

# ARGOS

---

23/1999

AÑO XXIII  
BUENOS AIRES, MAYO 2000

# ARGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN  
ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

PÁGINA WEB

<http://www.retina.ar/aadec/argos.htm>

director-editor/  
RODOLFO P. BUZÓN

secretario de redacción/  
PABLO A. CAVALLERO

prosecretaria de redacción/  
MARÍA EUGENIA STEINBERG

secretaria administrativa/  
DIANA LEA FRENKEL

diseño y diagramación/  
MARTÍN POZZI

## *comité asesor*

PROF. DR. PAOLO FEDELI, Università di Bari / PROF. DR. WOLFGANG KULLMANN, Freiburg Universität / PROF. DR. OLIVIER RÉVERDIN, Fondation Hardt / PROF. CARLOS A. RONCHI MARCH, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Universidad de Buenos Aires / PROF. RUBÉN FLORIO, Universidad Nacional del Sur

PROF<sup>ª</sup>. MARTA ALESSO, Universidad Nacional de La Pampa / PROF<sup>ª</sup>. DORA BATTISTÓN, Universidad Nacional de La Pampa / PROF<sup>ª</sup>. VICTORIA JULIA, Universidad de Buenos Aires / PROF<sup>ª</sup>. ELISABETH C. DE DEL SASTRE, Universidad de Buenos Aires / PROF<sup>ª</sup>. ALICIA DANERI, Universidad de Buenos Aires / PROF. RUBÉN FLORIO, Universidad Nacional del Sur / PROF<sup>ª</sup>. AMALIA NOCITO, Universidad de Buenos Aires / PROF. EDUARDO PRIETO, Universidad de Buenos Aires / PROF<sup>ª</sup>. ALICIA SCHNIEBS, Universidad de Buenos Aires.

## *referato del presente volumen*

Dirección Postal  
Beruti 3199 4º A (1425) Buenos Aires /  
República Argentina



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

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723

Copyright by ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ISSN 0325-4194

BUENOS AIRES, MAYO DE 2000

# ÍNDICE /23

Necrológica del Dr. Gerardo H. Pagés (PABLO CAVALLERO) 5

## ARTÍCULOS

---

- PABLO CAVALLERO  
El discurso fúnebre de Pericles (Tcd. II 35-46): estrategias para un  
resarcimiento consolatorio de la muerte 7  
DIANA FRENKEL  
La presencia del ave Fénix en una tragedia helenística  
(Ezequiel, *Exagogé* v. 254-66) 19  
MARTA GARELLI  
Algunas propuestas para renovar la enseñanza del latín 29  
MARÍA LUISA LA FICO GUZZO  
El movimiento y la luz en el libro 3 de la *Eneida* 41  
ROXANA NENADIC & MARTÍN POZZI  
Mi ciudad, tu ciudad (una lectura de la *Apocolocyntosis* de Séneca) 53  
ELSA RODRÍGUEZ CIDRE  
Procesos de animalización en la *Medea* de Séneca 61  
SUSANA SCABUZZO  
La prueba judicial en *Antígona* 69  
MARÍA EUGENIA STEINBERG  
*Impietas e iniuria*: relaciones sociales y abandono  
de Adherbal (Sall. *Iug.* 14) y de Ariadna (Cat. 64, 52ss) 81  
ALBERTO VACCARO  
Estructura del dístico en las *pequeñas elegías* de Sulpicia 99  
ROSALÍA VOFCHUK  
Poeta y poema en el mundo védico 103

## RESEÑAS

---

- P. BÁDENAS-A. BRAVO GARCÍA-I. PÉREZ MARTÍN, *ΕΠΙΓΕΙΟΣ ΟΥΡΑΝΟΣ*  
*El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*  
(PABLO CAVALLERO) 115  
M. CABALLERO – E. FERRER – G. DE SANTIS, *Manual de lingüística*  
*clásica* (PABLO CAVALLERO & ROSALÍA VOFCHUK) 117  
A. DRUMMOND, *Law, Politics and Power; Sallust and the Execution*  
*of the Catilinarian Conspirators* (MARTA GARELLI) 121

J. FABRE-SERRIS, <i>Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéene</i> (NÉLIDA IGLESIAS DE FABRIZZI)	124
Ph. HARDIE, <i>Virgil</i> (MARTA GARELLI)	127
T. MOORE, <i>The theater of Plautus. Playing to the audience</i> (MARCELA A. SUÁREZ)	132
F. J. ORTOLÁ SALAS, <i>"Florio y Platzia Flora", una novela bizantina de época paleóloga</i> (PABLO CAVALLERO)	136
M. C. J. PUTNAM, <i>Virgil's Aeneid: interpretation and influence</i> (JOSÉ RAÚL AMIOTT)	141
D. WILES, <i>Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning</i> (CLAUDIA N. FERNÁNDEZ)	144

#### INFORMACIONES

---

Mesa Ejecutiva de la AADEC	145
Ateneos	146
Autoridades de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos	149



## GERARDO HORACIO PAGÉS

24-10-1920 / 17-6-1999

Cuando el Dr. Pagés debía hacer su *curriculum*, se limitaba a transcribir, con su elegante e inconfundible caligrafía, los datos principales de su abundante tarea. No era esto por desinterés hacia las formalidades, sino por una mezcla de humildad y de sobriedad clásica.

Gerardo Pagés fue un maestro, y no sólo en cuestiones académicas. Su rigor, su honestidad, su prudencia, su caballerosidad, sus múltiples intereses intelectuales y deportivos, su amena conversación, su dedicación a la familia, su responsabilidad en el trabajo, su preocupación por el alumno, eran también virtudes que despertaban en discípulos y colegas un deseo de emulación.

Aunque amante de la cultura francesa, cuya lengua hablaba cotidianamente, se dedicó al latín, que enseñó desde 1950 en el Colegio Nacional de Buenos Aires, institución particularmente amada por él, y se interesó por la presencia de la cultura latina en las letras patrias y por los estudios etimológicos. Se graduó con medalla de oro y se doctoró en la misma Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde fue profesor titular de Lengua y cultura latinas desde 1957 y luego de Filología latina, cátedra que ejercía como Profesor Honorario en el momento de su deceso. Se desempeñó como autoridad del Colegio Nacional y de la Facultad de Filosofía y Letras. Recibió el Premio Antonio Lamberti, el Diploma al Mérito en Humanidades de la Fundación Konex (1996) y en 1998 fue designado miembro de número de la Academia Argentina de Letras. Aunque publicó muchos de sus trabajos, otros quedan inéditos, como por ejemplo un comentario con edición bilingüe de Persio.

Quizás la mejor manera de recordar y honrar su figura sea recurrir a una anécdota. A raíz de que tuve el honor de que Gerardo Pagés integrara el jurado de mi tesis doctoral, el maestro de mis primeros latines e iniciador en la crítica textual me ofreció un sobre tan elegante y austero

como su persona toda. En él había guardado un papel cuidadosamente doblado, con su nombre en el membrete, en el que había transcritto un soneto. Cuando le agradecí el invaluable obsequio, con su habitual humildad y buen humor dijo que se trataba de uno de sus "*peccata iuventutis* o más bien *maturitatis*". Como humano que era, seguramente tuvo sus *peccata*, pero no eran ellos los que sobresalían ni aquello que lo hace inolvidable. Por tratarse mi tesis de una edición crítica, consideró Pagés adecuado dedicarme un soneto que hablase de escribas, de códices, de tradición y de ecdótica. Una vez más, el maestro fue oportuno y certero.

Como testimonio de su labor y como homenaje a ella, a su enseñanza y reflexión, transcribo aquí aquel soneto. Que la fama de éste lleve a través del tiempo el recuerdo admirado y afectuoso de tantos discípulos de Gerardo Pagés, guiados por él a lo largo de diez lustros de docencia e investigación.

Antiguo escribidor, que, entusiasmado  
por las bellezas de aquel manuscrito  
agregaste otro verso, ahora glosado  
como el más depurado y exquisito.

Castigador experto, que, paciente,  
tergiversaste un códice tardío,  
sin pensar en los mil que, sabiamente,  
desvariarían con tu desvarío.

¡Qué extraño cañamazo habéis urdido  
en vuestro generoso y arduo empeño  
por legarnos un texto restituido!

Mas, ¿qué importa que sea de otro dueño  
la inspiración falaz, si bella ha sido?  
¡Ahora todos soñamos ese sueño!

*Dice Borges ("Las versiones homéricas. Discusión") "El concepto  
de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio".*

*Para Pablo A. Cavallero. Cordialmente,  
Gerardo H. Pagés 7.11.88*

PABLO ADRIÁN CAVALLERO

EL DISCURSO FÚNEBRE DE PERICLES (TCD. II 35-46):  
ESTRATEGIAS PARA UN RESARCIMIENTO  
CONSOLATORIO DE LA MUERTE\*

PABLO ADRIÁN CAVALLERO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

ARGOS 23 (1999) pp. 7-17

La presente colaboración se inserta en el marco del proyecto de investigación integrado UBACYT IF 012, titulado "Literatura, filosofía y daño moral", que propone buscar testimonios literarios antiguos que manifiesten diversas 'expresiones de consuelo' y pasiones humanas que puedan verse afectadas por un 'daño moral', como una indagación de fuentes que ayuden a establecer criterios jurídicos para resarcir o indemnizar a las víctimas de ese perjuicio.

En nuestro medio, el jurista Héctor Iribarne ha publicado diversos estudios sobre la problemática que presenta este aspecto en el ejercicio de la jurisprudencia<sup>1</sup>. Las posturas asumidas a lo largo de la historia y los principios filosóficos que las sostienen ofrecen luz para estas cuestiones, cuya resolución puede surgir de una valoración estrictamente subjetiva del daño y de la reparación merecida.

Entre los numerosos textos grecolatinos antiguos y medievales que sirven a este estudio, tomamos ahora el célebre discurso fúnebre que Pericles pronunció en ocasión del entierro de los atenienses muertos en

\* Una primera versión de este trabajo fue presentada a las III Jornadas de Cultura Clásica, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 22-24 de septiembre de 1999.

<sup>1</sup> Véase por ejemplo "Ética, derecho y reparación del daño moral", *El derecho* 112 (1985), 280-299; "De la conceptualización del daño moral como lesión a derechos extrapatrimoniales de la víctima, a la mitigación de sus penurias concretas en el ámbito de la responsabilidad civil", en ALTERINI-LÓPEZ CABANA eds. *La responsabilidad. Homenaje al Profesor Dr. Isidoro Goldenberg*, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1993, pp. 377-388; *De los daños a la persona*, Buenos Aires, Ediar, 1993.

los inicios de la Guerra del Peloponeso, y que Tucídides transmite literariamente, texto cuya mención difícilmente está ausente en cualquier estudio sobre el historiador y que ha merecido tratados particulares<sup>2</sup>. Dada la oportunidad del discurso, su género es básicamente el laudatorio o epidíctico; pero si bien no pertenece a la retórica judicial ni a la deliberativa, el discurso fúnebre está cargado de carácter político, no sólo porque es pronunciado públicamente, ante ciudadanos y extranjeros, y porque está motivado por un desastre patrio, sino también por cuanto Pericles utiliza una argumentación con la cual la finalidad laudatoria y consolatoria queda dependiente y justificada por razones que hacen a la característica de la *pólis* Atenas de ese momento, porque, como observa Meier, la politización de la existencia griega conllevaba un compromiso masivo<sup>3</sup>.

El pasaje de la *Historia de la Guerra del Peloponeso* es particularmente interesante para nuestro enfoque porque hace preceder el discurso de un comentario acerca de las costumbres atenienses para los funerales<sup>4</sup>. Los capítulos 34 y 46:2 nos informan de que se traen a Atenas los

<sup>2</sup> J. T. SHOTWELL considera que es el discurso que más fama dio a Tucídides (cf. *Historia de la historia en el mundo antiguo*, México, FCE, 1940, p. 215). Estudios particulares son los de G. KAKRIDIS, *Der Thukydideische Epitaphios. Ein stylistischer Kommentar* (Zetemata 26), München, 1961; H. FLASHAR, *Der Epitaphios des Pericles*, Heidelberg, 1969.

<sup>3</sup> Cf. CH. MEIER, *Introducción a la antropología política de la Antigüedad clásica*, México, FCE, 1985, pp. 17-18.

<sup>4</sup> Llama la atención que no le dé importancia a este *locus* D. C. KURTZ en el capítulo, centrado en los testimonios literarios, de su *Greek burial customs*, London, 1971, cap. VII, reproducido como "La donna nei riti funebri" en G. Arrigoni ed., *Le donne in Grecia*, Roma, Laterza, 1985, 223-240. Sobre los ritos del sepelio (*τὰ νομιζόμενα*), véase también S. POMEROY, "Death and the family", cap. 3 de *Families in classical and hellenistic Greece*, Oxford, Clarendon, 1997, pp. 100 ss. La *πρόθεσις* se hacía al día siguiente de la muerte, en casa del difunto, y duraba un día para confirmar el deceso; le preparación del cadáver era hecha por mujeres mayores de sesenta años o muy cercanas al occiso, y consistía en lavado, unción, vestido y ornato de guirnaldas. Se lo colocaba sobre un lecho alto con cobertor, vestido el muerto con sudario y tapado con un lienzo, la cabeza alzada por una almohada. El cortejo se hacía al alba, por calles laterales, con un carro o solevado por νεκροφόροι. Las honras del tercer día (*τὰ τρίτα*) eran los lamentos, plegarias y libaciones junto a la tumba, y el esparcir semillas sobre la tierra para purificarla. Los deudos volvían a la casa y se lavaban con el agua de una vasija colocada a la entrada, y luego hacían un banquete (*παραδειπνον*). Otros ritos se realizaban a los nueve días (*τὰ ἕννατα*), a los treinta (*τὰ τριάκοντα*) y cada año. Al mes concluía el duelo, que para las mujeres implicaba no usar

huesos de los soldados difuntos, cremados en el campo de batalla, y que se exponen (πρόθεσις) esos restos durante los dos días previos al funeral, bajo una tienda, a la que se puede llevar ofrendas. El día del entierro, diez carros transportan los restos en diez cajas de ciprés, una por cada tribu, más un féretro vacío en honor de los desaparecidos; el cortejo (ἐκφορά) es acompañado por quienes lo deseen mientras las mujeres lloran junto a la tumba, escena que el arte supérrite testimonia en muchos altorrelieves<sup>5</sup>. El entierro se realiza en un sepulcro público, en el Cerámico, y en tal momento un personaje eminente y talentoso pronuncia desde una tribuna un elogio, después del cual los asistentes se retiran tras un último llanto. En el caso que nos ocupa, el funeral tiene diferencias respecto del habitual: por tratarse de cenizas no hubo lavado del cadáver a cargo de las mujeres; por ser un funeral colectivo no hay preparación especial de la casa del difunto; sin embargo, a pesar de la intención de evitar las frecuentes envidias y competencias privadas, podía haberlas a propósito de las ofrendas<sup>6</sup>.

Esta descripción de los ritos fúnebres es por sí misma sugerente respecto de los sentimientos afectados por la muerte en guerra de un ser querido: el solo hecho de recuperar meramente restos del ser amado a quien se vio partir, es la patética prueba concreta del dolor sin nombre que esa muerte genera en el deudo; más aún el féretro vacío, que representa el vacío total dejado por aquéllos cuyos restos ni siquiera se encuentran; la tienda, las ofrendas, el cortejo y el llanto, representan el sentimiento de negarse a dejar del todo, de aferrarse al menos a esas reliquias de lo que fue. De toda esta pasión que embarga al deudo, Tu-

cosméticos y para los hombres cortarse el cabello y usar ropa negra. Era importante tener un hijo varón, natural o adoptado, que se ocupara de las honras fúnebres. Es interesante que algunos detalles, como el poner al muerto con los pies hacia la puerta por donde saldrá el cortejo, hayan sido tan extendidos como para conservarse en frases alusivas muy populares, cual es "sacar con los pies para adelante".

<sup>5</sup> La costumbre de las plañideras, el llanto y los gritos de duelo, aparece también en el asunto de Alceste, y subsiste en el medioevo con una forma cristianizada llamada ἐπιτύμβιον μέλος, que incluía un canto de alabanza al difunto, forma testimoniada en obras literarias como el *Cristo sufriente* de Gregorio Nacianceno o la *Monodia a Juan Paleólogo* de Miguel Files (cf. V. COTTAS, *Le théâtre à Byzance*, Paris, Geuthner, 1931, pp. 76-78).

<sup>6</sup> Cf. L. HARDWICK, "Philomel and Pericles: silence in the funeral speech", *Greece and Rome* 40-2 (1993), 147-162, espec. p. 157.

círides, clasicista, no dice casi nada expresamente: sólo podemos inferirla de su descripción.

Sin embargo, la necesidad de una compensación por el dolor, por la pérdida sufrida, está implícita en la costumbre del discurso elogioso: lo menos que puede esperar un deudo es el elogio del difunto, de ahí la relevancia que tiene el hecho de que la alabanza esté en boca de alguien eminente y talentoso, que garantice este primer resarcimiento. Pericles destaca tres veces que el pronunciar un elogio es νόμος (35:1 y 3; 46:1), es una 'costumbre' pero también una 'ley', aquello que se le debe 'asignar' (νέμω), que le corresponde, al difunto y transitivamente al pariente que le sobrevive.

Este primer deber genera el problema de la justicia del elogio. En su exordio, Pericles señala que es difícil no pecar por menos o por más en las alabanzas, porque ambas posibilidades afectan la verosimilitud de lo dicho. La justeza exige conocimiento, no estar desinformado (ἄπειρος), pero tampoco ser envidioso (φθόνον, φθονοῦντες cf. 35:2). Para hacer la *captatio* de su público, Pericles plantea la necesidad de una buena disposición del auditorio y de una intención de satisfacerlo por parte del hablante (35:3), quien construye la justeza adecuando el λόγος al ἔργον<sup>7</sup>: Pericles señala que el haber muerto por la patria exige una honra pública (35:1), porque tan magna obra requiere una magna loa. Tenemos aquí un primer anticipo de resarcimiento, que si bien está fundado en el homenaje al difunto, recae en sus deudos por la honra pública que el elogio les causa.

El discurso carece de *narratio*, que es innecesaria, pero expone una *propositio* que abarca el capítulo 36. Pericles dice que el elogio debe remontarse al pasado, porque la Atenas que ellos viven es el resultado de una tarea de colaboración creciente: los antepasados legaron la libertad (χώραν ἐλευθέραν, 36:1), los padres añadieron el imperio (ἀρχήν, 36:2), y los contemporáneos engrandecieron Atenas (ἐπιηξήσαμεν, 36:3)<sup>8</sup>. Tras esta *gradatio* semántica utiliza la preterición para

<sup>7</sup> La oposición λόγος-ἔργον ha sido vista como normal en Tucídides (cf. P. EASTERLING-B. KNOX, *Philosophy, history and oratory*, vol. 1, parte 3 de *The Cambridge history of classical literature*, Cambridge University Press, 1989, p. 42).

<sup>8</sup> Esta idea de la ciudad como organismo vivo que crece y se desarrolla y el posible influjo de Demócrito y de Hipócrates han sido tratados por varios estudiosos; por ej. L. SANCHO ROCHER, "Στάσις και κράσις εν Tucídides", *Habis* 25 (1994), 41-70, espec. 63-64.

señalar que dejará de lado (ἐάσω 36:4) la adquisición de posesiones y el rechazo de los enemigos, para centrarse en el método del engrandecimiento (ἐπιτήδευσις, πολιτεία, τρόποι) y llegar luego al elogio de los muertos.

Para Pericles lo importante es el cómo y el porqué: cuando desarrolla su *argumentatio*, se explaya en las ἀξίαι, los méritos y valores dignos que hicieron grande a Atenas. Esta argumentación puede parecer un *excursus* que el estratego inserta para hacer que la *pólis* se luzca ante los extranjeros presentes. Sin embargo, se presiente que esa dignidad es la que va a ser utilizada como justificación de la muerte de los patriotas y, consecuentemente, como motivo de consuelo compensador. El mismo Pericles, en la mitad de su argumentación, se detiene y comenta, recurriendo al τόπος de la cantidad (41:5), que por tal ciudad murieron esos héroes y todos estarían dispuestos a hacer lo mismo, con lo cual nos explica la intención de este aparente *excursus* de gran contenido político. Es casi seguro que en este sector Pericles se apartó del νόμος<sup>9</sup>.

Es famosa la enumeración descriptiva que realiza Tucídides en boca de Pericles, mediante la cual plantea una contraposición implícita con Esparta, en la que la ausencia casi total de mención del enemigo es en sí una alusión al laconismo lacedemonio. La política ejemplar fundada en la igualdad general ante la ley y en el mérito y capacidad personales (37:1), en la liberalidad para lo público y lo privado (37:2), en el respeto por la ley (37:3), queda contrapuesta a la desigualdad oligárquica de Esparta, su intromisión estatal en lo privado y su arbitrariedad. Al describir la sociedad ateniense diciendo que goza de fiestas religiosas, certámenes y comodidades (38:1), que la práctica del comercio le permite disfrutar de bienes variados (38:2), y que su preparación bélica no depende tanto del secreto estratégico cuanto del buen ánimo oportuno (εὐψύχῳ, 39:1), achaca lo contrario a Esparta, como sociedad triste y excesivamente austera, cerrada en sí misma, obsesionada por la preparación militar. Es aquí, al aludir a la formación militar y a la actitud ante la guerra, cuando Tucídides consiente en mencionar al enemigo: a diferencia de los lacedemonios, los atenienses no necesitan de aliados para avanzar (39:2) ni lo hacen con todo su poder reunido, como pretenden los espartanos (39:3). Tras tratarlos implícitamente de mentirosos, des-

<sup>9</sup> Cf. H. R. RAWLINGS, *The structure of Thucydides' History*, Princeton University Press, 1978, pp. 156-7.

taca que Atenas hace uso del coraje en el momento oportuno, en vez de vivir penosamente en lo cotidiano (39:4), observación que apunta a la estricta severidad y disciplina espartanas. Pasa luego a tocar aspectos espirituales: Atenas cultiva la belleza sin debilidades y lucha contra la pobreza sin arrogancia (40:1), comentario que sugiere el desdén pseudoviril de lo bello en los espartanos y su orgullo de clase rica; el ocuparse tanto de los asuntos privados como de los públicos hace que el ateniense no sea un inútil (ἀρχέϊον 40:2)<sup>10</sup>, lo cual implica la nulidad cívica del sistema oligárquico; cuando Pericles elogia la reflexión ateniense como presupuesto de la acción sin ser motivo de demoras ni dudas, ataca implícitamente el laconismo espartano y su lentitud para tomar resoluciones (ἄκρον, 40:3); si Atenas hace favores no por conveniencia sino con libertad, sugiere que Esparta calcula sus beneficios (40:4).

La famosa frase "Atenas es la escuela de Grecia" (41:1) es un resumen y culminación de esa enumeración descriptiva, culminación que se extiende a todo lo largo del capítulo 41 diciendo, con una anticipación retórica, que lo afirmado no es exageración, "arrogancia de palabras" (λόγων κόμπος 41:2), porque Atenas tiene un poder de tal innegable autoridad que no causa indignación en el enemigo ni reproche en los súbditos (41:3), no necesita panegíricos porque le basta su obrar (41:3). Este elogio da lugar a la conclusión que vincula la argumentación con la ocasión del discurso: por semejante ciudad murieron los héroes y cualquier ateniense lo soportaría (41:5). Dicho de otro modo, tan especiales características son un justificativo de la muerte y, por lo tanto, un consuelo para los deudos, porque, para usar una frase de Cynthia Farrar, hay en Tucídides "prioridad de la *pólis*"<sup>11</sup>.

A esta argumentación de tendencia racional y emotiva sigue el elogio concreto de los difuntos. Ellos tuvieron razones valederas para morir, cosa que otros no tienen (42:1); los que murieron trabajaron siempre para que Atenas mereciera alabanza (42:2), porque mientras que otros tapan con su valor ciertos perjuicios cometidos (42:3), ellos antepusieron el bien de la ciudad a sus posibilidades personales de riqueza, prefirieron la fama y la gloria a una huida salvadora (42:4). Ellos

<sup>10</sup> Sobre este pasaje cf. C. W. MÜLLER, "Perikles über die politische Kompetenz des attischen Demos (Thuk. 2.40.2)", *Rhein. Museum* 139.1 (1996), 1-5.

<sup>11</sup> Cf. "Thucydides: reflecting history-man and the community", en *The origins of democratic thinking*, Cambridge University Press, 1988, pp. 126-191, espec. 153 ss.

merecen ser imitados en su amor por la ciudad (43:1), su tumba será la gloria inmortal (43:2), inscrita en el recuerdo de cada uno (43:3); su valor significó la libertad y ésta era su felicidad (43:4), valor tan grande que antes que perderlo prefirieron perder la vida (43:5), porque es preferible la muerte a un perjuicio permitido por la cobardía (43:6). Esta alabanza que se extiende a lo largo de dos capítulos expresa, por una parte, el resarcimiento que los difuntos lograron por su sacrificio, es decir, la preservación de tan valiosa patria y su propia gloria; por otra parte, expresa el principal motivo de consuelo de los parientes que sobreviven, padres, esposas, hermanos, hijos: el saber que su hijo, esposo, hermano o padre murió por algo que valía la pena y que le conlleva la gloria y agradecimiento eternos, idea de fama que, como señaló Easterling, deriva de Homero y permite enlazar tácitamente a los atenienses muertos con la figura de los héroes<sup>12</sup>. El *λόγος ἐπαινετικός* se torna a la vez un *λόγος παραινετικός*, porque el elogio es también una exhortación a que la hazaña sea imitada por el valor intrínseco de su causa.

Los dos siguientes capítulos encaran de manera expresa la posibilidad de un consuelo. Para prevenirse sobre la imposibilidad de un consuelo en los padres, Pericles utiliza la estrategia de la paradoja: él no los compadece, porque sus hijos tuvieron la fortuna de lograr la felicidad antes de la muerte más hermosa (44:1). Con una nueva anticipación retórica advierte que es difícil persuadirse de ese consuelo al ver vivos a otros jóvenes, pues se extraña el bien al que uno se acostumbró (44:2). Pericles parece convencido de la imposibilidad de argumentar otro motivo de consuelo, porque recomienda valor a los que pueden engendrar otros hijos, que a su vez serán consuelo y garantía de compromiso (44:3); a los ancianos sólo puede decirles que su dolor será breve y reiterar que es la gloria de los hijos la que consolará su vejez, edad en la que el honor personal se valora más (44:4)<sup>13</sup>. Para los jóvenes que sobreviven, el consuelo es la posibilidad de luchar (45:1); para las mujeres, el

<sup>12</sup> Cf. *op.cit.* pp. 34-35.

<sup>13</sup> Para A. W. GOMME la frialdad de este consuelo está de acuerdo con el carácter reservado de Pericles (cf. *A historical commentary on Thucydides*, Oxford, II, 1956, p. 143). Para H. D. WESTLAKE, Tucídides quiso destacar que los conceptos del discurso eran más importantes que la ocasión (cf. *Individuals in Thucydides*, Cambridge University Press, 1968, p. 35, n. 1). Proponemos que Pericles no tenía otros recursos de consuelo y asumió una actitud racional más que emotiva, salvo en el último tipo de resarcimiento que comentamos *infra*.

permanecer en su natural y no ser objeto de conversaciones (45:2)<sup>14</sup>.

De tal modo, es claro que Pericles, para exponer un resarcimiento compensatorio de la muerte, recurre estratégicamente a vincular el elogio personal de los caídos con el elogio de la ciudad, de modo que el discurso sirva a la vez como aliento para todos: la muerte patriótica es una cuestión política, y eso le da una grandeza especial. Esta grandeza, esta gloria, es el resarcimiento para el difunto. A los parientes les queda el ser partícipes de esa gloria, de ese honor, y en el caso de los jóvenes el tener la posibilidad de imitarlo. La importancia del reconocimiento público de esa reputación personal es fundamental; Gregory Crane ha observado que Tucídides usa un centenar de veces el verbo ἀξιώω y catorce veces el sustantivo ἀξιώσις, rasgo lingüístico connotativo que señalaría la estima pública como fuente de poder<sup>15</sup>; las ἀξίαι o valores dignos mencionados en el discurso a propósito de la πόλις incluyen y justifican el sacrificio de los héroes como una dignidad concreta, un resultado de su forma de ser y un consuelo que se pretende casi tangible para los deudos<sup>16</sup>. Según interpreta Hardwick, los soldados muertos serían jóvenes aristócratas de la caballería<sup>17</sup>; pero más allá de quiénes fuesen, nos parece claro que Pericles intenta señalar como fuente de consuelo y resarcimiento el participar los deudos de la gloria de los héroes, y elevar el duelo nacional al grado de una gloria colectiva. Para esta magnificación colaboran el dejar de lado a los dioses y el exaltar la ἀρετή o τέχνη de los hombres como elemento que controla la adversidad de la τύχη<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Sobre las connotaciones de esta actitud de Pericles hacia las mujeres, cf. el artículo de HARDWICK, quien propone que las mujeres serían ricas herederas y que el estratega intenta evitar especulaciones y rivalidades, acentuando la ocasión como momento de unidad cívica.

<sup>15</sup> Cf. GREGORY CRANE, "Power, prestige and the Corcyrean affair in Thucydides 1", *Classical antiquity* 11-1 (1992), 1-27, espec. p. 21.

<sup>16</sup> En esta familia de palabras se incluye ἀξιώματος ἀφαιεῖα de II 37.1, que según LOWELL EDMUNDS designa el 'rango social basado sobre la riqueza', por oponerse en el contexto a κατὰ πένιαν. EDMUNDS diferencia el sustantivo ἀξίωμα de ἀξιώσις, que apunta a 'la posición social basada sobre la buena fama en alguna actividad' (cf. *Chance and intelligence in Thucydides*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1975, pp. 53 s.).

<sup>17</sup> Cf. HARDWICK 151-2.

<sup>18</sup> Cf. EDMUNDS pp. 50-1 y 58; RAWLINGS p.156.

Hasta aquí el resarcimiento parece limitarse a un consuelo estrictamente espiritual. Sin embargo, exactamente en el momento previo a la finalización del discurso, antes de sugerir que los presentes realicen su último llanto de despedida y se retiren, Pericles señala:

τὰ δὲ αὐτῶν τοὺς παῖδας τὸ ἀπὸ τοῦδε δημοσίᾳ ἢ πόλιν μέχρι ἤβης θρέψει, ἀφελίμον στέφανον τοῖσδε τε καὶ τοῖς λειπομένοις τῶν τοιῶνδε ἀγώνων προτιθεῖσα ἅθλα γὰρ οἷς κεῖται ἀρετῆς μέγιστα, τοῖς δὲ καὶ ἄνδρες ἄριστοι πολιτεύουσιν. (46.1)

"Por lo demás, a los hijos de éstos a partir de ahora los criará la *pólis* con los recursos públicos hasta la juventud, corona ventajosa ofrecida por tales luchas a éstos y a los que quedan; pues para quienes las recompensas de la excelencia son las más grandes, también para ellos los mejores hombres se ocupan de la *pólis*".

Aquí surge otro tipo de resarcimiento, una recompensa material que consiste en la manutención de los hijos de los difuntos por parte de la *pólis*, subsidio que es 'corona' o premio tanto para los soldados muertos como para los sobrevivientes. Más allá de la ventaja que esto representa como compensación por el daño, no sólo el moral sino el material que consiste en carecer de un sustento que el padre habría garantizado, Pericles prefiere argumentar también la ventaja que a la misma ciudad le representa esta inversión: cuando la recompensa es valiosa, el esfuerzo se asegura y acrecienta.

En síntesis, Pericles debe ofrecer a los deudos y a la ciudad toda un resarcimiento por el dolor padecido ante la muerte de tantos soldados. Recurre para ello a la estrategia de realizar un elogio público que esté a la altura de los hechos; magnifica la obra realizada; magnifica las causas que justifican esas hazañas y la muerte, y plantea la paradoja de que la muerte gloriosa no merece compasión sino consolación. A estas estrategias corresponden dos tipos de resarcimientos:

1) uno de tipo espiritual o psicológico, fundado en el valor intrínseco de lo ocurrido:

a) para los difuntos, el haber preservado la patria y haber tenido una muerte gloriosa por su causa;

b) para los deudos, el honor que recae en ellos no sólo por las hazañas de sus héroes sino también por el elogio público que los honra y el agradecimiento eterno por el sacrificio rendido;

2) otro de tipo material, que compensa el daño concreto por la

muerte: es un subsidio de mantenimiento de los hijos de los soldados hasta su juventud.

De tal modo, parece reconocerse que el daño moral causado por la muerte de un familiar no tiene compensación posible, más que en el plano espiritual o psicológico de comprender la grandeza de su motivación cuando se trata de la defensa de la patria. Esto nos lleva a inferir que sólo una motivación de elevada jerarquía puede conllevar cierto consuelo, mientras que una muerte accidental o criminal ni siquiera aportaría ese consuelo. A la vez, se reconoce en la muerte de la persona un daño material para el deudo, por lo menos para quienes estaban a su cargo: de allí que se plantee que la *pólis*, causa del sacrificio, los sostenga materialmente hasta que sean capaces de ganarse la vida por sí mismos.

Este tipo de resarcimiento, fundado en el perjuicio material generado, no parece depender de la causa gloriosa de la muerte: Pericles señala que la magnitud de la compensación sí se vincula con el servicio prestado por el difunto (ἀρετή) y con el beneficio que el Estado obtendrá de ciudadanos que se esforzarán con la tranquilidad de dejar en resguardo a su familia; pero sólo la magnitud (ἄθλα ... μέγιστα), no su existencia: parece, pues, que debe inferirse que todo daño material merecerá una compensación, aun cuando la magnitud de ésta dependa de la causa en juego.

Posiblemente la estrategia de Pericles, que pone el acento en la grandeza de la motivación y en el grado de honra derivado, esté apuntando a la falta de un resarcimiento material para los demás deudos, en quienes empero el dolor puede ser igual o mayor que el de los hijos. No se menciona un perjuicio material para los padres: a pesar de que la paremiología ofrece varios ejemplos sobre la honra merecida por los padres<sup>19</sup>, semejante a la de los dioses, no parece que se viera en éstos una dependencia respecto de los hijos durante la vejez, por lo que no se plantea un resarcimiento material para los padres, a pesar de que sabemos cuán importante era para una persona tener un hijo que se ocupara

<sup>19</sup> Cf. Menandro Pap. VIII 5, XIII 17-18, Sent. 113, 162, 322, 331, 365, 525, 526, Append.VI 2 Jaekel; véanse también Aristófanes *Nubes* 990 ss., *Avispas* 1003 ss., *Aves* 1357, 1364-8; Plauto *Amph.* 839 ss., *Pseud.* 291, 367 s.

de las honras fúnebres y pudiera costearlas. También se puede pensar que, teniendo en cuenta la aclaración que hace sobre el beneficio que pueden reportar a la ciudad esas expensas, Pericles esté reservando el gasto sólo para los hijos de los soldados, en vista de que sólo los relativamente jóvenes pueden prestar tan gran servicio a la patria y ese resarcimiento los alentaría a prestarlo, mientras que los padres ya mayores no están en condiciones de hacerlo.

En fin, para el caso de la muerte por razones patrióticas, este testimonio de la Antigüedad ofrece a la jurisprudencia moderna dos vías de compensación: un consuelo moral o psicológico fundado en la honra, y un resarcimiento material para los desprotegidos. Las estrategias discursivas empleadas por Pericles destacan notoriamente la primera vía, de donde podríamos deducir que la segunda es un añadido presentado como muy importante (μέγιστα) pero disimulado por tener un alcance reducido y, por lo tanto, discutible en su aplicación.



## LA PRESENCIA DEL AVE FÉNIX EN UNA TRAGEDIA HELENÍSTICA (EZEQUIEL, *EXAGOGÉ* vv. 254-66)

DIANA L. FRENKEL  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Argos 23 (1999) pp. 19-27

Las descripciones y relatos referidos al ave Fénix recrearon la imaginación de diversas culturas desde tiempos remotos. Historiadores y naturalistas concedieron a dicho pájaro un lugar de privilegio con respecto a las demás aves<sup>1</sup>. A su vez, la descripción del ser alado prodigioso, identificado con el ave Fénix en los últimos versos conservados de la *Exagogé* de Ezequiel ha suscitado innumerables interrogantes. Intentaremos aclarar el motivo de la presencia del ave Fénix en esta tragedia helenística cuyo argumento se basa en el libro del *Éxodo*, y que constituye el único ejemplo conservado de tragedia con tema bíblico<sup>2</sup>. Para ello, será necesario establecer la fecha de composición y características del drama, las fuentes referidas al ave Fénix y el análisis del fragmento en particular (vv. 254-69).

### *EXAGOGÉ*: RASGOS ESENCIALES Y FECHA DE COMPOSICIÓN

Los 269 trímetros de la *Exagogé* han sido conservados por Eusebio de Cesarea en su *Praeparatio Evangelica* (IX 436-446), quien reproduce el texto citado por Alejandro Polihistor. Un extenso pasaje del prólogo de la tragedia fue transcritto por Clemente de Alejandría (*Strom.*

<sup>1</sup> Los abundantes testimonios epigráficos atestiguan la importancia del ave Fénix entre los cristianos, quienes lo consideraron un símbolo de resurrección. Cf. F. GROSSI-GONDI *I monumenti cristiani iconografici ed architettonici dei primi sei secoli*, Roma, 1923.

<sup>2</sup> Cf. M. HENGEL, *Judaism and Hellenism*, Philadelphia, Fortress Press, 1974, cap. III, p. 109.

1.23.155) y la descripción del Fénix fue reproducida por Eustacio (*Comment. in Hexameron PG 18.729*) que lo cita anónimamente. El texto conservado de la *Exagogé*, sin tener en cuenta sus méritos literarios<sup>3</sup>, constituye el único fragmento de tragedia helenística en el cual es posible observar la línea de desarrollo de la misma<sup>4</sup>. Los datos biográficos de Ezequiel se ignoran, a no ser por las observaciones de Eusebio ó τῶν τραγωιδιῶν ποιητής (*PE IX 436d*) y Clemente ó τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγωιδιῶν ποιητής (*Strom. 1.23.155*). Su nombre indica la pertenencia a la comunidad judía<sup>5</sup>. Se creyó que era cristiano, al creerse que Eusebio lo citaba de primera mano<sup>6</sup>, pero tal suposición fue desechada al determinar el período histórico en el que vivió su autor. Para la fecha de composición de la pieza hay que tener en cuenta el texto bíblico cuya traducción al griego se inició en el siglo III a.C., y la cita a cargo de Alejandro Polihistor, quien vivió aproximadamente durante el siglo II a.C. El texto aporta datos interesantes: la descripción de la formación militar en los vv. 194 ss describen una estrategia no utilizada antes del 217 a.C.<sup>7</sup>. Y el mensajero egipcio nombra a Dios como ὕψιστος (v. 239), término utilizado a partir del siglo II a.C.<sup>8</sup> (*La Septuaginta* transmite el mismo pasaje con el vocablo κύριος). Actualmente se considera que el poeta trágico Ezequiel<sup>9</sup> vivió durante el siglo II a.C. y para el lugar de nacimiento y

<sup>3</sup> El texto de Ezequiel fue excluido de la edición de *Tragicorum Graecorum Fragmenta* a cargo de A. NAUCK y publicado en la de B. SNELL. Fue ásperamente criticado: "Alexandria produced many bad poets, among the worst is Ezequiel" (C. G. COBET en *Logios Hermes 1* (1866-7) p. 457. J. L. KLEIN (*Geschichte des Drama's*, vol. 2 Leipzig, 1865, p. 263) consideró que la única virtud de la *Exagogé* era el hecho de constituir el punto de partida para los misterios cristianos. Recientemente la crítica se comportó más benignamente (SCHUMANN, SNELL), hasta llegar a ser elogiosa: "From a literary point of view, the great achievement of the Greco-Jewish writers was in the field of poetry and drama [...] hellenistic Jewish literature attained its zenith in the drama *Exagoge* [...]" (B. Z. WACHOLDER, *EJ 4.916*, 1969, p. 20).

<sup>4</sup> Cf. P. VENINI "Note sulla tragedia ellenistica", *Dioniso XVI 1* (1953) pp. 3-23.

<sup>5</sup> "There was a steady increase in the use of Hebrew names among Egyptian Jews from the Ptolemaic to the Roman period" (Cf. *CPJ 1*, p. 84).

<sup>6</sup> Cf. C. MAGNIN "Review of Dübner", *Journal des Savants* (1848) pp. 193-208.

<sup>7</sup> Cf. B. A. MÜLLER, *PhW 54* (1934) p. 704.

<sup>8</sup> Cf. M. HENGEL en *Pseudoepigrapha I*, Fondation Hardt Entretiens, vol. 18 Ginebra (1972), p. 314: "Seit der hellenistischen Zeit war ὕψιστος die offizielle Bezeichnung des jüdischen Gottes [...]".

<sup>9</sup> Idea compartida también por M. HENGEL (op. cit., p. 69).

desarrollo las afirmaciones coinciden en señalar a la ciudad de Alejandría (a excepción de Kuiper<sup>10</sup> quien sostuvo el origen samaritano y Gutman<sup>11</sup> el cirenaico<sup>12</sup>).

La fuente principal de la *Exagogé* se encuentra en el relato del *Éxodo* y la fidelidad al mismo ha sido otro punto de discusión<sup>13</sup>. Indudablemente Ezequiel introduce innovaciones al texto bíblico: la huida de Moisés a Libia en lugar del bíblico Midián (v. 60 ss), el personaje de Chum, rival de Moisés en su amor por Sefhora (vv. 66-7), el sueño de Moisés y su posterior interpretación por su suegro Ragouel (vv. 69-89) y en último término, la descripción del ave Fénix (vv. 254-69).

El fragmento conservado revela un respeto por la división en cinco actos<sup>14</sup>: 1) El monólogo de Moisés y su encuentro con las hijas de Ragouel, 2) El sueño de Moisés y la interpretación de Ragouel, 3) La zarza ardiente y la aparición de Dios a Moisés, 4) El relato del mensajero acerca del cruce del Mar Rojo, 5) La exploración del oasis de Elim y la aparición del ave Fénix. Si realmente existió una división en cinco actos, entonces la aparición del ave Fénix debería constituir el final de la obra<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Cf. "De Exechiele poeta Iudaico", *Mnemosyne* 28 (1900) pp. 237-80, esp. 274.

<sup>11</sup> Cf. *Beginnings of Jewish-Hellenistic Literature*, II, Jerusalem (1963) pp. 9-58 (en hebreo).

<sup>12</sup> B. Z. WACHOLDER señaló en *Eupolemus, a Study of Judaeo-Greek Literature*, New York, Hebrew Union College (1974), pp. 285-6: "In the nineteenth century, because of the flourishing theater in the Ptolemaic court, no one ever questioned that Ezekielus was a native of Alexandria. This view has been challenged by Kuiper and Gutman. The former finds it unbelievable that a poet trained in Alexandria would have placed Zipporah's homeland (Midian) in Libya. This plus the poet's use of Hebrew convinced Kuiper that Ezekielus, as Theodotus presumably, was a Samaritan. But the same evidence persuaded Gutman that the dramatist lived in Libya, that is to say Cyrene, which, incidentally, would link Ezekielus with Maccabean historian Jason of Cyrene".

<sup>13</sup> K. ZIEGLER (en "Tragoedia", *RE* 6A.2 1979) argumentó que Ezequiel utilizó libremente la fuente bíblica de la misma manera que los trágicos griegos usaban el material épico-heroico. GUTMAN (op. cit. p. 16) señaló que el tratamiento que brindó Ezequiel al relato bíblico revela hasta qué punto Ezequiel creía en la santidad del mismo. C. KRAUS ("Ezechiele Poeta Tragico", *RFIC* 96 (1968) pp. 164-75, esp. 273) advirtió grandes diferencias entre el libro del *Éxodo* y la *Exagogé*, a la que consideró una profanación de la *Biblia*.

<sup>14</sup> A. DIETERICH en su artículo sobre Ezequiel (*RE* 6.2, 1701) propuso la existencia de seis actos.

<sup>15</sup> Así lo afirma TRENCSÉNYI-WADAPFEL en "Une Tragédie Grecque à Sujet Biblique", *Acta Orientalia* 2 (1952) pp. 143-64 (esp. pp. 155 ss).

## FUENTES DEL AVE FÉNIX

La única fuente conocida anterior a Ezequiel se encuentra en Heródoto II 73. El historiador describe al ave sagrada, por haberla visto en pinturas y no personalmente. Detalla su colorido plumaje, su semejanza con el águila y el transporte del cadáver de su padre al santuario de Heliópolis cada quinientos años, lo cual atestigua su gran longevidad<sup>16</sup>. Las otras fuentes son posteriores a Ezequiel, pero también deben ser consideradas ya que seguramente, revelan tradiciones anteriores que podrían haber sido conocidas por el autor trágico. Plinio en su *Naturalis Historia* X 2 menciona el testimonio de Manilio, el primero entre los romanos en describir al Fénix y en señalar la coincidencia entre la revolución del *annus magnus* y la vida de este pájaro<sup>17</sup>. En el libro VII 153, Plinio recuerda a Hesíodo como el primero en referirse al Fénix y destacar su longevidad (nueve veces la vida de un ser humano)<sup>18</sup>. Desafortunadamente, no se ha conservado el texto de Hesíodo.

Un testimonio que debe ser tenido en cuenta es el de Tácito (*Ann.* VI 28) que puntualiza las tres ocasiones en las que fue vista el Fénix: durante los reinados de Sesostris, Amasis y Ptolomeo, el tercero de la dinastía macedónica. El ave voló hacia la ciudad de Heliópolis con una escolta de pájaros comunes, que admiraron su extraordinaria apariencia. El historiador latino admite que ciertos datos pueden ser dudosos pero que resulta incuestionable la aparición del pájaro en Egipto<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> "ἔστι δὲ καὶ ἄλλος ὄρνις ἱρός, τῷ οὐνομα φοῖνιξ. ἐγὼ μὲν μιν οὐκ εἶδον, εἰ μὴ ὄσον γραφῆι. Καὶ γὰρ δὴ καὶ σπάνιος ἐπιφοιτᾷ σφι δι' ἐτέων, ὡς Ἡλιοπολίται λέγουσι, πεντακοσίων. Φοιτᾷν δὲ τότε φασὶ ἐπεὶ οἱ ἀποθάνῃ ὁ πατήρ. ἔστι δὲ, εἰ τῆι γραφῆι παρόμοιος, τοσόσδε καὶ τοιόσδε. Τὰ μὲν αὐτοῦ χρυσοκόμα τῶν πτερῶν, τὰ δὲ ἐρυθρά· ἐς τὰ μάλιστα αἰετῶι περιήγησιν ὁμοιότατος καὶ τὸ μέγαθος. Τοῦτον δὲ λέγουσι μηχανάσθαι τάδε, ἔμοι μὲν οὐ πιστὰ λέγοντες, ἐξ Ἀραβίης ὄρμῶμενον ἐς τὸ ἱρὸν τοῦ Ἥλιου κομίζειν τὸν πατέρα ἐν σμύρνηι ἐμπλάσαντα καὶ θάπειν ἐν τοῦ Ἥλιου τῷ ἱρῶι".

<sup>17</sup> "Primus atque diligentissime togatorum de eo prodidit Manilius, [...] neminem existisse qui viderit vescentem, sacrum in Arabia soli esse, vivere annis DXL [...] Cum huius altius vita magni conversionem anni fieri prodit idem Manilius iterumque significationes tempestatum et siderum easdem reverti [...]".

<sup>18</sup> "Hesiodus, qui primus aliqua de hoc prodidit fabulose, ut reor, multa hominum aevo praebens cornici novem nostras attribuit aetates, [...]".

<sup>19</sup> "Prioresque alios tres Sesoside primum post Amaside dominantibus, dein Ptolemaio, qui ex Macedonibus tertius regnavit, in civitatem, cui Heliopolis nomen, advolavisse, multo ceterarum volucrum comitatu novam faciem mirantium [...] Haec incerta et fabulosis aucta: ceterum aspici aliquando in Aegypto eam volucrum non ambigi-

EL AVE FÉNIX EN LA *EXAGOGÉ*

Su descripción es breve (16 versos) y la realiza un explorador del oasis de Elim<sup>20</sup>. El ave es presentada como un prodigio jamás visto anteriormente. Su tamaño duplicaba al del águila, poseía un plumaje multicolor, cabeza semejante a un gallo, pupilas amarillas como semillas. Su voz era maravillosa y se mostraba como el rey de todas las aves. Los demás pájaros la seguían, temerosos, y ella, exultante como un buey<sup>21</sup>, marchaba con paso rápido. No se menciona ni su longevidad ni su nombre, pero por la similitud con la descripción de Heródoto (en su comparación con el águila y en el plumaje colorido), no cabe duda de que se trata de ella. Un pasaje de Esquilo pudo haber influido en Ezequiel: *Agam.* vv. 113 ss. en el que se habla de las águilas como reinas de las aves (en alusión a los Atridas)<sup>22</sup>. El ave Fénix no aparece ni en pasajes bíblicos ni en postbíblicos<sup>23</sup>. ¿Por qué motivo Ezequiel introdujo su apa-

tur". Menciones del ave Fénix de encuentran en Ovidio, Eliano, Filóstrato, Séneca. No hay coincidencia en los años de vida del pájaro, pero todas destacan su enorme longevidad (entre 500 y 1460 años).

<sup>20</sup> ΣΚΟΠΟΣ] ἕτερον δὲ πρὸς τοῖσδ' εἶδομεν ζῶιον ξένον  
θαυμαστόν, οἷον οὐδέπω ἄρακε τις.  
Διπλοῦν γὰρ ἦν τὸ μῆκος αἰτοῦ σχεδόν  
Πτεροῖσι ποικίλοισιν ἢδὲ χρώμασι.  
Στήθος μὲν αὐτοῦ πορφυροῦν ἔφαινετο,  
Σκέλη δὲ μιλτόχροτα, καὶ κατ' αὐχένων  
Κροκωτίνοισι μαλλοῖσιν εὐτρεπίζετο.  
Κάρα δὲ κοττοῖς ἡμέροισι παρεμπερές  
Καὶ μῆλινῃ μὲν τῇ κόρη προσέβλεπε  
Κύκλωι. Κόρη δὲ κόκκος ὡς ἔφαινετο  
Φωνῆν δὲ πάντων εἶχεν ἐκπρεπεστάτην.  
Βασιλεὺς δὲ πάντων ὄρνέων ἔφαινετο.  
ἦς ἦν νοῆσαι. Πάντα γὰρ τὰ πτῆν ὀμοῦ  
ὄπισθεν αὐτοῦ δειλιῶντ' ἐπέσσυτο  
Αὐτὸς δὲ πρόσθεν, ταῦρος ὡς γαυρόμενος  
ἴβαινε κραιπνὸν βῆμα βαστάζων ποδός.

<sup>21</sup> H. JACOBSON (*The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge University Press, 1983, p. 219, nota 31) insinúa que el símil con este animal se debe a que éste, al igual que el ave Fénix, eran sagrados para los egipcios.

<sup>22</sup> La presencia de Esquilo es innegable en el relato del mensajero egipcio (vv. 194-242): son numerosas las referencias a *Los Persas* en la descripción del ejército egipcio. Cf. H. JACOBSON, *op.cit.*, pp. 136-8.

<sup>23</sup> El versículo 18 de *Job XIX* "Y me decía 'Moriré con mi nido y viviré tantos días como la arena'" fue erróneamente interpretado como una mención del ave Fénix ya que *hol* en hebreo significa arena y ave Fénix. Sin embargo, otros pasajes bíblicos

rición a la salida de Egipto? Las fuentes citadas anteriormente indican que el Fénix se mostraba en intervalos sumamente espaciados y en situaciones de máxima relevancia (*annus magnus* o en ocasión del transporte del cadáver de su padre). H. Jacobson (op. cit, pp. 159-60) ofrece un aporte valioso: indica que Lightfoot (*St. Clement of Rome: two epistles to the Corinthians*, London, 1869, pp. 95 ss) estudió la cronología egipcia y advirtió que Ptolomeo de Mendes (*FGrHist* 611 F1 b) señaló que Amosis (por Amasis) era rey de Egipto cuando se produjo la salida de los judíos de Egipto<sup>24</sup>. El pasaje de Tácito citado (*Ann.* VI 28) determinaba que la aparición del Fénix había tenido lugar durante tres reinados, uno de ellos el de Amasis. Ezequiel podría haber relacionado ambas tradiciones e introducir al Fénix como una señal prodigiosa de inicio de una nueva y esperada etapa, la de la libertad después de dolorosos años de esclavitud.

Otro dato relevante presente en Heródoto y Tácito es la ciudad de Heliópolis como lugar de culto del Fénix. Esta ciudad, consagrada al sol, fue un centro de veneración muy difundido en la antigüedad<sup>25</sup> y el Fénix fue considerado posteriormente como un símbolo del sol<sup>26</sup>. La importancia de la ciudad de Heliópolis está atestiguada en la obra de Flavio Josefo. En su libro *Contra Apión*, obra apologética del judaísmo frente a las calumnias de Apión y otros historiadores, Josefo rechaza las afirmaciones de Maneto quien ubicaba, al igual que Apión, el nacimiento de Moisés en Heliópolis y sostenía que era un sacerdote de dicha ciudad. Estas afirmaciones, combatidas por Josefo, podrían ser un eco de tradiciones que relacionarían a Moisés con Heliópolis y el culto del Sol<sup>27</sup>. El

referidos a una importante cantidad numérica (*Jueces* VII 12, *Isaías* XLVIII 19, *Ho-seas* II 1) no dejan dudas acerca de la veracidad de nuestra interpretación. Cf. *Fénix* en la *Enciclopedia de la Biblia*, Tercer Volumen, Barcelona, Editorial Garriga, 1964.

<sup>24</sup> Ptolomeo de Mendes fue un sacerdote egipcio que vivió en el siglo I d.C. Sus afirmaciones estarían basadas en antiguas tradiciones: ὁ δὲ Πτολεμαῖος βίβλους κατὰ Ἀμωσιν φησιν Αἰγύπτου βασιλέα Μωυσέως ἡγουμένου γεγονέναι Ἰουδαίους τὴν ἐξ Αἰγύπτου πορείαν, ἐξ ὧν συνάπται κατὰ Ἰνναχον ἡκμακέναι τὸν Μωυσέα.

<sup>25</sup> Ubicada a seis millas al norte de El Cairo era el centro del culto al sol en su manifestación como *Re* o *Re-Horakhty*. En la 5ª dinastía (2480-2340 a.C.) el culto en Heliópolis adquirió una posición preeminente en la cosmogonía egipcia, que mantuvo hasta el siglo III d.C. Heliópolis es mencionada cuatro veces en el A.T.: *Gén.* XL 45; XL VI 20; *Jer.* XLIII 13 y *Ezeq.* XXX 17.

<sup>26</sup> Cf. Horapollon 1.34 ἡλίου ἐστὶν ὁ φοῖνιξ σύμβολον.

<sup>27</sup> Cf. *Contra Apión* I 238 (Maneto menciona a Moisés bajo el nombre de Osarsef)

A.T. también revela rastros del culto al sol: se lo nombra en *Deut.* IV 19 entre otros astros que recibían adoración y el profeta Ezequiel (*Ez.* VIII 16) se queja amargamente de los hombres que lo reverencian en su presencia<sup>28</sup>.

Heliópolis debió ser una ciudad muy conocida para la comunidad judía de Alejandría por haberse construido en dicho lugar un campamento militar y un templo, émulo del de Jerusalem. Una vez más se debe recurrir a Flavio Josefo quien constituye la fuente más detallada acerca de su construcción, mencionada también en la literatura talmúdica. *Bellum Judaicum* y *Antiquitates Judaicae* ubican el acontecimiento durante el reinado de Ptolomeo VI Filométor (181-145 a.C.) pero incurrir en contradicciones al señalar la primera que el fundador del templo fue el gran sacerdote Onías III (*B. J.* I 33) y la segunda, su hijo Onías IV (*A. J.* XIII 62)<sup>29</sup>. Destacamos un único detalle de la construcción del templo: el altar era semejante al de Jerusalem y los adornos eran similares, aunque no había ningún candelabro de siete brazos. En su lugar "Onías hizo fabricar una lámpara de oro que suspendió de una cadena dorada, que difundía una luz brillante" (λύχνον χρυσοῦν ἐπιφαίνοντα σέλας χρυσοῦς ἀλύσειας). Esta lámpara simbolizaría al sol<sup>30</sup>. En *Salmos* LXXXIV 11 se habla de Dios como un sol en relación con la presencia divina en el templo y una profecía de Isaías (*Is.* XXX 26) describe la prosperidad futura cuando "la luz de la luna será como la luz del sol meridiano y la luz del sol meridiano será siete veces mayor [...]". Las fuentes

ἡγεμόνα αὐτῶν πῶς τῶν Ἡλιοπολιτῶν ἱερῶν Οσάρσπρον λεγόμενον, y II 10 (Josefo cita literalmente a Aprión) Μωυσις, ὡς ἤκουσα παρὰ τῶν πρεσβυτέρων τῶν Αἰγυπτίων, ἦν Ἡλιοπολίτης.

<sup>28</sup> La sinagoga de Bet Alfa (en el valle de Jezreel, al pie del monte Guilboa) descubierta en 1929 por los arqueólogos E. Sukenik y N. Avigad presenta un piso estructurado en mosaicos. Todos están dibujados y uno de ellos trae la imagen de los signos del zodiaco con el sol en la parte central, representado por un joven que guía un carro tirado por cuatro caballos. Cf. E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period I* (1953) pp. 241-53.

<sup>29</sup> Las contradicciones en la obra de Josefo no son escasas. Cf. M. BROSHI "The Credibility of Josephus", *JJS* XXXIII (1982) pp. 379-84.

<sup>30</sup> El primero en formular esta teoría fue R. HAYWARD en su artículo "The Jewish Temple at Leontopolis", *JJS*, XXXIII (1982) pp. 429-43 basándose en una afirmación de Filón (*Vita Moysis* II 102-3) acerca del candelabro de siete brazos: "This single lamp cannot have symbolised the plants. The overwhelming probability is that it represented the sun. Both the lamp and its chain were of gold, a colour particularly associated with the sun [...]" (p. 435).

talmúdicas dejan entrever cierta hostilidad con respecto al templo fundado por Onías (hoy en día se admite que fue Onías IV y no su padre quien lo construyó) aunque no son determinantes al respecto<sup>31</sup>. Este templo debía constituir un motivo de orgullo para la comunidad judía de Alejandría al establecer una especie de independencia con respecto al templo de Jerusalem<sup>32</sup>. El poeta trágico Ezequiel, como alejandrino, podría haber manifestado su complacencia por la existencia del templo con un símbolo representativo de Heliópolis: el ave Fénix, quien además reunía la riqueza polisémica de ser un pájaro con características fabulosas con muy escasas apariciones, cuya llegada es comentada por todos. Esta hipótesis es sustentada en un texto citado por Bartolomé Ánglico (*De propr. rer.*) bajo el nombre de Alano<sup>33</sup>. En dicho pasaje se comenta la aparición del ave Fénix el día de la consagración del templo de Heliópolis, en el que el ave se prendió fuego a sí misma y se consumió<sup>34</sup>. Este texto de la época medieval podría representar una antiquísima tradición y ser un ejemplo de la incorporación del Fénix a la historia judía como señal de prodigio favorable, en este caso, para el templo de Onías.

<sup>31</sup> Cf. *Men.* 14, 10: "Si alguien realiza un voto de ofrecer un holocausto, debe ofrecerlo en el Templo (de Jerusalem). Si lo ofrece en el templo de Onías, no habrá cumplido con su deber". En *Avodá Zará* se especifica que aquellos sacerdotes que hayan ejercido su ministerio en el templo de Onías, no podrán hacerlo en el Templo (de Jerusalem)". Cf. *La Mishná*, edición a cargo de C. DEL VALLE, Madrid, Editora Nacional, 1981.

<sup>32</sup> Cf. II *Macabeos*, II 18.

<sup>33</sup> No hemos conseguido el texto, por lo tanto, seguimos la versión de H. JACOBSON (op. cit. p. 159).

<sup>34</sup> En las pinturas del relato del *Éxodo* de la sinagoga de Dura-Europa se encuentra una salamandra, que presenta semejanzas con el Fénix. Según tradiciones conservadas en textos rabínicos (*Siphra Shmini* 5-6 (52b), *Exod. Rab.* 15. 28, *Hulin* 127a, *Hagigá* 27a) la salamandra nace del fuego y al igual que el Fénix, simbolizaría el nacimiento del pueblo de Israel a una nueva vida, después de la esclavitud. Cf. C. H. KRAELING, *The Synagoge*, New Haven, 1956, p. 76.

## CONCLUSIÓN

La escasez de los fragmentos conservados, en relación con la obra completa, origina variadas hipótesis e interrogantes, ya sea en el plano escénico, interpretativo o argumental. El ave Fénix, del mismo modo, ha generado diversas suposiciones: ¿símbolo del inicio de una nueva etapa en la que un pueblo adquirió su libertad; afirmación de la independencia de la comunidad alejandrina con respecto a la de Judea (en dicho caso, Ezequiel introduciría un elemento contemporáneo en su obra) o imagen representativa de un conductor, como Moisés, que se destaca sobre el resto de la población, que lo sigue temerosa, como los demás pájaros al ave Fénix (vv. 266-9)? No hay ningún indicio en el texto que permita rechazar o confirmar lo dicho, al igual que la existencia de un coro –supuestamente integrado por las hijas de Ragouel– o que permita confirmar si la pieza estaba destinada a la lectura o a la representación. Sólo un hallazgo de nuevos fragmentos de la *Exagogé* podrá dar respuesta definitiva a estos interrogantes.



## ALGUNAS PROPUESTAS PARA RENOVAR LA ENSEÑANZA DEL LATÍN

ARGOS 23 (1999) pp. 29-39

MARTA GARELLI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

**E**n la mayoría de las Universidades argentinas se forman Licenciados y Profesores en Letras, no especialistas en Filología Clásica. Los alumnos cursan un número variado de niveles de lengua latina, que van desde uno a cinco, según el azar de las reformas de planes de estudio en las distintas Facultades<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva me parece que dos son las finalidades de la enseñanza del latín: la primera, lograr que los alumnos puedan acceder a la lectura directa de textos latinos en tanto ellos vehiculizan componentes fundamentales de nuestra cultura, ya que no se puede comprender plenamente un mundo cultural sino a través de la lengua que lo expresa (de lo que se trata es de alcanzar una competencia receptiva, en cierto modo pasiva, puesto que no se enseña latín para producir textos en esta lengua sino para comprenderlos); la segunda es contribuir a lograr un conocimiento reflexivo y profundo, junto con las disciplinas que la estudian desde otros ángulos, de nuestra lengua materna, y, en última instancia, una formación lingüística general sólida.

Peter Wülfing<sup>2</sup> sugiere poner el acento en cuatro direcciones que pueden orientar una renovación de la enseñanza del latín:

1. Una actualización de la teoría lingüística en que se sustenta

<sup>1</sup> Téngase en cuenta que, en el nivel medio, en ninguna de sus modalidades, se enseña ni se ha enseñado el latín, excepto en tres o cuatro escuelas dependientes de universidades.

<sup>2</sup> "Nuove tendenze dell'insegnamento del latino in Europa", *Aufidus* 31 (1997), pp. 103-114.

nuestra práctica docente, que tradicionalmente ha reducido la lengua a la morfología y la sintaxis, con alguna referencia a la semántica y la estilística. Considera que la gramática de valencias, la gramática textual, la pragmática (que centra su interés en los actos de habla) pueden incorporarse provechosamente.

2. Una consideración de aspectos de la civilización greco-romana que dé un marco humano e histórico a la mera explicación filológica.

3. Una lectura más precoz de los grandes autores sin esperar a que los alumnos hayan adquirido un completo bagaje morfológico y sintáctico.

4. Un canon de lecturas que abarque autores de épocas diversas de la literatura latina.

Wülfing resume sus propuestas en una: adoptar un concepto amplio de lengua, al que llama integral, que debe comprender más estratos lingüísticos de los considerados tradicionalmente. De las propuestas precedentes, que compartimos en su totalidad, vamos a ocuparnos con algún detalle de la primera y la última.

La lingüística ha hecho en este siglo avances notables en el campo teórico y su aplicación a la enseñanza de las lenguas modernas ha sido enormemente fructífera. No podemos decir lo mismo con respecto al latín, que, en general, sigue enseñándose desde perspectivas teóricas tradicionales. Sin embargo, desde hace bastantes años (treinta, por lo menos), no han cesado de aparecer trabajos renovadores desde posiciones teóricas diversas (estructuralismo, generativismo, funcionalismo) aunque, debemos reconocerlo, estos aportes han sido parciales y no han ofrecido una visión de conjunto de la gramática latina que pudiera sustituir los excelentes tratados de la primera mitad del siglo que exponen la *communis doctrina*. En los últimos años esta tendencia parece haberse intensificado, ya que desde 1981 vienen realizándose, con frecuencia bienal, los *Coloquios internacionales de lingüística latina*, que reúnen a importantes latinistas europeos interesados en estos temas.

En el ámbito hispánico, un pionero de la renovación de los enfoques lingüísticos del latín fue Lisardo Rubio, cuya *Introducción a la sintaxis estructural del latín* apareció en 1966. Este libro desarrolla de manera completa sólo algunos temas, como la teoría de los casos que abarca un volumen entero. Otros, como la subordinación, el orden de palabras, los modos verbales y el estilo indirecto fueron recogidos en un segundo volumen que apareció diez años después. Sin embargo, a pesar de que la obra se citaba en las bibliografías de los programas de estudio,

no se produjo ninguna transformación didáctica importante, ni siquiera en la enseñanza del uso de los casos, que, como dijimos, fue el aspecto más coherentemente desarrollado por Rubio. Esta obra está hoy, cuando el estructuralismo ha pasado de moda, muy olvidada, aunque creo que muchas de sus propuestas deberían ser revisadas (al menos como puntos de partida estimulantes para una nueva reflexión) y enriquecidas con enfoques que incorporen aspectos semánticos.

Desde otra perspectiva teórica, la funcionalista, apareció en el año 1995 la traducción al español de una obra de conjunto sobre gramática latina, la *Sintaxis y semántica del latín* de Harm Pinkster, traducida por los profesores españoles María Esperanza Torrego y Jesús de la Villa. La obra se publicó originalmente en la lengua del autor, el holandés, en 1984; aparecieron luego una edición alemana en 1988 y una inglesa en 1990. Si bien el autor declara en el prólogo que no ha tenido la pretensión de que su obra sea una gramática completa del latín, no hay duda de que ocupará, por bastante tiempo, un lugar que estaba vacío en la bibliografía especializada en español: el de una obra de conjunto que renueve de modo sistemático la sintaxis y la semántica latinas desde una perspectiva lingüística actualizada. No se trata de una obra absolutamente original: en la mayoría de los capítulos, el esfuerzo del autor se ha dirigido a recopilar e integrar en un conjunto coherente y metodizado los resultados de las investigaciones sobre distintos temas de otros especialistas (sobre todo franceses, alemanes e ingleses; mucho menos españoles e italianos), a exponerlos críticamente con gran claridad y a indicar en qué puntos es necesario proseguir la indagación. Si bien el marco teórico adoptado por el autor es el del funcionalista Simon Dik, no faltan referencias a otros funcionalistas y a otros marcos teóricos en tanto sean capaces de producir explicaciones más satisfactorias en el abordaje de problemas sintácticos o semánticos no resueltos por la gramática tradicional.

La obra fija límites temporales precisos: el período que comienza con Plauto y acaba hacia el año 100 d.C., con una marcada preferencia en la ejemplificación por Cicerón. Aunque el centro de su trabajo lo constituye el estudio de la oración desde un punto de vista sintáctico y semántico, no se desdénan aspectos pragmáticos cuando ellos pueden iluminar problemas que, de otro modo, quedarían sin resolución satisfactoria. Creemos que, a partir de esta notable obra, ya no hay excusas para no encarar una renovación en el enfoque lingüístico (o más bien una ampliación, pues sería una necedad abandonar textos clásicos de

morfología y sintaxis que han probado durante décadas su efectividad para resolver muchos problemas) que, sin duda, enriquecerá la comprensión de los textos.

En cuanto a la ampliación del canon también haremos algunas consideraciones. Por regla general, los autores escogidos en nuestros programas son los del período clásico, a pesar de que uno de los argumentos de mayor peso para legitimar la enseñanza del latín ha sido el hecho de que fue la lengua de comunicación de los escritores y eruditos de la mayoría de los países de Europa durante toda la Edad Media y el Renacimiento y, en consecuencia, vehículo transmisor de la cultura occidental. ¿Por qué no ampliar entonces el arco de los autores propuestos y hacer un recorrido por páginas que muestren las distintas fases históricas de la lengua: latín pre-clásico, clásico, postclásico, tardío, medieval, humanístico? Este recorrido permitirá observar, por un lado, diferencias intrínsecas en cada fase, y, por el otro, semejanzas con las lenguas romances en los períodos en que la lengua latina estuvo menos codificada y más próxima a la lengua hablada. También parece útil considerar, además de las variedades diacrónicas, las llamadas diastráticas, es decir propias de distintos niveles sociales y de distintas situaciones comunicativas. En este terreno, será particularmente aconsejable la reflexión y aproximación a formas del latín vulgar, en tanto otro de los argumentos que se esgrimen para legitimar la enseñanza del latín es el conocimiento del origen de nuestra lengua. Igual consideración merece el latín cristiano, que es vehículo de un componente fundamental de nuestra cultura. Sus innovaciones, que son especialmente léxicas (préstamos griegos, neologismos, desplazamientos semánticos) tuvieron e-norme influencia sobre la conformación del vocabulario de las lenguas romances.

El aspecto lexical merece una consideración aparte. Es evidente que el logro de la competencia en este campo está en el centro del aprendizaje de cualquier lengua. Para poder afrontar una situación de comunicación o de lectura se hace imprescindible contar con un caudal mínimo de vocabulario. Es también clarísimo que tomamos contacto con los conceptos y estructuras culturales y con el modo de concebir la realidad de una comunidad especialmente a través del sistema lexical. Y sin embargo comprobamos diariamente que ese es el aspecto que menos conocen los estudiantes y quizás el que ha sido abordado didácticamente con menor sistematicidad. ¿Por dónde comenzar a encarar tal problema? Existen hoy instrumentos científicos que pueden orientar nuestra tarea. Jean-Yves Guillaumin es autor, junto con Georges Cauquil

de un *Vocabulario de base del latín*<sup>3</sup>, basado en un criterio frecuencial y etimológico. Si bien Guillaumin es el primero en advertir que un estudio del vocabulario de esta naturaleza no es la panacea de la enseñanza del latín, y ni siquiera de su léxico, debemos reconocer que, al menos, introduce un principio de orden en este campo. Su libro reúne las 1600 palabras más frecuentes de la lengua latina tomadas del *Diccionario Frecuencial* publicado en 1981 por el Laboratorio de Análisis Estadístico de las Lenguas Antiguas (LASLA) de Lieja. Se sabe que las 100 palabras más frecuentes de una lengua corresponden aproximadamente al 60% del total de cada mensaje; las primeras 1000 al 85%; con 4000 cubrimos el 97%. Con respecto al latín se llegó a establecer que las 1600 palabras de mayor frecuencia cubrían el 85% de un examen común del bachillerato francés. Quizás, como reconoce el propio Guillaumin<sup>4</sup>, el 15% que se ignora constituye lo más significativo y peculiar de este texto. Por ello es necesario echar mano a otros recursos que contribuyan a la adquisición lexical. Además de la frecuencia, el *Diccionario de base* tiene en cuenta la etimología; es así que se reagrupan las palabras en familias etimológicas haciendo referencia no sólo al radical latino sobre el que se basan, sino también a la raíz o tema indoeuropeo. Guillaumin, en el artículo citado, propone tres modos de trabajar sobre el conjunto lexical que parece muy razonable: a) interesarnos en la creación de las palabras latinas mismas (y especialmente en aquellas que por la riqueza de su contenido cultural nos permiten un acercamiento profundo a la mentalidad romana; b) trabajar sobre el aprendizaje de la lengua materna en tanto el conocimiento de la etimología permite una comprensión distinta y en perspectiva histórica de nuestro propio léxico; c) establecer por este medio una comparación con otras lenguas romances, hacer sensible lo que teóricamente se enseña acerca del parentesco de las lenguas romances y de otras indoeuropeas. Guillaumin señala que el concepto de frecuencia también puede presidir el aprendizaje de otros aspectos de la lengua, como la morfología o la sintaxis. ¿Por qué, por ejemplo, comenzar el estudio de la morfología por la primera declinación cuando las palabras de la tercera son frecuentemente más importantes y el paradigma de una palabra como *rex* permite visualizar mejor el sistema de funcionamiento de las desinencias tras el tema? La misma observación

<sup>3</sup> *Vocabulaire de Base du Latin, alphabetique, fréquential, étymologique*. Besançon, 1984.

<sup>4</sup> "Nuove proposte per il latino: l'apprendimento del lessico", *Aufidus* 20 (1993), pp. 101-110.

puede hacerse con respecto a los verbos de la tercera conjugación<sup>5</sup>.

Nos centraremos a continuación en otra cuestión de índole didáctica que muchas veces hemos pasado por alto: la consideración de los distintos géneros discursivos. Este concepto bachtiniano<sup>6</sup> puede ser utilizado como principio de ordenamiento en la enseñanza de la lengua, ya que permite concentrarse en determinados problemas morfo-sintácticos según el género de que se trate. Los textos narrativos, que disponen acciones y eventos en determinado orden secuencial, presentarán la ocasión de insistir sobre la referencia de tiempo (tanto la correlación de tiempos verbales como la observación de todo tipo de expresiones temporales), sobre los distintos modos de expresión de acciones nucleares o de acciones colaterales o secundarias. El texto descriptivo, que pone en el centro objetos y situaciones, se desentiende de relaciones de sucesión, hace un uso más restringido de cláusulas subordinadas. El texto argumentativo presenta una organización que tiende a defender algo como verdadero o atacarlo como falso, a convencer, a persuadir. Sus recursos tanto gramaticales como retóricos también se repiten: son característicos de este género los organizadores discursivos, los paralelismos, los largos desarrollos con cláusulas subordinadas que establecen relaciones lógicas. Será coherente, en consecuencia, organizar los programas según estos géneros discursivos, pues la reiteración de textos de un mismo género, independientemente de lo que tenga cada uno de variación estilística, poseerá siempre un entramado fundamental característico y que cada lengua ha estandarizado hasta un cierto punto. El alumno hipotizará sobre el sentido del texto a resolver, buscará aquellos recursos que ha observado en textos estructurados de manera semejante, se sentirá en terreno seguro.

<sup>5</sup> O en el nivel sintáctico con respecto a las cláusulas de acusativo-infinitivo o las de relativo.

<sup>6</sup> En su artículo "Los géneros discursivos" (En *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 248-293) dice BACHTIN: "el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración [...] Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos".

Pasaré a continuación a hacer algunas consideraciones sobre la traducción, la actividad prioritaria que se lleva a cabo en nuestras clases y sobre la que pocas veces nos paramos a reflexionar<sup>7</sup>. ¿Qué significa traducir? Una buena definición que respete a la vez su etimología podría ser "llevar un texto al otro lado de una barrera lingüística y cultural"<sup>8</sup>. Parece necesario detenernos en lo que esta tarea significa y es por ello que, sin pretender ahondar en el tema de la teoría de la traducción, le dedicaremos algunas reflexiones.

El problema central de la traducción siempre ha sido si se debe traducir literal o libremente, es decir poniendo el acento en la fidelidad al texto original o en la legibilidad del texto en la lengua meta. Se trata de lograr mensajes que sean equivalentes en dos códigos distintos. Esta equivalencia no debe ser meramente formal, sino que debe estar centrada en el receptor del texto y producir en él el mismo efecto que el producido en el receptor del texto original. Es claro que así concebido, el concepto de equivalencia afecta no sólo el nivel de la palabra, sino también el del texto y el de la superestructura pragmática.

Las tesis más radicales sobre la posibilidad o no de pasar un texto de una lengua a otra postulan que la traducción implica siempre una pérdida fundamental. "Hay una *miseria* específica de la traducción, una melancolía posterior a Babel" dice Steiner<sup>9</sup>. Este es el sentimiento de quienes traducen literatura o filosofía, sobre todo. En la traducción literaria (particularmente de la poesía), se refiere a la imposibilidad de lograr una sinonimia absoluta que dé cuenta de todos los rasgos fonéticos, gramaticales, semánticos o contextuales, sin añadir al texto fuente ninguna paráfrasis o variante. En la traducción de los textos filosóficos se alude a la dificultad para trasladar toda la precisión y la complejidad semántica que encierran ciertos términos. Sin embargo, dice Steiner, "entre el poema o texto metafísico más oscuro y la prosa más llana, el problema de la traducibilidad solo registra variaciones de grado"<sup>10</sup>. Y

<sup>7</sup> Dejamos de lado, pues no es pertinente para lo que nos proponemos en este artículo, la consideración histórica de la significación que la traducción tuvo, primero, en la literatura romana y luego sobre la conformación de las literaturas europeas en lengua vernácula en el Renacimiento.

<sup>8</sup> NORD, CH. "El enfoque funcionalista de la traducción", *Voces* 22 (1996), p. 14.

<sup>9</sup> STEINER, G. *Después de Babel; aspectos del lenguaje y la traducción*. México, 1980, p. 308.

<sup>10</sup> STEINER, *op. cit.*, p. 280.

más adelante agrega:

"Ninguna copia, incluso de objetos que por lo común decimos idénticos, es un facsímil absoluto. Siempre persisten diferencias íntimas, asimetrías minúsculas. Pero poner en duda la validez de la traducción porque no siempre es posible y nunca es perfecta resulta algo absurdo. Lo que es necesario poner en claro, dicen los traductores, es el grado de *fidelidad* que debe fijarse en cada caso, la tolerancia permitida según las diferentes obras y trabajos"<sup>11</sup>.

Borges, con su acostumbrada lucidez crítica, desmitifica esta "superstición de la inferioridad de las traducciones, amonedada en el con-sabido adagio italiano"<sup>12</sup>, atribuyéndola a nuestro "concepto de *texto definitivo*" y al efecto de tal que produce cuando se lo lee reiteradamente: "El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador o el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso". Alude luego a los dos modos posibles de traducir, el que se obstina en ser fiel a la letra y el que intenta retener el espíritu, el significado, ilustrándola con la famosa polémica Newman-Arnold (1861-1862) sobre la traducción de Homero. En un artículo del diario *La Prensa* (1 de agosto de 1926) que se titula "Las dos maneras de traducir", ya había anticipado Borges esta cuestión: "Hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perifrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas". A esta ideología clásica le interesa principalmente la obra misma; para ella es más importante el texto que el autor. Concibe a la literatura como algo anónimo, patrimonio de todos; nunca una obra es definitiva, sino que los textos literarios son siempre borradores que admiten corrección. Por el contrario, para una mentalidad romántica lo central es el autor: "Los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre [...] Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas". No hay duda de que en los reclamos de quienes consideran intraducible la poesía pervive la mentalidad romántica, aquella que reivindica la originali-

<sup>11</sup> STEINER, op. cit., p. 288.

<sup>12</sup> "Las versiones homéricas", en *Discusión* (1932). *Obras completas*, Buenos Aires, 1993, vol. I, pp. 239-243.

dad, la diferencia y no permite que la voz del autor sea asumida por otro.

Hechas estas consideraciones, ¿podemos llamar traducción al texto en lengua materna que producen nuestros alumnos a partir de los originales latinos? Una primera diferencia entre la traducción practicada como ejercicio escolar y la traducción hecha con fines prácticos es que carece de un destinatario preciso. El ejercicio escolar no se concibe como un verdadero acto comunicativo, no existe el propósito de dar a conocer el contenido del texto a quien ignora o no domina plenamente la lengua de origen. El estudiante es consciente de que el profesor conoce el contenido del texto y, por tanto, lo que le interesa comunicar no es "lo que dice el texto" ni "cómo lo dice", sino su conocimiento de las estructuras morfo-sintácticas. Por lo tanto, lo primero que debemos hacer es revertir esta situación, hacer que el estudiante se enfrente y deba resolver los mismos problemas que un traductor verdadero. Para ello convendrá que, en primer lugar, tome conciencia de los dos momentos que comprende la actividad de la traducción: una etapa inicial de **comprensión** del texto original, seguida de su **recodificación** en la lengua meta, es decir el español. La primera etapa de comprensión permitirá advertir que la estructura morfo-sintáctica no es más que una de las estructuras significativas de un texto, que hay también estructuras textuales (orden de palabras, léxico, figuras retóricas) y extratextuales (contexto, destinatario) que también son significativas<sup>13</sup>. Para este primer momento de la comprensión, pueden ser útiles algunos métodos usados en la enseñanza de las lenguas extranjeras modernas: por ejemplo, consideración de la tipología textual, hipotetizaciones sobre el contenido global del texto a partir del título, de su lectura global o de las repeticiones lexicales, agrupamiento de palabras por campo semántico, entre otras. Cuando se haya logrado esta comprensión global, aunque hayan quedado algunas zonas oscuras, el estudiante estará en mejores condiciones de resolver las cuestiones puntuales y habrá advertido que este trabajo se hace en etapas sucesivas, que son imprescindibles los tanteos, las hipotetizaciones, las correcciones, que se trata de una práctica nunca acabada y siempre perfectible, que no existe la traducción única ni el texto definitivo (concepto, que, según Borges, "no corresponde sino a la religión o al cansancio"<sup>14</sup>).

<sup>13</sup> Ver: FLOCCHINI, N. "Possibilità di un uso didattico della traduzione", *Aufidus* 33 (1997), pp. 75-105.

<sup>14</sup> BORGES, J. L., *op.cit.*, p. 239.

Pasemos ahora al segundo momento: el de la recodificación en la lengua meta, es decir el de la producción de un texto en español que sea "equivalente" al texto de origen. Esto implica que deben cumplirse ciertas exigencias de igualdad de valor y no sólo en el aspecto léxico. La equivalencia entendida de manera global debe alcanzarse en los niveles semántico, sintáctico-estilístico y pragmático. Esto significa que, en el primer nivel, el texto de origen y el texto meta deben tener un mismo significado, transmitir un mismo mensaje; en el segundo, que el texto meta debe reflejar la forma del texto de origen, mostrar sus características estructurales, sin violentar por ello las estructuras sintácticas o el orden de palabras peculiares de la lengua meta; en el tercero, que ambos textos deben cumplir la misma función, tener el mismo valor comunicativo con respecto a sus destinatarios. Lograr esta última equivalencia hace necesario, la mayoría de las veces, apartarse de la superficie lingüística del texto de origen para ser fiel a la intención comunicativa del autor.

Teorías funcionalistas de la traducción consideran que el aspecto pragmático es el que debe primar en el momento de resolver sobre la verbalización del texto original en la lengua meta, es decir que lo determinante en una traducción ha de ser la consideración de la situación comunicativa y los receptores: el texto debe servir para algo, debe ser comprensible y funcionar en sus peculiares condiciones culturales.

El trabajo de la traducción puede mejorarse con un análisis contrastivo de las dos lenguas, para lo cual puede ser de gran utilidad la utilización de ediciones bilingües, del mayor número posible de ellas para cada texto, a fin de acostumbrar a los alumnos a seleccionar cuáles son las mejores, cuáles son las que logran una mayor fidelidad (entendida esta en el sentido amplio y complejo que antes definimos) al texto original.

Otra fidelidad que exige la traducción funcional es la relativa al registro o nivel de formalidad presente en el texto de origen y su correspondencia en el texto meta. Los traductores de obras teatrales son quizás los más conscientes de esta dificultad ante la exigencia de brindar diálogos creíbles, que respeten los códigos de la oralidad y que resulten comprensibles en una primera audición. Pensemos por un momento en la imposibilidad de poner en escena una tragedia griega o una comedia de Plauto utilizando las traducciones corrientes, fieles a la letra pero ajenas a su espíritu, incapaces de revivir en el espectador de hoy las emociones que despertaban en sus antiguos destinatarios.

Un último aprovechamiento del ejercicio de traducción puede y debe ser una reflexión acerca de su teoría y su práctica, tan relevante en nuestro ámbito cultural. No olvidemos que la literatura latina debe su origen a una traducción, que muchas lenguas se salvaron del olvido o se consolidaron al traducir libros sagrados, que la traducción ha sido y sigue siendo un vehículo fundamental de la transmisión cultural en su más amplio sentido.

Estas reflexiones y las propuestas derivadas de ellas tienden a un único objetivo: lograr una visión más profunda de los textos, apuntando a un mayor número de niveles de análisis y a producir un tipo creativo de traducción que conserve lo más fielmente posible los rasgos significativos del original. El valor y la riqueza de los textos antiguos no tienen que ser declamados por los maestros, sino descubiertos por los alumnos. Busquemos formas de trabajo que permitan develarlos.



## EL MOVIMIENTO Y LA LUZ EN EL LIBRO 3 DE LA ENEIDA\*

ARGOS 23 (1999) pp. 41-52

MARÍA LUISA LA FICO GUZZO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

**E**l libro 3 de la *Eneida* es un poema de viajes y aventuras. En él el poeta configura un espacio caracterizado por un movimiento en espiral que se conjuga con un juego de luces y sombras<sup>1</sup>. El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, describir el espacio característico de este libro, específicamente en lo que respecta al movimiento y a la luz<sup>2</sup>. Para ello se realizará un rastreo léxico-semántico orientado al

\* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación subsidiada por la ANCyT, proyecto BID 802/OC-AR-PICT 1775.

<sup>1</sup> Acerca de la imagen de la espiral en la *Eneida* ver J. THOMAS (1988) *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan N° 5, pp. 45-52. Acerca de las imágenes de luz y sombra en la *Eneida* ver J. THOMAS (1981) *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris, pp. 114-119.

<sup>2</sup> La relevancia del análisis del recorrido espacial del héroe Eneas en el libro 3 y de sus niveles significativos y las diversas posiciones críticas que han surgido a partir de dicho análisis son consideradas por E. W. LEACH (1988) *The rhetoric of space. Literary and artistic representations of landscape in republican and augustan Rome*, Princeton: "While most discussions of Vergilian landscape, following after Pöschl (1957), have been concerned primarily with the symbolic value of the poet's descriptions, Reeker (1971) approaches the topic by studying the manner in which the order of descriptive language shapes the reader's point of view." (p. 28); "Some years ago Robert Lloyd observed that the nine episodes of Aeneid 3 divide themselves into three thematically consistent groups according to the way their different versions of prophecy supply Aeneas with increased clarification of his mission. More recently, Michael Putnam has shown that this process of clarification goes beyond the conveyance of intellectual enlightenment to constitute a process of psychological change from insecurity to authority. Aeneas' emotional reluctance to relinquish his memories of past experiences is familiar to the modern reader, and may have seen it as a poetic core of significance whose frame of reference extends to the ultimate consequence of the hero's mission in defining the character of historical Rome." (p. 71).

reconocimiento de imágenes espaciales de movimiento y de iluminación; se analizarán las interrelaciones de las mismas y la configuración de estructuras de imágenes. Se intentará arribar al esbozo de una estructura espacial que abarque la totalidad del libro y describir sus rasgos característicos. En un segundo momento se realizará una interpretación semántica de dicha estructura reconociendo los diversos niveles significativos que emergen de ella y considerando su valor dentro de la totalidad de la obra, es decir, dentro de la totalidad del viaje del héroe Eneas<sup>3</sup>.

## 1. NIVEL DESCRIPTIVO

### 1.1. El movimiento en espiral

En el libro 3 Eneas y los suyos han abandonado su ciudad natal. Al internarse en el mar cruzan el umbral que los hace dejar atrás el espacio familiar y se lanzan, obedeciendo los mandatos de los dioses, en busca de una nueva tierra que aún les es desconocida penetrando en un espacio ajeno y peligroso (3.4-12).

En este espacio nuevo y desconocido recorren un camino de búsqueda caracterizado por la sinuosidad de movimientos que describe un sendero en forma de espiral: un avance que no se concreta en línea recta sino con sucesivas idas y venidas, marchas y contramarchas, avances y retrocesos que van delineando el mapa del viaje<sup>4</sup>.

La búsqueda de Eneas está orientada por mensajes divinos (apariciones, revelaciones, vaticinios y prodigios) que en la mayoría de los casos se caracterizan por su ambigüedad, falta de definición y parcialidad. Así sucede, por ejemplo, con el vaticinio de Heleno:

<sup>3</sup> G. B. CONTE (1981) *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Pisa: "[...] la struttura profonda del testo –la forma che organizza i contenuti– rivela un modo di percepire le cose [...]" (p. 76); "L'accezione che proponiamo qui di punto di vista si può definire la forma di relazione che intercorre tra il sistema semantico del testo e l'universo rappresentato: è propriamente il rapporto di verità che lega il modo della rappresentazione all'oggetto della rappresentazione stessa [...] Ne segue che il punto di vista e converso coincide con la struttura stessa che assumono le cose nel testo, si identifica con la modalità stessa secondo cui si manifesta la complessità del reale." (p. 69). En el presente trabajo no se aborda específicamente el tema del punto de vista, pero se intenta una descripción de las estructuras organizativas de las imágenes espaciales y un reconocimiento de los niveles significativos que emergen de las mismas.

<sup>4</sup> Cf. B. OTIS (1964) *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford, pp. 252-255.

Pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres  
 Aequora et Ausonio possis considerare portu,  
 Expediam dictis: prohibent nam cetera Parcae  
 Scire Helenum farique uetat Saturnia Iuno. (3.377-380)<sup>5</sup>

Esto provoca perplejidad, duda y, a veces, interpretaciones erróneas:

Quem sequimur? quoue ire iubes? Ubi ponere sedes? (3.88)

Hortatur pater ire mari ueniamque precari,  
 Quam fessis finem rebus ferat, unde laborum  
 Temptare auxilium iubeat, quo uertere cursus. (3.144-146)

Agnouit prolem ambiguam geminosque parentis,  
 Sequae nouo ueterum deceptum errore locorum. (3.180-181)

Se añaden obstáculos y dificultades que son a veces de carácter natural: tempestad (193-197), peste (135-138), rocas y niebla (271-275), erupción del Etna (571-580), invierno y oscuridad nocturna. En otras ocasiones los obstáculos son sobrenaturales: prodigios (26-31), seres míticos monstruosos y hostiles: Harpías (224-228), Caribdis (558-567), Polifemo (655-658).

Incluso las dificultades naturales poseen una desmesura que las hace cruzar los límites del curso normal de la naturaleza y las convierte en manifestaciones de fuerzas cósmicas en su condición de potencias del mundo sagrado. Este es el caso de la erupción del Etna:

Fama est Enceladi semustum fulmine corpus  
 Urgeri mole hac, ingentemque insuper Aetnam  
 Impositam ruptis flammam expirare carminis,  
 Et, fessum quotiens mutet latus, intremere omnem  
 Murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo. (3.578-582)

Un espacio caracterizado por el misterio sobrenatural y poblado de presencias pertenecientes al plano de lo sagrado configuran el marco de este sendero vacilante de búsqueda.

El rastreo lexical posibilita el reconocimiento de los rasgos propios de la ruta de los troyanos:

<sup>5</sup> Todas las citas de la *Eneida* proceden de *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, ed. R. A. B. Mynors, 1969.

Los obstáculos detienen, desvían o hacen errar el camino; provocan idas, vueltas y retrocesos, ej.: *melliora sequamur* (188); *excutimur cursu et [...] erramus* (200); *contorsit* (562); *ignarique uiae* (569); *dare lintea retro* (686).

Se van configurando intrincados recorridos que bordean o rodean las costas, ej.: *adlabimur oris* (131); *legimus [...] subimus [...] accedimus* (292-293); *lustrare [...] longos et circumflectere cursus* (429-430); *prouehimur* (506); *adlabimur oris* (569); *exsupero [...] radimus* (698-700); *lego* (706).

Un rasgo de notable relevancia es el de la partida, es decir, el abandono de la tierra y, especialmente, el abandono presuroso: la huida. Los lugares que Eneas y los suyos recorren en este libro son peligrosos o sospechosos y aquellos pocos espacios acogedores no son la meta definitiva y deben ser también abandonados, ej.: *fuge* (44); *excedere [...]* *linqui* (60-61); *linquimus [...]* *uolamus* (124); *deserimus* (190); *fugimus* (268); *effugimus* (272); *linquere* (289); *effuge* (398); *fuge* (413); *linquimus* (550); *eripite* (560); *fugite [...]* *fugite* (639); *fugam [...]* *celerare* (666).

Cuando se hallan en la ciudad de Butroto el adivino Heleno en su revelación anticipa el viaje hasta Italia (380-461). En esta condensación de parte del recorrido de los troyanos se evidencia con claridad la línea de su ruta:

Principio Italiam, quam tu iam rere propinquam  
uicinosque, ignare, paras inuadere portus,  
longa procul longis uia diuidit inuia terris. (3.381-383)

La cualidad principal del camino, destacada por Heleno al iniciar su discurso, es su gran longitud y su condición de inaccesibilidad, de carencia de rutas trazadas con anterioridad: *longa [...] uia [...] inuia*. Es un largo trayecto que nadie ha recorrido antes. Ello se relaciona con la tarea del héroe que es, precisamente, hacer caminos, construir por sí mismo senderos nuevos que luego otros recorrerán siguiendo sus huellas. Este rasgo de la tarea heroica explica la aparente contradicción de sustantivo y adjetivo: *uia inuia*.

Los vocablos *lentandus* (384), *lustrandum* (385), *longo [...]* *circuitu* (412-413) describen otro atributo del camino: las curvas. Continuamente es necesario doblar, dar vueltas alrededor, dar un rodeo. El avance no es nunca directo sino que, por el contrario, está colmado de

circunvoluciones, describe una espiral.

Otra característica fundamental para completar la configuración del camino es la existencia de encrucijadas. En estos puntos el trayecto presenta más de una posibilidad y el viajero se ve en la obligación de tomar una decisión en la que se pone en juego el éxito del viaje y hasta su propia vida y la de su grupo:

Ast ubi digressum Siculae te admouerit orae  
 (Jentus et angusti rarescent claustra Pelori,  
 Laeua tibi tellus et longo laeua petantur  
 Aequora circuitu; dextrum fuge litus et undas. (3.410-413)

### 1.2. El juego de luces y sombras

Simultáneamente al movimiento espiralado el libro 3 presenta un juego de luces y sombras.

La luz plena es portadora de revelaciones esclarecedoras que orientan a los viajeros en el camino correcto hacia la tierra prometida. Son escasos en este libro los momentos de claridad total. El ejemplo más significativo es la aparición de los Penates, cuya misión es rectificar el error de interpretación que los troyanos han cometido en relación con el oráculo de Febo. Una luz intensa penetra por las ventanas abiertas y trae un mensaje manifestado en toda su claridad, sin ocultamientos ni ambigüedades: la tierra que deben buscar es Hesperia:

[...] multo manifesti lumine, qua se  
 plena per insertas fundebat luna fenestras. (3.151-152)

Son más frecuentes en este libro las imágenes de profunda oscuridad. Están relacionadas con fenómenos naturales de gran magnitud que obstaculizan el camino hasta el punto de provocar la pérdida de rumbo. La oscuridad se relaciona con la desorientación y la ceguera. Los dos momentos de mayor oscuridad son la tempestad y la erupción del Etna (3.192-208; 570-587). El léxico de estos dos pasajes se mueve en un campo semántico relacionado con la ausencia de luz: *noctem* (195), *tenebris* (195), *negat discernere caelo* (201), *caeca caligine* (203), *sine sidere noctes* (204). Se nombran numerosos elementos que se caracterizan por la oscuridad, la generan u obstaculizan el paso de la luz: *hiemem* (195), *imber* (194), *uenti* (196), *gurgite uasto* (197), *nimbi* (198), *nubibus* (199), *fumum* (206). Los rasgos de oscuridad física se relacio-

nan con conceptos de desorientación, desconocimiento, ceguera, pérdida de rumbo: *caecis* (200), *erramus* (200), *excutimur curso* (200), *ignarique uiae* (569).

Existen también numerosas imágenes que se caracterizan por presentar una situación de penumbras, es decir, un espacio en el que la luz es difusa y tenue, debido a elementos que obstaculizan parcialmente su paso: nubes, humo, niebla, rocas, etc. Ese estado de penumbras no permite una visión clara y se relaciona con conceptos de duda, ambigüedad y falta de certeza en el rumbo, ej.: *Sol nuit interea et montes umbrantur opaci* (508); *cum procul obscuros collis humilemque uidemus / Italiam*. (522-523); [...] *et Leucatae nimbose cacumina montis* (274)<sup>6</sup>.

La noche posee un doble valor: si el cielo nocturno está despejado y permite ver las luces de los astros, entonces ella es un espacio de serenidad, reposo y restablecimiento de fuerzas: [...] *corpora curamus, fessos sopor inrigat artus* (511); *sidera cuncta notat tacito labentia caelo* [...] (515); *Postquam cuncta uidet caelo constare sereno* [...] (518). Si por el contrario la noche es oscura se convierte en el ámbito del miedo a lo desconocido, de la desorientación y del peligro:

Noctem illam tecti siluis immania monstra  
Perferimus, nec quae sonitum det causa uidemus.  
Nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aethra  
Siderea polus, obscuro sed nubila caelo,  
Et lunam in nimbo nox intempesta tenebat. (3.583-587)

La luz también puede recibir dos valoraciones diversas. La mayoría de las veces es portadora de tranquilidad y de orientación. Este es el caso de las luces provenientes del cielo: los astros y estrellas nocturnos o el sol durante el día. Pero también se señala la presencia de resplandores luminosos amenazantes y peligrosos. Es el caso de la luminosidad de las llamaradas del volcán Etna. Es una luz proveniente de las profundidades de la tierra, que sale a la superficie con violencia e incendia todo lo que toca convirtiéndolo en cenizas. Luces y sombras en su aspecto negativo se conjugan en este fragmento para conformar una situación de peligro y terror extremos:

[...] sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,

<sup>6</sup> Cf. B. OTIS, *op. cit.* n. 4, 251.

interdumque atram prorumpit ad aethera nubem  
 turbine fumantem piceo et candente fauilla,  
 attollitque globos flammaram et sidera lambit, [...] (3.571-574)

## 2. NIVEL INTERPRETATIVO

### 2.1. La revelación progresiva

Las imágenes espaciales relacionadas con el movimiento en espiral y con el juego de luces y sombras se hallan en íntima correspondencia. La ruta de los troyanos se balancea entre dos polos: el avance en el camino hacia Italia bajo la orientación de mensajes caracterizados por la luminosidad y el desvío del mismo provocado por obstáculos que producen el ocultamiento parcial o total de la luz. Las duplas luz/oscuridad, camino correcto/camino equivocado no sólo se ubican en el plano del espacio físico sino que se proyectan en otros niveles significativos.

La búsqueda del camino hacia la tierra prometida es la búsqueda del propio destino asignado por los dioses. En ella el hombre se desliza en un continuo vaivén entre dos polos: pérdida/encuentro, conocimiento/desconocimiento, que se corresponden a su vez con las duplas apariencia/realidad, parecer/ser<sup>7</sup>.

En Tracia se funda una ciudad, pero no es la presagiada, los hados adversos manifiestan que esa no es la tierra indicada: *fatis ingressus iniquis* (17). En Delos se recibe un mensaje velado por la ambigüedad. Creta es una tierra buscada por equivocación: *seque nouo ueterum deceptum errore locorum* (181). La revelación de los Penates corrige el error y revela la verdadera identidad de la tierra prometida pero una tempestad desvía el rumbo. Una larga serie de encuentros y desencuentros configura un sendero que posterga casi indefinidamente el añorado arribo<sup>8</sup>. En las costas por las que se pasa los lugares aparecen y desapa-

<sup>7</sup> M. J. C. PUTNAM (1995) *Virgil's Aeneid. Interpretation and influence*, London, p. 51: "Active and passive compete in the way Virgil has the hero visualize his lot. To paraphrase Aeneas' words: we build a fleet and collect colleagues, Anchises gives the order and I leave the port, yet we are driven by divine augury and I am borne off into exile. It is an alternation that well accompanies the interweaving of knowledge and ignorance, revelation and uncertainty, gain and loss, in the events that loom ahead."

<sup>8</sup> R. HEXTER (1999) "Imitating Troy. A reading of Aeneid 3", *Reading Virgil's Aeneid. An interpretive guide*, ed. Ch. Perkell, Oklahoma, p. 72: "In book 3, Aeneas presents Dido, and Vergil presents us, with both positive and negative *exempla* of hosts, but when it comes to the series of new Troys, all the images are negative. This is basically a tautology: if it is not Rome, Rome it cannot be."

recen, ej.: *patescit* (530), *apparet* (531), *latet* (535) y la mayoría de las veces inspiran desconfianza y despiertan sospechas ej.: [...] *suspectaque linquimus arua* (550).

Un espacio caracterizado por idas y vueltas, luces y sombras nos pone en contacto con la angustiante realidad del hombre a quien la verdad de su destino no se le revela en forma inmediata. Ella exige ser buscada a lo largo de un doloroso y peligroso camino colmado de experiencias engañosas y revelaciones veladas. La verdad se percibe como una meta inalcanzable oculta tras el claroscuro de las dudas, los desconocimientos y las equivocaciones<sup>9</sup>.

## 2.2. El crecimiento interior

Para acceder a esta revelación progresiva el hombre debe realizar un esfuerzo personal. En ese esfuerzo él va ajustando su conducta, va aprendiendo, es decir, va creciendo. El recorrido exterior se corresponde con un camino de crecimiento interior. Consignamos algunos de los aprendizajes de Eneas en el libro 3:

- Reconoce la pequeñez y la indefensión del hombre frente al universo. Sus dimensiones son mínimas al atravesar la inmensidad de un espacio inabarcable por su extensión, por la cantidad y multiplicidad de lugares que contiene y por el misterio que lo envuelve (3.197, 564-565).
- Comprende que ha penetrado en un espacio en el que actúan fuerzas sobrenaturales que lo favorecen o lo perjudican. Para orientarse en su camino debe solicitar la ayuda de esas fuerzas y tratar de evitar su oposición por medio del cumplimiento de rituales (ej.: 3.394-395, 432-439, 459-460, 404-409).
- Aprende en el episodio de Polidoro y en el de las Harpías que la violencia no es el modo adecuado de comportarse frente a lo misterioso ni

<sup>9</sup> J. THOMAS (1981) *op. cit.*, n.1, p. 116: "Virgile a eu une prédilection certaine pour l'opposition de l'ombre et de la lumière; [...] Ainsi se crée un raccourci spectaculaire, un effet de déséquilibre qui donne le vertige à celui qui le perçoit. De ce contraste brutal, de ce clair-obscur imposé à notre regard naît un éblouissement propre à restituer l'angoisse des êtres devant l'inconnu, l'inestable, leur inquiétude devant la précarité de leur aventure et le mystère encore insondable du destin". R. HEXTER, *op. cit.* n. 5, p. 71: "Faced with prophecies, some ambiguous, some contradictory, Vergil's characters have no way of knowing in advance which are true, which are false, or rather, no way of knowing by what interpretation any given prophecy is true."

la forma de acceder a su comprensión (3.24-42, 248-257)<sup>10</sup>.

- El encuentro con Andrómaca y Heleno, ubicado en el centro, es el eje en el que Eneas ajusta su relación con el pasado y con el futuro. Andrómaca representa la nostalgia del pasado<sup>11</sup>, mientras que Heleno lo proyecta hacia su misión futura.
- Pone en práctica la clemencia, virtud de gran valor para los romanos, en el episodio de Aqueménides<sup>12</sup>.

El conjunto de aprendizajes del libro 3 permite el fortalecimiento de Eneas frente a la adversidad y el ajuste en su relación con dioses y hombres. Está constituido por una serie de *labores* orientados al desarrollo de la *pietas* en el héroe. Se integra en un proceso de aprendizaje más amplio que abarca la primera mitad de la *Eneida*<sup>13</sup>.

Este camino de crecimiento no describe una línea recta sino una figura espiralada. Eneas experimenta un avance progresivo pero su trayectoria se modifica continuamente debido al accionar de fuerzas que actúan sobre él impulsándolo en sentidos opuestos y exigiéndole continuos ajustes en su modo de obrar. Estas fuerzas pueden reunirse en dos grupos: aquellas que impulsan y favorecen su avance interior y exterior y

<sup>10</sup> Cf. los análisis de estos dos episodios en M. J. C. PUTNAM, *op. cit.* n. 4, pp. 52-55.

<sup>11</sup> J. THOMAS (1985) "Personalités féminines et quête initiatique dans l'Énéide", *Latomus* 44.3, p. 548: "Les femmes qui partagent la vie d'Enée, ou qui croisent sa route, apparaissent donc comme des représentantes d'un monde ancien dont il s'écarte, et vers lequel elles tendent à le ramener, en cherchant à l'immobiliser. Mais la psychologie virgilienne est trop profonde pour qu'elles soient présentées comme des ennemies; elles ont en commun d'appartenir au monde de la nostalgie: nostalgie pour un monde ancien où l'amour était encore possible, où l'on s'abandonnait aux forces naturelles dont on n'avait pas appris à se défier."

<sup>12</sup> Cf. el análisis de este episodio en M. J. C. PUTNAM, *op. cit.* n. 4, pp. 62-64.

<sup>13</sup> K. QUINN (1968), *Virgil's Aeneid. A critical description*, London, pp. 123-124: "Pretty clearly, Virgil's intention in the first half of the poem is to show Aeneas undergoing a series of *labores* to prove (or rather to develop) his *pietas* – a sort of transference from the physical to the psychological level of the old story of the labours of Hercules. One thing a leader has to learn is the folly, sometimes, of surrender to the heroic impulse (Book 2); another is endurance in adversity (Book 3); a third is the need to subordinate passion to duty (Book 4); a fourth is confidence in himself and in the rightness of his mission when that confidence is lost by those under his command (Book 5); a fifth is the deeper understanding, the mystic insight, that can underpin such confidence (Book 6). Each of Books 2 to 6 represents an ordeal, or rather an experience, the result of which is a more mature grasp by Aeneas of him-self; having undergone these *labores*, he is fit to assume the leadership of his people in war."

aquellas que lo dificultan u obstaculizan. En medio de las poderosas fuerzas de atracción de estos dos polos Eneas va reacomodando su conducta externa e interna y así va diseñando, al avanzar, las sucesivas formas elípticas que conforman la espiral. Esta figura simboliza el movimiento, el cambio y, en este sentido, se contraponen a la eterna repetición del círculo, símbolo de la inmutabilidad de lo eterno. La espiral es la figura que establece un puente entre la eternidad inmóvil y el mundo del continuo devenir de los fenómenos. Su recorrido puede tener dos sentidos: de avance o de retroceso, es decir, de progresión o de regresión. Eneas recorre el camino espiralado en el sentido de un ascenso o progresión. En el plano físico va acercándose a la tierra prometida y en el plano espiritual va ajustando su conducta y orientándose a la consecución de la personalidad adecuada para la misión que debe asumir como héroe según la voluntad de los hados<sup>14</sup>.

### 2.3. El laberinto

Las imágenes espaciales analizadas en el libro 3 en relación con el movimiento y con la luz configuran en su conjunto los rasgos esenciales del laberinto. La espiral es una de las formas que el sendero laberíntico puede asumir para cumplir su objetivo de retrasar y dificultar lo más posible el acceso del viajero al centro deseado. Las curvas, las circunvoluciones, las encrucijadas y la necesidad de continuos avances y retrocesos son otros tantos rasgos que contribuyen a configurar la complejidad del laberinto. Su esencia es circunscribir en el espacio un enredo lo más complejo posible de senderos, cuya función es proteger el acceso al centro que encierra una revelación misteriosa, reservada sólo a aquellos cualificados para acceder a ella. Los obstáculos y peligros son pruebas que el viajero debe superar para demostrar su aptitud para acceder a la

<sup>14</sup> J. THOMAS (1988) *op. cit.* n.1, 45: "Entre deux tensions contraires, un objet inerte sera soumis à un mouvement de balancier; dans une mécanique cosmique, il s'inscrit dans une trajectoire elliptique invariable, totalement répétitive -celle-là même où les Anciens voyaient une image de la perfection-. Par contre, le vivant aura tendance, dans la même situation, à tourner en spirale; il ne revient pas en arrière, il va de l'avant, mais en modifiant sa trajectoire pour tenir compte des forces qui agissent sur lui; ainsi, dans le moment même où il tente de résoudre les oppositions à son développement, le vivant progresse, et sa courbe ne pourra être qu'une spirale; n'y a-t-il pas là comme l'archétype du voyage, qui se définit lui aussi comme d'passement, à travers une progression?".

meta deseada<sup>15</sup>.

El laberinto que Eneas y los suyos transitan en el libro 3 no se encuentra aislado en la totalidad de la *Eneida* sino que se inserta en una unidad mayor. Esta incluye varios laberintos que conforman el camino iniciático del héroe. Los libros 3, 4 y 6 constituyen pasos fundamentales de este camino. Cada uno de ellos es en sí mismo un laberinto con características espaciales particulares.

El laberinto del libro 3 se desenvuelve en un espacio geográfico identificable. Su extensión se debe a la magnitud de las distancias recorridas y sus obstáculos son, en principio, concretos (tempestad, peste, volcán, niebla, rocas, etc.). El elemento misterioso se superpone al espacio físico y lo transfigura confiriéndole dimensiones sobrenaturales. Las dimensiones del ser humano son mínimas frente a un universo físico inconmensurable, a cuyas fuerzas debe enfrentarse para lograr la supervivencia:

[...] dispersi iactamur gurgite uasto; [...] (3.197)

Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem  
Subducta ad Manis imos desedimus unda. (3.564-565)

El laberinto del libro 4 se despliega en un espacio que no es geográfico (Eneas permanece en Cartago) sino psicológico y espiritual. Los caminos y los obstáculos pertenecen al espacio interior del hombre. Sus propias pasiones, sentimientos, sensaciones y pensamientos diseñan el laberinto a recorrer. El enfrentamiento fundamental es el que se produce entre las potencias racionales (*mens*) y las irracionales (*cupido, voluptas*). Este enfrentamiento trasciende el plano individual y llega a ser confrontación de fuerzas sobrenaturales. Eneas debe aprender a controlar sus propias pasiones, a dominar los obstáculos que emergen de su propio interior, debe ser capaz de superar con éxito el laberinto de su propia alma:

Haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros  
Tunditur, et magno persentit pectore curas;

<sup>15</sup> J. CHEVALIER (1986) *Diccionario de símbolos*, Barcelona, p. 621: "El centro que protege el laberinto está reservado al iniciado, aquel que a través de las pruebas de iniciación (los rodeos del laberinto) se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa."

*Mens immota manet, lacrimae uoluntur inanes. (4.447-449)*

[...] *Sed nullis ille mouetur  
fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit;  
fata obstant placidasque uiri deus obstruit auris. (4.438-440)*

En el libro 6 Eneas recorre un laberinto ubicado en un espacio de máxima sacralidad. Debe penetrar solo, con la guía de la sacerdotisa. Sus compañeros no son aptos para acompañarlo en este nivel del laberinto. El reino de los muertos constituye un espacio sagrado, deslindado del espacio cotidiano y profano. Las curvas, las encrucijadas y los obstáculos pertenecen íntegramente al mundo de lo sobrenatural:

*Unum oro: quando hic inferni ianua regis  
Dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso,  
Ire ad conspectum cari genitoris et ora  
Contingat; doceas iter et sacra ostia pandas. (6.106-109)*

Los libros 3, 4 y 6 son laberintos y, a la vez, son tramos de un laberinto mayor que es el camino de avance iniciático de Eneas. Cada uno se despliega en un nivel espacial propio. Se observa entre ellos una progresiva profundización y sacralización espacial que conduce al héroe hasta el centro que constituye el punto culminante de revelación y de crecimiento interior.

## MI CIUDAD, TU CIUDAD (UNA LECTURA DE LA APOCOLOCYNTOSIS DE SÉNECA)

ARGOS 23 (1999) pp. 53-59

ROXANA NENADIC / MARTÍN POZZI  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

La presencia de la ciudad de Roma en la obra de los autores latinos es una constante que presenta diversas formulaciones que nos permiten recuperar los matices subjetivos con que la *urbs* se construye. La configuración espacial de dichos textos posibilita en el enunciado una lectura cartográfica de Roma. A su vez, el trazado de esta cartografía textual implica la presencia de una mirada inicial externa a los hechos narrados (en este caso, la mirada del narrador), y un proceso de definición de los espacios a partir de esta mirada. En este sentido tal cartografía delimita no sólo la acción narrativa, sino también el horizonte ideológico del discurso.

Por su parte, la profusión de espacios ciudadanos, así como también las referencias irónicas al valor de la ciudadanía, definen a la *Apocolocyntosis* de Séneca como un texto óptimo para el estudio de la problemática antes esbozada. Por esta razón, nuestro propósito es identificar en esta obra la compleja trama de rasgos que caracterizan a Roma como espacio textual y la función simbólica que esta cumple en la degradación del personaje central.

La *Apocolocyntosis* en tanto relato construye su enunciación como un haz de evocaciones de una serie de hechos pasados (la muerte de Claudio, sus funerales, la divinización, etc.). Respecto de este procedimiento narratológico Bachelard sostiene que la narración de un hecho pretérito implica necesariamente para el emisor recordar un marco tanto temporal cuanto espacial en el cual insertar los núcleos narrativos que componen su discurso. De esta manera, la puesta en acto de la narración requiere no simplemente el desarrollo unilateral de un tiempo

pasado, sino un devenir temporal espacializado que conjuga solidariamente un tiempo, un espacio y una serie de eventos del enunciado. La imbricación del *continuum* tiempo-espacio genera cartografías textuales que el lector debe recorrer al seguir las acciones que se le presentan en el enunciado<sup>1</sup>.

Los espacios enunciados en un relato son siempre significativos, ya por las acciones que en ellos se desarrollan y a las cuales sirven como sustento, ya por el propio simbolismo que generan en la recepción posterior del entramado textual. A la luz de estas consideraciones iniciales debemos analizar críticamente la configuración de los espacios narrados en la obra y delimitar la funcionalidad que estos adquieren en la recepción del texto.

### EL ESPACIO EN LA *APOCOCYNTOSIS*

La narración que nos ocupa no se contruye sobre una línea temporal cronológica, sino más bien a partir de la fragmentación del *continuum* temporal en momentos puntuales y precisos, a la manera de hitos significativos. La imposibilidad antes mencionada de separar los ejes del tiempo y del espacio, nos lleva a postular también una fragmentación y superposición de espacios en el texto. Sin embargo, en la obra que nos ocupa, este esquema adquiere una complejidad mayor, dado que al instalarse en el enunciado dos series paralelas de núcleos narrativos –constituidas por los acontecimientos, en ocasiones simultáneos, que se desarrollan en la tierra y en el cielo– nos enfrentamos a una superposición disyuntiva de espacios y de tiempos tanto terrenales cuanto celestiales. Un ejemplo claro de lo expuesto es el relato de la muerte de Claudio, que enfrenta dos sucesos coexistentes pertenecientes a diversos planos: la agonía del protagonista y el debate entre Mercurio y las Parcas:

Claudius animam agere coepit nec invenire exitum poterat. Tum Mercurius [...] unam e tribus Parcis seducit et ait: 'quid, femina crudelissima, hominem miserum torqueri pateris?' (3.1)<sup>2</sup>

Este procedimiento de superposición de espacios en un mismo tiempo

<sup>1</sup> BACHELARD (1994). Sobre esta temática puede consultarse con mucho provecho M. DE CERTEAU (1986) *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

<sup>2</sup> Citamos el texto por la edición de RONCALI (1990).

llegará a su máxima expresión con la secuencia que relata el descenso de Mercurio y Claudio desde el Olimpo hacia el Hades (12.1 y ss.). En este pasaje resulta evidente que el funeral del protagonista ha sido simultáneo y paralelo no sólo con respecto al pasaje por la tierra de dichos personajes, sino también respecto de sucesos previamente narrados, como la llegada de Claudio al cielo y la asamblea de los dioses.

Para nuestro propósito nos centraremos en la conformación de los espacios terrestres que brindan una locación inequívoca al mundo de la narración. Basta un examen minucioso del texto para comprobar que estos espacios no están definidos ostensiblemente, bastándole al narrador una simple indicación del lugar para orientar al lector. Las menciones de los espacios terrenales en la obra son las siguientes:

(*iurator*) [...] Appiae viae curator est [...] (1.2).

(*iurator*) [...] in senatu iuravit se Drusillam vidisse caelum ascendentem. [...] quod viderit verbis conceptis affirmavit se non indicaturum, etiam si in medio foro hominem occisum vidisset (1.3).

[...] fano suo (Febris) relicto sola cum illo (*Claudio*) venerat: ceteros omnes deos Romae reliquerat (6.1).

iste (*Claudius*) [...] Lugdunij natus est marci municipem vides (*Hercules*). quod tibi narro, ad sextum decimum lapidem natus est a Vienna, Gallus germanus. itaque quod Gallum facere oportebat, Romam cepit [...] (6.1).

[...] (*Claudius*) intellexit neminem Romae sibi parem fuisse (7.3).

ego (*Claudius*) eram qui Tib<ur> ante templum tuum (Herculis) [...] (7.4).

templum in Britannia habet (*Claudius*) (8.3).

ideo legibus urbem fundavi (i.e. *Augustus*), operibus ornavi, ut [...] (10.2).

[...] (*Mercurius et Claudius*) descendunt per viam Sacram [...] (12.1).

[...] (*Claudius*) per campum Martium, et inter Tiberim et viam Tectam descendit ad inferos (13.1).

Como es notorio, ninguno de los lugares citados está descripto ni siquiera parcialmente en cuanto a su aspecto o sus características. Esta ausencia conduce a dos resultados complementarios: por un lado, agiliza el *tempo* de la narración al no tener que detenerse el narrador para describir extensamente los lugares, brindando así un gran dinamismo a la focalización de los sucesos narrados. Por otro lado –y este es un rasgo de mayor importancia–, una gran parte de los lugares citados son índices de espacios institucionales relacionados con el devenir político (el Senado, el foro, los templos, el campo de Marte<sup>3</sup>). Asimismo, la vía Appia, la vía Sacra y la vía Tecta, aun cuando no constituyen una institución determinada, comportan una afinidad conjuntiva e ineludible con la *urbs* Roma. Si tomamos en consideración el conjunto de expectativas de un lector romano, ninguno de estos lugares necesitaba ser descripto ni explicado: su sola mención desataba una serie de identificaciones simbólicas y políticas<sup>4</sup>.

También es interesante destacar, por otra parte, que algunos de estos espacios definen pasajes tanto a nivel terrenal cuanto entre la tierra y el cielo. Tal es el caso de las tres *viae*, que sirven de ascenso (vía Appia) y de descenso al cielo (vía Sacra) o al infierno (vía Tecta). Esta caracterización es altamente significativa en función del argumento: en primer lugar, el largo peregrinar de Claudio lo dibuja como un personaje que no encuentra su espacio y que se pasea de un lugar a otro; es decir, podemos definirlo como un personaje intersticial, producto del pasaje continuo. En este sentido, estos espacios porosos actúan como contenedores del personaje que marcan su propia inestabilidad<sup>5</sup>.

En segundo lugar, dichos pasajes definen límites. Ya hemos mencionado en la introducción que la definición de los espacios se genera a partir de una mirada inicial delimitadora del narrador. En el caso que nos ocupa, parte de esta definición se concentra en el establecimiento de

<sup>3</sup> En el campo de Marte estaba ubicado el mausoleo de Augusto. Considerando este último elemento, la significatividad institucional del campo se amplía, puesto que a su valor ideológico inicial debe sumarse el valor modélico de la figura de Augusto, quien actúa en el texto de modo paradigmático. Para el ritual del funeral y la ceremonia de la *consecratio*, cf. BRAREN (1994) y RICHARD (1978).

<sup>4</sup> Para la problemática de la descripción y sus vinculaciones con los saberes ideológicos del lector seguimos a HAMON (1991).

<sup>5</sup> Cf. las interpretaciones del título de la obra y el estudio del personaje de Claudio en MORTON BRAUND & JAMES (1998).

espacios-límites. El proceso de enunciación configura a Roma como un implícito en el texto que se evoca por medio de ciertos constituyentes fundamentales (el Senado, el Foro, etc.) y por líneas de demarcación y comunicación (las *viae*). Una cartografía tal define espacios vacíos, simplemente delineados. Como hemos visto, esta simple demarcación alcanza para situar a los personajes y a la acción. En el caso particular de Claudio, es útil recordar las palabras con que la Fiebre refiere su lugar de origen:

[...] Luguduni natus est, marci municipem vides (*Hercules*). quod tibi narro, ad sextum decimum lapidem natus est a Vienna, Gallus germanus. itaque quod Gallum facere oportebat, Romam cepit [...] (6.1)

De un modo insistente Claudio es separado de Roma: aunque se presenta como romano, es de origen galo, lo cual supone un primer distanciamiento geográfico<sup>6</sup>. Además, sus esfuerzos por encontrar un lugar de pertenencia se verán sistemáticamente frustrados en toda la obra, ya sea porque no es reconocido en el cielo, ya sea porque aquellos que lo reconocen en las diferentes etapas de su viaje lo expulsan (como en el Olimpo) o lo relegan a un último plano (como en el Hades). En síntesis, la construcción de Claudio implica un personaje sin espacios propios, itinerante y condenado a circular por un entretelado poroso de lugares cuya demarcación textual hemos señalado<sup>7</sup>.

Asimismo, la inestabilidad espacial de Claudio funciona en la totalidad del texto en consonancia con el resto de las características que modelan su personaje: deformidad física, incapacidad de expresarse, estupidéz, en resumen, ineptitud total para gobernar. Su desarraigo –involuntario, en tanto que es víctima del desprecio de los demás– con respecto al espacio en el que ha debido gobernar contrasta con la relación estrecha que parece mantener Augusto con el mismo, para quien es suficiente designar a Roma con el apelativo *urbs* (“legibus urbem fundavi, operibus ornavi”)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> La intervención de la Fiebre apunta principalmente en el texto a desvincularlo de sus ampulosas pretensiones frente a Hércules, evidentes a partir de los versos homéricos que intenta recitar.

<sup>7</sup> En este sentido pueden leerse también 8.3 y 7.4. La cita de 7.4 representa un esfuerzo desesperado de Claudio de congraciarse con Hércules, de allí su apelación a un espacio institucional: el templo.

<sup>8</sup> Sobre la pertenencia de Augusto al campo de la creencia y la observancia del culto,

De un modo complementario, la segmentación de espacios se ve reforzada por una nueva escisión de carácter formal, producto de la adscripción de la *Apocolocyntosis* al género *prosimetrum*<sup>9</sup>. Desde la recepción del texto por parte del lector, este género posibilita una cierta ambigüedad del material narrado debido a la fluctuación de estilos y formas narrativas. En este aspecto, si bien no implica una diferencia espacial notoria en la dimensión narrativa, su presencia en el eje de la narración aumenta esta sensación de fragmentación que ya hemos consignado. La alternancia de la forma prosa con la lírica –a su vez diseminada en una variedad notable de metros– apela activamente al lector para que decodifique estos quiebres textuales y pueda dar forma a esta especie de rompecabezas narrativo.

Como creemos haber demostrado, la configuración del espacio narativo en la obra tiene especiales características que trascienden la mera ubicación de los acontecimientos. En nuestra opinión el espacio definido en el texto es una función fundamental del eje narrativo, y su valor está determinado por el argumento. En virtud del quiebre espacial analizado surgen la vitalidad y el ritmo narrativos, adquiriendo así mayor relevancia la vertiginosa sucesión de acontecimientos.

Por otra parte, y de un modo complementario, el recorrido de la cartografía que el texto cifra permite a un lector contemporáneo situarse de lleno en la esfera institucional de la política romana, ámbito dentro del cual carece de ubicación nuestro personaje protagonista. En este sentido, la deshumanización de Claudio llega a tal punto que su presencia se reduce a un ambivalente itinerario entre espacios liminares, que le quitan entidad humana y por sobre todo, política.

cf. FEENEY (1998) cap. I, "Belief".

<sup>9</sup> Para un estudio pormenorizado de la cuestión del género, cf. CORTÉS TOVAR (1986).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACHELARD, G. (1994) *La poética del Espacio*. México, FCE.
- BRAREN, I. (1994-5) "O mausoléu de Augusto e a Apocolocintose de Sêneca". *Classica* 7-8, 165-170.
- CORTÉS TOVAR, R. (1986) *Teoría de la Sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- DE CERTEAU, M. (1986) *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FEENEY, D. (1998) *Literature and Religion at Rome. Cultures, contexts and beliefs*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HAMON, PH. (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.
- L. ANNAEUS SENECA, *ΑΠΟΚΟΛΟΚΥΝΤΟΣΙΣ*, Ed. Renata Roncali. Leipzig, Teubner, 1990.
- MORTON BRAUND, S. – JAMES, P. (1998) "Quasi homo: distortion and contortion in Seneca's *Apocolocyntosis*", *Arethusa* 31, 285-311.
- RICHARD, J. (1978). "Recherches sur certains aspects du culte impérial: Les funérailles des empereurs Romains aux deux premiers siècles de notre ère", *ANRW*, Band II.16.1, 1121-1134.



## PROCESOS DE ANIMALIZACIÓN EN LA *MEDEA* DE SÉNECA\*

Argos 23 (1999) pp. 61-68

ELSA RODRÍGUEZ CIDRE  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Cuando se analizan las imágenes de Medea que genera la tragedia homónima de Eurípides la animalización configura uno de los procesos clave y su recurrencia en la obra, una marca constante. En la *Medea* senecana<sup>1</sup>, pese al hecho de contar con abundantes referencias al mundo animal a lo largo de la obra, se constata, en cambio, una sola animalización en términos explícitos. El alcance de sus connotaciones y el diálogo que establece con formas correspondientes en la obra eurípidea, sin embargo, revelan una riqueza semántica y una funcionalidad evidentes que hacen obligatoria la confrontación con el modelo griego.

En la *Medea* eurípidea, la heroína es el objeto de una serie de animalizaciones y en ellas se evidencia una gradación de intensidad que es coherente con el desarrollo de la trama y la evolución del personaje desde el abandono hasta la venganza filicida. Las animalizaciones, con el caudal simbólico que las mismas connotan, parecen estar en función de esta evolución. Así, las imágenes bestiales recalcan en Medea tanto su cualidad de madre (valencias genésicas de ciertos simbolismos animales) como la descripción de su peligrosidad (expresada en términos de ferocidad animal). Por otra parte, los emisores de estos discursos de animalización presentan una profundidad divergente, siendo el de la

\* Este trabajo ha sido leído como ponencia en el XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, celebrado en la ciudad de Mendoza en septiembre de 1998.

<sup>1</sup> La edición base ha sido F. LEO (1963) *Seneca Tragoediae*, Berolini, Apud Weidmannos.

τροφός, con sus anticipaciones y entendimiento, de una complejidad e interés mayor que el que puede presentar el de Jasón, reducido en general a la constatación de la ofensa y la expresión consecuente de su enfurecimiento<sup>2</sup>.

Cabe remarcar, tal como se deduce de los rastreos realizados, que el coro griego no recurre en momento alguno al efecto de animalización y aunque el personaje está presente a lo largo de la obra y es el único que sabe los planes de Medea (pues ésta se los ha revelado) no opta por ver en ella un animal. En cambio, en la obra senecana, la única animalización denotada está precisamente a cargo del coro.

Séneca, en tanto filósofo, compara a la mujer con un animal irracional: "aeque imprudens animal est et, nisi scientia accessit ac multa eruditio, ferum, cupiditatum incontinens"<sup>3</sup>; y considera la furia descontrolada como algo propio de la mujer, llegando a afirmar que aún los animales salvajes se comportan mejor: "Muliebre est furere in ira, ferarum uero nec generosarum quidem praemordere et urguere proiectos"<sup>4</sup>. Sin embargo, en tanto tragediógrafo, en una obra donde se comete uno de los actos más aberrantes a manos de un personaje femenino, no opta por cargar las tintas en mecanismos de animalización de dicho personaje. Cabe destacar, además, que las animalizaciones no se producen desde el mundo femenino.

La animalización a la que hacemos referencia se produce cuando, una vez que Medea termina sus encantamientos, el coro entona el estésimo del acto cuarto:

huc fert pedes et illuc,  
ut **tigris** orba natis  
cursu furente iustrat  
Gangeticum nemus. (w. 862-865)

El coro compara a Medea con una tigresa privada de sus hijos. La relación de este texto con la animalización de la Medea helénica es inmediata. Aquella referencia era emitida en el último parlamento de la

<sup>2</sup> Remito aquí a mi trabajo "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1997, pp. 225-231.

<sup>3</sup> *Dial.* 2.14.1.

<sup>4</sup> *De clementia*, 1.5.5.

τροφός cuando su señora todavía se hallaba en el ἔνδον<sup>5</sup>.

La introducción de la leona en el conjunto de animalizaciones de la *Medea* helénica, elemento recurrente en el resto de la obra, resulta particularmente interesante por cuanto la τροφός articula en aquel caso dos animalizaciones. Continúa una imagen previa (*Medea* como toro), pero ahí identifica su mirada de toro con la suspicacia y agresividad de una leona que ha parido. Aquellas referencias a la animalidad presentan un cuadro estático aunque pleno de tensión: no hallamos acciones concretas y presentes de aquellos animales mas se adivina la violencia del término de la situación latente<sup>6</sup>.

La relación entre el fragmento latino y el griego se da no sólo en la similaridad tigresa/leona<sup>7</sup> sino también en la referencia a los cachorros. En el caso de la cita griega, tenemos el solo dato de la leona 'que ha parido', de la cual se puede suponer la sensibilidad extrema de aquel animal ante la situación de dolor experimentada<sup>8</sup>. En el caso latino, la

<sup>5</sup> "καίτοι τοκάδος δέγγμα λεαίνες ἀποταυρούται δμωσίν, όταν τις μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆ", vv. 187-189.

<sup>6</sup> El hecho de asimilar a *Medea* con una leona que ha parido aparece en relación con su situación de mujer que ha dado hijos y está vinculado con la valencia genésica de la figura del toro. En cuanto a las valencias simbólicas del león, planteamos el problema dado por el hecho de que la bibliografía consultada no nos remite en general a la cultura helénica. En otras culturas del mundo antiguo se acepta, en general, al león como símbolo del poder, la soberanía, la luz y el verbo: cf. CHEVALIER-GHEERBRANT (1973:132ss). Asimismo, el combate entre el león y el toro simbolizaría el triunfo de la luz sobre la noche, cf. REVILLA (1995:245). Si esta contraposición entre toro y león podía aplicarse a la cultura griega, la comparación de *Medea* con ambos animales cobra una significación particular. *Medea* es animalizada hasta ese parlamento como toro, asimilación que desaparecería en el resto de la obra, reemplazada, entre otras, por la de leona. La identificación como leona reaparecerá luego del filicidio, en su calificación como leona infanticida: la *Medea* del ἔνδον, pasiva y sin λόγος, pasa a ser una leona que ha actuado. Por otro lado, sabemos que en la cultura griega la connotación positiva que recibe el león no es compartida por la leona que presenta valores antitéticos; cf. PERUTELLI (1991:767).

<sup>7</sup> Así PABÓN DE ACUÑA (1988:198) en su artículo expresa: "Es curioso notar cómo la tigresa que utiliza Séneca para compararla con las esposas rabiosas y fuera de sí, no aparece prácticamente en los griegos, pero en cambio el papel correspondiente lo hace la leona [...]".

<sup>8</sup> Si bien la referencia a la leona continúa en el resto de la obra, no se da esta relación con el parto. Para un análisis de la figura del león en la tragedia senecana véase PABÓN DE ACUÑA (1988:190-1).

tigresa aparece 'privada de sus hijos'<sup>9</sup>.

La animalización latina no aparece articulada con otras animalizaciones como ocurre en el fragmento griego con la figura del toro<sup>10</sup> y el empleo del lexema δέργμα que implica la mirada del victimario<sup>11</sup>. En el texto latino, la animalización se relaciona más bien con el campo semántico de la furia<sup>12</sup>. Sin embargo, se podría dar una vuelta de tuerca más respecto de la relación víctima-victimario. En la cita griega, la 'leona que ha parido' tenía una mirada de victimario, δέργμα. En la cita romana, debemos prestar particular atención al verbo de la comparativa. El núcleo *lustrum* fue traducido por 'andar en círculos' pero en primer lugar significa en términos del LEWIS & SHORT, 'to purify by means of a propitiatory offering'. El desplazamiento hacia el verbo de movimiento se explica por el hecho de que el sacerdote en el sacrificio lustral daba círculos alrededor de la persona o del objeto purificado. Es evidente que Séneca nos da aquí otro guiño, en tanto unos pocos versos después Medea precisamente sacrifica a sus hijos.

La expresión *orba natis* remite en última instancia a una autorreferencia desde el momento en que Medea nunca es privada por sus enemigos de sus hijos sino que es ella quien se priva a sí misma. Otro

<sup>9</sup> Para una comparación de esta animalización con otras similares en la literatura latina, cf. CLEASBY (1907:61). Para una comparación con Dejanira en *Herc. Oetaeus* donde también es animalizada como una tigresa, cf. PABÓN DE ACUÑA (1988:192 y 200).

<sup>10</sup> Allí, la nodriza recurre nuevamente a la figura del toro pero utilizando esta vez una forma conjugada, ἀποταυρούται. Este verbo, compuesto del anteriormente analizado, configura un hápax. El prefijo ἀπό puede interpretarse con un valor causal o como introductor de un πόνον. En ambas traducciones, τοκάδος λαίνας debe interpretarse con función de ἀπό κοινοῦ. Pero también puede desestimarse esta hipótesis y pensar que el ἀπό introduce una estructura sin término y, en tal caso, presenta una situación más ambigua. Podría pensarse que el ἀπό como separativo está en función de marcar el aislamiento de Medea. Para un análisis del toro en la tragedia senecana véase PABÓN DE ACUÑA (1988:191).

<sup>11</sup> Por otra parte, el verbo con valencia taurina estaba articulado con otro acusativo de relación que nuevamente estaba vinculado con el mirar, δέργμα. Este sustantivo proviene del verbo δέρκομαι que tiene el sentido de ver pero subrayando una intensidad y cualidad significativas: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate (Cf. CHANTRAINE). En fin, resume la mirada de un victimario. De hecho, hallábamnos también allí un dativo de hostilidad, las δμοσίω, entre las cuales se incluía la nodriza. Es de remarcar que la conjunción del verbo ταυρούμαι con la idea de mirada pertenecía exclusivamente a Medea.

<sup>12</sup> VIDÉN (1993:123).

punto a tener en cuenta es el uso de *orba*. En contexto, es claro que expresa 'privada/huérfana de sus hijos' pero sin la aclaración del dativo significa 'privada de toda relación parental' y es exactamente así como quedará Medea después del sacrificio. Inclusive como sustantivo llega a significar 'viuda' y si tomamos en cuenta la muerte simbólica de Jasón al final de esta obra es evidente que el texto también está jugando con esta categoría.

En cuanto a la simbología del tigre en la cultura antigua, CHEVALLIER-GHEERBRANT (1973:995) destacan las ideas de potencia y ferocidad. Un rasgo peculiar es la asociación inmediata con Dioniso: este felino es uno de los animales del carro triunfal del período indio del dios<sup>13</sup>. CIRLOT (1992:441-2) lo relaciona en su articulación con Dioniso directamente con la cólera y la crueldad. Si bien ninguna de las obras consultadas se detiene en particular en la tigresa, está claro que la simbología en sí, ferocidad, cólera y crueldad, se verá aún más incrementada por cuanto esta fiera aparece privada de sus recientes cachorros. Las comparaciones previas con una ménade (que se producen en vv. 384, 806 y 849 a cargo de la nodriza, Medea y el coro respectivamente) y la mención del Ganges nos remiten aún más al ámbito de Dioniso<sup>14</sup>.

Ahora bien, hemos dicho que existe una sola animalización en la obra senecana en el plano de la denotación. Sin embargo, debemos enriquecer el análisis recurriendo a la estructura profunda, como ocurre asimismo con la *Medea* de Eurípides<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ya el mismo Coro en el v. 85 del epitalamio presenta a este animal uncido al carro del dios. Cf. REVILLA (1995:392-3) y HENRY-WALKER (1967:175).

<sup>14</sup> Ganges, el río que simboliza a la India, recuerda el paso de Dioniso por aquella zona. Se atribuye a esta etapa del dios el origen de su cortejo triunfal: carro adornado con hiedra y pámpanos, acompañado de silenos, bacantes, sátiros y otras divinidades menores. Acerca del uso del término *gangeticus* en Séneca y en Ovidio, cf. CLEASBY (1907:61-2).

<sup>15</sup> Recordemos, en primer lugar, que en la obra griega *Medea* no se animaliza a sí misma. No obstante, si en vez de centrarnos en el significado, lo hacemos en el signifiante, hallamos una interesante animalización en boca de Medea, sólo perceptible en estructura profunda. Nos referimos al v. 476: ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων δοιοί. Este verso presenta una aliteración, marcada ya por los escoliastas, donde predominan las sibilantes y los espíritus ásperos. La asimilación de estos sonidos con la serpiente se ve reforzada por una serie de elementos a considerar. Por una parte, en el hecho de que la aliteración se produce en un discurso en el cual se nombra una serpiente, δράκοντα (v. 480), aquella que lleva la custodia del vellocino de oro. En segundo lugar, recordemos, por otra parte, que el carro que montará Medea al final

En la *Medea* de Séneca encontramos una tríada simbólica de animalizaciones trabajada por H. M. HINE en su artículo "Medea versus the chorus". Se trata de los vv. 59-66 donde el coro en su epitalamio menciona los sacrificios a realizarse. Los animales a sacrificar están conformados por un toro, una novilla y unas 'tiernas víctimas':

primum sceptriferis colla Tonantibus  
**taurus** celsa ferat tergo candido;

de la obra está llevado por serpientes aladas. Finalmente, en el parlamento anterior al allí citado, *Medea* utiliza en una orden que se da a sí misma, el verbo ἔρω ("ἔρω" ἔς τὸ δεινόν", v. 403), que si bien en principio puede traducirse por un simple verbo de movimiento, es el que indica el movimiento de los reptiles (evidente en su derivado ἔρπετον). Animal de las más ambiguas valencias simbólicas, la serpiente ha recibido en particular una relación con lo sagrado y con los orígenes. En este sentido, el marco que brinda a la aliteración el v. 475 resulta por demás significativo: ἔκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἀρξομαι λέγειν. En él, se hallan tres referencias claras al origen (ἀρξομαι, πρώτων, πρώτων) sin contar la estructura del πόθεν. Por otro lado, la contraposición entre los dos versos cobra una sustancial importancia. El v. 475 termina con el verbo λέγειν. *Medea* va a pronunciar un λόγος desde el inicio del origen pero al hablar, emite sonidos de animal. En la obra senecana, mientras la presencia de animalizaciones disminuye notablemente, las alusiones a las serpientes prácticamente estallan; cf. CLEASBY (1907:58). La causa principal de la presencia de estos animales, tónicos por excelencia, es el perfil de bruja maléfica que quiere destacar Séneca desde el momento en que estos reptiles conforman uno de sus principales atributos. Respecto de este animal particular A. M. TUPET (1976:64) expresa: "Le serpent, qui, de tout temps, déconcerte et effraie l'homme par son aspect étrange, sa vitalité, sa mue, son caractère dangereux, a toujours servi d'aliment à la superstition. Attribut des dieux guérisseurs, il a un rôle certain dans la religion, et il était utilisé couramment en médecine: la peau soigne les maux d'oreilles; la chair éloigne les poux; la graisse écarte les animaux venimeux; la cendre fournit un remède contre les maux d'yeux; et le venin, associé à du sel, du safran, du fenouil, de l'encens, entre dans divers onguents. Rien d'étonnant qu'on le retrouve en magie". Respecto de las diferencias entre ambas *Medeas* desde la focalización de la brujería, véase KNOX (1977:283-6).

Dentro de estas referencias podríamos distinguir seis grandes grupos: a) las que aparecen como ofrenda de *Medea* a Hécate: vv. 731-734 y 771-774 (TUPET (1976:44)); b) las asistentes al ritual mágico: vv. 684-690 (Cf. ZAPATA FERRER (1988:377)), 694-704 y 705-706; c) serpientes míticas: vv. 652-655; d) las que son atributo de divinidades: vv. 13-18, 961-963 y 1022-1024; e) las implícitas en ciertos personajes como la Hidra, las Furias, Megaera, Tifeo, etc. y f) las connotadas por medio de una idea verbal (verbo *serpo*): vv. 817-819. En todos los casos, los emisores del discurso son *Medea* y la *nutrrix*, excepto en el grupo c), a cargo del coro. Se trata en ese caso de una referencia errónea: pareciera ser que la que tiene el manejo de las serpientes incluso desde el mito es *Medea* o en todo caso la *nutrrix* en su calidad de ayudante.

Lucinam niuei **femina** corporis  
 intemptata iugo placet, et asperi  
 Martis sanguineas quae cohibet manus,  
 quae dat belligeris foedera gentibus  
 et cornu retinet diuite copiam,  
 donetur tenera mitior **hostia**.

Así HINE interpreta esta estructura y concluye que estos versos remiten a Creón, Creusa y los niños en tanto víctimas sacrificiales<sup>16</sup>.

Es significativo que sea el coro quien se encarga tanto de la única animalización en estructura superficial como de las alusiones trabajadas por HINE si bien el objetivo de la puesta en escena de éstas es diametralmente opuesto. La animalización de los vv. 862-865 es claramente subsidiaria del campo semántico de la ira a partir del contexto en que se produce. En ella, Medea asume la susceptibilidad de una fiera 'privada de sus cachorros' y las connotaciones que ello cobra la dibujan claramente como una victimaria en ciernes. En cambio, en la tríada del epitalamio, las animalizaciones no señalan a Medea sino a sus víctimas.

El análisis de los fragmentos, sin embargo, permite matizar esta oposición por cuanto ambos se escriben en clave sacrificial. Los movimientos de la tigresa se identifican con los de un oficiante de sacrificios y tanto los enemigos de Medea como sus hijos aparecen como animales propiciatorios. El campo semántico del sacrificio es crucial y recurrente en la obra. En los vv. 37-39 el discurso de Medea transforma el lecho de Jasón en altar sacrificial. La muerte de uno de los niños se ejecuta en presencia del espectro de Apsirto que clama sangre en venganza de su crimen y Medea, tras haber deseado más hijos con que lavar sus culpas, considera que ha parido dos 'suficientes para el hermano y el padre'. Podría pensarse por último que el fuego que consumirá Corinto también tiene su inscripción en un rito de sacrificio expiatorio.

<sup>16</sup> "First, the bull with lofty neck is Creon, an ironically appropriate sacrifice to the sceptre-bearing thunderers. Secondly, one can parallel the use of *femina* on its own to describe an animal, where the species must be understood from the context), but, together with *intemptata iugo*, it suggest Creusa. (One might note that the *taurus* and the *tenera hostia* should also, according to normal religious practice, be *intemptati iugo*, but that is not specified. The epithet supports the symbolism.) Thirdly, the *tenera hostia* evokes the children. The way for these allusions has been prepared by Medea's ambiguous words about sacrifice at 38-39 [...] So the wishes of the Chorus contain ironic pointers to the disastrous events to come" (1989:416).

En este sentido, las animalizaciones del coro permiten dibujar en estructura superficial una imagen diferente de la que se perfila en estructura profunda. Mientras en un caso la animalización tiende a generar la imagen de una Medea iracunda y feroz como animal, en el otro, es la oficiante de unos sacrificios que, por una parte, la inscriben en el ámbito de lo sagrado y, por otra, proscriben la imagen de una mujer desquiciada: ella sigue los pasos de un ritual dado con perfecto dominio sobre sí.

Para cerrar este artículo podríamos decir entonces que las animalizaciones en la obra senecana están ausentes de los discursos femeninos, tienen un peso numérico menor que en la tragedia griega, aparecen de forma subsidiaria al tema de la cólera, no tienen una articulación directa con lo monstruoso y no conforman el recurso más efectivo para marcar la negatividad del personaje de Medea. Esa función parece cumplirla más bien el ingente conjunto de referencias a la ira del cual estos mecanismos de animalización dependen. La animalización, evidente en la tragedia eurípidea como proceso que resaltaba la agresividad del personaje, deja paso a un tratamiento centrado principalmente en la brujería y el menadismo (la monstruosidad aparece pero como un recurso menor). En otros aspectos estos son entonces algunos de los desplazamientos que se producen en la imagen general de Medea que genera la obra latina respecto de su antecesora griega.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CLEASBY, H. L. (1907) "The Medea of Seneca", *HSCPh* 18, pp. 39-71.
- CHANTRAINE, P. (1968-1980) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck.
- CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A. (1973) *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers.
- CIRLOT, J. E. (1992) *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- HENRY, D. - WALKER, B. (1967) "Loss of identity: 'Medea superest'?", *CPh*, 62, pp. 169-181.
- HINE, H. (1989), "Medea versus the Chorus: Seneca Medea 1-115", *Mnemosyne* XLII, pp. 413-19.
- KNOX, B. M. W. (1977) "The Medea of Euripides", *YCS* XXV, pp. 272-293.
- PABÓN DE ACUÑA, C. T. (1988) "Las comparaciones en el teatro de Séneca a la luz de los trágicos griegos", *Cuadernos de Filología Clásica* XXI.2, Madrid, pp. 187-201.
- PERUTELLI, A. (1991) "Natura selvatica e genere bucolico", *ASNP*.
- REVILLA, F. (1995) *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- TUPET, A. M. (1976) *La magie dans la poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres.
- VIDÉN, G. (1993) *Women in Roman Literature*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Sweden.
- ZAPATA FERRER (1988) "'Descriptiones' en las tragedias de Séneca", *Cuadernos de Filología Clásica* XXI, Madrid, pp. 373-380.

## LA PRUEBA JUDICIAL EN *ANTÍGONA*

SUSANA SCABUZZO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

ARGOS 23 (1999) pp. 69-80

La tragedia, que hunde sus raíces en el mito y se nutre de él, florece en la πόλις del s. v como una de las más acabadas expresiones del espíritu de su época. Esta pertenencia a dos estadios culturales distantes permite que se produzcan en su seno deslizamientos entre el tiempo legendario y el s. v ateniense. En efecto, la tragedia ática retoma las antiguas tradiciones míticas y las revitaliza, convirtiéndolas en un medio apto para expresar simbólicamente los conflictos que el hombre de su tiempo había de afrontar. La situación conflictiva que la tragedia rescata del mito, es convertida en el lugar de la discusión y la confrontación de las viejas tradiciones y creencias con las nuevas formas del pensamiento que acompañan la evolución de la ciudad. Así, el mito vehiculiza y presta su forma a diversos fenómenos que inquietaban a la ciudad democrática. Uno de los aspectos de la vida ciudadana que ingresan en la escena y mantienen en ella una presencia casi constante, es el derecho. La evolución del pensamiento jurídico y las diversas prácticas legales, al mismo tiempo que son sometidas a discusión, constituyen un marco de referencia común entre el dramaturgo y su público. Una lectura que intente recuperar la forma y las condiciones de la recepción de una representación trágica, no debería omitir las permanentes remisiones del texto al ámbito del derecho. En este trabajo nos ceñiremos al estudio de las pruebas de tipo judicial que aparecen en la *Antígona* de Sófocles<sup>1</sup>.

En esta obra son varios los puntos de contacto con el ámbito del

<sup>1</sup> Este trabajo es fruto de una investigación en curso sobre la evolución de la prueba judicial en la tragedia, cuyos resultados de conjunto se publicarán oportunamente.

derecho. A poco de examinarlos se advierte que la mayoría de ellos se integran en una secuencia que podríamos llamar central, y que, ordenada temporalmente, parte del establecimiento y violación de un decreto, y tras variadas alternativas acaba con la condena a muerte del transgresor. Las derivaciones de este acontecimiento configuran una secuencia secundaria.

En la secuencia central hay dos elementos que podríamos considerar nucleares, pues en torno a ellos se organizan las demás acciones legales. El primero, que es en realidad el motor que pone en marcha todo el proceso, es la promulgación de un decreto que ordena honras fúnebres para Eteocles y prohíbe dar sepultura a Polinices bajo pena de muerte. El segundo, y el más importante desde el punto de vista de la estructuración de la acción dramática, es el prendimiento y condena del transgresor, que tiene puntos de contacto con el procedimiento conocido en el derecho ateniense como ἀπαγωγή. Según esta práctica judicial, un delincuente sorprendido en flagrancia podía ser capturado por cualquier persona y llevado ante la autoridad pública. El malhechor apresado era interrogado por los magistrados correspondientes, y si reconocía su culpabilidad se le aplicaba sin más una pena que, en la mayoría de los casos, era capital<sup>2</sup>.

Para nuestro análisis, nos interesan particularmente los lugares que son campo propicio para la presentación de pruebas, como los ἄγωνες en los que se pronuncian discursos que por su naturaleza y finalidades guardan cierta semejanza con los que son propios de la oratoria forense<sup>3</sup>. Hay dos situaciones que pueden asimilarse a instancias judiciales y que son de interés para el estudio de las pruebas: el ἄγων de Antígona y Creonte, en el que se debate la legitimidad del decreto de Creonte y las razones de Antígona para desobedecerlo (441-581)<sup>4</sup>; y el que sostiene Hemón, también frente a Creonte, apelando por Antígona (631-765). Además, en la obra se hallan diseminados diversos elementos que po-

<sup>2</sup> Sobre la ἀπαγωγή, cf. A. R. HARRISON (1971) *The Law of Athens*, Oxford, Clarendon Press, y D. MAC DOWELL (1978) *The Law in Classical Athens*, N. York, Cornell Univ. Press. Sobre la relación entre flagrancia y prueba, cf. L. GERNET (1980) *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid, Taurus; sobre la flagrancia, cf. D. COHEN (1983) *Theft in Athenian Law*, München, p. 52 y ss.

<sup>3</sup> Para un estudio de este tipo de discursos remitimos a S. SCABUZZO y otros (1998) *El discurso judicial en la tragedia de Sófocles*, B. Blanca, EDIUNS.

<sup>4</sup> Cito el texto griego por la ed. de A. C. PEARSON (1924, reimpr. 1964), Oxford, Clarendon Press.

driamos llamar de tipo judicial, como la apelación a testigos y los juramentos, que sin estar integrados en un discurso forense remiten al espectador al ámbito tribunalicio. Comenzaremos nuestro estudio por los dos ἀγῶνες que hemos mencionado.

Los guardias apostados junto al cadáver de Polinices han sorprendido a Antígona realizando los ritos fúnebres que Creonte había prohibido; conducida ante el rey, ella admite estar en conocimiento del edicto y ser la autora de la transgresión. A la pregunta de Creonte καὶ δητ' ἐτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους; (449), responde con una ρήσις que, aunque en escasa medida, tiene algunos puntos en común con un discurso judicial de defensa. En realidad Antígona, más que defenderse a sí misma, defiende su causa ante quien sabe que piensa de manera absolutamente distinta, e indirectamente explica su postura al espectador. Inicia su respuesta a Creonte enlazándola directamente con γάρ, sin *exordium*; por otra parte, el relato que acaba de hacer el Guardia la exime de una *narratio*. En los primeros diez versos se centra en los fundamentos en los que sustenta su acto, es decir –en términos retóricos– en el *status qualitatis*<sup>5</sup>. Ella reconoce haber transgredido un decreto, pero encuentra su justificación en la obediencia a las normas establecidas por los dioses, que considera superiores a las de cualquier hombre; de esta forma, utiliza las leyes divinas –que, como señala Aristóteles en la *Retórica*<sup>6</sup>, son una prueba ἄτεχνος<sup>7</sup>– incluyéndolas en una construcción entimemática<sup>8</sup>. En esta parte de su discurso el estilo es solemne y algo rígido; apela a construcciones paratácticas breves y a expresiones sentenciosas. Resulta evidente, entonces, que no apunta al πάθος del interlocutor ni busca su persuasión, sino que –como máscara trágica– hace explícitas sus motivaciones.

Entre los versos 460 y 468, destinados a exponer las consecuencias

<sup>5</sup> Sobre la teoría de los *status* remitimos a Q. RACIONERO (1990) *Aristóteles. Retórica*, Madrid, Gredos y H. LAUSBERG (1976) *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.

<sup>6</sup> 1357a 31-37.

<sup>7</sup> Para una discusión acerca de la naturaleza y clasificación de las pruebas en Aristóteles, cf. W. GRIMALDI "A Note on the *Písteis* in Aristotle's *Rhetoric*, 1354-1356", *AJP* 2 (1957), pp. 188-192 y "Semeion, Tekmerion, Eikos in Aristotle's *Rhetoric*", *AJP* 4 (1980), pp. 383-398.

<sup>8</sup> Sobre las funciones de los entimemas, cf. F. CORTÉS GABAUDÁN "Formas y funciones del entimema en la oratoria ática", *Cuadernos de Filología Clásica* (Univ. Complutense de Madrid) n.s.4 (1994), pp. 205-225.

favorables que tendrá para ella la muerte que le aguarda, desarrolla dos construcciones entimémicas (460-4, 465-8) que apuntan al ἦθος del orador por cuanto intenta fortalecer su imagen demostrando a Creonte que no le duele la condena; ambos entimemas se fundan en τὰ εἰκότα en relación con la psicología humana. Con la misma modalidad y objetivo, construye otro entimema en su segunda ρῆσις (v. 502-503)<sup>9</sup>. Notemos que Antígona va agregando pruebas sin integrarlas de manera cohesiva; su discurso muestra cierta carencia de articulación y por lo mismo cierto grado de rigidez.

En una ἀπαγωγή la flagrancia, la gravedad del delito y la confesión del imputado eran elementos suficientes para omitir la presentación del caso ante el tribunal. Resulta entonces coherente que los parlamentos de Antígona ante Creonte no se configuren como los discursos de defensa que podrían escucharse en una corte. Antígona, la acusada, que ha reconocido previamente haber violado el decreto, esgrime en realidad ante el rey solo una prueba en apoyo de su conducta: la ley divina; los entimemas que utiliza para demostrar que la condena no le causa aflicción apuntan a fortalecer la imagen del hablante, pero no con la finalidad de buscar su absolución; por el contrario, exasperan a Creonte y alejan definitivamente cualquier posibilidad de entendimiento entre ambos.

En el diálogo estíquico en que los agonistas prolongan su enfrentamiento, discuten la naturaleza del acto transgresivo realizado por Antígona (en términos retóricos, corresponde al *status finitionis*). Ella, acusada por Creonte de que sepultar a Polinices es cometer impiedad en relación con Eteocles, apela al hipotético testimonio de este, que no avalaría tal acusación. Es decir que para rebatir la opinión de Creonte acerca de la calificación de su acto recurre a lo que supone que atestiguará Eteocles.

Creonte, que esperaba descargar el peso de su autoridad sobre varones complotados en su contra, se encuentra con una muchacha joven que no teme morir. No puede explicarse este aparente absurdo; busca entonces cómplices de Antígona, y de inmediato inculpa a Ismena y ordena que comparezca. Ante el Coro, Creonte justifica su acusación presentando una prueba de la complicidad de Ismena; elabora un enti-

<sup>9</sup> Antígona cierra su primer discurso con un cambio de rol, pues en los vv. 469-70 es ella quien acusa a Creonte de locura; y poco más adelante (504-507) lleva sus acusaciones al plano político, denunciando bajo la forma de un entimema el temor que impide al Coro expresarse libremente.

mema que se basa, en términos aristotélicos, en un σημεῖον (491-492), y lo convalida con una expresión asimilable a una *sententia* que funciona como premisa menor (493-494). El testimonio del Guardia sobre las circunstancias en que fue prendida Antígona lo obliga a limitar la acusación a la βούλευσις<sup>10</sup>; por otra parte, la carencia de flagrancia en relación con Ismena fuerza a Creonte a interrogarla para que ella misma defina su situación. Con cierta suficiencia le ofrece la posibilidad de reconocer su participación en el enterramiento o de excusarse como testigo que nada sabe, mediante un juramento, ἐξωμοσία<sup>11</sup>, tal como sucedía en los tribunales cuando un testigo convocado rehusaba declarar alegando desconocimiento de aquello que se quería que atestiguarase; es decir que le propone a Ismena declarar como parte acusada o, en todo caso, excusarse como testigo. Contrariamente a lo que esperaba Creonte, la joven opta por declararse cómplice, es decir parte acusada. Antígona rechaza y desmiente lo afirmado por su hermana, y para ello apela a Hades y a los muertos, que son testigos, saben (ξυνίστορες, 542), quién fue el autor del ritual fúnebre. Creonte no comprende esta puja de las jóvenes por asumir la responsabilidad del delito; no acepta, por lo tanto, las pruebas que ellas presentan, y concluye en que ambas han perdido la razón (561-562).

Observemos que la inclusión de Ismena en el conflicto queda fuera del esquema de una ἀπαγωγή real, y otro tanto sucede con la apelación que presenta Hemón<sup>12</sup>.

El discurso que, en el marco del ἀγών con su padre, pronuncia Hemón (683-723) resulta más rico en lo que hace a las pruebas que ofrece. La organización de los contenidos y de los recursos empleados permite establecer una división en partes en cierto modo semejantes a las de la oratoria forense.

Hemón abre su ρήσις con una introducción que opera a manera de *exordium* (683-7); comienza con una expresión sentenciosa (683-4) en la que funda un entimema, con la finalidad de modificar el πάθος del

<sup>10</sup> Sobre βούλευσις, cf. W. LOOMIS "The Nature of Premeditation in Athenian Homicide Law", CQ, n.s. 1 (1986), pp. 87-95 y D. MACDOWELL, *op. cit.*

<sup>11</sup> C. CAREY desarrolla este tema en "The Witness *exomosis* in the Athenian Courts" CQ, n.s. 1 (1995), pp. 114-119.

<sup>12</sup> Sobre la apelación (ἐφεσις) y sus alcances, cf. A. HARRISON, *op. cit.*, p. 72 y ss.; recuérdese que la posibilidad de presentar una ἐφεσις fue una de las medidas democráticas tomadas por Solón.

interlocutor; apunta a convencerlo de que otros puntos de vista distintos del suyo pueden ser razonables. De inmediato presta su acuerdo a Creonte para evitar que se produzca en él un *πάθος* indeseable.

La secuencia siguiente, que se extiende entre los vv. 688 y 699, contiene elementos que podrían asimilarse a los de una *narratio*, al servicio de la argumentación. Entre los vv. 688-691 Hemón enlaza dos entimemas, uno referido a Creonte, otro a sí mismo, a partir de la premisa implícita "quien es temible para el hombre común no es apto para oír todo lo que se dice"; ambos, pues, se fundan en τὰ εἰκότα en relación con la psicología humana. La finalidad de estos entimemas es descalificar al interlocutor para determinada función y destacar la competencia del orador al respecto, con lo que se fortalece el ἦθος del hablante. La otra prueba que aporta en esta sección es una especie de testimonio; se trata de un testimonio indirecto, traído por el propio Hemón, de lo que opina la ciudad con respecto a la 'transgresión' de Antígona. Esta prueba tiene alguna semejanza con las declaraciones de testigos que por diversos motivos no podían comparecer ante el tribunal; por esta razón su testimonio era recibido por otra persona, que acudía al lugar donde estaba el testigo y luego lo exponía frente a la corte<sup>13</sup>.

A continuación Hemón acumula tres pruebas en una especie de *argumentatio* (701-717). La primera es un entimema (701-704) basado en τὰ εἰκότα en relación con la psicología humana, que apunta, por un lado, a fortalecer el ἦθος del hablante asegurando que su mayor preocupación es la felicidad de su interlocutor; además procura disponer convenientemente el ánimo de este para que lo que va a decirle a continuación no suscite en él algún *πάθος* indeseable. El entimema siguiente (705-709) también está basado en τὰ εἰκότα en el sentido de opinión común; con este razonamiento el hablante intenta que el oyente acepte sus razones y se torne apto para un cambio en su *πάθος*, en el sentido de que pueda ceder en su obstinación y acepte opiniones distintas de la suya. Hemón produce luego una afirmación semejante a una *sententia* (710-711) con cuya autoridad procura respaldar su argumentación y fortalecer su ἦθος presentándose como un hombre lleno de sabiduría pese a su juventud. Se vale luego de una *similitudo* (711-714), es decir de un ejemplo tomado de la naturaleza, y en los vv. 715-717 apela a una

<sup>13</sup> Cf. R. BONNER-G. SMITH (1968) *The Administration of Justice from Homer to Aristotle*, N. York, Greenwood Press.

παραβολή, es decir a un ejemplo tomado de la vida cotidiana<sup>14</sup>. También estos dos παραδείγματα buscan modificar el πάθος del oyente para que ceda en su obstinación, e ilustran los entimemas de los versos 683-7 y 705-9.

A partir del v. 719 y hasta el final de la ρήσις, segmento que opera a modo de *peroratio*, Hermón no llega a formar entimemas, pero a la luz de lo dicho hasta ahora los implícitos son tan evidentes que el oyente puede completar sin dificultades su razonamiento<sup>15</sup>. Adopta nuevamente un tono sentencioso e impersonal para lograr mayor credibilidad<sup>16</sup> y mover al oyente a un cambio en sus πάθη sin aludir directamente a su falta de sabiduría, de modo de no provocar una ruptura entre ambos. Observamos entonces que en este discurso hay una sobreabundancia de *sententiae* que el hablante enuncia sin explotar plenamente toda su fuerza argumentativa; por otro lado, las diversas pruebas que esgrime aparecen γυxtapuestas y no se integran en una argumentación que las articule y les preste cohesión<sup>17</sup>.

Veamos ahora qué otros elementos, diseminados en la obra, pueden asociarse con algún tipo de prueba judicial.

Las primera vez que el Guardia comparece ante Creonte lo hace en calidad de alguien que puede testimoniar un hecho sin conocer la identidad del autor; deja bien en claro que no hay señales que permitan descubrirlo (ἄσημος οὐργάτης τις ἦν, 252; σημεία δ' οὔτε θηρὸς οὔτε του κυνῶν ἐλθόντος, 257-258). Precisamente la ausencia de σημεία (en el sentido de señal o signo que este término parece tener en Sófocles), que mueve a los guardias a acusarse mutuamente, se constituye en fundamento de la inferencia (σημείον en sentido aristotélico)<sup>18</sup> que hacen los guardias en el sentido de que el culpable es alguien del piquete. La sos-

<sup>14</sup> Arist. *Ret.* 93b5.

<sup>15</sup> Para un estudio detallado de implícitos y presuposiciones, remitimos a la obra ya clásica de O. DUCROT (1980) *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.

<sup>16</sup> Lo que implica fortalecer el ἦθος del orador.

<sup>17</sup> Este rasgo, que ya habíamos observado en *Antígona*, lo sugiere NAVARRE al comparar las tragedias más antiguas de Sófocles con la elocuencia de Homero y Heródoto. (O. NAVARRE (1900) *Rhétorique Grecque avant Aristote*, Paris, Hachette, p. 73).

<sup>18</sup> Sobre el sentido de σημείον y τεκμήριον en Aristóteles, en Antífonte y en Anaxímenes, cf. G. GOEBEL (1983) *Early Greek Rhetorical Theory and Practice. Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Madison, University of Wisconsin.

pecha que circula entre ellos no se resuelve; nadie podía ser señalado como culpable cierto, y todos negaban saber algo (ἔφενγε μὴ εἰδέναι, 263); es decir que, como parte, se exculpan, y como testigos, se excusan. Esta situación desemboca en la propuesta de recurrir a dos antiguos medios de prueba: la ordalía<sup>19</sup> (tomar el hierro candente con las manos; saltar a través del fuego) y el juramento.

La ordalía y el juramento evidenciario<sup>20</sup> son prácticas que se remontan a estadios muy antiguos, previos al surgimiento del derecho; asociados en el relato del Guardia como modos de resolver un caso donde no hay testigos ni otro tipo de πίστεις, remiten al espectador a tiempos remotos, y sugieren cierto primitivismo<sup>21</sup>.

Pero juramento y ordalía quedan simplemente en la intención de los guardias, pues surge otra propuesta: recurrir a la autoridad para que resuelva el caso; es esto, precisamente, lo que está haciendo el Guardia en su primera aparición en escena.

Tras el canto del Coro que celebra los logros de los hombres y los riesgos que conllevan, reaparece el Guardia, esta vez trayendo a Antígona; acaba de capturarla junto al cadáver de Polinices, y se refiere a ella como ἡ ἕξιργασμένη (384)<sup>22</sup>. Esta vez declara en calidad de testigo presencial y autor de la ἀπαγωγή, por lo que pone cuidado en subrayar que ella fue sorprendida en flagrancia, es decir que él la vio realizando el acto prohibido, y se asegura de que su testimonio resulta claro (405). Creonte pregunta cómo fue vista (ὁρᾶται) y capturada, con lo que da lugar al minucioso testimonio del Guardia (407-440). La escueta confesión de Antígona certifica la veracidad del testigo, que queda así liberado de toda sospecha en su contra.

Analicemos ahora la función dramática de las pruebas utilizadas tanto en relación con los personajes como en el desarrollo de la acción.

El recurso a las leyes de los dioses, y los dos entimemas que construye Antígona en su primer discurso frente a Creonte, que intentan for-

<sup>19</sup> Sobre el tema puede consultarse la obra de J. HASTINGS (ed.) (1930) *Encyclopedia of Religion and Ethics*, London, T. and T. Clark, vol. IX.

<sup>20</sup> BONNER y SMITH, *op. cit.*, distinguen distintos tipos de juramento: promisorio, evidenciario y confirmatorio.

<sup>21</sup> En el ámbito ficcional de la obra, quienes proponen apelar a estos medios de prueba pertenecen a un estamento social con tendencia a conservar prácticas arcaicas.

<sup>22</sup> Cf. v. 252 y 262.

talecer el ἦθος del hablante, no logran la finalidad propuesta, y provocan en el destinatario un efecto no previsto. Creonte interpreta la actitud de Antígona como una jactancia desmesurada, y la acusa de cometer ὕβρις. Este término no es entendido aquí como transgresión en relación con los dioses, sino que es empleado con el valor que tiene en el derecho ateniense; en ese ámbito aludía a variadas conductas abusivas que van desde causar heridas a desobedecer a la autoridad<sup>23</sup>; en este sentido es legítima la acusación de Creonte, pues siente lesionada su jerarquía como soberano de Tebas por la conducta orgullosa y ofensiva de Antígona. La doble ὕβρις que le imputa se refiere a los hechos que ella osó cometer, y a las palabras con que les da fundamento. Que una mujer ose cuestionar la legalidad de una proclama real, y que elabore argumentaciones lógicas sobre las ventajas que le trae el castigo que se le impondrá constituyen conductas transgresivas que llevan al rey a endurecer su postura.

Cuando se aproxima el momento de la muerte, se produce cierto cambio en las apreciaciones de Antígona. El dolor que ella negó en su primera ρῆσις se constituye en uno de los motivos de su κομμός (801-882), junto con la soledad y el desamparo que acrecientan su sufrimiento. El argumento sobre las ventajas de una muerte que le permitirá alcanzar gloria es desmentido luego por ella misma, que interpreta el consuelo que le ofrece el Coro apelando a la fama, como una burla a su dolor (839 y ss). Las leyes divinas que Antígona invocó como prueba de la validez de su acto transgresivo, no le ofrecen seguridad absoluta en la proximidad de su fin. La inminencia de una muerte prematura la mueve a lamentar los gozos que nunca alcanzará, y esto mismo le hace sentir más agudamente la injusticia de su condena y el aislamiento en que ha quedado. Todas las voces que ella escuchó desde que planeó sepultar a su hermano fueron de desaprobación; y los dioses no produjeron ninguna señal de, al menos, anuencia. De esta forma, se instala en su visión la posibilidad de que los dioses no aprueben su conducta, y así la segura y tenaz Antígona del inicio muestra su costado vulnerable.

Las πίστεις ἄτεχνοι que presenta Antígona no proceden del ámbito terreno: las leyes de los dioses y el testimonio de Hades y del hermano muerto son pruebas que evidencian el aislamiento en que está Antígona; nadie atestigua a su favor, y su adhesión al mundo de los

<sup>23</sup> Sobre los alcances del término ὕβρις en el derecho ateniense, cf. D. MACDOWELL, *op. cit.*, pp. 129-132.

muerdos más que al de los vivos hace que ella misma no se empeñe en su defensa<sup>24</sup>. A Creonte no le pasa inadvertida tal adhesión, pero la estrechez de sus miras, su ἀμαρτία, le impiden aceptar las pruebas que presenta Antígona.

Cuando Creonte, por su parte, siente la necesidad de exhibir una prueba de la acusación contra Ismena, interpreta el desasosiego de esta por la suerte de su hermana como un indicio cierto de su participación en el delito, y en ese dato funda su prueba, que por lo tanto resulta endeble<sup>25</sup>; y sin embargo basa en ella la condena a muerte de Ismena. Este apresuramiento de Creonte evidencia claramente su falta de sensatez<sup>26</sup>. Observamos una actitud similar en el ἀγών con Tiresias, en el que lanza contra este muy duras acusaciones sin esgrimir ninguna prueba.

Consideremos ahora qué efecto producen las πίστεις aportadas por Hemón en su apelación por Antígona. El núcleo de su discurso está constituido por el testimonio que él mismo da de la opinión que circula por la ciudad; en esta especie de polifonía inversa, Hemón disimula su propia voz bajo la de la ciudad, y ese interés que pone en travestir su parecer delata la importancia que le asigna al punto. Los entimemas que elabora y los παραδείγματα con que los ilustra apuntan a suscitar en el oyente el πάθος adecuado para poder acoger la propuesta del hablante, y a fortalecer el ἦθος de este. Observemos que Hemón en su ἔφεσις ofrece como pruebas argumentos y *sententiae* extraídos de la experiencia humana y de la naturaleza, sin remitirse a instancias superiores. Apunta a señalar las ventajas que su propuesta aportaría a Creonte, es decir que sus razones tienen un sentido pragmático, y parecen hechas a la medida de su destinatario. Sin embargo sus estrategias no tienen éxito; los εἰκότα en los que Hemón basa sus razonamientos son desestimados por su padre. La propuesta de Hemón se funda en la necesidad de una relación dialéctica entre el individuo y el grupo social que lo contiene; en este modelo de comunidad prevalecen los valores que posibilitan una convivencia armoniosa y participativa. En contraposición, la πόλις que defiende Creonte coloca al estado por encima de los indivi-

<sup>24</sup> Cf. vv. 555 y 559-560.

<sup>25</sup> En términos aristotélicos, Creonte asigna a un σημεῖον la categoría de τεκμήριον, y a partir de este deslizamiento construye un entimema que justifica la condena de Ismena.

<sup>26</sup> Creonte es censurado por su falta de sensatez por Antígona, Hemón, Tiresias y el Coro (470; 755; 1052; 1347 y ss).

duos, y es un estado laicizante, que no reconoce la importancia capital de las relaciones con los dioses. Estas divergencias en cuanto a los presupuestos<sup>27</sup> en los que Hemón basa su apelación conducen a este al fracaso<sup>28</sup>. En este debate con Hemón, Creonte tampoco acepta las pruebas que su hijo presenta; rechaza la posibilidad de que Hemón o la ciudad puedan aconsejarle, y procura colocar a este bajo una luz desfavorable, censurándolo por su juventud y por estar dominado por una mujer.

En cuanto a otras pruebas que aparecen diseminadas en la obra, señalemos que Creonte se muestra poco inclinado a aceptar sin más el primer testimonio que aporta el Guardia; de allí que lo convierta en sospechoso y le encomiende la ζήτησις o pesquisa para encontrar al culpable del sepelio. El segundo testimonio del Guardia, que se produce cuando trae capturada a Antígona, tampoco es aceptado de inmediato por Creonte. Observemos que en esta oportunidad la condición asimilable a la de un ζητητής con que Creonte ha revestido al Guardia, equivalente a la de un magistrado, debería otorgarle particular credibilidad como testigo<sup>29</sup>, pero Creonte no lo considera así; recién cuando Antígona admite su autoría, él despidе al Guardia liberado de toda inculpación.

El nuevo soberano aparece receloso, y de entrada no confía plenamente en nadie. No acepta las pruebas que sus interlocutores le ofrecen, sea porque no las toma en cuenta, o porque no comparte los presupuestos en los que se basan. Ni las pruebas ἄτεχνοι ni los argumentos que elaboran otros personajes lo hacen vacilar; las estrategias discursivas que apuntan a fortalecer los ἤθη de sus oponentes no tienen éxito. Creonte solamente reaccionará por miedo, ante las terribles predicciones de Tiresias. Sin embargo, cuando le llega el turno de ofrecer pruebas contra Ismena, el fundamento de su argumentación resulta endeble, y él mismo, a instancias del Coro, levanta la acusación con la misma ligereza con que la había lanzado.

<sup>27</sup> Sobre los presupuestos de la argumentación, cf. CH. PERELMAN-N. OLLBRECHTS-TYTECA (1986) *La nueva Retórica*, Madrid, Gredos.

<sup>28</sup> Si la ciudad, en secreto, ha evaluado ya la causa de Antígona favorablemente, el veredicto negativo de Creonte procede de la autoridad y posee la fuerza del poder.

<sup>29</sup> S. HUMPHREYS en su artículo "Social Relations on Stage: Witness in Classical Athens", *History and Anthropology*, vol. 1.2 (1985), pp. 313-369, realiza un minucioso estudio de la naturaleza y del peso relativo de los testigos, según su condición social, en los tribunales atenienses.

De esta forma vemos cómo el manejo de las *πίστις*, pese a cierta rigidez observada en el manejo que hace Sófocles de las técnicas discursivas, contribuye a la consecución de determinados efectos dramáticos. Por un lado, coadyuva al encadenamiento de las acciones; el tipo de pruebas que se presentan en la escena y las reacciones que provocan en quienes las evalúan van marcando algunos lineamientos en el cauce que siguen los acontecimientos. Por otra parte, desde la perspectiva de la configuración de los sujetos ficcionales, mediante la elección que cada personaje hace de las pruebas que ofrece y la forma en que el destinatario las recibe, Sófocles completa de manera acabada el diseño de sus individualidades.

IMPIETAS E INIURIA: RELACIONES SOCIALES  
Y ABANDONO DE ADHERBAL (SALL. IUG. 14)  
Y DE ARIADNA (CAT. 64, 52ss.)

ARGOS 23 (1999) pp. 81-97

MARÍA EUGENIA STEINBERG  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**E**l debate sobre la naturaleza de la historiografía clásica es constante<sup>1</sup>. Uno de los temas centrales de esta discusión tiene relación con la posibilidad de aproximación a los textos de la historiografía como artefactos literarios<sup>2</sup>. Se ha dicho que la monografía *lugurthina* de Salustio es pasible de transformación en una tragedia en cinco actos<sup>3</sup>. También se ha llevado a cabo el estudio de los primeros capítulos como un desarrollo del tema folklórico de los tres hermanos<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Véanse los *testimonia* de los antiguos aportados por A. KURFESS en el prefacio de su edición *Catilina, lugurtha, Fragmenta ampliora*. Post A. W. Ahlberg edidit Alphonsus Kurfess, Editio stereotypa editionis tertiae, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1968. Las citas del texto salustiano provienen de esta edición.

<sup>2</sup> En este sentido se inscriben los trabajos de HAYDEN WHITE, *Metahistoria, La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (original en inglés de 1973) y *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985. Más específicamente, cf. C. S. KRAUS-A. J. WOODMAN, *Latin Historians*, Oxford University Press, 1997: en la *Introduction* p. 6 desarrollan el tema de la relación entre historia y literatura de donde se desprende que —en palabras de KRAUS y WOODMAN— un análisis de la estructura, el estilo y el tema pueden ofrecer nuevas perspectivas sobre la manera en que los historiadores antiguos observaron su pasado y su presente e incluso sobre el uso que hoy podemos hacer de sus trabajos.

<sup>3</sup> *Hellenist Wundererzählungen* 87ss (citado por K. LATTE, *Neue Wege zur Antike. II. Reihe: Interpretationen*, Heft 4 (1935), incluido en V. PÖSCHL (comp.) *Sallust*, Darmstadt, 1981).

<sup>4</sup> G. CIPRIANI, *Sallustio e l'immaginario. Per una biografia eroica di Giugurta*, Università degli Studi di Bari, s/a, p. 10.

Por otra parte, la incorporación de estrategias de escritura propias de los *neóteroi* a la redacción de la prosa historiográfica ha sido ya señalada como recurso literario de los historiadores romanos, aunque sólo esporádicamente. En esta línea se inscribe el trabajo de Gian Biaggio Conte quien establece una conexión entre la elección de la forma monográfica por parte de Salustio, contemporáneo de Catulo, y “the demand for short works in a refined style that had grown as the result of the neoteric experiment”<sup>5</sup>. Tal observación abona la posibilidad de identificar entre las causas de la elección de un género como el monográfico por parte de los lectores de ese período, sus semejanzas con el *epyllion*.

Nos proponemos explorar la frontera imprecisa entre los géneros del *epyllion* y de la monografía histórica, particularmente en lo que respecta a la utilización de los mitos por parte del historiógrafo. En ese contexto, intentaremos precisar en el c. 64 de Catulo algunas técnicas de composición de la figura de Ariadna, paradigma de la amante abandonada, un motivo típicamente alejandrino, para volcarlas luego al estudio del retrato salustiano del personaje Adherbal.

Sobre esta base se esbozará un estudio de las relaciones familiares y sociales representadas, a partir del vocabulario y recursos comunes a ambos géneros, que conduce a una demostración de la construcción poética del personaje de la monografía histórica, Adherbal, sobre las huellas de la heroína del *epyllion* catuliano.

## EL MOTIVO LITERARIO

Por cierto, el motivo de la amante abandonada no debe de haber sido conocido por Salustio solamente por intermedio de Catulo y su Ariadna. El c. 64 es el primer desarrollo completo del lamento propiamente dicho, que será luego seguido en la literatura latina por Ovidio en la *Heroida* 10, además de otras frecuentes referencias literarias como Propertio 1.3.1-2 en una imagen de Cintia frente al *improbus poeta*. Pero las referencias anteriores abarcan desde Homero, *Od.* 11.321-25 y Hesíodo fr. 147 y 298 M-W<sup>6</sup>, el fragmento 387N<sup>2</sup> de Eurípides –interpre-

<sup>5</sup> G. BIAGGIO CONTE, *Latin Literature: a History*. Trans. by J. B. SOLODOW (Baltimore / London), 1994, pp. 235-6. Cf. también C. S. KRAUS – A. J. WOODMAN, p. 42, n.14.

<sup>6</sup> Cf. T. B. L. WEBSTER, “The myth of Ariadne from Homer to Catullus”, *G&R* 13.1 (1966), pp. 22-31, particularmente en lo que se refiere a las distintas versiones del mito de Ariadna.

tado como una puesta en escena de una Ariadna que se preparaba para traicionar por amor, y un Teseo algo parecido a Jasón en su obra *Medea*, preparado para sacrificarla por su carrera<sup>7</sup>— hasta la literatura helenística con las sutiles comparaciones de la amante rival de Simeta con una Ariadna destinada al abandono en el Idilio II de Teócrito; el mito de Ariadna en el libro 4 de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas donde se asocia la figura de Medea abandonada con la de Ariadna, y un poema helenístico que habría sido modelo para Catulo<sup>8</sup>. Suelen señalarse también como origen de tantas referencias literarias las representaciones pictóricas y las esculturas que reproducen una muy célebre estatua helenística de Ariadna abandonada<sup>9</sup>. Lo que queda claro es que —en palabras de Webster— para apreciar un retrato de Ariadna abandonada como el catuliano, el lector debe conocer no sólo el género literario y sus cánones técnicos sino que además debe sentir las alusiones a Eurípides y a Apolonio de Rodas y conocer la tradición artística tal como la muestran las paredes de Pompeya<sup>10</sup>.

Naturalmente, la Dido de *Eneida* IV comparte también algunas constantes temáticas con el modelo de la mujer abandonada helenística, como las promesas del enamorado extranjero, la unión consecuente, la partida imprevista del amante *perfidus*, la desesperación y el lamento de la mujer abandonada, el reclamo de venganza y el suicidio<sup>11</sup>.

De toda esta serie, cabe destacar por las vinculaciones del recurso retórico de la inversión, dos textos en los que se producen inversiones de papeles, en Propercio 2.24b.43-46 donde el *ego* masculino se plantea los *exempla* de las heroínas abandonadas como Ariadna, Filide o Medea

<sup>7</sup> Ibid. p. 27.

<sup>8</sup> G. PERROTTA, "Il carne 64 di Catullo e i suoi pretesti originali ellenistici", *Athenaeum* 9, 1931. Cf. las referencias al original helenístico en ANNA TIZIANA DRAGO, "Il 'lamento della donna abbandonata' o lo stravolgimento parodico della tradizione: Aristaenet. Ep. 2.13", *MD* 41 (1998), p. 209, n. 3. Cf. también WEBSTER, p. 30 quien trae a colación el trabajo de A. BARIGAZZI, *Studi Rostagni*, pp. 450ss. para hacer mención de un original de Euforión, que Catulo habría traducido.

<sup>9</sup> Actualmente se conservan reproducciones del siglo II en el Museo Arqueológico de Florencia, en el Museo Vaticano de Roma, en el Museo del Prado de Madrid y en algunas colecciones privadas en los Estados Unidos. Esta información la provee ANNA TIZIANA DRAGO, p. 209.

<sup>10</sup> Cf. T. B. L. WEBSTER, pp. 30s.

<sup>11</sup> Cf. también A. BARCHIESI, *P. Ovidii Nasonis Epistulae heroidum* 1-3, Firenze, 1992, pp. 107-111, citado por A. T. DRAGO, p. 212.

en clara identificación con ellas; y en *Ligdamo* III 6.39-42, donde el *ego* engañado y abandonado por una *fallax puella*, se asocia a la heroína cretense<sup>12</sup>. De un modo u otro, esta inversión ya habría sido puesta en práctica por Salustio al componer el retrato de Adherbal como *una feminuccia*<sup>13</sup>.

### LA GUERRA DE YUGURTA

Sabido es que la guerra de Yugurta (118-105 a.C.) es un episodio de la historia de Roma del que Salustio no fue testigo<sup>14</sup>. Podría pensarse entonces que, más allá de los documentos o de la tradición oral que pueden haber fundamentado sus afirmaciones, conocidos durante su estadía como gobernador de la provincia Africa Nova en el año 46, la condición literaria de la historia como texto retórico<sup>15</sup> hace de la composición de los retratos, discursos y excursos una puesta en obra de delicada elaboración formal.

En este sentido, por ejemplo, el *pathos* de Yugurta se ha comparado con el de un personaje de tragedia que aspira a más de lo que le corresponde, que yerra por *hybris*, que es vencido por haber desafiado los principios permanentes, a pesar de contar por naturaleza con las máximas virtudes de un héroe, tal como lo hace saber a Micipsa la carta de recomendación de Escipión desde Numancia (c. 9.2).

En lo que respecta a los discursos del *Bellum Iugurthinum*, los de largo aliento son tres: el de Adherbal ante el Senado (c. 14), el del tribuno Memmio (c. 31) y el del *homo novus* Mario (c. 85). Hemos tomado aquí en consideración las estrategias de la composición del discurso de Adherbal ante el Senado, porque dicho discurso admite la comparación con el que pronuncia Ariadna abandonada por Teseo en el carmen 64 de Catulo. Por otra parte, se pone de manifiesto en los textos compara-

<sup>12</sup> La enumeración de algunos modelos para el motivo de la amante abandonada surge fundamentalmente del trabajo exhaustivo de registro de ANNA TIZIANA DRAGO, p. 209.

<sup>13</sup> Para A. LA PENNA, *Sallustio e la "rivoluzione" romana*, Milano, Feltrinelli ed., 1968, surge frente a la figura de un Yugurta "astuto, instancabile, audace, quella di un Aderbale molle e vile come una femminuccia [...]", p. 181.

<sup>14</sup> A diferencia de la *Coniuratio Catilinae* que narra los hechos ocurridos el año 63, cuando Salustio tenía 23 años.

<sup>15</sup> Cf. Cic., *De orat.* 2.62-4.

dos el imaginario femenino y de las relaciones sociales de fines de la República, en cuanto a los valores de autoridad y justicia, de *impietas* e *iniuria*, desde la óptica de los dos personajes que representan la alteridad, Adherbal y Ariadna, si se toma como referencia el poder violento y usurpador de Yugurta y la actitud masculina de abandonar el objeto de placer cuando éste ya ha sido satisfecho: 'el otro' es, en el primer caso, un extranjero aliado de Roma y caído en desgracia en su propia tierra, y en el segundo, una mujer abandonada, caída en desgracia también en su propia tierra.

El personaje Adherbal a quien por derecho le hubiera correspondido el trono de Numidia a la muerte de Micipsa<sup>16</sup>, se encuentra en situación desesperada de abandono y persecución. Por su ubicación en el momento crítico del relato en el que Yugurta ha hecho asesinar a Hiempsal –el hermano de Adherbal– y ha iniciado la persecución al heredero legítimo del reino todavía sin conseguir su destrucción, el discurso que Adherbal pronuncia ante el Senado romano cobra un relieve particular porque representa el primer intento dentro del relato, de una interacción entre los habitantes de los dos escenarios contrapuestos de la monografía histórica: Roma y Numidia. En estas circunstancias, Adherbal resuelve dirigirse en persona a Roma para persuadir al Senado de su obligación de brindar auxilio y para poner de manifiesto que la *fides* entre los dos pueblos se fundamenta en los *beneficia* recibidos por el apoyo de Numidia a Roma y viceversa durante las guerras de Cartago.

A. LA PENNA<sup>17</sup> ha señalado para este discurso una función dramático-psicológica, como notable ejemplo de oratoria trágica por un lado; y por otro, una función histórica, relacionada con la situación miserable en que la política del senado ha puesto a quienes depositan toda su confianza en la *amicitia* del pueblo romano e iluminada *con tutti i lumi dell' oratoria*<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Sobre esta cuestión y el manejo de las fuentes por parte de Salustio con el fin de destacar la psicología de los protagonistas, cf. K. LATTE, op.cit.

<sup>17</sup> A. LA PENNA, p. 181ss.

<sup>18</sup> A. LA PENNA, p. 181, menciona que en el discurso de Adherbal se encuentran algunos de los lugares comunes que desde por lo menos un siglo antes de Salustio constituían la base ética del imperialismo romano.

### ADHERBAL: UNA ARIADNA ABANDONADA

El *carmen* 64 de Catulo<sup>19</sup> (84-54 aC), ubicado en el centro del *corpus* de los poemas helenísticos de la producción catuliana (61-68), desarrolla el relato de las bodas de Tetis y Peleo, un matrimonio de una ninfa con un mortal heroico que se suma a los himeneos de los *carmina* 61 y 62<sup>20</sup>. El poema presenta una situación de extrema perfección, vinculada con el tiempo mítico de la edad de oro, puesto que toda Tesalia deja sus labores para asistir a la boda, a la que son invitados los dioses. En ella, sin embargo, aparece la paradoja del riesgo potencial: Catulo ofrece en la cuidada organización del material narrativo, el espacio de la *ékphrasis* (52-264), dentro del cual el *epyllion* de Teseo y Ariadna, tejido en una parte de la colcha del *pulvinar* [...] *geniale*<sup>21</sup> (47) de Tetis y Peleo, constituye (52-250) el relato del despertar de Ariadna en una playa solitaria, desde donde observa a Teseo que se marcha abandonándola; luego siguen el *racconto* del pasado, el discurso directo de Ariadna, la muerte de Egeo. Los versos 251-264 están dedicados a la descripción de la otra parte de la colcha *at parte ex alia*, 251 donde Baco con su séquito busca a Ariadna encendido de amor (*Iacchus / [...] te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore* [...] 253).

La soledad y el desamparo de Ariadna son patentes desde los primeros versos con que se inicia esta descripción:

namque fluentisono prospectans litore Diae  
 Thesea cedentem celeri cum classe tuetur  
 indomitos in corde gerens Ariadna furores [...]  
**utpote** [...]

<sup>19</sup> El texto de Catulo se cita de la edición de M. SCHUSTER, *Lipsiae in aedibus Teubneri*, 1958.

<sup>20</sup> Otra interpretación de los poemas como *hymenaeals* y *anti-hymenaeals*, provee GLENN MOST en "On the arrangement of Catullus' *Carmina Maiora*", *Philologus* 125 (1981), pp. 118-120.

<sup>21</sup> A la inversa de la historiografía basada en la construcción cuidada y erudita de los poetas alejandrinos, también se ha interpretado el asidero en la realidad histórica de los hechos supuestamente míticos narrados en el c. 64: el *pulvinar geniale* (47) reúne todas las características del *lectus genialis* de Julia, la hija de César, en el atrio de la casa del Campo de Marte. Tetis representaría pues a Julia y Peleo a Pompeyo, en tanto que Aquiles representaría al hijo que Julia y Pompeyo esperaban en el año 54 a.C. Estos datos son provistos por L. HERMANN en "Le poème 64 de Catulle et Virgile", *REL* VIII (1930), pp. 211-221 y aprovechados para datar el c. 64 de Catulo en el año 54.

**desertam in sola miseram se cemat harena.** (vv. 52-57)

Entre los versos 132 y 201 se desarrolla el discurso directo de Ariadna que supone un interlocutor distante: *Perfide [...] / perfide [...] Theseu*, 132-3; predicado como *discedens [...] / immemor* 58 y 134-5<sup>22</sup>.

Sin embargo, la evocación de los tiempos pretéritos (139-141) hace referencia a la palabra dada por Teseo a Ariadna<sup>23</sup>,

at non haec **quondam blanda promissa** dedisti  
voce, non haec miserae sperare iuebas,  
sed **conubia laeta**, sed **optatos hymenaeos** (vv. 139-141)

y a los *beneficia* otorgados por Ariadna también en otro tiempo, aún en contra de su propio hermano<sup>24</sup>, en honor a los cuales debería esperarse otra respuesta en el presente. Esta situación se expresa con amarga ironía:

certe **ego te** in medio versantem turbine leti  
**eripui** et potius germanum amittere crevi,  
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem:  
**pro quo** dilaceranda feris **dabor** alitibusque  
praeda **neque** iniacta **tumulabor** mortua terra. (vv. 149-153)

El presente de Ariadna no parece augurar perspectivas de salvación, reforzado el estado de abandono por las homfonías *litus sola insula ... egressus ... cingentibus undis ... sunt deserta* (l us s | sul ssus us s su s; ¿qué impediría realzar en esta secuencia fónica las palabras *usus* y *lusus*?), y por las anáforas *nullo ... nulla ... nulla* y *omnia ... omnia* que muestran la fragmentación en tres miembros de la nada y el todo:

<sup>22</sup> La desmemoria de Teseo no es mítica sino ética, según afirma A. TRAINA en "Allusività Catulliana (due note al c. 64)", 154, *Poeti Latini (e neolatini), Note e saggi filologici*, Bologna, Patron ed., 1986. Véase en A. T. DRAGO. *op.cit.* pp. 212-213 cómo el motivo de la distancia espacial entre la amada abandonada y frustrada en sus expectativas de amor duradero y el amante extranjero que se aleja, reproduce una de las constantes temáticas del motivo de la amante abandonada, desde Calipso abandonada por Odiseo.

<sup>23</sup> Las promesas de amor que la mujer recibe del extranjero son también una de las constantes temáticas del motivo.

<sup>24</sup> Piénsese también en la semejanza con el mitema del asesinato de Absyrto por parte de Medea para facilitar la huida de Jasón.

praeterea nullo litus, sola insula, tecto,  
 nec patet egressus pelagi cingentibus undis:  
 nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,  
 omnia sunt deserta, ostentant omnia letum. (vv. 184-187)

Y esa es la razón por la que levanta su propia promesa a los dioses e invoca a las Euménides, vengadoras de los crímenes de sangre, a quienes ordena con la anáfora propia de los *carmina* mágicos de invocación perentoria a los dioses ctónicos: *huc huc adventate* (195); *vos nolite pati nostrum vanescere luctum* (199). En síntesis, las invoca en su desesperación, para que Teseo no quede sin castigo.

non tamen ante mihi languescent lumina morte  
 nec prius a fesso secedent corpore sensus  
 quam iustam a divis exposcam prodicta mulctam  
 caelestumque fidem postrema comprecet hora  
 quare, facta virum mulctantes vindice poena  
 Eumenides, quibus anguino redimita capillo  
 frons expirantis praeporat pectoris iras,  
**huc huc adventate**, meas audite querelas, [...]   
 cogor **inops**, ardens, amenti caeca furore.  
 quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo  
**vos nolite pati nostrum vanescere luctum**,  
 sed quali solam Theseus me mente reliquit,  
 tali mente, deae, funestet seque suosque! (vv. 188-201)

La respuesta no se hace esperar pues la divinidad acuerda el castigo que Ariadna exige por los *saeua facta* de Teseo:

Has postquam maesto profudit pectore voces  
 supplicium **saevis exposcens** anxia **factis**,  
**annuit invicto caelestum numine rector**,  
 quo motu tellus atque horrida contremuerunt  
 aequora concussitque micantia sidera mundus (vv. 202-206)

### LAS DUDAS Y LA INDECISIÓN

Las dubitaciones de Ariadna (177): *nam quo me referam?* parecen amplificarse en una expansión más detallada en las dubitaciones de Adherbal: *quid agam? aut quo potissimum infelix adcedam?* (14.14) y *quo adcedam aut quos appellem?* (14.17).

La posible respuesta a estas inquietudes del ánimo desamparado

también responden a criterios semejantes en ambos casos: *Idaeosne petam montes?* (118) delibera Ariadna, con alusión a los montes del Ida de Cibeles de donde las propias referencias internas de Catulo (c. 63) aconsejan mantenerse alejado.

Por su parte, el desarrollo de Salustio de un lugar imposible o adonde no es aconsejable dirigirse se encuentra en 14.17: *nationesne an reges, qui omnes familiae nostrae ob vostram amicitiam infesti sunt?* La enemistad para el espíritu romano de una diosa temible como Cibeles es comparable en la circunstancia política de Adherbal a la enemistad de los reinos y los pueblos bárbaros que son enemigos del desamparado por ser éste aliado de los romanos. Y continúa Adherbal: *an quoquam mihi adire licet, ubi non maiorum meorum hostilia monumenta plurima sint? aut quisquam nostrī misereri potest, qui aliquando vobis hostis fuit?* Pero Ariadna también continúa planteándose la deliberación:

an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui  
respersum iuvenem fraterna caede secuta?  
coniugis an fido consoler memet amore?  
quine fugit lentos incurvars gurgite remos? (w. 180-183)<sup>25</sup>

El lugar de donde ambos personajes han debido alejarse es el hogar del padre: *ex patrio regno / ab patriis aris*, dependiendo sintácticamente los *unde* de sendos participios: *praecipitatus in tanta mala* (Adherbal) / *avectam me liquisti in litore deserto* (Ariadna):

in tanta mala praecipitatus ex patrio regno. (*Iug.* 14.23)  
Sicine me patriis avectam, perfide, ab aris  
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu? (c. 64.132-133)

<sup>25</sup> Cf. Eur., *Medea*, 502-505: "νὺν κοῖ τράπωμαι; πότῆρα πρὸς πατρός δόμους, / οὖς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτρην ἀφικόμην; / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελοπίδας; καλῶς γ' ἂν οὖν / δέξαιντό μ' οἴκοις ἂν πατέρα κατέκτανον". Los lugares imposibles que Medea propone como respuestas al κοῖ τράπωμαι; se asemejan a los de Ariadna: hacia la casa paterna y la patria, pero se interpone la traición cometida por seguir a Jasón; hacia las desdichadas hijas de Pelias, pero ella ha asesinado al padre. No hay dónde refugiarse. Cf. también Ennius, *Medea exul*, Trag. Frag. 232 Klotz=276ss. Vahl., citado por J. GRANAROLO, *L'Oeuvre de Catulle, Aspects religieux, étiques et stylistiques*, Paris, LBL, 1967, pp. 337. Asimismo, siguiendo a GRANAROLO, no debe sorprender que en los episodios más patéticos del *epyllion*, la sintaxis recuerde los giros familiares de Plauto: *Epid.* V 2,52; *Merc.* III 3, 12; *Mil.* I 13; *Trin.* 360, etc.

Tanto en el caso de Adherbal (14.15) como en el de Ariadna (64.115ss), hay lugar para la mención del estado actual de la familia completa: padre, hermano/a, madre o amigos y allegados:

Ariadna se lamenta de haber abandonado el rostro/la mirada de su padre, el abrazo de su hermana y el de su madre, por seguir a Teseo:

sed quid ego a primo digressus carmine plura  
commemorem, ut linquens **genitoris filia vultum,**  
ut **consanguineae complexum,** ut denique **matris,**  
quae misera in gnata deperdita laetabatur,  
omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem (vv. 116-120)

Adherbal se lamenta de la situación en que han quedado, aparte de su padre, muerto por causas naturales, y de su hermano asesinado por Yugurta, una enumeración de tres miembros crecientes en asíndeton por *adfinis, amicos, propinquos ceteros meos* (subdivididos en *pars, pars, y pauci*, en una *variatio* distributiva) todos muertos, o sometidos y encerrados en las tinieblas:

**Pater**, uti necesse erat, naturae concessit; **fratri**, quem minime de-  
cuit, propinquos per scelus vitam eripuit; **adfinis amicos propinquos**  
**ceteros meos** alium alia clades oppressit: capti ab lugurtha **pars** in  
crucem acti, **pars** bestiis obiecti sunt, **pauci**, quibus relicta est ani-  
ma, clausi in tenebris cum maerore et luctu morte graviorem vitam  
exigunt. (14.15)

En el caso de Ariadna, claramente ella se siente culpable de haberlos abandonado por la locura de amor producida ante Teseo (86-115), por la introducción del enemigo en la morada de su padre y por la imposibilidad de volver allí.

Si bien Adherbal no parece haber cometido ofensa contra alguien, sin embargo habría que mencionar como posible responsabilidad en las posteriores reacciones de Yugurta, la acción de Hiempsal al no permitir que Yugurta se sentara entre los dos hermanos como señal de sus derechos a la muerte de Micipsa, con lo cual el hermano de Adherbal había desafiado las intenciones póstumas de Micipsa de encumbrar a Yugurta (cap. 11)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Cf. especialmente la ofensa de Hiempsal cuando aprovecha las propias palabras de Yugurta para proponer lisa y llanamente separar a Yugurta del poder (cap. 11.6).

A pesar de estas responsabilidades familiares, Adherbal, como Ariadna, también se refiere a la imprevista audacia de su otrora aliado Yugurta, al engaño puesto en práctica y a la condición desesperada en que lo ha dejado particularmente a él y a todos:

ecce autem ex inproviso lugurtha, intoleranda audacia, scelere atque superbia sese efferens, fratre meo atque eodem propinquo suo interfecto primum regnum eius sceleris sui praedam fecit; post ubi me isdem dolis nequit capere, nihil minus quam vim aut bellum expectantem in imperio vostro, sicuti videtis, extorrem patria domo, inopem et coopertum miseris effecit, ut ubivis tutius quam in meo regno essem. (14.11)

Las *iniuriae* de Yugurta a que hace referencia Adherbal en 14.16 deben asociarse con los *perjuria* de Teseo en 64.135 y 148:

immemor, a, **devota** domum **perjuria** portas?  
nullane res potuit crudelis flectere mentis  
consilium? tibi **nulla** fuit **clementia** praesto  
immite ut nostri vellet miserescere pectus?  
at non haec quondam blanda **promissa** dedisti  
voce mihi, non haec miserae sperare iubebas,  
sed conubia laeta, sed optatos Hymenaeos (64.135-141)

En 135 Ariadna menciona los sacrílegos perjurios que Teseo lleva a su propia casa, después de haber hecho en otro tiempo otras promesas diferentes, las de una boda feliz y deseada.

En 148, como sentencia de valor general, como consejo a las mujeres, no deben ellas esperar que los hombres que juran sean fieles a su palabra, pues no se preocupan por perjurios:

quae cuncta aeri discerpunt irrita venti.  
nunc iam **nulla viro iuranti** femina credat,  
**nulla viri speret sermones esse fidelis**;  
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci  
nil metuunt **iurare**, nihil **promittere** parcunt:  
sed simulac cupidae mentis satiata libido est  
dicta nihil metuere, nihil **perjuria** curant. (vv. 142-148)

Las *iniuriae* (16, 23, 24, 25) tienen para Adherbal un carácter polí-

tico: son las injusticias que una de las partes de un *foedus*<sup>27</sup> no debe cometer contra la otra porque implican la ruptura de relaciones. Adherbal apela a la referencia a las injusticias cometidas contra el pueblo romano, contra su *impertum*, por parte de Yugurta desafiante de esa autoidad y de esa *fides* necesaria entre las partes desde la época de Masinisa, de quien Adherbal es *nepos*. Una *iniuria* constituye la ruptura de la *amicitia* pero en plural, las *iniuriae* designan los actos concretos de hostilidad<sup>28</sup>.

La incorporación del vocabulario de las relaciones políticas al ámbito de las relaciones eróticas es uno de los aspectos estudiados en los poemas catulianos y en la elegía romana<sup>29</sup>.

La *fides* entre Ariadna y el *hospes* Teseo se ha transformado en perfidia. Teseo es acusado de *perfidus* (175)<sup>30</sup>, invocado en una anáfora insistente (133-134)<sup>31</sup>.

A. Traina interpreta que en la edad heroica el equilibrio ético está garantizado por la presencia de los dioses, en tanto que la edad presente está caracterizada por la ausencia de lo divino y por la desacralización de las relaciones familiares, es decir, de la *pietas*<sup>32</sup>.

En el texto de Salustio, la *impietas* toma formas concretas y reales, pero también se refiere a la ruptura del pacto con su padre adoptivo Micipsa: *Manus impias / impio facinore in has miserias proiectus sum* (14.21) ... *impietatis in parentem nostrum*: Adherbal acumula las acu-

<sup>27</sup> "Le *foedus* est quant à lui un 'engagement de la foi', un acte consistant pour chaque partie contractante à *fidem dare*. La *perfidia* est une violation, une transgression de la *fides*, sens que peut aussi présenter *fraus*". Cf. G. FREYBURGER, *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris, LBL, 1986, p. 320.

<sup>28</sup> A esto se refiere J. HELLEGOUARC'H, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, LBL, 1978, pp. 166-7.

<sup>29</sup> Cf. CH. L. PLATTER, "Officium in Catullus and Propertius: a foucauldian reading", *CPh* 90.3 (1995).

<sup>30</sup> A. TIZANA DRAGO, p. 214, señala que los poetas augusteos reciben el motivo canónico de la homologación entre condición de extranjería e infidelidad del héroe. La afinidad de los mitos de Ariadna, Filide y Medea es sustancial.

<sup>31</sup> Esta "perfidia" es la *adikía* de Demofonte respecto de Filide en Calímaco *Aet. Fr.* 556 Pf.

<sup>32</sup> Cf. al respecto los versos 399-404 del c. 64 de Catulo donde se pone en evidencia el fratricidio, el odio entre padre e hijo, el incesto.

saciones de *impietas* contra Yugurta, extranjero y pérfido como Teseo, como causa de las desgracias presentes, antes del apóstrofe al hermano muerto, recurso que contribuirá a acentuar la compasión<sup>33</sup>.

Cabe aclarar que Ariadna hace referencia a la *clementia nulla* de Teseo, palabra que en las relaciones políticas pertenece al vocabulario de la *fides* y significa la 'indulgencia' del hombre de alto rango respecto de sus amigos y clientes:

[...] tibi nulla fuit clementia praesto,  
immite ut nostri vellet miserescere pectus? (w. 137-138).

Tanto Adherbal como Ariadna son traicionados por una persona en la que supuestamente debían poder confiar: Adherbal apoyaba su confianza en las garantías de su padre adoptivo, quien había elegido a Yugurta por sus méritos y por su edad sumados a la recomendación de Escipión el Africano en Numancia (*Iug.* 9.2).

Ariadna había elegido ayudar a Teseo para librarlo del Minotauro en el *racconto* de los versos 91-115. Pero además el *foedus* contraído implicaba la *fides* de los *promissa* ya mencionados.

Tanto Adherbal como Ariadna se manifiestan en su condición de desdicha y se conmiseran de sí mismos: "*eheu me miserum!*" (Adherbal, 14.9) y "*meas audite querellas / quas ego, vae, misera extremis proferre medullis*" (Ariadna, 196).

La causa de que Adherbal se sienta en desgracia está conectada con la no retribución por parte de Yugurta de los *beneficia* recibidos de Micipsa, su padre adoptivo, de un Yugurta que resulta el principal destructor de la stirpe:

eheu me miserum! hucine, Micipsa pater, beneficia tua evasere ut quem tu parem cum liberis tuis regnique participem fecisti, is potissimum stirpis tuae extincor sit? (14.9)

La situación de Ariadna frente al enemigo se manifiesta de manera semejante, con las preguntas retóricas:

quaenam te genuit sola sub rupe leaena,

<sup>33</sup> Sobre el tema de la compasión como una de las dos líneas en que se divide el contenido del discurso de Adherbal, cf. E. J. PRIETO, "Notas al discurso de Adherbal", material para el Seminario dictado en la FFyL, UBA (1997).

quod mare conceptum spumantibus expuit undis,  
 quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis,  
 talia qui reddis pro dulci praemia vita? (154-157)

Un Yugurta *extinctor stirpis*, que no sabe devolver los *beneficia* recibidos, es un Teseo engendrado por *Scylla* y *Carybdis* que devuelve como recompensa el abandono de la amada.

Las siguientes preguntas retóricas de Adherbal aumentan el sentimiento de desgracia y conducen a despertar la compasión del Senado romano: "*numquamne ergo familia nostra quieta erit? semperne in sanguine ferro vorsabitur?*"

Teseo se ha transformado de *fidus* en *perfidus*<sup>34</sup> y ha cometido perjurios. La maldición cae sobre él con la ayuda de los dioses.

Yugurta ha cometido crímenes e injurias. Adherbal morirá asesinado pero el pueblo romano vengará las injurias cometidas haciendo honor a su *maiestas*, persuadido por ese débil extranjero que llega a pedir auxilio en una modalidad femenina, debilitado por las carencias, *egens*, *inops* (Adherbal 14, 11 y 17) / *inops* (Ariadna 197), dependiente su vida o su muerte de los recursos de los otros (*ex opibus alienis pendet*, 14.23).

En suma, las oraciones 23 y 24 del discurso de Adherbal podrían leerse como un lamento de Ariadna abandonada por el pérfido Teseo, cuando en realidad responden al vocabulario específico de un representante de las relaciones político-institucionales entre Roma y Numidia.

[...] at ego infelix, in tanta mala praecipitatus ex patrio regno, rerum humanarum spectaculum praebeo, incertus quid agam, tuasne iniurias persequar ipse auxili egens an regno consulam, cuius vitae necisque potestas ex opibus alienis pendet.

**Ultinam** emori fortunis meis honestus exitus esset neu vivere con-

<sup>34</sup> Acota G. FREYBURGER en p. 86 y notas 321 y 322, que *perfidus* "a un parallèle suggestif dans *periturius*, lui-même de construction identique à gr. *paráspondos*". Freyburger trae a colación la referencia de P. CHANTRAINE, *Dict. Étym.* T.II, p. 856 respecto de *pára* que marca en composición claramente la idea de "violar". Esto le permite apoyar la tesis de H. USENER quien sostiene (*Kleine Schriften*, t. I, Leipzig, 1912, p. 253s coincidente con R. KÜHNER-C. STEGMANN, *Grammatik*, t. II, Leipzig, 1912, p. 556 y con A. ERNOULT-A. MEILLET, *Dict. Étym.* p. 233 y 497) que *per* puede expresar la "transgresión" (cf. *perdo*, *perimo*, *peruerto*), con lo cual *per fidem* tiene más oportunidad de significar 'en contra de', 'en violación de la lealtad'.

temptus viderer, si defessus malis iniuriae concessissem. (23-24)

La oración desiderativa de Adherbal (14,24) retoma aquella con que Ariadna, invocando a Júpiter omnipotente, desea no haber conocido jamás al huésped que ocultaba planes crueles:

Iuppiter omnipotens, **utinam** ne tempore primo  
Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,  
indomito nec dira ferens stipendia tauro  
perfidus in Creta religasset navita funem,  
nec malus hic **celans** dulci **crudelia** forma  
**consilia** in nostris requiesset sedibus hospes! (vv. 171-176)

Y finalmente, la invocación a las Euménides vengadoras (*mulctantes vindice poena*, 192; *vos nolite pati*, 199) permitirá que los perjuros de Teseo sean castigados con la muerte de Egeo. Y la invocación a los *patres conscripti* permitirá que las injurias cometidas por Yugurta contra sus hermanastros, su patria adoptiva y contra el pueblo romano sean vengadas a partir de la guerra declarada contra su enemigo:

Patres conscripti, per vos, per liberos atque parentis vestros, per maiestatem populi Romani, subvenite mihi misero, ite obviam iniuriae, **nolite pati** regnum Numidiae, quod vostrum est, per scelus et sanguinem familiae nostrae tabescere. (25)<sup>35</sup>

## CONCLUSIÓN

Cualquiera haya sido la fecha de composición del c. 64 de Catulo, puede afirmarse que el límite debe hallarse entre los años 57-54<sup>36</sup>. Por su parte, la fecha de composición de la monografía histórica *Bellum Iugurthinum* de Salustio no ha podido establecerse con precisión, pero debe corresponder al período de la vida de Salustio en el que abandonó la política para dedicarse a escribir historia, es decir, después de la muerte de César.

Sin embargo, podría pensarse que el modelo de la Ariadna catuliana quizás ha sido tenido en cuenta por Salustio en la elaboración retóri-

<sup>35</sup> El *nolite pati* que aparece en ambos textos encierra un acto de voluntad y por ello es la forma enfática del subjuntivo prohibitivo, en lugar de *ne patiamini*. No es casual la elección de la misma forma de expresión: el contexto retórico es semejante.

<sup>36</sup> A. TRAINA, op. cit. pp. 156-158; L. HERMANN, op. cit. p. 220.

ca del personaje de Adherbal: un príncipe del norte de África, debilitado por el engaño y la traición, carente de recursos y abandonado por todos, sin posibilidades de recuperar su lugar en la familia pues las relaciones entre sus miembros han cambiado, y puesto en la necesidad de depender de fuerzas ajenas. Ambos apelan a seres muy poderosos en bien de la *pietas*: las Euménides y el Senado romano, que con sus decisiones y acciones concretas vengarán los males causados. El asesinato de Adherbal es consecuente con su historia y con el género monográfico; es la causa que desencadena la reacción del Senado que, al autorizar la declaración de guerra, provee material narrativo a la monografía histórica. El final de Ariadna, llevada por un Dionisos enamorado y por su cortejo, representa el pasaje ritual al mundo mítico de los amores felices de la edad de oro. J. P. BRISSON afirma que según el esquema clásico de la iniciación, Dionisos le permite a Ariadna acceder a una vida nueva cuando ella creía morir<sup>37</sup>.

La historiografía salustiana se ha nutrido de material retórico-poético al utilizar un topos de la poesía helenística para elaborar la psicología del personaje. Un extranjero abandonado desde el punto de vista político vive una situación parecida a la de una enamorada abandonada herida en su orgullo, desplazada de sus derechos, por un amante que ha faltado a su palabra, ha olvidado las promesas hechas, ha jurado en vano.

De un modo o de otro, hemos intentado poner en evidencia que las fronteras entre los géneros, a pesar de la canónica imposición de respeto a las normas, tiene la suficiente flexibilidad como para permitir la apropiación de recursos del motivo de la amante abandonada y en particular de la Ariadna de Catulo, para desplegarlos en el discurso de Adherbal. Se suman algunos recursos de la dubitación retórica en la situación de abandono de una mujer y de un extranjero, dos débiles por naturaleza en el imaginario de la República romana, frente a un amante olvidadizo y perjuro y frente a un hermanastro criminal e injusto. Ambos personajes abandonados deben recurrir a seres poderosos con quienes existe un pacto previo en honor al cual se los debe invocar para reclamar el castigo al impío. De la reacción final de los seres invocados dependerá el futuro de los abandonados.

<sup>37</sup> J. P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or, De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, Éditions La découverte, 1992, cap. 3.

La *pietas* se refiere a la fidelidad a un estado de las cosas instituido por los ancestros, y expresa los deberes que conciernen a los amigos y a los miembros de la familia. Este tema es el que tanto en un género como en el otro determina un cruce de fronteras, como un campo temático compartido en un sector de intersección de ambos conjuntos genéricos. Por fuera de ese espacio de intersección, el de los motivos comunes, se encuentran las específicas reglas que hacen la norma del *epyllion* y de la monografía histórica. Cabría concluir entonces que los lectores o el auditorio de uno u otro género estarían compartiendo el placer por las transformaciones de las constantes temáticas, no sólo dentro de los marcos específicos de los géneros, sino en los espacios de intersección genérica. El enriquecimiento que aporta una lectura del discurso de Adherbal en la monografía histórica a partir del motivo de la amante abandonada, habilita la concepción del género histórico monográfico como una construcción literaria de cuidadosa perfección formal acotada en el tiempo a un solo episodio en las relaciones institucionales y, al mismo tiempo, dicha lectura asimila el gusto del lector-oyente de fines de la república al de los lectores de poesía épica en diminutivo, donde se desarrolla una construcción literaria de cuidadosa perfección formal acotada en el tiempo a un solo episodio en las relaciones de dos personajes míticos, paradigmas de lo real.



## ESTRUCTURA DEL DÍSTICO EN LAS PEQUEÑAS ELEGÍAS DE SULPICIA

ARGOS 23 (1999) pp. 99-102

ALBERTO J. VACCARO  
PROFESOR HONORARIO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**E**n las seis *Pequeñas elegías* de Sulpicia, que integran el *Corpus Tibullianum*, la menor está constituida por cuatro versos (III 15), la mayor por diez (III 13), hay una de ocho (III 14) y las tres últimas cuentan con seis cada una (III 16, 17 y 18). Esto da un total de cuarenta versos, o sea veinte dísticos elegíacos.

Entre los veinte versos hexámetros, ninguno es de tipo espondeico, y predominan aquellos en los que alternan dos pies espondeos, los que alcanzan un total de ocho:

Hic animum sensusque meos abducta relinquo (14:7)

más 13:3 y 5; 15:1 y 3; 16:5;17:3, y 18:1. Siguen en orden decreciente los hexámetros con tres espondeos, los cuales suman cinco:

At mihi quid prosit morbos euincere, si tu (17:5)

y 13:1,7 y 9; y 14:1. Luego, cuatro con un solo espondeo:

Dukius urbe quid est? An uilla sit apta puellae (14:3)

más 14:5; 16:3, y 17:1. El menor número, tres versos, ofrece el máximo de espondeos posibles, sin contar el último pie, o sea cuatro:

Gratum est, securus multum quod iam tibi de me (16:1),

y 18:3 y 5.

Todos los pentámetros, sin excepción, y como es regla en este metro, poseen el segundo hemistiquio integrado por dáctilos. En cambio, ninguno de ellos carece de algún espondeo en la primera mitad, con un reparto en el que predominan los de un solo espondeo, ya que suman diez:

qui nec opinanti // nunc tibi forte uenit (15:4)

más 13:2, 4 y 8; 14:2 y 8; 16:2; 18:2, 4 y 6. Los otros versos pares tienen el primer hemistiquio integrado por dos espondeos:

atque Arretino // frigidus amnis agro? (14:4)

más 13:6 y 10; 14:6; 15:2; 16:4 y 6 y 17:4.

En los hexámetros se da con preferencia la cesura pentemímera:

Tandem uenit amor // qualem texisse pudori (13:1)

y 13:3, 7 y 9; 14:3; 15:1 y 3; 16:1 y 3; 17:3 y 5, y 18:1, 3 y 5, a lo que se agrega un ejemplo de tri-heptemímera:

solliciti // sunt pro nobis, // quibus illa dolori est (16:5).

Téngase en cuenta que la locución *pro nobis* no admite la cesura porque está integrada por preposición. En los restantes hexámetros se ofrece la llamada triple A:

Estne tibi, // Cerinthe, // tuae // pia cura puellae (17:1)

más 13:5, y 14:1, 5 y 7.

En los pentámetros se forman cuatro casos de consonancia entre hemistiquios:

attulit in nostrum // deposuitque sinum (13:4)

y 14:4 y 6, y 16:6. También se presentan dos de asonancia:

qui nec opinanti // nunc tibi forte uenit (15:4)

más 17:4.

La autora muestra preferencia por completar el sentido en cada

dístico, ya que esto ocurre en trece de los veinte pares: los tres primeros de la elegía 13, los dos primeros y el último de la 14, el último de la 15, los tres de la 16 y los tres de la 17. Cuatro versos sueltos redondean sentido completo: los hexámetros 14:5 y 15:1, y sus respectivos pentámetros 14:6 y 15:2. Se puede señalar un caso de sentido completo en dos dísticos sucesivos, que son los últimos de la elegía 13, y un ejemplo de sentido completo en una elegía entera, la 18.

Una vocal larga mantiene su cantidad ante otra vocal en un verso:

Exorata meis illum Cytherēa Camenis (113:3)

debido al origen griego de la palabra *Cytherea*, lo que le viene muy bien a la supuesta poetisa para integrar el dáctilo obligatorio del penúltimo pie.

Asimismo se puede rastrear un caso de hiato:

A / ego non aliter tristes euincere morbos (17:3),

el que le permite rellenar el primer pie del hexámetro.

Dada la condición especial que adquiere el pie final del verso impar, al estar siempre integrado por dos sílabas, en todo lo que antecede no se lo ha tenido en cuenta. Estudiado aparte dicho pie final, resulta que uno solo es dáctilo cataléctico: 18:1; los demás se forman como espondeos, teniendo en cuenta que en algunas circunstancias la sílaba final se alarga por posición ante dos consonantes sucesivas pero integrantes una del propio verso, y otra, del siguiente:

Omnibus ille dies nobis natalis agatur,  
qui nec opinanti nunc tibi forte uenit (15:1-2).

Discutible es además el dístico

Hic animum sensusque meos abducta relinquo  
arbitrio, quamuis non sinis esse, meo (14:7-8),

donde la *o* final de *relinquo* podría considerarse abreviada por vocal ante vocal al encontrarse seguida, en el pentámetro, por la *a* de *arbitrio*.

En varios de los veinte hexámetros el último pie se forma con las sílabas finales de una palabra más larga, que empieza en el pie precedente:

si quicquam tota commisi stulta iuuenta (18:3)

más 13:1, 3 y 7; 14:1, 3, 5 y 7; 15:1 y 3; 17:1, y 18:5. Sólo cuatro pies finales de hexámetros están constituidos por una sola palabra entera:

Ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura (18:1)

y 13:5 y 9, y 17:3. Dos veces el sexto pie se integra con dos monosílabos: 16:1 y 17:5, y un solo pie final está compuesto por una sílaba de una palabra más larga, que procede del pie precedente, y un monosílabo:

solliciti sunt pro nobis, quibus illa dolori est (16:5)

Tales son las características del dístico manejado por Sulpicia, a quien se ha tomado aquí aisladamente por considerarla una integrante del *Corpus Tibullianum* que no es precisamente el propio Tibulo, como quedó demostrado en "Caracteres de la métrica en el *Corpus Tibullianum*"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> VACCARO, A. J. (1999) *Stylos*, 8, Bs. As., UCA.

## POETA Y POEMA EN EL MUNDO VÉDICO

Argos 23 (1999) pp. 103-113

ROSALÍA C. VOFCHUK  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

### ¿POR QUÉ LOS VEDAS?

Utilizando conceptos del lingüista Calvert Watkins<sup>1</sup> podemos definir la poética comparativa indoeuropea como una aproximación lingüística a la forma, naturaleza y función del lenguaje poético y la literatura arcaica de una variedad de pueblos antiguos indoeuropeos. Esta aproximación lingüística puede y debe ser a la vez diacrónica y sincrónica, histórica y descriptiva, genética y tipológica.

En uno de dichos lenguajes poéticos, el védico, se conjugan dos características –temporal una, cuantitativa la otra– que lo hacen especialmente valioso para estos estudios. Ciertamente es que el védico no es el lenguaje más antiguo y, por lo tanto, más cercano a una hipotética protolengua indoeuropea, pero sí es el más antiguo de los que poseemos abundante testimonio. Por añadidura, la única fuente remanente del védico es precisamente el lenguaje poético manifiesto en las *Saṃhitās* o colecciones de himnos.

Las *Saṃhitās* forman parte de la *Śruti*, la literatura sagrada del Brahmanismo. Junto con los *Brahmaṇas*, obras en prosa sobre ritos, sacrificios y ceremonias diversas, los *Āraṇyakas* y las *Upanishads* con especulaciones de carácter místico y filosófico, constituye un conjunto, transmitido oralmente de generación en generación, conocido como literatura védica<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ver *How to kill a dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. New York, Oxford University Press, 1995.

<sup>2</sup> Además de los clásicos H. OLDENBERG, *Die Religion des Veda*, Berlin, Hertz, 1894 y A. KEITH, *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Cambridge,

## EL RIG VEDA

El *Rig Veda* es la más antigua e importante de las obras védicas. Su antigüedad es tal, que muchos elementos que serán paradigmáticos de la cultura de la India —el río Ganges, el arroz, el tigre y hasta el tema de las castas— o están ausentes o están muy ligeramente tratados en él. A esto habría que agregarle la diferencia, respecto de épocas posteriores, tanto en la posición social de los brahmanes, como de las mujeres<sup>3</sup>.

Esta enorme antigüedad, afirma M. Winternitz<sup>4</sup>, es la que ha dificultado la comprensión del *Rig Veda* y ha generado el hecho de que hubiera numerosas partes aún no explicadas. Muchos himnos resultaron incomprensibles incluso para los indios, que se dedicaron a interpretarlos y compilaron términos raros u oscuros en un glosario conocido como el *Nighaṅṭus*. Sobre este glosario trabajó Yāksa, el primer comentarista del que se tiene noticia.

Debido a esa antigüedad se han generado, a lo largo del tiempo, corrientes de opinión que oscilaron entre dos extremos: algunos consideraron que el *Rig Veda* refleja la vida espiritual de los arios, más que de

Harvard University Press, 1925, ver BERGAIGNE, *La Religion védique d'après les hymnes du Rig Veda*, Paris, Champion, 1963; P. L. BHARGAVA, *Vedic Religion and Culture*, New Delhi, D. K. Printworld, 1994; R. DANDEKAR, *Vedic Bibliography*, Poona, 1993; T. ELIZARENKOVA, *Language and Style of the Vedic Rsis*, New York, State University New York, 1995; J. GONDA, *Vedic Literature (Samhitas and Brahmanas)*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1975; P. KANE, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994; A. A. MACDONELL, *The Vedic Mythology*, Varanasi, Indological Book House, 1963; ID., *Vedic Index of names and subjects*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1967; ID., *The Brhad-Devata attributed to -Saunaka. A Summary of the deities and Myths of the Rgveda*, Delhi, Harvard Oriental Series, Vol. V-VI, 1994; O. H. DE A. WUESEKERA, *Buddhist and Vedic Studies. A Miscellany*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994; M. WINTERNITZ, *A History of Indian Literature*, Delhi, Oriental Books Reprint Corporation, 1972.

<sup>3</sup> En efecto, si bien los sacerdotes intervenían en las ceremonias no ejercían el monopolio religioso e intelectual que habrían de ejercer más tarde, como lo prueba el hecho de que muchos sacrificios se realizaran incluso sin sus intervenciones. Por otra parte, la mujer estaba ubicada en una posición de privilegio que luego le fue negada, realizaba sacrificios y ceremonias junto a su marido y aparecía en público sin ninguna clase de restricciones. Ver A. ALTEKAR, *The position of women in Hindu civilization*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1962; P. L. BHARGAVA, "Position and Status of Women in India in the early Vedic Period", *op.cit.* en nota 2, pp. 57-64; J. CHATTERJI, *La femme dans l'Inde*, Paris, Plon, 1964.

<sup>4</sup> *op.cit.* en nota 2.

los indios; otros consideraron que todo en el *Rig Veda* es producto de la mente india y que sólo a partir de ella se vuelve explicable. Así, algunos estudiosos europeos como H. H. Wilson trabajaron sobre los comentarios indios como el de Sāyaṇa, del siglo XIV, otros como H. Grassman<sup>5</sup>, negaron la importancia de los comentaristas indios y efectuaron sus traducciones y comentarios utilizando exclusivamente su bagaje de conocimientos filológico-lingüísticos.

#### LOS HIMNOS VÉDICOS COMO LAS PRIMERAS PRODUCCIONES POÉTICAS INDO-EUROPEAS

Otra cuestión se vincula con la intencionalidad de la composición de los himnos védicos. Por un lado se considera que fueron compuestos por los sacerdotes como meras herramientas para el sacrificio, por otro, que fueron la expresión ingenua de la creencia en los dioses sin depender de ninguna exigencia ritual. Más veraz parece una situación mixta; de todos modos y en cualquier caso no se puede negar la poeticidad de los himnos.

Los poetas védicos no sólo poseían espíritu hierático sino también sentido estético; ellos manejaron, aunque de manera incipiente, los conceptos de *dhvani*, *rasa* y *alaṅkāra* desarrollados luego por los retóricos clásicos. No hay que olvidar el contexto altamente competitivo en que se movían, ellos debían convencer de su eficacia a "clientes divinos y humanos" y, en ese contexto, se habría producido el desarrollo semántico de los himnos.

Como reconoce Kane<sup>6</sup> en el *Rig Veda* están presentes los primeros esfuerzos poéticos, la dicción, la materia y el espíritu con que se produce el acercamiento a ella son altamente poéticos. Y este espíritu es totalmente consciente como se puede percibir en el himno X 71, donde se establece la clara distinción entre lenguaje poético y lenguaje ordinario.

#### LA CONCEPCIÓN VÉDICA DEL POEMA

En el *Rig Veda* el poema es concebido como una obra material, es un *apas*, un trabajo o acción, especialmente un acto sagrado o sacrificial, realizado por artesanos u obreros de la palabra.

<sup>5</sup> Publicó entre 1867 y 1877 una traducción métrica en dos volúmenes.

<sup>6</sup> *op.cit.* en nota 2.

Entre los términos usados para definir el arte de la creación se destaca el verbo cuya raíz es *taks*, "tallar con un hacha, cortar". Así *sto-mataṣṭa* significa "tallado como un himno". Además del tallado la otra figura que se utiliza es la del tejido: la inspiración es un hilo que no se debe romper mientras se teje el poema.

En otra reflexión sobre el acto creativo éste es comparado con el acto de pasar harina por un cedazo (X 71) de modo que el poema sería el resultado de ese tamizado: las palabras se desgranar y filtran para lograr ese producto final.

La palabra es apta para designar el pensamiento, decir y pensar van unidos y con el giro *aramkritā matiḥ*, se expresa el pensamiento preparado, listo para los juegos poéticos. La inspiración es también *manīṣā* derivado de la raíz *man*, asimismo se usa *manman* como himno, ruego, expresión del intelecto.

#### EL PODER DE LA PALABRA Y LA FUNCIÓN SOCIAL DEL POETA

La relación de la enunciación de la palabra con su efecto es fundamental en la doctrina védica expuesta en los himnos.

La palabra era todopoderosa, garantizaba el orden cósmico. Descripta como la vaca cósmica que conoce lo inexpresable, lo nombra y, en consecuencia, se apodera de él. El mundo védico, en este sentido, no era demasiado diferente de otros no distantes de una cultura oral primaria. En una cultura oral, la lengua no es sólo una contraseña del pensamiento, sino un modo de acción ejercido por un poder, que necesariamente está detrás de ella<sup>7</sup>.

La raíz *dhī* indica la intuición precedente a la palabra, el poeta o poseedor de la *dhī* es *dhīra*, tiene la capacidad excepcional de reconocer la verdad que sólo a él le es revelada, de ver<sup>8</sup> las funciones e influencias de las fuerzas divinas y las relaciones de los hombres con ellas.

El poeta, como ya adelantamos, componía para tener éxito y éste, en la economía sacrificial, se vinculaba directamente con la vaca. La vaca fue una especie de moneda ritual que circulaba entre el sacerdote, sus clientes y los dioses. Los clientes donaban vacas a los sacerdotes,

<sup>7</sup> Ver W. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Methuen & Co. Ltd., 1982.

<sup>8</sup> Ver J. GONDA, *The vision of the vedic poets*, The Hague, 1963.

éstos sacrificaban una cantidad a los dioses, quienes devolvían generosamente más vacas a sus devotos. La vaca, entonces, tiene valor paradigmático, es el prototipo de la donación y de los dones recibidos, es también la recompensa para el poeta, concluida la ceremonia sagrada.

Uno de los resultados de la importancia de la vaca en la economía ritual fue la absorción de la ecuación metafórica himno-vaca en el vocabulario poético védico. Los himnos eran vacas lecheras (III 57.1), al arte poética se la llamó "la gran vaca" (IV 41.5); también las diosas como *Vāc*, de la que nos ocuparemos especialmente, están caracterizadas como vacas.

La relación de la vaca con el himno, con la palabra y la palabra personificada en la diosa *Vāc* es tal que G. Thompson<sup>9</sup> sugiere que la metáfora himno=vaca, palabra=vaca, voz personificada en *Vāc*=vaca se desarrolló de tal modo, que la medida rítmica de una estrofa fue comparada con los pasos de *Vāc* representada como una vaca. Así, originariamente cada estrofa tenía cuatro líneas o *padas* que equivalieron a las cuatro patas de la vaca<sup>10</sup>.

El *kavi*, el artesano de la palabra, el poeta-oficiante o *ṛṣi* debía encontrar las fórmulas adecuadas para lograr las conexiones simbólicas entre un acto sacrificial y el enunciado del sacrificio, debía enunciar su intelección de las conexiones entre los mundos humano y fenoménico. Si su esfuerzo resultaba eficaz, era recompensado con la *dakṣiṇā*<sup>11</sup>.

Una vez encontradas las fórmulas eficaces, éstas debían ser aprendidas de memoria, con extraordinaria precisión, y así transmitidas, ya que cualquier modificación podía alterar su eficacia.

En tanto hacedor-transmisor de esas fórmulas –que son vehículos de temas y colectivamente la expresión verbal de la cultura y la ideología védica– el poeta funciona como custodio y transmisor de la tradición, como preservador de la cultura y la estabilidad social. Dado que se consideraba que su habilidad extraordinaria había sido genéticamente heredada de sus ancestros, recibía su oficio por herencia.

<sup>9</sup> "From 'footstep' to 'word' in Sanskrit", *Semiotica*, 106, Vol. 1 y 2, 1995, pp 77-88.

<sup>10</sup> La noción de *pada* fue variando, a veces representaba la línea completa, otras, la mitad, un cuarto o una sílaba. Se piensa que originariamente tenía el sentido de 'palabra' o 'unidad de habla aislable' y luego se desarrolló hacia 'unidad métrica'.

<sup>11</sup> Ver B. OGUIBENINE, "Bandhu et Dakṣiṇā. Deux termes védiques illustrant le rapport entre le signifiant et le signifié", *Journal Asiatique*, CCLXXI (1983), pp. 263-275.

Las familias de ṛṣis pasaban grupos de himnos de generación en generación; la pertenencia a una de esas familias, el ser un eslabón en la cadena, era mucho más importante que el reconocimiento individual<sup>12</sup>.

A pesar de lo antedicho, la actividad de los ṛṣis no se limitaba a transmitir su herencia; gozaban de libertad artística suficiente como para dar forma nueva a la materia vieja y ejercer así su propia influencia sobre la deidad.

Veamos ahora cómo el universo védico ha personificado el poder de la palabra en una divinidad específica: la diosa Vāc.

#### LA DIOSA DE LA PALABRA

Si bien un solo himno del *Rig Veda* está dedicado enteramente a Vāc, el X 125<sup>13</sup>, tras su análisis no se puede dudar de la entidad de la diosa en el panteón védico.

Vāc aparece en él como la máxima autoridad del Universo, la que provee los sonidos que le dan forma, la que otorga a los hombres —a través de Agni— el poder de la palabra que les permite renovar eternamente la creación.

#### HIMNO X 125<sup>14</sup>

अहं रुद्रेभिर्वसुभिश्चराम्यहमादित्यैरुत विश्वदेवैः ।  
 अहं मित्रावरुणोभा बिभर्म्यहमिन्द्राग्ने अग्रहमश्विनोभा ॥१॥

अहं सोममाह्नसं बिभर्म्यहं त्वष्टारमुत पूषणं भगम् ।  
 अहं दधामि द्राविणं ऋषिष्यते सुप्राव्ये यजमानाय सुन्यते ॥२॥

<sup>12</sup> Esta actitud ha sido mantenida por autores posteriores de los cuales, en la mayoría de los casos, ni siquiera hay nombres o, si los hay, son sólo nombres asociados a datos biográficos sumamente confusos. Ver A. AGÜD, "Vakrokti y dhvani. Lo dicho y lo no dicho en la poética india", *Actas del Primer Encuentro Español de Indología*, Universidad de Salamanca, 25-27 de septiembre de 1996.

<sup>13</sup> También hay referencias en el X 71 y en el I 164.

<sup>14</sup> Texto tomado de *Rgveda Samhita. With the Commentary of Sayanacharya*, Tilak Maharashtra University, Vaidic Samshodhan Mandal Vedic Research Institute. Ver *Rig Veda. A metrically restored text with an Introduction and Notes*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.

अहं राष्ट्री संगमनी वसूनां चिकितुषी प्रथमा यज्ञियानाम् ।  
तां मा देवा व्यदधुः पुरूत्रा भूरिस्थात्रां भूर्यविशयन्तीम् ॥३॥

मया सो अन्नमति यो विपश्यति यः प्राणिति य ईं शृणोत्युन्कम् ।  
अमन्तवो मां त उप क्षियन्ति श्रुधि श्रुत श्रद्धिवं ते चदामि ॥४॥

अहमे स्वयमिदं चदामि जुष्टं देवेभिरुत मानुषेभिः ।  
यं कामये तंतमुग्रं कृणोमि तं ब्रह्मणं तमृषिं तं सुमेधाम् ॥५॥

अहं रुदाय धनुरा तनोमि शरचे हन्तया उ ।  
अहं जनाय समदं कृणोम्यहं चावापुयिवी आ विवेडा ॥६॥

अहं सुचे पितरमस्य मुर्धन्मम योनिरप्स्यन्तः समुद्रे ।  
ततोवि तिष्ठे भुवनानु विश्योतामूं द्यां वर्षमणोप स्पृशामि॥७॥

अहमेव चातड्य प्र चाम्यारभमाणा भुवनानि विश्वा ।  
परो दिवा पर एना पृथिव्यैतावती महिना सं बभूवा॥८॥

1. Yo voy con los Rudras, los Vasus, los Ādityas y también con todos los dioses, yo llevo a Mitra y a Varuṇa, yo a Agni, a Indra, yo a los dos Aṅvins.
2. Yo llevo al soma que debe ser presurado, yo a Tvaṣṭr y también a Pūṣan y a Bhaga, yo asigno riqueza al que, con mucho fervor, ofrece una oblación, al que exprime soma, al que ofrece un sacrificio.
3. Yo soy la reina de los tesoros, la que los reúne, la sabia, la primera entre los dignos de sacrificio. Los dioses me instalaron en muchos lugares, como a quien tiene muchas sedes, como a quien hacen entrar en muchos estados.
4. Gracias a mí, aquél come, percibe, respira, escucha, aunque lo ignoren ellos viven gracias a mí. Escucha, ilustre, este discurso que debes creer.
5. Yo misma declaro esto, que es bien recibido tanto por dioses como por hombres: a quien yo quiero lo hago poderoso, lo hago ṛsi, lo hago brahmán, lo hago sabio.
6. Yo tiendo el arco de Rudra, para que sus flechas maten al impío, yo genero la lucha entre los hombres, yo compenetro el cielo y la tierra.
7. Yo engendro a mi padre en la cumbre de este (mundo). Mi origen está en las aguas y en el interior del océano, desde ahí

me extendo a lo largo de todo el universo, toco el cielo con mi frente.

B. Yo, en verdad, soplo como el viento, apoderándome de todo el universo, más allá del cielo, más allá de la tierra. Tan grande deviene mi grandeza.

Desde la primera estrofa *Vāc* se autodescribe acompañada por tres grupos de dioses, que pocas veces en la poesía védica son evocados conjuntamente, los grupos de *Rudras*, dioses del aire, los *Vasus*, de la tierra y los *Ādityas*, del cielo. Se presenta además como el soporte de varios pares de dioses: *Mitra-Varuṇa*, el par más frecuentemente nombrado en el *Rig Veda* además del Cielo y la Tierra, *Indra-Agni*, los más prominentes dioses védicos, y los dos gemelos, los *Aśvins*, tan frecuentemente invocados y de dudosa ubicación, como estrella matutina para algunos y como constelación crepuscular de Géminis para otros.

También se atribuye el llevar al dios *Soma*, con alusiones a la planta y el jugo sagrado que debe ser exprimido de ella y sirve de fuente de inspiración al poeta, a *Tvaṣṭṛ*, el hábil artesano, a *Pūṣan*, el señor de todo, lo que se mueve y está fijo, guardián de los caminos, fuerte y vigoroso, invocado, como es frecuente, con *Bhaga*, el dador, el que distribuye riquezas.

Asumiendo funciones propias de *Bhaga*, *Vāc* recompensa con riqueza a los que han cumplido con la ofrenda, el sacrificio y el soma. Se erige en reina de los tesoros, sabia, mercedora de sacrificios y ubicua, de poderes absolutos sobre los dioses y los hombres, compenetradora del cielo y la tierra, ubica su origen en las aguas y su poder por todo el universo. Siempre igual a sí misma, a pesar de sus numerosas formas temporales, personifica el poder cosmogónico.

Su interrelación con otras deidades tiene características simétricas. Por un lado, *Vāc* da nacimiento a todo, todo vive gracias a ella; por otro, los dioses, ejerciendo cierto poder sobre ella, la distribuyen en varios lugares.

De un modo general, se podría hablar de la atipicidad del himno a la palabra, dentro del conjunto *rigvédico*. En este sentido, los rasgos más notorios son el carácter autolaudatorio del poema y el intercambio de los roles clásicos de emisor-receptor del proceso de comunicación.

En efecto, si desde una aproximación pragmática<sup>15</sup> se considera a los himnos védicos como actos de habla en los que el locutor o emisor – poeta, sacerdote, adorador, *kavi*, *ṛṣi*– es quien se dirige a su objeto de culto, la divinidad, queda claro que en el himno a *Vāc* esto ocurre a la inversa. El intercambio de roles, que se insinúa desde el primer verso, se vuelve notoriamente explícito en el centro del poema: “escucha –dice la diosa al poeta– este discurso que debes creer”.

La fuerza ilocutiva del discurso de *Vāc* alcanza su clímax en el último *pada* de la estrofa cuatro y se continúa en la cinco. Ambas estrofas contienen enunciados performativos explícitos de tipo expositivo. En la secuencia “yo misma declaro esto”, “enunciar” la actividad es “hacerla”. Se trata de actos perlocutivos, es decir que acaecen por decir lo que se dice. Porque *Vāc* habla, el poeta accede al significado oculto de su mensaje.

#### POETICIDAD DEL TEXTO

Un breve comentario sobre algunos elementos que hacen al funcionamiento de la gramática poética de este texto bastará para mostrar su poeticidad.

Desde un punto de vista estilístico las figuras predominantes son la personificación –muy débil en cuanto a sus elementos descriptivos– y la anáfora.

La primera aproximación hace relevante, enseguida, la repetición, como marca de la relación entre la estructura sintáctica y la estructura poética: seis de las ocho estrofas tienen la misma estructura sintáctica básica, sólo las estrofas cuatro y seis presentan un grado de complejidad mayor, al incluir el tipo de sentencia compuesta más extendido en la poesía védica.

La repetición se justifica inmediatamente, si se tiene en cuenta la oralidad como la tecnología édica de la palabra. Sabido es que en una cultura oral primaria, el pensamiento está entrelazado con sistemas de memoria y las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sinta-

<sup>15</sup> Ver J. SEARLE, *Speech Acts: An essay in the philosophy of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 y R. NUÑEZ – E. DEL TESO, *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra, 1996.

xis de un texto, pero no solamente la sintaxis<sup>16</sup>.

Las estructuras equilibradas, rítmicas, las repeticiones, las antítesis, aliteraciones, asociaciones, expresiones formularias, etc. son características de cualquier pensamiento modelado para la retención y la repetición<sup>17</sup>. ¡Cuánto más se tendrían en cuenta estos principios en una cultura como la védica que –como ya comentamos– dependía de la palabra y de la exactitud con que ésta se pronunciara para garantizar el orden cósmico<sup>18</sup>.

El núcleo de la sentencia védica está constituido por el verbo en su forma finita; éste es necesario y suficiente, de modo que la presencia del pronombre personal como sujeto es excepcional y sólo justificable por razones expresivas. En el himno que nos ocupa, las ocho estrofas contienen veintidós verbos conjugados, catorce de los cuales están en primera persona del singular y en diez ocasiones llevan expreso su sujeto: el pronombre *aham*. Por añadidura, éste aparece cinco veces más –un total de quince veces– con verbos sobreentendidos. Esta presencia constituye la marca del género autolaudatorio del poema.

En cuanto a los materiales para la decodificación sonora hay que tener en cuenta un factor muy poderoso tanto del védico como del sánscrito clásico: el *sandhi* o combinación eufónica de las letras<sup>19</sup>.

La recitación y la parte musical del himno tuvieron enorme importancia en el ritual, tanto o más que el sacrificio. Así, la fonética, la forma más común de comunicar información expresiva y la métrica –un canal

<sup>16</sup> Ver W. J. ONG, *op.cit.*

<sup>17</sup> Hasta la actualidad, los Vedas se aprenden de memoria. En las escuelas de recitación védica, las fórmulas se recitan de adelante para atrás, de atrás para adelante, saltando sílabas pares o impares, intercambiando sílabas, etc. Es decir se realiza toda clase de ejercicios que permitan memorizar con absoluta exactitud el texto, sin una mínima alteración.

<sup>18</sup> Era tal la creencia en que sólo una fórmula pronunciada con total perfección podía ser eficaz que, en los procesos por brujería –comenta J. FILLOZAT (1992) en diálogo con M. Cohen– bastaba con romper un par de incisivos de los brujos, acto que aseguraba la deficiencia de la pronunciación, para anular sus efectos nocivos.

<sup>19</sup> Originariamente se producía la recitación continua de los mantras védicos conocida como *Saṃhitā pāṭha*, en la que tenían toda su vigencia las numerosas reglas de *sandhi* tanto interno como externo; posteriormente, ya que se hizo necesario asegurar que el texto se transmitiera con absoluta corrección, surgió la composición del *Padapāṭha* o recitación con disolución del *sandhi*, primer análisis puramente gramatical de los Vedas.

adicional, que en los Vedas adquiere un valor mitológico independiente—han sido objeto de especial atención, por parte de los *ṛsis*. En consecuencia, la India ha cultivado en muy alto grado el arte de la figura fonética.

El poeta védico hizo un uso consciente de los elementos fónicos como lo prueba, por ejemplo, el tratamiento efectuado a los teónimos. Algunas veces se expresan directamente, otras, como sonidos entrelazados en el texto del himno. Así ocurre con *Vāc*: la deidad permanece innombrada, pero su nombre está representado por sonidos alusivos del tipo *va* y *am*, que se repiten constantemente.

También es frecuente el uso de la figura etimológica, altamente aliterativa. Una muestra es la del último *pada* de la estrofa cuatro, con la triple sibilante, líquida, dental —*शुचि श्रुत श्रद्धिपं*— ubicada estratégicamente, en el centro del poema, en el momento en que la diosa invita a escuchar y comprender el mensaje secreto que le envía al poeta.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Los análisis recientemente efectuados contribuyen a afianzar la teoría de la poeticidad de los textos védicos.

El himno X 125 no es un himno de ruego a una divinidad para que conceda lo deseado. No puede decirse que sea el producto de la expresión ingenua y popular, porque el trabajo textual revela la mano de un artesano de la palabra.

La gran habilidad ha consistido en combinar sujeto y objeto, poeta y poema en una única entidad.

Es un himno de reconocimiento a la entidad de la palabra, como creadora, organizadora y sostenedora del orden cósmico, aspiración fundamental del período védico.



# RESEÑAS

---

Pedro BÁDENAS – Antonio BRAVO GARCÍA – Inmaculada PÉREZ MARTÍN (edd.) *ΕΠΙ-ΓΕΙΟΣ ΟΥΡΑΝΟΣ. El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*, Madrid, CSIC (colección Nueva Roma 3), 1997, xii + 354 pp. + 32 láminas.

---

ARGOS 23 (1999) pp. 115-117

Tras unas reflexiones preliminares sobre el papel admonitorio del monacato oriental ante cuestiones de ortodoxia, la enumeración de rasgos generales (falta de regla salvo las recomendaciones de san Basilio y las actas fundacionales o *typiká*, vínculo libre entre los monasterios), la indicación sobre el paso del eremitismo al cenobitismo con su consecuente administración de propiedades y rentas con apertura social hacia la comunidad, y el sentido del trabajo como práctica de la obediencia y sumisión, se introduce esta colección de trabajos de índole diversa pero vinculados todos por la referencia al monacato oriental.

Así aparecen cuestiones de política eclesiástica como en el artículo inicial de R. Teja sobre el Concilio de Éfeso del 431, que destaca el empleo de la violencia como presión, o en el de J. M. Candau sobre la propaganda política en el *Misópogon* de Juliano, donde el ascetismo aparece como ideal político, social y religioso de un soberano vencedor que exhorta al activismo dentro del paganismo.

La transformación de eremitismo en cenobitismo es el centro del trabajo de P. Bádenas, quien destaca la importancia del patronazgo laico, privado y público, para el sostenimiento del monasterio, sus mutuos beneficios y la consecuente concentración de recursos en el lado monacal de la Iglesia. La participación del monasterio en la vida socioeconómica no admitía, sin embargo, su participación en el gerenciamiento de los asuntos públicos, como advierte L. Mavrommatis a propósito de Serres.

Los vínculos con el monacato latino aparecen en la colaboración de Ch. Maltezu, donde se señalan las razones por las que la tarea que para los occidentales era misional, para los bizantinos era piratería, salvo el caso de los franciscanos, tarea que originó el proverbio "tu mal es el fraile [latino]".

La espiritualidad monacal aparece en un artículo de A. Bravo García que comenta los 'demonios' a los que el monje debe enfrentarse para lograr su ascetismo y ser libre, es decir, para no ser *cattivo = captivus Diaboli*.

Sobre el vínculo entre los monasterios y la cultura, trata el trabajo de E. Rubio, centrado en los conocimientos medicinales en la Italia medieval, que tienen carácter profesional y de aplicación cotidiana; sus testimonios transmiten hábitos de vida y son una fuente para el griego vulgar y la terminología científica.

Al mismo vínculo se refiere el trabajo de M. López Salvá al centrarse en la actividad terapéutico-asistencial del Kosmidion de Constantinopla, que como otros centros similares, es el lazo de los monasterios con los monasterios-hospitales del bajo medioevo. G. Cavallo presenta los preliminares de una investigación al plantear si había monjes cultos o monasterios cultos: el monasterio no fue centro de cultura ni consideró imprescindible el libro ni suplió la enseñanza laica; la *élite* civil, militar y eclesiástica tenía formación erudita, incluso clásica, y el monje solamente bíblica y técnico-práctica; el uso de monjes como amanuenses se debe al contenido teológico de la mayor parte de los libros; el caso de Máximo Planudes es ejemplo de que el monje muy culto está vinculado a la sociedad intelectual más que al monasterio. También como vinculación entre el monasterio y la cultura aparece el trabajo de T. Laleva sobre la relación entre la institución monacal y la creación del primer alfabeto búlgaro: sostiene que el glagolítico deriva de la mayúscula griega y coincide con el momento del *metakharakterismós*. El artículo de I. Pérez Martín estudia el *scriptorium* de Cora y en particular el códice *Vat.gr. 228*, para concluir que Nicéforo Gregoras era un joven estudiante en Cora, que tenía colaboradores coetáneos, que actuó como director de copia, que otros estudiantes se ejercitaban en el copiado y que diversos mss. de la Biblioteca Vaticana pueden vincularse con este *scriptorium*.

Algunas colaboraciones se centran en cuestiones codicológicas o codicográficas. M. d'Agostino, por ejemplo, estudia la decoración de los mss. de tipo Anastasio, encuentra como características un motivo ajedrezado, trazos con circulillos en los extremos, dibujos zoomorfos contenidos dentro de otros similares, y confirma el origen italogriego de los códices. El trabajo de Y. Corrales estudia la actividad de copia en los monasterios del Monte Atoos, donde de doce mil volúmenes sólo sesenta y ocho contienen obras profanas entre los ss. x-xv; destaca que la copia de obras no garantiza que los monjes se interesaran por ellas y niega una localización sostenida por Sittl. Estricto estudio codicológico es el de A. Džurova, sobre el ms. Dujčev D.282.

Quizás el trabajo menos vinculado con el monasticismo es el de J. Simón Palmer, quien estudia, en la *Vida de San Simeón el loco*, de Leoncio de Neápolis, el lenguaje corporal como expresión de su 'locura por Cristo', centrándose en su conducta, vestimenta, gesto, gritos, ademanes, postura, tacto, olor, y los neologismos que el hagiógrafo necesita crear para caracterizarlo. La misma escasa vinculación tiene el anticipo de edición de la primera traducción latina de la redacción bizantina del *Barlaam y Josafat*, sobre un códice de la B.N. de Nápoles, presentado por J. Martínez Gázquez, trabajo en el que comparan los textos y se caracteriza la tarea del traductor. Colaboración filológico-literaria sobre la misma obra, pero en sus versiones romances, es la aportación de Ó. de la Cruz Palma, quien estudia las fuentes de las citas bíblicas insertas en el *Barlaam*, comparando las versiones latina y griega de ese texto y las versiones latina y griega de la Biblia para concluir que la forma castellana se vale de las Biblias Vulgata y castellana; echamos de menos una referencia a la *Vetus latina*, salvo que sea ella el texto "escolástico medieval de tradición europea" (n.10).

De la periferia del mundo bizantino se ocupan varios trabajos. Con alcances hasta nuestro siglo trata el artículo de S. Alvarado Socastro, quien estudia el conflicto monástico ruso del s. xv y sus consecuencias, sobre el tema de la tenencia de riquezas temporales por parte de la Iglesia. Sobre el patrono de Bulgaria, san Juan de Rila, y su anónima *Vita popularis* versa el trabajo de F. J. Juez Gálvez, quien publica una versión castellana y estudia la obra en relación con la hagiografía tradicional. Acerca de la literatura rumana y el influjo que la *Scala Paradisi* de san Juan Clímaco tuvo en ella trata el artículo de M. Moraru, quien destaca los cuestionamientos que podía producir la traducción de determinados vocablos teológicos, y la literatura rumana como encuentro de dos vías culturales, la veneciano-neogriega y la polaco-ucraniana. Al mismo mundo rumano pero con referencia al testimonio cultural que ofrece la biblioteca de los príncipes Mavrocordato, se refiere la ponencia de A. Pippidi, quien estudia un catálogo en el que aparecen obras bizantinas, textos cristianos, de Aristófanes, Elio Aristides y Simplicio.

Al arte de la iconografía se refieren las colaboraciones de M. Cortés Arrese, centrado en la colección madrileña de la Casa Grande de Torrejón, y de E. Popeanga, centrada en la iconografía moldava y sus motivos históricos.

De esta reseña del contenido se desprende que en el volumen pueden hallar material relevante los filólogos, los estudiosos de la literatura bizantina y moderna, los estudiosos del arte, los historiadores, y hasta los investigadores en teología y filosofía. El índice general es una guía muy útil para el hallazgo de referencias, y las treinta y dos láminas ilustran adecuadamente los manuscritos y obras de arte analizados o mencionados en el volumen. Si "corresponde a los lectores juzgar el resultado" (p. xii), debemos opinar que el volumen es una aportación muy valiosa: la 'excusa' del monasterio ha servido para presentar al mundo académico estudios diversos de gran altura.

PABLO CAVALLERO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONICET

---

Marta CABALLERO – Elisa FERRER – Guillermo DE SANTIS  
*Manual de lingüística clásica*, Córdoba, Prosopis, 1999, 194 pp.

---

Como "libro en el que se compendia lo más sustancial de una materia" y con un objetivo "esencialmente didáctico", presentan este *Manual* tres profesores de la Universidad Nacional de Córdoba. El cuerpo de la obra se centra en la fonética, prosodia y morfología indoeuropeas para especializarse luego en las del griego y las del latín, pero se añade un apéndice dedicado a "nociones de sánscrito".

La Profesora Caballero redactó los preliminares que incluyen conceptos fundamentales de la lingüística y una historia sintética del origen y evolución de

la ciencia, y las consideraciones sobre el indoeuropeo, las lenguas que derivan de él, la clasificación *centum-satem*. El tercer capítulo se centra en la fonética, sus conceptos, leyes generales, y da paso al sistema fónico ie. en el capítulo siguiente. El quinto se dedica al sistema fónico griego, incluyendo una historia de su alfabeto, y el sexto hace lo mismo para el latino. El capítulo séptimo se destina a la acentuación.

El estudio de la flexión nominal (capítulos octavo, noveno y décimo) fue redactado por la Profesora Ferrer. El octavo concentra las generalidades y rasgos del ie, el noveno la flexión del sustantivo, el décimo la del adjetivo y del pronombre.

La flexión verbal se estudia en los capítulos XI-XIII, a cargo del Profesor De Santis, centrado el undécimo en la flexión indoeuropea, el duodécimo en la griega y el décimotercio en la latina.

No se indica quién redactó las nociones de sánscrito, que aparecen en el apéndice.

Es valioso que se presenten ejemplos de diversas lenguas, incluso modernas, cuando se explican fenómenos lingüísticos, como así también que se presenten cuadros sinópticos y gráficos explicativos de los conceptos y fenómenos desarrollados.

Hay afirmaciones discutibles, como por ejemplo que el singular nominal castellano sea el apócope del acusativo latino (p. 35), cuando también puede explicarse como fruto de una síntesis de casos, o que el adverbio negativo griego οὐ lleva tilde "cuando se quiere insistir sobre la idea de la negación" (cf. diccionario de Bailly, s.v. B II 2, y Vendryès p. 65), aunque podría explicarse el ejemplo aducido (y todos los indicados por Bailly y por Vendryès) por la posición final que le quita apoyo al proclítico (p. 79); o que el dativo sg. de *pólis* o de *thórax* o de *génos* tiene una desinencia de locativo y no la derivada del ie *-ei* (pp. 108, 113, 116; según Chantraine pudo haber confusión de casos, *Morph.hist.* 53 y 85); también podemos mencionar que en el tipo e/o de la clasificación verbal, podría haberse mencionado la teoría de Chantraine sobre el "sufijo de estado" (p. 136; cf. *Morph.hist.* 365). En cuanto a la desinencia del optativo de tercera persona plural act., la explicación acerca de la aparición de *-ent*, aunque difundida, es discutible: si en los verbos atemáticos la desinencia *\*nt* pierde la dental final y vocaliza la sonante (vocalización en e que habría influido en los verbos temáticos), no se explica que siga apareciendo una *n* (cf. pp. 160 y 148; para Chantraine *Morph.hist.* p.303, *-ent* es una variante de *-nt* y de *-nt*, sin indicar vocalizaciones), si bien es posible explicar esta terminación considerando la e como parte del formante de optativo en grado breve, frente al grado largo con iota-eta y al grado cero con iota sola, de modo que la desinencia sería siempre *-nt* > *-n*. También habría que indicar una restitución de *n* en *sunt* y de *m* en *eram* si dichas sonantes se vocalizaron (p. 176). Podría haberse mencionado la posibilidad de una síncope en el futuro *éstai*, forma que "no responde a los cambios normales y no está suficientemente explicada" (p. 165).

No entendemos por qué se consideran proclíticas la conjunción *kái* y las

preposiciones *prós* y *perí* en los ejemplos de p. 81, líneas 2 y 3. Puede ser confuso el definir el 'tema' como la "parte invariable de un vocablo", cuando se lo ejemplifica con *discipulo* y *matheta* (p. 85), dado que el primero varía en *discipulus* o *discipulis* y el segundo en *mathetés* o *mathetú* o *mathetê(i)*. También puede observar el alumno la ausencia de referencias a los restos que el caso locativo tiene en latín (cuadro de p. 90 y lista de p. 92) o la posibilidad de los numerales *duodeviginti* o *undeviginti* (p. 131). Asimismo, en la explicación de la primera declinación griega, al distinguir la alfa pura como larga de la impura como breve (por analogía con la desinencia vocalizada del acusativo sg., donde la -n final debería ser una restitución no indicada), no se dice nada sobre un caso como *alétheia*, donde la acentuación sugiere que la alfa final es breve aunque es pura por seguir a iota (p. 97; cf. Chantraine, *M.h.* 39). En las indicaciones sobre la evolución de las formas, en el genitivo plural griego (p. 98) falta señalar la caída de sigma intervocálica, y en el dativo sg. latino de segunda declinación, qué ocurrió con la -i derivada de -ei (p. 104). La distinción entre formas temáticas y aтемáticas del verbo se menciona en p. 135 pero no se explica hasta p. 138. El futuro de tipo contracto para los verbos líquidos y nasales se explica en p. 137 a partir de un sufijo con *schwa* y -se/o-, pero en la p. 156 se indica un proceso a partir de verbos bisilábicos, como indica Chantraine (*M.h.* 295), y no está clara una coincidencia de las explicaciones. Faltan las formas de dual en las listas de p. 140, la explicación del proceso hasta la forma *phérusi* p. 147 y la de los infinitivos activos del latín. Las formas que se presentan como originarias del subjuntivo en p. 148 no responden a las reglas de contracción. El verbo *hiemi* debería añadirse a la lista de excepciones del imperativo en p. 160 para explicar la forma *híei* (cf. *M.h.* p. 268, observ. I). No se explica la aparición de alfa en la tercera plural del imperfecto de *eimi* (p. 163; cf. *M.h.* 353) ni el diptongo en su infinitivo (p. 165; cf. *M.h.* 325 y 326), ausencias que requerirán la investigación deseada, a cargo del alumno.

El apéndice "Nociones de Sánscrito" se divide en tres secciones dedicadas una al alfabeto, otra a las declinaciones y la tercera a la conjugación.

En lo que respecta a la primera sección, concretamente en la "transcripción latina para la escritura devanagari" (p. 179), la ausencia de signos diacríticos que permitan distinguir entre una vocal breve y una larga o entre una sibilante dental y una palatal o cerebral, genera sin duda confusiones. Tal como está planteado, pareciera que el sánscrito tiene tres "s" iguales, o dos "t" iguales, lo cual, ciertamente, no es así. También llama la atención, en el cuadro de clasificación de los fonemas, los grupos *ar*, *ár*, *al*, *ál* como si fueran diptongos, cuando en realidad no lo son. Tampoco se entiende, en este lugar, el uso de la terminología *gūṇa* y *vṛddhi*.

En lo que respecta a la pronunciación (p. 180) se dice "la g es siempre fuerte". Si se desea explicar cómo se pronuncia la consonante gutural sonora no aspirada en sánscrito, tal vez convenga consultar, por ejemplo, L. Renou, *Grammaire sanscrite*, p. XII: "g. de fr. guerre", o Monier Monier-Williams, A

*Sanskrit-English Dictionary*: "The Dictionary order of the Nāgārī Letters. Equivalents and Pronunciation, g in get, dog, etc.". A la frase referida a la pronunciación de las cerebrales "Tendríamos que cortarnos el frenillo de la lengua para poder envolverla contra el paladar. Los sanscritistas [¿quiénes?] aconsejan [...] pronunciarlas como dentales" (p. 180), se le podría oponer, por un lado, la convicción de que cientos de millones de personas en el mundo han pronunciado y pronuncian las cerebrales sin someterse previamente a operación alguna y, por otro, el "consejo" de L. Renou, W. Whitney, A. A. Macdonell, J. Wackernagel, entre otros muchos sanscritistas prestigiosos, que hacen hincapié en las diferencias entre las consonantes dentales y las cerebrales.

Sería también conveniente corregir la supuesta etimología del término *anusvāra*, que no es "-anus- y -vara-" (p. 180) sino *anu- svāra-*.

Al cuadro sinóptico de las declinaciones (p. 181) sería atinado agregarle los temas en diptongo y los temas en consonante derivados (en *as, is, us, an, man, van, in, min, vin, ant, mant, vant, vāms, yāms, yas*). Lo que resulta sorprendente es la forma en que se citan los ejemplos de dichas declinaciones: en todas las gramáticas y diccionarios, los sustantivos y adjetivos se citan por su tema, no declinados. Así, para ilustrar un tema en "a" breve masculino, se cita *deva* y no *devas*, o para un tema en *r*, se cita *bhartṛ* no *bhartha* (p. 183), etc. En todos los cuadros desde p. 182 a p. 184 faltan nuevamente todas las marcas de cantidad de las vocales, lo cual es grave ya que –como se sabe– la oposición de cantidad es un rasgo distintivo. La explicación de lo que sucede en los casos instrumental, dativo y ablativo del plural, de un tema en oclusiva (p. 184), es confusa; se habría resuelto fácilmente diciendo que se trata de un *sandhi* interno de consonantes. El cuadro de alternancias vocálicas de p. 184 carece de explicaciones que justifiquen su presencia en ese lugar.

En cuanto al sector dedicado a la conjugación, continúa el problema de la ausencia o presencia inadecuada de signos diacríticos. En el cuadro dedicado al sistema de presente, conjugación atemática, donde dice "grado pleno, 3 personas del sing. activo" (p. 187), debería decir "grado pleno, 13 formas", es decir, primera, segunda y tercera del singular presente activo, primera, segunda y tercera del singular pretérito imperfecto activo, primera del singular, primera del dual y primera del plural del imperativo activo y medio y tercera persona del singular del imperativo activo. En cuanto al optativo (p. 189) hay que agregar el sufijo modal de los verbos atemáticos *yā* para la voz activa, *ī* para la voz media. Para el imperativo, conviene tener en cuenta también las desinencias *dhi, hi* para las segundas personas del singular de la voz activa.

Al cuadro de los aoristos (p. 191) convendría agregarle el aoristo cuarto, sigmático, atemático, en "s" y corregir el tercero, temático, no sigmático que, precisamente por serlo, no lleva "s".

Nada se dice acerca de la conjugación derivada o secundaria.

Es comprensible que la triple autoría y la división de tareas genere diferencias de estilo. Éstas son particularmente notorias en los capítulos dedicados al

verbo grecolatino, que resultan mucho más esquemáticos que los precedentes.

Hay errores de tipeo inevitables en toda publicación pero que no afectan la comprensión, aunque pueden generar confusión en el alumno, como se indicó para la transcripción del sánscrito, algunos errores en los vocablos griegos (p.ej. p. 78, líneas 13 y 24, p. 107 línea 21, p. 172 línea 32). Ha de ser error de tipeo la forma \*dix-i-mus como originaria de *dixerimus* (p. 174).

La obra cumple con sus objetivos: es para el alumno un complemento de las clases del docente y reúne de manera global diferentes posturas de los lingüistas, algunos de cuyos tratados aparecen en la lista bibliográfica. El *Manual*, como indica el prefacio, "no intenta hacer nuevas aportaciones a la materia" ni "agotar los aspectos pertinentes a los diversos temas" (p. 7). Es destacable su intención de motivar al estudio.

PABLO CAVALLERO / ROSALÍA VOFCHUK  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONICET

---



---

Andrew DRUMMOND, *Law, Politics and Power; Sallust and the Execution of the Catilinarian Conspirators*. Stuttgart, Franz Steiner, 1995, 136 pp.

---



---

Declara el autor en el Prefacio que el título de la obra precisa exactamente su tema: no se trata de una disquisición general sobre el *Catilina* de Salustio ni sobre la conspiración en sí misma, sino que se centra exclusivamente en la sesión del Senado del 5 de diciembre del 63, en la que se resolvió la ejecución de los partidarios de Catilina, y en la particular visión que de ella nos da Salustio. No son ajenas a su interés, además, algunas cuestiones generales que plantea el análisis de estos hechos, particularmente su legitimidad y la interacción del derecho y la política en su resolución.

Señala D. en la *Introducción* que el debate del Senado de aquel día en que se juzgó y condenó a los cómplices de Catilina apresados en Roma, es uno de los episodios históricos más discutidos de la tardía república romana. No hay consenso ni sobre los acontecimientos de ese día ni sobre la veracidad de la narración de Salustio. Tampoco hay acuerdo sobre cuál fue el centro del debate; algunos opinan que fue la legalidad del *senatus consultum ultimum*; otros, la cuestión de si las ejecuciones podían justificarse en términos de la legislación vigente; otros, si la república se encontraba en una situación de tal peligro que no alcanzaban, para salvaguardarla, los procedimientos legales. La falta de consenso afecta también a los discursos de César y Catón, que algunos analistas aceptan como los realmente pronunciados y otros consideran productos de la imaginación del historiador; tampoco hay acuerdo sobre cuál de los dos personajes resulta superior en la *synkrisis* que los sigue. El autor se propone "a pedestrian investigation of Sallust's narrative in its own terms" como un medio

de evaluar su precisión histórica y su función historiográfica y evitar divergencias de lectura que no siempre son atribuibles a las naturales diferencias que existen en la apreciación de un texto literario, sino a preconceptos con que él se aborda.

La obra consta de cuatro capítulos que desarrollan los siguientes temas: el escenario (es decir, el marco histórico), el discurso de César, el discurso de Catón y la relación entre el *senatus consultum ultimum* y la ejecución de los conspiradores. A ello se agregan dos breves apéndices sobre cuestiones legales puntuales y una amplísima y comprehensiva bibliografía.

La primera sección del primer capítulo analiza 'el dilema de Cicerón', del que Salustio se hace eco en *Cat.* 46.2: la conjuración ha sido descubierta y la salvación de la república exige el castigo de los culpables, pero el cónsul sabe que tal medida redundará en su perjuicio. D. contrasta el pasaje con *Cat.* 2.28 de Cicerón, donde no se sugiere ninguna vacilación; por el contrario, Cicerón se manifiesta dispuesto a aplicar el castigo que el Senado resuelva. Sin embargo, sus vacilaciones no parecen una invención de Salustio, puesto que están también atestiguadas por Plutarco (*Cic.* 19.5-20.3). La segunda sección describe la sesión del Senado del 3 de diciembre, marcando las diferencias entre la narración de Salustio contenida en 46.3-47.4 y otras fuentes. Para Salustio, la culpabilidad de los acusados es indiscutible y la sesión sólo significa su confirmación pública. En 48.1-49.4 se narran las consecuencias de esta revelación, fundamentalmente el cambio en la actitud del pueblo que, asustado, se vuelve en contra de la conjuración. Opina D. que probablemente la reacción popular fue más ambigua y compleja de lo que Salustio estima. Por último, se estudia el debate del 5 de diciembre, que ya nos introduce en el segundo capítulo, dedicado íntegramente al discurso de César. D. se detiene en tres párrafos del cap. 51 de la monografía (3-5) que resumen brevemente las distintas posturas sostenidas en el debate. Destaca que el historiador omite el progreso del debate, particularmente entre los discursos de César y Catón, como así también la ansiedad de los partidarios de Cicerón y de su hermano Quinto; tampoco menciona la intervención de Cicerón. Salustio evita tales complejidades reduciendo el debate a dos discursos opuestos, cuidadosamente estructurados y ubicados. En sucesivas secciones, D. analiza cuidadosamente la argumentación de César. Primero, la refutación a Silano (51.1-24): tras las apelaciones del exordio a una serena deliberación, acorde con la *dignitas* del Senado, César rechaza la propuesta de una pena que no esté contemplada por la ley para esos hombres cuya culpabilidad admite como probada. Su preocupación se centra en la ejecución como pena, cualquiera sean las circunstancias; la falta de un juicio formal no es más que un factor agravante. A continuación se consideran los peligros del *nouom exemplum* (51.25-36). En esta parte del discurso, opina D., se dan las razones positivas para rechazarlo, más allá de las emociones del momento. Se desemboca por último en la propuesta de César (51.37-43), que es dura por cierto, pero que está encuadrada en la legalidad de las normas existentes. Se cierra el capítulo con tres secciones dedicadas respectivamente a la historicidad del discurso, a sus posibilidades de reconstrucción y al señalamiento de lo que

es atribuible en él al propio Salustio. Concluye D.: "What is apparent, is that, whilst a few elements in Sallust's version may reflect Caesar's actual arguments, the principal lines of the speech seem to spring from Sallust's own conceptions".

En el análisis del discurso de Catón, D. comienza señalando las semejanzas y diferencias con el debate sobre los mitilenos en Tucídides 3.36-49, en el que se enfrentan Cleón y Diodoto, pasaje que la crítica ha reconocido tradicionalmente como modelo para Salustio. Aunque destaca que la argumentación catoniana está centrada en la necesidad de rápida reacción ante la situación de amenaza de la república, no deja de remarcar su preocupación por la justificación legal de la propuesta. (Un número considerable de páginas (60-72) se destina a la minuciosa consideración de la relación entre *manifesti* y *confessi*, en la que se funda la propuesta de Catón. Se cierra el capítulo con un apartado sobre la historicidad del discurso de Catón, que D. considera tan dudosa como la del discurso de César: su opinión se basa en el reconocimiento de muchas formulaciones típicamente salustianas, así como en la caracterización de un Catón que mostró su proverbial *seueritas* en su actuación pública posterior, no en los años en que pronunció efectivamente este discurso. Concluye D. con el rechazo de la afirmación corriente de que Catón emerge como superior en el debate; el entusiasmo de los senadores por su propuesta debe entenderse, a su juicio, como una señal de la susceptibilidad del cuerpo a una apelación emocional y a argumentos basados en sus propios intereses más que en consideraciones de alta política.

El *Senatus consultum ultimum* producido el 21 de octubre, del que Salustio da cuenta en 29.2-3, y su relación con la ejecución de los partidarios de Salustio, es tema del último capítulo de la obra. En general, se ha aceptado que Salustio presentaba la ejecución de los conjurados legitimada por este decreto. D. da otra interpretación del pasaje: considera que no da cuenta de las medidas legales que se tomaron en esa sesión para permitir legítimas acciones posteriores, sino que es el clímax de aquella parte de la narración. A partir de ese momento y ante el agravamiento de la situación, el cónsul busca y logra el apoyo del Senado: este es según su criterio, el significado del cap. 29. A continuación se analizan los aspectos constitucionales, la práctica y precedentes de la práctica del *Scu*. En los tres últimos apartados, D. estudia el rol del *Scu* en la sesión del 5 de diciembre, planteando la cuestión de si bastó para justificar las ejecuciones. Su conclusión es "that the *Scu* played a little or no part in Cicero's defence and that although Sallust misconceives its character, he is right to exclude it from the debate of 5 December". En este punto, D. plantea la cuestión en el más amplio contexto de la relación entre la legalidad y la política: lo que estuvo aquí en debate fue si se había llegado a un punto en que la conmoción del estado autorizaba la violación de las leyes establecidas, es decir, entre quienes optaban por el mantenimiento del orden a cualquier precio y quienes privilegiaban la defensa de las libertades y derechos individuales. Y en esta opción, D. involucra no sólo a los miembros del Senado en aquella circunstancia, sino también a los críticos: "If the majority scholarly verdict has gone in Cicero's favour, that reflects

largely (and merely) the politically conservative (and pro-Ciceronian) tendencies of classical scholarship" (destaca las excepciones de Hardy y Mommsen). El *Scu*, precisa D., no fue suficiente para salvaguardar a Cicerón de su responsabilidad en las ejecuciones. A pesar de ello las Nonas de diciembre significaron para él un triunfo personal constantemente recordado.

El libro, como declara el autor en el Prefacio, es el resultado de muchos años de reflexión sobre el tema, lo que explica su extraordinaria minuciosidad y la enorme bibliografía que el autor discute e integra en su texto. Estas dos características hacen algo dificultosa su lectura, lo que no empaña el notable valor del trabajo.

MARTA GARELLI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

AGOS 93 (1999) pp. 194-197

---

Jacqueline FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris, Klincksieck, 1995, 425 pp.

---

Tal como se anuncia en el subtítulo de la obra, Jacqueline Fabre-Serris centra su estudio sobre las *Metamorfosis* de Ovidio en la indagación del significado de los mitos, especialmente en la Roma augustea de su época. La obra, precedida de un excelente prefacio de Alain Michel, se abre con una introducción donde se anticipan los grandes grupos temáticos alrededor de los cuales girará la investigación: el esquema narrativo de las *Metamorfosis* que responde al de la Bucólica VI de Virgilio; Ovidio como poeta creador de la poesía de los orígenes como Hesíodo, Calímaco y Galo; los mitos encuadrados en una combinación de poesía épica y de poesía erótica o amorosa. La *retractatio* ovidiana propone encontrar el sentido y función de los mitos en una cultura ajena a la de sus orígenes.

Los temas a tratar se distribuyen en tres grandes partes que constan, cada una de ellas, de una introducción y una conclusión, que constituyen apretadas síntesis del contenido del capítulo.

La primera parte, concerniente a la búsqueda de los orígenes, se inicia con el análisis de los relatos cosmogónicos, que remiten a Hesíodo, de las hipótesis sobre la creación del hombre y las cuatro edades del mundo, con un acento muy especial sobre la idea de la justicia en la Edad de Oro. Si bien la versión ovidiana tiene muchos puntos de contacto con los modelos griegos, por ej. Hesíodo, y con los latinos, fundamentalmente Virgilio, sin embargo se aparta de ellos y produce un relato de tono muy original. Ovidio deja ver su oposición a la utilización política de los mitos por parte del Principado y su rechazo a una lectura estrictamente política. La *retractatio* ovidiana de los mitos cuestiona la idea del poder divino sobre el hombre, y al mismo tiempo propone una nueva concep-

ción sobre las relaciones entre los hombres y los dioses.

El género épico gozaba de los favores del régimen augusteo: el ejemplo máximo es la *Eneida*. Ovidio reescribe los relatos épicos –una *Ilíada* y una *Eneida*– pero se aparta de los temas centrales que podrían ser de interés para el Principado. Los cuatro motivos virgilianos del Proemio de la *Eneida* –destino, guerra, *pietas* y cólera– en Ovidio están sutilmente transformados y en ello se advierte una ruptura con las elecciones estéticas y políticas de Virgilio. En realidad en Ovidio hay una inclinación hacia la estética alejandrinista que se evidencia en la presencia de las digresiones, especialmente las relacionadas con el tema amoroso. Para Fabre Serris la función de las digresiones es impedir que el mito contado en el relato principal sea utilizado como un *exemplum*, recurso caro a la ideología augustea. Este modelo épico y erótico de alguna manera está expresando la oposición ideológica que separa a la epopeya romana de la poesía amorosa helenística.

Los libros XIV y XV de las *Metamorfosis* están dedicados a la apoteosis de la *gens Iulia*. El aparente elogio a César y sus ancestros, en realidad no es más que un análisis crítico del aspecto de la divinización y una manifestación más de la oposición de Ovidio a la ideología del Principado.

En la segunda parte, Fabre-Serris aborda la cuestión de las relaciones del Mismo y del Otro, es decir los aspectos de Identidad y Alteridad, que de alguna manera plantean “la possibilité d’une application de l’exégèse psychanalytique aux mythes érotiques racontés par Ovide” (p. 182). El comportamiento de los *pueri* en los mitos eróticos de las *Metamorfosis* no es otro que el de Narciso; el rechazo de las relaciones amorosas por parte de las *uirgines* cuyo modelo es Diana –una de las figuras de la Alteridad en la religión griega–, significa en realidad la negación del Otro en la búsqueda del Mismo. Las *uirgines*, que representan un objeto inaccesible de deseo, suelen formar parte de relatos en los que la protagonista es una joven que se encuentra generalmente en un bosque, al borde del agua, con el cabello sin arreglo –lo cual pareciera ser signo de virginidad–, que se ruboriza y responde al deseo amoroso con su huida. Esto entronca con el motivo de la transgresión y el concepto de lo prohibido.

En el último capítulo de esta segunda parte, que versa sobre la tradición literaria erótica, Fabre-Serris se explaya ampliamente sobre el rol del *furor* y de la *pietas* en la poesía amorosa romana de Catulo y Galo, y en las *Metamorfosis*, enfatizando lo que representan estos dos conceptos para la ideología augustea. La influencia de Galo también se advierte en el diseño del paisaje: las *uirgines* y los *pueri* prefieren los lugares solitarios, intactos, casi salvajes, y en estos lugares la caza ocupa un lugar muy importante, actividad que puede interpretarse como una metáfora de la persecución amorosa.

La tercera y última parte del libro aborda la problemática de la relación entre mitología y estética por un lado, y entre mito y filosofía por el otro. La renovación religiosa que propone Augusto implica la restauración de los cultos y la selección de mitos que exaltan el respeto hacia los dioses, y celebran la grandeza

de Roma y de la *gens Iulia*. Los episodios míticos reflejados en el arte deben contribuir a la glorificación y legitimación del Principado que otorga su preferencia al estilo arcaico, apropiado para una restauración religiosa y moral. Ovidio no desconoce esta intención estética, pero propone un modelo opuesto que tiene su fundamento en la reflexión sobre el arte y lo real, incluso sobre la superioridad del arte sobre la naturaleza, como se ve en el mito de Pigmalión. En el libro VI de las *Metamorfosis* hay dos propuestas estéticas representadas en dos tapices bordados: el de Palas, manifestación del poder y del orden cosmogónico divino, y el de Aracne, que tiene por modelo a la naturaleza y evoca figuras de vírgenes perseguidas por dioses que se metamorfosean con la intención de seducirlas. El tapiz de Aracne, la estatua de Pigmalión y el arte de Orfeo son la expresión de individualidades, evidentemente opuestas al proyecto estético de Augusto, que pone su acento en los modelos clásicos que contribuirán al engrandecimiento del Principado y de Roma.

La relación entre mito y filosofía, que ya se advierte en la tradición literaria latina, tampoco está ausente de las *Metamorfosis*: el discurso de Pitágoras del libro XV contiene reminiscencias de Enio, Lucrecio y Virgilio. Con respecto a Lucrecio hay coincidencias con su pensamiento sobre la idea del cambio permanente en el universo, pero al mismo tiempo divergencias: Ovidio considera que la visión del mundo de la filosofía y de la mitología son complementarias; para Lucrecio, en cambio, los relatos mitológicos están alejados de la verdadera *ratio* y por eso propone interpretaciones alegóricas. La materia del poema ovidiano no es un mito sino toda la mitología, y ella desempeña un rol fundamental al ofrecer un modelo al pensamiento filosófico.

Las *Metamorfosis* combinan poética épica y poética erótica, van del mito a la historia, y en los versos finales Ovidio nos ubica a la vez en la historia y en el mito, pues Roma es gobernada por futuros dioses. La poética erótica asigna un rol muy importante a la naturaleza salvaje, unida al deseo amoroso; frente a la naturaleza, el hombre experimenta la sensación de algo divino, misterioso, peligroso, de algo que no es él mismo, sino lo Otro, la Alteridad. Ovidio propone una reflexión sobre la Identidad en el encuentro con el Otro. La problemática del Mismo y del Otro es inherente a esta poética.

Parte de la estrategia narrativa de Ovidio es relatar un mismo episodio en diferentes libros de las *Metamorfosis* y con diversas variantes, o bien estructurar los relatos míticos en secuencias, o bien reagrupar esos mismos relatos en ciclos. Todo ello implica un reconocimiento de elementos similares o diferentes en los diversos mitos y admitir, además, que pueden establecerse combinaciones entre ellos.

Numerosas citas a pie de página enriquecen este excelente estudio que representa un enfoque novedoso sobre la función del mito en las *Metamorfosis* de Ovidio. El volumen, una muy cuidada edición, se cierra con un amplísimo registro bibliográfico organizado temáticamente, un índice que registra los pasajes de obras literarias citadas a lo largo del estudio, y por último un índice general que

da cuenta de cada una de las partes, capítulos y apartados en que se distribuye el contenido del libro, permitiendo el fácil acceso a los diferentes temas.

Celebramos la publicación de este erudito trabajo de Jacqueline Fabre-Serris que constituye un aporte muy valioso a los estudios ovidianos y marca un nuevo hito en las investigaciones sobre las *Metamorfosis* de Ovidio y su poética.

NÉLIDA IGLESIAS DE FABRIZI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

---



---

Philip HARDIE, *Virgil*. Oxford, Classical Association, 1998, vi + 126 pp.

---



---

Este libro es el número 28 de la Serie *New Surveys in the Classics*, que publica la prestigiosa revista inglesa *Greece and Rome*. El primer volumen de la serie, editado en el año 1967, también estuvo dedicado a Virgilio. En él, R. D. Williams ofrecía un panorama de la trayectoria poética de Virgilio y el estado de los estudios sobre el poeta hasta esa fecha. En los treinta años transcurridos entre una y otra obra, se ha publicado un número considerable de estudios procedentes de las más variadas tendencias de la teoría crítica, con particular atención a la poética de Virgilio, a la alusión, a los procedimientos narrativos y a aspectos políticos e ideológicos de sus obras. El objetivo del presente trabajo, dice el autor, puede ser descrito con las propias palabras de R. D. Williams en el libro de Virgilio al que hicimos referencia: "to try to give in modern terms a general survey of the nature and importance of Virgil's poetry, based on a broad and selective consideration of recent important work of a critical kind". Declara el autor que, dada la vastedad de los estudios críticos sobre Virgilio, es imposible dar cuenta de todos; su intención ha sido ofrecer, en las notas, referencias de los que a su juicio son más importantes o provocativos por su original enfoque. Por otra parte, al hacerlo, tampoco ha omitido sus propios puntos de vista, integrándolos con lo leído en un todo coherente y bien ensamblado.

Tras unas páginas introductorias que se ocupan del contexto histórico, la biografía del poeta y la recepción de los textos, se dedica un capítulo a cada una de las obras de Virgilio y uno final al estilo, lenguaje y métrica.

En la Introducción, se resalta el carácter de unidad estructurada que se advierte en la obra virgiliana, con su jerarquía ascendente de géneros y sus frecuentes autorreferencias. También al hecho de que la crítica sobre Virgilio estuvo marcada, desde el principio, por un fuerte interés por lo biográfico, que aún hoy persiste en las discusiones acerca de la postura de Virgilio con respecto al régimen de Augusto y sobre si su obra fue o no una propaganda del régimen augusteo. La influencia de Virgilio sobre la constitución de la literatura europea (particularmente de los géneros pastoral y épico) ha sido siempre motivo de

investigación, con nuevo vigor en los últimos años a partir de la introducción de renovados conceptos teóricos como el de alusión, el de intertextualidad y el de recepción de los textos. De todos estos temas se hace una apretada síntesis apoyada en amplias referencias bibliográficas.

Los tres capítulos dedicados respectivamente a las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* son semejantes en su estructuración temática. Comienzan con una consideración acerca del género respectivo y de sus precedentes en la literatura griega y romana, se estudia luego la relación de cada obra con la historia y la política romanas, se analizan la estructura formal y compositiva de cada obra, su relación con la filosofía, y, tras consideraciones acerca de la alusión, la alegoría, el simbolismo, las digresiones y otras cuestiones atinentes al estilo, se dedica amplio espacio a las interpretaciones y significados que se han propuesto sobre ellas.

El capítulo dedicado a las *Églogas* se inicia con una sección en la que se aborda el tema de los límites del género pastoril y la relación de Virgilio con Teócrito. Se trata de un género que paradójicamente combina ingenuidad y sofisticación, idealización y realismo. En términos literarios el poeta romano inscribe su obra en la línea del primer y mayor exponente del género, el poeta helenístico Teócrito, nativo de Siracusa (4.1, *Sicelides Musae*; 6.1, *Syracosio ... uersu*). Pero también se hace amplia referencia a la tradición poética latina en la que Virgilio se inscribe conscientemente: por un lado, la escuela neotérica de Catulo, Calvo y Cinna; por el otro, Lucrecio. En un apartado al que titula *Poetry on Poetry*, Hardie destaca el hecho de que la *Égloga* 10, cuyo tema es la poesía de Gallo, el primero de los elegíacos romanos, es la adecuada conclusión de un libro que muchos críticos leen como una colección de poemas sobre la poesía. Se interpreta generalmente este poema como una especie de diálogo entre los diferentes géneros de la pastoral y la elegía amorosa. El poeta Galo admite que sus penas de amor no pueden ser suficientemente contenidas en el paisaje bucólico, reconocimiento que también es la ocasión para la decisión de V. de abandonar el género. El siguiente apartado se refiere a las relaciones del mundo ficcional de la pastoral y el mundo histórico del poeta. En la primera égloga, ¿quién es el joven dios que está en Roma? ¿Es Títo una máscara para V.? ¿Hay una concreta alusión a las confiscaciones que siguieron a la batalla de Filipos en -42? Las respuestas a estos enigmas, opina Hardie, están en parte determinadas por la moda de la crítica. En el siglo XX y principios del XXI se confiaba en que un riguroso trabajo podría reconstruir minuciosamente las realidades biográficas e históricas que estaban en la ficción pastoril. La indudable presencia de alusiones a hechos históricos acrecentó la tentación de los críticos de interpretar los nombres de los pastores como máscaras alegóricas de personas reales (el ejemplo extremo es el libro de Herrmann *Les masques et les visages dans le Bucoliques de Virgile* (1930), enfoque que se prolonga en autores más recientes comentados por Hardie, cuyas variantes identificatorias se reseñan con bastante detalle, especialmente las relativas a las *Églogas* 4 y 5). El arte con que V. ordenó los diez poemas es otro indicio de alejandrismo de la obra. Hardie se detiene en el

análisis de los variados esquemas que se han propuesto para la organización del conjunto: continuidad o variación temática en la secuencia lineal de los poemas, sucesión de poemas dialogados y poemas 'diegéticos', correlaciones temáticas (1-9, desposesión y viajes a la ciudad; 2-8, poemas de amor; 3-7, cantos amebos; 4-6, historias universales), división en dos partes, marcadas por el 'proemio en el medio' de los versos 1-12 de la *Égl.* 6, etc. El último punto del capítulo analiza la experiencia pastoral. ¿Se trata de un mundo ideal en el que se refugia el poeta, descontento de su realidad? ¿Oculta significados morales o políticos relacionados con la reconstrucción de Roma tras las guerras civiles? ¿O, como se afirma en recientes trabajos, encubre un mensaje pesimista sobre la posibilidad de orden y éxito tanto en la esfera política como en la individual? Las distintas interpretaciones se ven dificultadas por la forma dialogada, el marco convencional de la canción pastoral y las complejas mediaciones de voces en los poemas (recurso que alcanza su clímax en el canto de Sileno de la *Égloga* 6). Todo ello lleva a muchos críticos a rechazar interpretaciones definitivas y a ver en las *Églogas* un equilibrio de opuestos. Concluye Hardie que, si bien la ambigüedad puede haber sido una característica inducida por el género mismo, V. arrastra esta lección consigo al abordar los géneros didáctico y épico.

Afirma Hardie que, de los tres poemas de V., las *Geórgicas* es probablemente el más difícil de comprender para una audiencia moderna: "four books giving instruction on the cultivation of field crops, trees and vines, large animals, and bees, all rounded off with a mysterious mythological narrative, test our receptivity" (p. 28). Se estudia en primer término el lugar del poema dentro de la tradición literaria de la poesía didáctica griega y romana, en la que V. encontró como modelos a Hesíodo, Empédocles y Lucrecio, a los alejandrinos Arato, Nicandro y Calímaco, como así también el poema épico *Hermes* de Eratóstenes, los *Phaenomena* de Arato, además de los tratados científicos y de agricultura en prosa. Sin duda el antiguo ideal de domesticar y disciplinar el mundo natural por el trabajo del hombre constituye una dificultad de abordaje a las *Geórgicas* para un lector moderno, cuyas actitudes hacia la naturaleza están determinadas por ideas románticas y por la defensa del medio ambiente propia de finales de nuestro siglo. La figura del campesino romano, tomada probablemente del *De agricultura* de Catón, está en la base de la construcción del mito de la superioridad moral y militar romana, que provee sin duda una clave para leer las *laudes Italiae* (2.136-76), aunque modernos críticos también señalan la contradicción entre el ideal de una vida de paz en el campo y la violencia del militarismo del estado. En una siguiente sección se destaca el antropomorfismo del poema, sugerido ya en su tercera palabra *laetas* (*segetes*), que significa a la vez 'fértil' y 'feliz', y que sugiere el paralelismo entre lo vegetal y animal y la experiencia humana. El antropomorfismo alcanza su clímax en el libro IV con las abejas, una especie que la antigüedad veía como poseedora de algo divino. La continencia, la disciplina, el militarismo y el autosacrificio de las abejas sugiere una imagen ideal de la sociedad primitiva romana que se confirma cuando se las llama *Quirites* (4.201), nombre tradicional para aludir a los romanos. Se analiza en otro

apartado la densidad del material mitológico en la obra, otro signo de poeta docto. La digresión mitológica del final del libro 4 (que en extensión excede a cualquier otra de los demás poemas didácticos antiguos) ocupa la atención del autor en varias páginas. Los componentes de la historia han sido cuidadosamente ensamblados por V.: no hay testimonio de una conexión anterior entre Aristeo y la *bugonia* ni entre su historia y la de Orfeo. En cuanto a su estructura, las *Geórgicas* revelan, como todas las obras de V., su particular atención a la organización de las partes en una estructura meditada. El autor destaca la importancia de los libros de Klingner y Otis (1963, 1964 respectivamente) para la comprensión de la compleja estructura del poema, aunque juzga que el significado último no se hace visible a través de juegos estructurales. El único acuerdo que alcanzan los críticos con respecto a esta cuestión es que no se trata de un manual para campesinos. Se lo lee en cambio como un poema sobre el hombre y la naturaleza, o sobre el hombre y la sociedad (y más específicamente sobre los romanos y los problemas de su sociedad entre los años 20-30 a.C.) o como un poema de especulación filosófica. El progreso y la degeneración son indudablemente dos grandes temas en el poema, que dividen a los críticos en optimistas y pesimistas (tal como sucede en relación con la *Eneida*). El debate está centrado especialmente en la interpretación del *epyllion* de Aristeo. Otis, a la cabeza de los optimistas, sostiene que Orfeo, aunque atrae nuestra simpatía, carece de control sobre sus pasiones, que es condición para la victoria, en tanto Aristeo obtiene el éxito ejercitando sus condiciones morales de control, esfuerzo y auto-sacrificio. La frase *labor omnia vicit improbus* (1.145-46), comenta Hardie, ha sido verdadero campo de batalla. Los optimistas la entienden como 'firme, que vence todas las dificultades'; los pesimistas como 'trabajo insaciable que ocupa todas las áreas de la existencia'. Otros críticos se complacen en la naturaleza del poema, en su exquisita ambivalencia. Hay quien distingue en el poema una oposición entre un camino 'racional y material' hacia el conocimiento, el del campesino, y un camino más intuitivo, a través de imágenes, el del poeta, expresado a través de mitos. No falta la visión del contraste entre la indagación científico-filosófica y la práctica religiosa. "The poem ends with an instance of the central practice of ancient religion, sacrifice (leading to the *bugonia*), but this too may be ambivalent: is the violent act of reaffirmation of correct relations between the human and the divine, or has such confidence already been destroyed by the futility of sacrifice in the plague at 3.486-93, or is sacrifice a sign of man's fall from a Golden Age in which animals were not slaughtered (cf. 2.537)?". Muchos lectores contemporáneos de las *Geórgicas*, concluye Hardie, acaban con la sensación de que se trata de un texto con más problemas que respuestas.

El capítulo dedicado a la *Eneida* consta de ocho secciones. La primera (*Epic Genealogies. The Homeric Models*), comienza con la mención del episodio del descenso del héroe a los infiernos (sumario de la temática de Enio que se completa extendiendo la historia hasta los triunfos de Augusto). Hardie considera que en él no solo se contempla el desfile de almas de los personajes aún no nacidos que harán la historia de Roma, sino que se ubica la propia obra en su

genealogía literaria. Dice en una nota el autor: "In a sense the whole of the *Aeneid*, a monumental twelve-book epic, is at the same time an exquisite miniaturization of the whole of the Greco-Roman literary tradition" (p. 54). Es Homero quien está presente en la composición de la obra permanentemente, aunque la imitación está imbuida de alejandrinismo tanto en su densidad alusiva y erudición como en el permanente desafío al lector para comparar fuente e imitación. La segunda sección se centra en el hecho de que la *Eneida*, como las *Églogas* y las *Geórgicas* está caracterizada por una mezcla de géneros y en la tercera se analiza el poema por la importancia de su temática: la historia de una nación, de una raza y de las familias que condujeron esta raza. La construcción de la identidad cultural de Roma, hecha de la síntesis de su pasado troyano y de su helenización se refleja en variados episodios del poema y se cristaliza, de algún modo, en la figura de Evandro, el rey griego que vive en el lugar en que luego estará Roma. Concluye Hardie: "The *Aeneid* itself is the monument to the final naturalization on Roman soil of Greek cultural goods transported from the east, a journey parallel to that of its hero Aeneas, from east to west, from the world of Homer to the world of Augustus" (p. 71). En la sección dedicada al plan narrativo y los puntos de vista de la narración, Hardie destaca que en los últimos años ha habido un creciente interés por la manera en que se ha dado forma al material histórico-legendario de la *Eneida*, en tanto se trata de un problema que no es meramente formal, sino que se inscribe en la cuestión más amplia del significado y de nuestra respuesta al texto. Una quinta sección encara la creación del personaje de Eneas como héroe épico. Es indudable que, en la elaboración de su personaje, Virgilio parte de Homero, pero agregándole elementos que proceden del conjunto de las tradiciones literarias y culturales que separan la edad de Augusto de la de Homero. No comparte el autor la idea de un desarrollo lineal del personaje, desde un héroe homérico motivado por fuertes emociones individuales a un héroe socialmente responsable; se inclina más bien a pensar que debe considerárselo en términos de *role-playing* y que los roles que debe desempeñar en el transcurso de la obra son variados. Se dedica la sexta sección a la estructura del poema y en la séptima se analiza cómo el símil, la metáfora y la alegoría refuerzan la red de interconexiones señaladas en secciones anteriores. La última sección destaca irónicamente que este texto totalizador, capaz de definir a Roma y ubicarla en la historia y el universo, ha fracasado, para muchos lectores, en definir su propio significado. Y es así que los últimos cincuenta años de crítica virgiliana han sido un campo de batalla de opuestas interpretaciones del poema, focalizadas en la reduccionista oposición de 'optimismo' versus 'pessimismo', o, en términos políticos, lecturas a favor de Augusto o en contra de Augusto (representadas respectivamente por las escuelas 'europea' -Klingner, Pöschl, Buchheit, Cairns, Galinsky- y 'de Harvard' -Clause, A. Parry, R. F. Thomas, Putnam, Boyle, Lyne-, según la procedencia de los principales exponentes de cada una). Hardie opina que el significado último de la *Eneida* es una cuestión central porque el poema funciona como una etiología para legitimar el poder de Roma y de Augusto y porque la épica es, preeminentemente, el género

legitimante en la antigüedad. Se ha buscado certeza interpretativa a través de la filosofía, dado que el interés filosófico de V. está atestiguado en sus obras anteriores: hay sin duda rasgos de psicología y ética estoicas en el carácter de Eneas, y la concepción de Júpiter como intérprete del Hado coincide con la noción estoica de una deidad providencial identificada con Júpiter. Los criterios filosóficos se han aplicado sobre todo para intentar resolver el controvertido significado de la última escena del poema, la muerte de Turno. Los representantes de la escuela 'optimista' (europea) leen, en la violenta muerte de Turno, la victoria final del Hado y de la *pietas* sobre las fuerzas irracionales que intentan oponerse al plan de Júpiter; los 'pesimistas' ven en la muerte de Turno la reaparición del mismo *furor* que dominó a Eneas la noche de la caída de Troya. Los estoicos condenaban toda manifestación de ira, emoción épica por excelencia, que domina a Eneas en este último momento del poema, pero desde un punto de vista epicúreo o aristotélico la ira podía justificarse en determinadas circunstancias. El autor no cree que este sea el mejor camino para resolver la cuestión: "those who seek a philosophical solution run the risk of simply exporting the problem of interpreting the end of the Aeneid into an unresolved dispute between ancient philosophical schools" (p. 100). Concluye Hardie que quizás lo único claro sobre el fin de la *Eneida* es que se trata de un pasaje de gran complejidad. Para muchos lectores, el gemido final de Turno es como la última protesta del poema por el sufrimiento individual que cuesta el destino de Roma: lo privado es sacrificado a la misión pública.

Se incluye al final de este libro, notable por la densidad de su temática y por la capacidad de su autor para resumir y agrupar las distintas lecturas críticas, una nota bibliográfica que da cuenta de los últimos comentarios en inglés sobre cada obra de V., de las traducciones aparecidas desde 1966 en adelante y de los repertorios bibliográficos más recientes. Por último se reúnen en una bibliografía selecta, que recoge casi exclusivamente obras en inglés, los más importantes títulos aparecidos en los últimos treinta años sobre la obra virgiliana.

MARTA GARELLI

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

---

Timothy MOORE, *The theater of Plautus. Playing to the audience*, Austin, University of Texas Press, 1998, 263 pp.

---

La relación entre actores y espectadores ha despertado siempre el interés de los escritores. En el caso de la comedia, es sabido que Plauto ha manipulado particularmente dicha relación a través de los monólogos, los apartes humorísticos y las bromas dirigidas al público, entre otros elementos. Estas técnicas metateatrales son el foco de atención de Timothy Moore, profesor asociado de Clásicas

en la Universidad de Texas (Austin).

El texto resulta sumamente útil al permitir determinar cómo el escritor y los actores incitan a la audiencia para que responda a la paradoja física que implica mirar una obra de teatro. Los distintos modos de dirigirse a los espectadores y de referirse implícita o explícitamente a la condición de actor aparecen ya en Platón (*República* 3.392d-398b) y en Aristóteles (*Poética*, 1448a). Allí se distingue claramente la representación mimética de la diegética. Ingarden diferencia el teatro abierto del cerrado; Beckerman apunta a conceptos tales como presentación e imitación. Pero quizás el binomio más común que hace a la mentada distinción gira en torno a la ilusión dramática y a la ruptura de la misma. Sobre esta base Bertolt Brecht se ha permitido oponer teatro dramático y teatro épico. El primero se caracteriza porque los actores se comunican con la audiencia indirectamente; en el segundo los actores recuerdan a la audiencia que lo que está presenciando es una representación.

Tras este sintético estado de la cuestión, Moore se propone evaluar de qué manera Plauto modela la relación de los actores con el público. Su interés está centrado en las técnicas metateatrales, según la expresión de Lionel Abel, que afectan dicha relación.

El trabajo se articula en dos secciones. En la primera, que abarca los capítulos I a IV, examina las técnicas en detalle; en la segunda indaga acerca del uso de aquellas en seis comedias: *Pseudolus*, *Amphitruo*, *Curculio*, *Truculentus*, *Casina* y *Captivi*.

El cap. I "Actores y espectadores" aborda el estudio de la actitud que adoptan los actores frente a la audiencia, cuya aprobación se espera. La adulación contribuye a obtener el favor del público que, al mismo tiempo, es el blanco de las bromas, la crítica y la sátira. Los permanentes indicios al bajo estatus social de los actores dan cuenta de un aspecto importante de la evasión saturnal y revelan la voluntad de la audiencia romana a reírse de sí misma. La combinación de adulación e ironía, modalidades de las que se valen los actores para dirigirse a los espectadores, pone de manifiesto una unión paradójica pero efectiva, de gratificación, evasión y crítica social.

En el cap. II "Caracteres y espectadores", la relación actor-audiencia se plantea desde la perspectiva de los actores como caracteres. A partir de los monólogos, por ejemplo, Plauto crea caracteres que hacen esfuerzos para que el público simpatice con ellos y vea la acción a través de sus ojos. Esto prueba la dependencia actoral respecto de los espectadores.

En esta relación se presentan distintas jerarquías desde el momento en que algunos caracteres se vinculan más estrechamente que otros con el público. Asimismo, hay caracteres que van modificando su vínculo, que puede ser más cercano o más distante, en el curso de la representación.

Ganarse a la audiencia por medio de pedidos de atención, simpatía o confianza revela la misma suerte de manipulación registrada en los prólogos.

El cap. III "¿Grecia o Roma?" analiza las frecuentes alusiones a Italia y Roma en boca de caracteres que enfatizan su condición de griegos, lo cual permite que la audiencia recuerde que no lo son realmente. Esta combinación de alusiones geográficas reviste una profunda importancia para la historia de Roma. Ambientadas en Grecia, pero profundamente romanas en su origen, las comedias de Plauto son un documento fundamental de la convergencia cultural greco-romana.

En el cap. IV "Metateatro y moralidad" el autor parte de la premisa de que en Roma la literatura ha presentado una larga tradición moralizante. El teatro no es una excepción. Las comedias plautinas incluyen una serie de *sententiae* moralizantes, si bien el comediógrafo responde a la asociación entre teatro cómico y didacticismo moral con cierto escepticismo. Su mensaje resulta, pues, antididáctico porque las moralizaciones aparecen en escenas de engaño, que se convierten en obras virtuales dentro de otra obra. La recurrente combinación entre teatralización, engaño y moral sugiere entonces que la moralización teatral es un elemento ornamental más que educacional.

En la segunda parte de su trabajo T. Moore examina el uso de las técnicas metateatrales en seis comedias (*Pseudolus*, *Amphitruo*, *Curculio*, *Truculentus*, *Casina* y *Captivi*) y demuestra los distintos modos en que Plauto manipula la relación actor-audiencia en respuesta a los reclamos de la representación y del medio social.

Uno de los rasgos primordiales de la relación actor-público es la decisión del dramaturgo de brindar el mayor de los placeres. Esta decisión es prominente en *Pseudolus* y *Amphitruo*.

En la primera de estas comedias, tema del cap. 5 "Audiencia y ocasión: *Pseudolus*", Plauto se vale de la estrecha relación actor-audiencia para reforzar la efectividad de la obra entendida como un "tour de force". El resultado es una comedia apropiada para un importante festival en el que *Pseudolus* se representaba primero. El éxito de una obra depende no sólo del autor y de los actores, sino de la reacción del auditorio. En este sentido, *Pseudolus* revela el notable grado de autoconciencia acerca de este tercer elemento. Es posible que el énfasis puesto en el placer de la audiencia haya sido mayor en esta obra en virtud de los deseos de quienes auspiciaban la producción.

El cap. 6 "Dioses y mortales: *Amphitruo*" gira en torno al uso que hace Plauto de técnicas similares, pero en respuesta a ambigüedades genéricas y religiosas. El comediógrafo se vale de las semejanzas con la tragedia para sugerir que los actores hacen de una comedia una obra potencialmente trágica en función de los espectadores. Otro recurso que refuerza esta técnica es la incorporación de la mitología griega en su aspecto más ligero.

En *Curculio* y *Truculentus* la relación en cuestión –actor-público– se refuerza a partir de mensajes satíricos. T. Moore, en el cap. 7 "Banqueros y lenones: *Curculio*", sostiene que las alusiones a Roma no hacen sino corroborar que el engaño en asuntos financieros es un problema que se da tanto entre los ro-

manos como entre los griegos. La sátira, pues, no sólo se aplica a banqueros y lenones sino también, en sentido más amplio, a pueblos como Grecia.

Mientras la sátira de *Curculio* parte de las maquinaciones específicas de dos de sus personajes y se extiende al engaño general, en el cap. 8 "Prostitutas y amantes: *Truculentus*", la crítica se centra en un fenómeno particular —el derroche de riquezas vinculado con la prostitución— y está dirigida más intensamente a la audiencia misma.

Los últimos dos capítulos le permiten a T. Moore estudiar conexiones más complejas entre la relación actor-audiencia y el contexto sociohistórico de las comedias. Así, pues, el cap. 9 "Esposos y esposas: *Casina*" trabaja la figura de la *matrona*. La mayor parte del *corpus* plautino da cuenta de que la *matrona* está ubicada en la categoría del Otro. Autor, actores y audiencia se unen para hacer de la mujer casada el blanco de la risa. Plauto mueve a los espectadores a abordar las controversias acerca del matrimonio y del rol propio de la *matrona* desde una perspectiva contemporánea totalmente diferente.

En el cap. 10 "Esclavos y amos: *Captivi*", Moore analiza el desafío que implica para una audiencia llena de preconcepciones la asociación plautina de los esclavos como caracteres con los esclavos de la audiencia y los actores. Gran parte de la obra de Plauto refuerza la sospecha de los espectadores acerca de la inferioridad de los esclavos frente a los hombres libres. Sin embargo, algunas comedias, como *Captivi*, socavan dicha sospecha y la ponen en tela de juicio a partir del uso de ciertas técnicas metateatrales.

A lo largo de los diez capítulos, T. Moore intenta demostrar que la relación actor-audiencia tiene una importancia capital en función del humor y refleja sofisticadas y variadas respuestas al medio social. Plauto rechaza abiertamente el didactismo y se asegura de que su auditorio sepa que el objetivo de sus comedias es entretener. Sobre la base de técnicas metateatrales, Plauto ha moldeado el vínculo entre espectadores y actores con el fin de crear una atmósfera de buena disposición y dentro de este contexto de diversión y evasión, las mismas técnicas le han permitido criticar y satirizar y, en más de una ocasión, desafiar los preconcepciones de su audiencia.

Timothy Moore ofrece finalmente las notas a cada capítulo, una nutrida bibliografía general así como estudios específicos referidos a una comedia en particular, el índice de pasajes citados y el índice temático.

*The theater of Plautus. Playing to the audience* no sólo aporta valiosos conceptos a la discusión sobre el metateatro plautino sino también contribuye a crear un puente entre los clásicos y la historia del teatro que con frecuencia ha descuidado tanto a Plauto como al drama romano en general.

MARCELA A. SUÁREZ  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

F. J. ORTOLÁ SALAS, "*Florio y Platzia Flora*", una novela bizantina de época paleóloga, Madrid, CSIC-Univ. de Cádiz (colección Nueva Roma 6), 1998, xiii + 387 pp. + 4 láminas.

---

Como señala la presentación a cargo de Antonio Bravo García, con la decadencia del drama, la literatura griega medieval se destaca en la narrativa, dentro de la cual, la hagiografía es "algo original", pero la novela de aventuras o de caballerías, llamada también 'bizantina' aunque tiene bases antiguas, logra el tono adecuado para la literatura de entretenimiento.

La novela aquí editada en texto griego y traducción castellana es nada menos que la historia de "Flores" y "Blancaflor", muy difundida en Occidente desde el siglo XII, de la cual, una versión del siglo siguiente sería el origen de esta forma griega, de las italianas y de la española (pp. 22-23); pero Ortolá se inclina por ver en el *Cantare di Fiorio e Bianciflore* el modelo de la forma griega, que resultaría una adaptación, con originalidades en lo retórico, en lo ético-didáctico y en el encabalgamiento, aunque advierte que la cuestión del origen de la obra y de las vinculaciones entre versiones "dista todavía bastante de estar resuelta" (p. 29), como asimismo ocurre respecto de la leyenda en sí (cap. I 4), si bien Ortolá se inclina por un origen oriental (p. 44). En cuanto al autor, piensa que es un griego preocupado por el cisma eclesiástico, que apoyaba la unión de las iglesias ortodoxa y católica, conocedor del rito matrimonial griego, con rasgos lingüísticos chipriotas, posiblemente un clérigo. Argumenta que debe de tratarse de un hombre de Iglesia por ciertas expresiones de sabor eclesiástico y porque "recrea uno de los episodios más célebres del *Antiguo Testamento*", aunque el mismo Ortolá señala que dicho episodio está muy difundido en la literatura bizantina, de modo que podemos suponer que el poeta podría conocerlo sin ser clérigo, como también las expresiones eclesiásticas aducidas, que tienen un carácter desiderativo posiblemente popular. Caracteriza la lengua de la novela como una mezcla de sintaxis y de morfología arcaizantes y modernizantes, con "un paradójico pero atractivo diacronismo" (p. 70); pensamos que esta caracterización debería haberse incluido al describir los códices-versiones y no al definir "la presente edición" (cap. II 2).

Ortolá Salas inicia el estudio preliminar con una explicación del concepto de "novela comnena", que debe su nombre a la dinastía reinante, novela del siglo XII, erudita, en lengua culta y trimetro yámbico, vinculada a la novela de la segunda sofística, convencional en su ambiente y motivos literarios, y representada por Eustacio Macrembolites, que usa prosa, Teodoro Pródromo, Nicetas Eugenio y Constantino Manases, quien innova mediante el uso del decapentasilabo. Luego caracteriza la "novela paleóloga", cuyo nombre también depende de la dinastía de turno, usa el griego popular y el verso 'político' o decapentasilabo y que está influida por el mundo caballeresco occidental legado con la cuarta cruzada. Ortolá destaca una de las cuestiones más gravosas de este género, que

es la determinación de las fuentes: ¿adapta la novela francesa?, ¿adapta la novela árabe?, ¿es la bizantina la que influye en la occidental?; cuestión que ha generado muchas teorías que el autor comenta y que conlleva la difícil distinción entre originalidad, traducción y adaptación. *Callimaco y Crisorroé*, *Beltrando y Crisantsa*, *Libistro y Rodamne*, *Imberio y Margarona*, son las novelas que acompañan a *Florio y Platzia Flora* como ejemplos de esta novelística popular eróti-co-caballeresca, cuyo lazo con la novela antigua estaría en el *Diyénis Akritas*.

Esta edición sigue a las de Bekker 1845, Mullah 1852, Wagner 1870, Hesselting 1917, Papanicolau 1939, Kriarás 1955 y Cupane 1995, aunque en p. 22 se mencionan también trabajos de Crescini 1899, Crocioni 1903 y Altamura 1947. Utiliza para la reconstrucción del texto las versiones italianas del *Cantare* y del *Filocolo* de Boccaccio, y sostiene que los códices Lordinense y Vienés son versiones diferentes, por lo que no puede reconstruirse un texto original. En vez de editar las dos versiones en páginas enfrentadas (Agapito Rey, por ejemplo, debió hacer lo mismo para el texto castellano de los *Castigos y documentos del rey del Sancho*), elige una y anota todas las variantes en un aparato ("variantes y conjeturas") que tampoco se ubica a pie de página sino antepuesto al texto: esto resulta sin duda "engorroso", como lo califica el editor (p. 68), pero no creemos que lo sea "inevitablemente".

Relevante es que contiene este libro la primera traducción castellana de la novela. Toda traducción supone una teoría, consciente o no; Ortolá dice preferir ser fiel al original griego "casi palabra por palabra" y verso a verso (p.71), aunque pensamos que no cumple su postulado. Por ejemplo: *kóre* es "bella" en el título y "niña" en el v. 3; se generan relativas, innecesariamente, donde no las tiene el texto griego (por ej. vv. 4, 10, 1604); se traduce *Despótes* por "Dios" (v. 14), adverbios por adjetivos (v. 80); en el v. 189 *ekéinen* pasa a "joven" y se incluye la frase "y que el amor embellece", cuyo original no hallamos; los compuestos de vv. 190-192, por cierto difíciles de traducir, no se revelan como tales en la versión castellana, que así desdibuja el estilo; el v. 195 sería más literalmente 'a ella la adornó la gracia de los amores' y no "vestida por la gracia de los amores"; la imagen del v. 198 'y todo lo dicho lo tomaba como a una araña' se pierde en "se lo tomaba a la ligera"; "la mandan que no nada diga" (*sic*) en v. 459 sería más fiel como 'le mandan no hablar' (*mè phthénguesthai*); "ordena con una orden" de 1690 no reproduce ninguna figura etimológica del original.

El comentario que sigue a la traducción (pp. 205-325) se refiere a cuestiones de crítica textual, a la vinculación con el *Cantare* y el *Filocolo*, y a la presencia de episodios literarios antiguos y bizantinos recreados en la novela. Cierra la obra una amplia bibliografía (se omite en ella la entrada de Perkins 1994), un glosario del texto, índice de nombres y láminas ilustrativas de los códices.

Los deslices de imprenta no dificultan la comprensión ni son graves. Nos llama la atención el uso, al menos para nuestro dialecto, del verbo 'decantarse' con el valor de 'decidirse' en la introducción, de la expresión "halla criatura" por 'concibe' (v.42), o del verbo 'llevarse' como 'quitarse' (vv. 350, 582, 728). No

coinciden las fechas indicadas para Alejo I (n. 16 de p. 4 y p. 29); en p. 53 se señala que el adjetivo *katholikón* del v. 1330 debe significar 'verdadero, puro, perfecto', pero en la traducción se lee "enteramente" (p. 177) y así se defiende en el comentario de p. 296.

Dejando de lado estas observaciones, es indudable el alto valor de esta edición, no sólo por aportar la primera versión castellana de un texto bizantino sino por su metodología de trabajo, de modo que la obra amplía la ya elogiable colección centrada en los monumentos culturales de la Nueva Roma.

PABLO CAVALLERO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET

ARGOS 93 (1999) pp. 138-141

---

Michael C. J. PUTNAM, *Virgil's Aeneid: interpretation and influence*, Chapel Hill and London, University of Carolina Press, 1995, 332 p.

---

Bajo este título el autor reúne una serie de doce ensayos propios publicados previamente en diferentes revistas académicas, a excepción de "Wrathful and the Tactics of *Pietas* in Virgil, Ovid, and Lucan", escrito exclusivamente para este volumen, y de "Virgil's Tragic Future", más condensado y con algunos cambios respecto al original. Preceden a los ensayos el prefacio, las revistas donde fueron publicados, reconocimientos, abreviaturas y una breve introducción donde expone el orden de presentación de los mismos. Plantea como objeto de estudio la muerte del antagonista suplicante, Turno, y su repercusión en el resto de la obra. Para Putnam, Eneas no cumple, al matar a un suplicante, con el código de honor del guerrero homérico propuesto por su padre Anquises; por el contrario, cuestiona esta ética que se apoya en la clemencia y el perdón y, al hacerlo, funda una nueva *areté* del guerrero basada en la venganza que deriva de la memoria y, además, pone en crisis el concepto de *pietas* romana. Ello lleva a Virgilio a re-examinar la posibilidad de este cambio de conducta en el sistema político de Roma.

La visión del mundo real e histórico de Virgilio es diferente en cada una de sus obras. En el capítulo I, "The Virgilian Achievement", Putnam habla de una dicotomía entre realismo e idealismo, común en los tres poemas. En la *Eneida*, Virgilio representa la realidad de Roma al mostrar las vicisitudes de la política de Augusto. Su visión es más realista y, por lo tanto, más peligrosa porque construye un héroe que es arquetipo de una nueva civilización. La muerte de Turno se transforma, entonces, en una inmolación necesaria para la nueva fundación y para la finalización de la República romana. De esta manera, Virgilio pone en duda la *pax Augustea*, dejando entrever en su poema el sufrimiento y el terror que acarreó su establecimiento y mantenimiento a lo largo del Imperio.

En el capítulo II, "Possessiveness, sexuality, and heroism in the *Aeneid*", Putnam se pregunta por la causa del comportamiento de Eneas al final del poema. Encuentra una respuesta en pasajes donde aparece el erotismo, especialmente, en el acto de seducción de Venus a Vulcano y en el abandono de Dido. Eneas habría actuado de la misma manera que la diosa, impulsado por un delirio de venganza, por la muerte de su pueblo y por la de Palas, auxilio de los troyanos, y con furia, al igual que la reina de Cartago.

En el capítulo III, "The third Book of the *Aeneid*: From Homer to Rome", estudia la estructura de la obra, el empleo de la materia literaria y de las fuentes literarias en el Libro III. Destaca Putnam la variada elección que realiza Virgilio de las fuentes literarias —especialmente de la *Odisea*—, las que altera o mantiene en el momento de escribir la leyenda de Eneas. El poeta reelabora los episodios de Escila y Caribdis, la experiencia de los troyanos en el Etna y la salvación de Aqueménides. Cada uno cumple la función de mostrar la preparación de Eneas, el pasaje de la ignorancia a la sabiduría y de la soberbia a la generosidad.

Centrado en el análisis del relato de la historia de Dédalo, Putnam, en el capítulo IV, "Daedalus, Virgils, and the end of art", encuentra una analogía entre éste y la ética practicada por Eneas en el uso moral del poder político. El relato revela, también, una estrecha relación entre Dédalo, Eneas y Virgilio fundada en el dolor: el primero por la pérdida de su hijo, el segundo por "[...] the impossibility of realizing in fact Anchises' exhortation" (p. 86) y el tercero por no haber completado su poema: "[...] the *Aeneid*'s finale is absent as an imaginative force on this most Virgilian of poets while he wrote his *enxoi*" (p. 89).

En el capítulo V, "*Aeneid* 7 and the *Aeneid*", analiza una serie de metamorfosis que se producen en este libro y de personificaciones asociadas con la figura de Eneas: *Bellum*, la Furia, la Discordia o *Impius Furor*, los Centauros, Escila, Briareo, la Hidra de Lerna, la Quimera, las Gorgonas, las Harpías y Gerión, entre otras. Para Putnam, en este libro "[...] the creatures seem to be at large in the persons of Aeneas' opponents" (p. 116). También el héroe, al pasar de *pious* a "olvidadizo" (*forgetful*), sufre una metamorfosis en la que Circe y Juno jugarían un papel importante: "He (Eneas) become as much the representative of life's irrationality as Lecto, with her Gorgon's locks, or Turnus with a Chimaera for crest" (p. 116).

La influencia de Homero en la construcción de la *Eneida* aparece en relación con el héroe principal y con otros personajes menos importantes, como en el caso de Úmbro. Según Putnam, en el capítulo VI, "Úmbro, Nireus and Love's Threnody", el primero está relacionado con la poesía helénica, especialmente con la elegía; mientras que el segundo "[...] offered model lines along which future amatory, threnodic and pastoral poetry, or their intermixture" (p. 131).

En el capítulo VII, "*Pious Aeneas and the Metamorphosis of Lausus*", retoma al problema de la *pietas* en Eneas, esta vez, desde la perspectiva de una de sus víctimas: Lauso. Para él, el ejercicio del poder, *arma*, es incompatible con el de la *pietas* de Eneas, por no conducirlo a la salvación, sino, por el contrario, a la

destrucción, producto de la *ira*. El más claro ejemplo de esta *pietas* destructora se encuentra en la muerte de Lauso, quien, por querer salvar a su padre Mecencio, muere a manos de Eneas, convirtiéndose, de esta manera, en símbolo de *pietas* al recordar el acto de Eneas de salvar a su padre e hijo de la destrucción de Troya. Por lo tanto, "The transformation of Lausus is also the transformation of Aeneas. By imitating him, Aeneas for a moment becomes Lausus' double" (p. 138). La víctima se transforma en la imagen de la clase de *pietas* que Eneas debería practicar.

En su descripción de la muerte de Turno, Virgilio tuvo en mente, más allá de las lógicas diferencias, el episodio del libro XXII de la *Ilíada*, donde Homero narra la muerte de Héctor a manos de Aquiles. Hace notar Putnam que después de la muerte de Héctor siguen dos libros más. En la *Eneida*, en cambio, con la muerte de Turno finaliza la obra. El diálogo entre Héctor y Aquiles es más extenso que el de Turno y Eneas. Es distinto el tipo de muerte y las repercusiones del combate: para Héctor es vencer o morir, para Turno, vencer o ser perdonado. Aquiles mata movido por el deseo de vengar a su compañero; Eneas no mata para vengar la muerte de Palas, si fuera así, no hubiera vacilado. En el capítulo VIII, "The Hesitation of Aeneas", Putnam afirma que este momento de vacilación lo lleva a actuar irracional e irresponsablemente.

En el capítulo IX, "Anger, Blindness, and Insight in Virgil's *Aeneid*", amplía su hipótesis sobre el comportamiento de Eneas al final de la obra. Según Putnam, Virgilio hace explícito que el héroe romano, en el momento de matar a Turno, actuó con furia e ira. Dos estados contrarios a la filosofía estoica. Putnam busca una explicación del *saeuus dolor* para llegar a la conclusión de que el acto de Eneas no tiene un fundamento en ninguna filosofía antigua, ni mucho menos en la estoica. *Pietas* e *ira* son incompatibles y la ceguera espiritual de Eneas está asociada con la furia.

En el capítulo X, "Wrathful Aeneas and the Tactics of *Pietas* in Virgil, Ovid, and Lucan", estudia los conceptos de *ira*, *clementia* y *pietas*, y sus interconexiones y evoluciones en las obras de contenido épico de esos tres escritores. Después de ilustrar cómo la ira de Júpiter (que sirve para dar unidad a las *Metamorfosis* de Ovidio), procede del final de la *Eneida*, retorna a la *Farsalia* de Lucano para examinar cómo funciona la *pietas* en la conducta de sus protagonistas épicos, en especial de César. Según él, la corrupción de la *pietas* (que encuentra su fuerza imaginativa en la conducta de Eneas y que Lucano atribuye a César), cuando se apoya en la fuerza, se asigna a un mortal que va a cumplir el papel de un dios, de un Júpiter, y se define por la falta de moderación a causa de la omnipresencia de la ira.

La *Eneida* no sólo influyó en estos autores. En el capítulo XI, "Virgil's Tragic Future: Senecan Drama and the *Aeneid*", Putnam afirma que el impacto de Virgilio, especialmente de la estructura ética de la *Eneida*, es notable en el drama de Séneca. Este se interesó, para la construcción de sus obras, sobre todo en el tema de la *pietas* que inculca Anquises a su hijo. El crítico repasa estas obras

para decir que "Virgil not only offered Seneca the *exempla* of heroes yielding to unbridled violence but the lexical means by which he could texture so intensely the unleashing of tragic destructiveness" (p. 279).

"Virgil's Inferno", el último capítulo, es una interpretación de la influencia de Virgilio en el *Inferno* dantesco. Según Putnam, el Virgilio de Dante es una figura de desesperanza, incapaz de trascender las limitaciones de la razón y forzado a retornar (según su versión del ciclo de la *Eneida*) al Limbo, cada vez que comienza su viaje. (Un ciclo que ofrece la visión de Virgilio de la vida y de Anquises de la historia. Este ciclo histórico muestra "[...] the human entrapment in certain modes of performance from which there is no escape" (p. 294) "[...] Virgil suggest that man is paralyzed by modes of behaviors that are eternally his" (p. 298). Dante reorganiza este círculo al romper el ciclo vida-muerte-vida de la *Eneida* por la esperanza en un alma que, desprendida de su cuerpo, asciende al Paraíso celestial.

Putnam demuestra un gran conocimiento de la bibliografía escrita a lo largo de todo el siglo xx, en especial de la inglesa como también de la alemana y, en menor medida, de la francesa e italiana. Sin embargo, desconoce totalmente los aportes que en ese siglo se han hecho en lengua española.

Finaliza este volumen con un índice de pasajes y otro general.

JOSÉ RAÚL AMIOTT  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

---



---

David WILES, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 230 pp.

---



---

Aunque deudor de los estudios más tradicionales sobre las representaciones teatrales en la Atenas del siglo v, el presente libro de Wiles se propone como un enfoque novedoso, asentado en el aprovechamiento de las modernas teorías de análisis semiótico, que imprimen sin duda una mirada renovadora al análisis del espacio —arquitectónico, escenográfico o lúdico— de la tragedia griega. El autor explicita sus propósitos de superar las limitaciones de los modelos de descripción instalados en ese campo de estudio. No por casualidad, escoge los trabajos más importantes de O. Taplin (principalmente *The Stagecraft of Aeschylus y Greek Tragedy in Action*) para poner distancia y demostrar de qué modo sus propias investigaciones tienden hacia una nueva dirección. En un artículo de los años ochenta ("Reading Greek Performance") Wiles había defendido el enfoque "pragmático" de los estudios de Taplin frente a aquellos que otorgaban primacía al diálogo y a la lectura, como el que se desprendía del por entonces recientemente publicado *Reading Greek Tragedy* (1986) de S. Goldhill, al que no dejaba

de reconocerle sus méritos. Diez años más tarde, Wiles expresa claramente su adhesión a la visión (post)estructuralista que autores como Vernant, Zeitlin, Segal y el mismo Goldhill han inaugurado en los estudios clásicos.

La comprensión del evento teatral como una práctica social compleja, históricamente condicionada, permite suponer que la *performance* teatral se crea dentro y en respuesta a una red de relaciones espaciales preexistentes a la representación misma (Cap I. "The problem of space"). El espacio deja de considerarse entonces un elemento objetivo, para entenderse como un tema de "especulación, experimentación y negociación" (p. 3). En este sentido, Wiles traza vínculos entre el teatro de Atenas, la *Phix* y el ágora antigua, todas ellas sedes de prácticas espaciales que en un comienzo se sucedieron en un mismo sitio. Este hecho quedaría demostrado a partir de su detallado examen de la disposición de las ruinas arqueológicas de teatros antiguos, análisis previo a su hipotética reconstrucción del teatro ateniense de Dioniso, tema del segundo capítulo del libro ("The theatre of Dionysus"). Retoma y revisa para ello, además, los estudios más significativos que le anteceden al respecto, los de Dörpfeld, Fiechter, Gebhard y Anti, para adherir finalmente a la propuesta de un auditorio y una *orchestra* circular –contra quienes han sostenido una forma trapezoide y rectangular respectivamente– y sugiere la disposición intersextiva de una *skené* móvil construida en madera, poniendo en tela de juicio, de este modo, la opinión mayormente difundida de su ubicación tangencial al círculo del espacio de actuación. Contribuye especialmente al debate con la identificación de dos ejes de alineación visual en la arquitectura del teatro. Por un lado, el que marca el Odeón y el templo de Dioniso, y por el otro, el auditorio, el centro de la *orchestra*, la estatua del dios del teatro, la puerta de la *skené* y el altar. Confiere a este segundo eje un importante valor simbólico en atención a la idea de sacrificio que signa la concepción griega de la tragedia y subraya de modo convincente la carga semántica del espacio teatral, por lo común considerado vacío o neutral.

Wiles reabre la cuestión del espacio ocupado por coro y actores y sostiene, al respecto, la unicidad del lugar de la actuación: coro y protagonista sobre un mismo escenario (Cap. 3: "Focus on the centre point"). A partir de la premisa de que cualquier arreglo espacial en el teatro está socialmente condicionado, encuentra relaciones entre la organización espacial centrípeta de muchas de las tragedias antiguas –alrededor del punto focal de un altar o tumba– y las diversas relaciones espaciales de la actividad democrática de Atenas, también organizadas en términos de un centro fijo y una periferia más o menos circular. Sus conclusiones se basan en una lectura atenta de los textos dramáticos –de Esquilo, Sófocles y Eurípides– a la luz de la arquitectura del teatro antiguo. Destacamos, entre estos análisis, el de *Orestíada*, cuya escritura espacial marcaría un desplazamiento del foco central, desde la *orchestra* a la puerta de la *skené* (en las primeras dos obras de la trilogía), para concluir (en la tercera de ellas) con un movimiento inverso, de la *skené* (esta vez Delfos) al espacio público de la *orchestra* (ahora Atenas). De acuerdo con este trazado, el centro de la *orchestra* y la *skené* entablarían una oposición que, en gran medida, representa también un

conflicto entre los géneros masculino y femenino.

Dos de los capítulos del volumen (Cap 4: "The mimetic action of the chorus" y cap. 5: "The chorus: its transformation of space") se refieren al rol primordial de la intervención del coro, en manifiesta confrontación con aquellos que le han asignado un papel marginal, limitado a la segmentación de la acción de la tragedia. Coro y actores formarían un todo orgánico y se le adjudica al primero la relevante función de la organización del espacio escénico. En lo que respecta a los desplazamientos de los integrantes del coro, infiere Wiles que se repite la misma coreografía mimética en las estrofas y antístrofas. Dicho de otro modo, la identidad métrica supone una simetría visual en la coreografía de los pares estróficos. Como consecuencia de ello, el coro tiene en sus manos la transformación lúdica del espacio, que se transfiere de igual modo a objetos y cuerpos. La audiencia sería guiada por el lenguaje y el movimiento del coro, y no por una escenografía representativa. Para explicar este fenómeno de la resemantización de los significantes fijos de la escena, Wiles acuña el término "meta-espacio": "The transformative 'meta-space' allows the stage to become polysemous" (p. 122).

A partir de la textura fijada por la arquitectura teatral, el autor explora, al modo estructuralista, las oposiciones binarias. Despoja al escenario griego de toda representación pictórica de la realidad, para entender el espacio trágico en términos geométricos, como una grilla sobre la cual se organizan polaridades y analogías simbólicas (Cap. 6: "Self and right, east and west"). En esta dirección, la oposición lateral de los dos *éisodoi*, clave para la estética del teatro griego, señalaría dos localizaciones opuestas geográfica y simbólicamente, sobre la base de un contraste genérico, clasista y/o ideológico. Por otro lado, y en razón de que el espectador no puede desprenderse de su contexto topográfico, especula sobre las consecuencias de la orientación sur del teatro de Dioniso, en conexión con la ponderación positiva en el mundo griego del este sobre el oeste y la derecha sobre la izquierda.

No obstante, la oposición distintiva del espacio teatral griego está determinada por la disposición de la *skéné*, ubicada detrás del área de actuación, que genera un espacio privado, oculto a los espectadores (Cap. 7: "Inside/Outside"). Por medio del *ekklékterma* ese interior no visto se deja al descubierto. Wiles propone vincular esta instancia con el requerimiento social de la ideología democrática ateniense de mostrar la totalidad. El otro dispositivo escénico acreditado, la *mechané* –usado para señalar la separación con la tierra– diseña, en cambio, el eje vertical que demarca el universo tripartito de inmortales, mortales y muertos (Cap. 8: "The vertical axis"). Con la misma connotación, los dioses aparecen sobre el techo de la *skéné* para afirmar su dominio sobre los humanos. La relación vertical más importante, sin embargo, es necesariamente la del público y los actores. Esta ubicación alentaría frente al espectáculo una respuesta crítica más que emocional.

La utilería trágica queda también incorporada al estudio del espacio, y se

sugiere reiterativa en la presencia de altares, árboles y estatuas. Esta hipótesis se monta, muy especialmente, en la iconografía de representaciones trágicas de vasos griegos, en consonancia con la reconstrucción hipotética de la escenografía inscrita en los mismos dramas (Cap. 9: "The iconography of sacred space"). Aunque no puedan ofrecerse respuestas conclusivas al respecto, Wiles resulta convincente en sus deducciones. Particularmente interesante nos pareció su inferencia sobre la disposición de ocho estatuas en la escena de *Los siete contra Tebas* –según la mención de los ocho dioses en la párodos– que permitiría re-crear las siete puertas de la ciudad, configuración ideal para el espacio de la actuación. En el capítulo final (Cap. 10: "*Orchestra and theatron*") se vuelve sobre el tercer elemento de la tríada indisoluble que conforman actores, coro y público, y se niega la posibilidad de que este último pueda percibir en forma pasiva e individualista un espectáculo en cuyo campo espacial queda incorporado dentro de un cuerpo ciudadano homogéneo.

Ilustraciones de vasos, planos y fotos acompañan la discusión del tema. Lamentamos la ausencia de la mención completa de la bibliografía al final del volumen, como ya es costumbre, aunque se brinda una breve selección bibliográfica sobre algunas de las cuestiones abordadas, junto con un índice de temas y autores. Wiles ha intentado sortear las limitaciones que impone la lectura aislada del texto dramático, para trascenderlo con el optimismo que implica pensar en la posibilidad de recuperar ciertos aspectos del contexto del siglo V, de modo de entender lo que la obra quiso decir a sus espectadores (p. 219). Su concepción de la pieza dramática como una construcción física propone una línea de investigación guiada por una seria documentación y ofrece la perspectiva propia de los estudios teatrales (recordemos que Wiles es también el autor de un libro sobre comedia: *Masks of Menander*) que enriquece la óptica de la filología tradicional.

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

# INFORMACIONES/1999

En 1999 la Mesa Ejecutiva realizó diez reuniones. Asimismo la AADEC participó, a través de sus delegados, de la Asamblea General de la FIEC, realizada en Kavala, Grecia, el 24 de agosto de 1999.

## MESA EJECUTIVA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Fue celebrada el 4 de diciembre de 1999 en la Facultad de Filosofía y

## ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

Letras de la Universidad de Buenos Aires, sita en Puan 470, Capital Federal. Durante esta Asamblea se consideraron y aprobaron la Memoria, el Balance General e Inventario, la Cuenta de Gastos y Recursos, y el Informe del Órgano de Fiscalización correspondientes al período 1/08/98 al 31/07/99, así como los Informes de Presidencia, Secretaría y Tesorería. Asimismo se hizo efectiva la creación del Ateneo Mar del Plata y se aprobó por unanimidad el estatuto correspondiente.

En 1999 la AADEC auspició las **X Jornadas de Estudios Clásicos**, organizadas por el Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. Francisco Nóvoa", Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires". Estas Jornadas, convocadas en torno al tema central "La cultura grecolatina en África", se celebraron entre el 23 y el 25 de julio de 1999 en la mencionada Facultad.

## ACTIVIDADES ACADÉMICAS AUSPICIADAS POR LA AADEC

La AADEC auspició, juntamente con la Unión Latina/UNESCO, el dictado de cursos de latín y griego en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, organizados por la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil (SEUBE) de dicha Casa de Estudios.

En colaboración con la Sociedad Brasileña de Estudios Clásicos y la Sociedad Chilena de Estudios Clásicos, la AADEC ha publicado periódicamente el Boletín Latinoamericano de Asociaciones de Estudios Clásicos (BLAEC).

## ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN

En colaboración con la Unión Latina/UNESCO, la AADEC ha participado de la XXV Feria del Libro, "Con la gente y por la cultura", realizada en Buenos Aires en

el mes de mayo de 1999. Dicha participación consistió en la exposición de material bibliográfico y de materiales de escritura del período clásico, y en la organización del panel "Circo y comedia en Roma: aristocracia y cultura popular", del que participaron profesores de las Universidades de Rosario y La Plata, y actores de teatro plautino.

#### CONCORDIA

☛ Emisión por el canal local de micros sobre latín y griego.

ATENEOS
---------

☛ Presentación de un proyecto ante la Unión Latina para la realización de cursos de la especialidad.

#### LA PLATA

ÁREA GRIEGO: Centro de Estudios de Lenguas Clásicas - Área de Filología Griega (CELC-AFG). Directora: Prof. Dra. A. M. González de Tobia; Secretaria: Prof. G. N. Hamamé.

☛ *Sede de becarios de licenciandos y doctorandos* (Directora: Dra. A. M. González de Tobia).

☛ *Sede de seminarios de doctorado*: "La *Poética* de Aristóteles y las interpretaciones sobre los géneros literarios" (A. M. González de Tobia) y "Repertorio de palabras sentenciosas en las *Odas Olímpicas* de Píndaro" (C. V. Verde Castro).

☛ *Sede de seminarios de especialización*: "Lo bárbaro en la reproducción histórica, filosófica y literaria lírica, épica y trágica anterior y contemporánea a Eurípides" (A. M. González de Tobia); "Definición del concepto *alegoría*" (A. M. González de Tobia); "Lo bárbaro y el *corpus* eurípideo" (A. M. González de Tobia) y "Construcción textual heracliteana de los dioses griegos" (A. M. González de Tobia).

☛ *Sede de seminarios de iniciación en la investigación y para la licenciatura en letras*: "Análisis filológico-literario del Canto 1 de *Odisea*" (G. Zecchin de Fasano); "Análisis filológico-literario del Canto 1 de *Odisea*: crítica bibliográfica" (G. Zecchin de Fasano); "Análisis filológico-literario del *Agamenón* de Esquilo". (L. E. Pepe de Suárez); "Análisis filológico-literario de las *Odas Olímpicas* de Píndaro I" (J. T. Nápoli) y "Análisis filológico-literario de las *Odas Olímpicas* de Píndaro II" (J. T. Nápoli).

☛ *Sede de proyectos de investigación del programa de incentivos*: "Proyecto de Investigación en Filología Griega. Especies-Géneros (PIFG. E-G)", dirigido por la Dra. A. M. González de Tobia y codirigido por los Prof. G. Zecchin de Fasano y J.T. Nápoli.

El CELC-AFG estuvo representado en los encuentros científicos de máxima importancia en la especialidad, nacionales y del exterior, a través de la presencia de sus autoridades, o de integrantes del consejo científico, o bien de los miembros del equipo de investigación.

☛ *Actividades llevadas a cabo en instituciones del país y del exterior*: "Épica y

Tragedia: las preferencias de Aristóteles" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia, Dra. G. Zecchin de Fasano, Dr. J. T. Nápoli. *XI Reunião da SBEC. Simpósio Nacional de Estudos Clássicos "Arte, saber e cidadania na antiguidade clássica"*, Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus da Araraquara, entre el 5 y el 8 de octubre de 1999, 4 horas); "O espaço lírico como eixo de interpretação das tragédias de Eurípidés. Análise de *Medéia, Heracles, Troianas e Baccantes*" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia, en el Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, entre el 3 y el 18 de mayo de 1999, con evaluación final, 30 hs.).

☛ *Publicaciones*: durante 1999 el CELC-AFG logró la continuidad de la publicación periódica que constituye su principal órgano de difusión, a través del volumen 6 de la revista *Synthesis*.

☛ *Actividades de transferencia editorial*: Partes: University of Houston y Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Filología Griega de la Universidad Nacional de La Plata. Objeto: publicación del libro *Crisis y remedio en el mito y el teatro. Las Traquinias*. Autora: Dora Pozzi. Prólogo a cargo de A. M. González de Tobia. Participantes: Profesora D. C. Pozzi (University of Houston) y A. M. González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata). Contrapartida obtenida de la University of Houston: aranceles: US\$ 2.000.- y cesión de copyright. Fecha de cumplimiento del contrato: 1999.

☛ *Conferencias*: el CELC-AFG brindó su auspicio, participó en la organización y fue representado a través de las siguientes conferencias en el país y en universidades del exterior: "La *Poética* de Aristóteles: renovada interlocutora de sus intérpretes" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, auspiciada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias); "El judaísmo antiguo ante el mito griego" (Prof. J. Nieto de la Universidad de León, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata); "Arte figurada e teatro trágico: a propósito da *Oresteia* de Esquilo" (Prof. Dra. Haigamuch Sarian); "A presença Feminina na Elaboração dos Mitos Gregos" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia en la Faculdade de Ciências e Letras de la Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara-Brasil); "A *Poética* de Aristóteles" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia en la Faculdade de Ciências e Letras de la Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara-Brasil); "A *Poética* de Aristóteles" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo-Brasil); "La *Poética* de Aristóteles: Mito y Dogmas de una clave poética" (Prof. Dra. A. M. González de Tobia en el Auditório do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo-Brasil).

☛ *Ejecución de acuerdos bilaterales con instituciones del exterior y del país, proyectos internacionales de investigación, actividades de extensión.*

ÁREA LATÍN: el Centro de Estudios Latinos de la Universidad Nacional de La Plata organizó los siguientes cursos de postgrado:

- ☛ "La *imago mundi* en la obra de Alfonso X El Sabio", Dr. A. Biglieri, Universidad de Kentucky, mayo 1999.
- ☛ "El amor en Roma", Prof. E. C. de del Sastre (UBA), A. Schniebs (UBA), B. Rabaza (UNR), A. Pricco (UNR), D. Maiorana (UNR), L. Galán (UNLP) y M. D. Buisel (UNLP), junio 1999.
- ☛ "Hispania cristiana", Dr. P. Castillo Maldonado (Universidad de Granada) y Dr. F. S. Ventura (Universidad de Jaén), octubre 1999.

#### MENDOZA

- ☛ Representación de la obra *Las nueve tías de Apolo*, de Juan Carlos Ferrari, por el elenco de teatro del Instituto de Lenguas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, dirigido por la Prof. E. Cortopassi. Mendoza, 30 de octubre 1999.

#### BUENOS AIRES

- ☛ Actualización del catálogo de la videoteca que se encuentra a disposición de los socios.
- ☛ Creación del *Boletín de Informaciones del Ateneo Buenos Aires*, periódico de circulación trimestral que se distribuye por e-mail, y por correo postal en su versión en papel, con datos de acontecimientos científico-académicos locales y de los principales centros del mundo.
- ☛ Diagramación y mantenimiento de un sitio en Internet para la Asociación Argentina de Estudios Clásicos con vínculos hacia todos los ateneos regionales del país: <http://www.retina.ar/aadec/asociaci.htm#>
- ☛ Diagramación y mantenimiento de un sitio en Internet para la revista *Argos*: <http://www.retina.ar/aadec/argos.htm> desde el cual se puede solicitar suscripción o compra de todos los números de la revista que no se hallen agotados, y donde se encuentran desplegados los índices de los dos últimos números de la revista y las normas para la presentación de trabajos para su publicación.
- ☛ Redistribución a los socios del Ateneo del *Boletín de Estudios Clásicos* (BEC E-mail) editado en forma conjunta por las Sociedades de Estudios Clásicos de Argentina (AADEC), de Brasil (SBEC), de Chile, de Perú y de Portugal con una frecuencia irregular mensual o quincenal. Provisión de una copia en papel para la cartelera del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Los restantes Ateneos han proseguido con sus actividades habituales.

MARCELA NASTA  
SECRETARIA DE AADEC

# ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

---

1999

## PRESIDENTES HONORARIOS

PROF. DR. ALBERTO J. VACCARO  
PROF. ALFREDO J. SCHROEDER

## MESA EJECUTIVA

Presidente  
PROF. DARÍO MAIORANA  
Vicepresidenta  
PROF. ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE  
Secretaria  
LIC. MARCELA NASTA  
Prosecretaria  
PROF. BEATRIZ RABAZA  
Tesorera  
PROF. MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS  
Protesorera  
PROF. MIRTA ESTELA ASSIS DE ROJO

## ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN

PROF. DRA. LIA GALÁN  
PROF. MARÍA MATILDE SORIA DE MELO  
PROF. SYLVIA WENDT

## DIRECCIÓN POSTAL

AV. LAS HERAS 2131, 13° B  
(1127) BUENOS AIRES  
REPÚBLICA ARGENTINA

## SITIO WEB

<http://www.retina.ar/aadec/asociaci.htm#>