

ARGOS

22/1998

AÑO XXII
BUENOS AIRES, DICIEMBRE 1999

ARGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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. GERARDO H. PAGÉS, Universidad de Buenos Aires / 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^ª. MARTA ALESSO, Universidad Nacional de La Pampa / PROF^ª. DELIA A. DELI, Universidad de Buenos Aires / PROF^ª. VICTORIA JULIÁ, Universidad de Buenos Aires / PROF^ª. ELISABETH C. DE DEL SASTRE, Universidad de Buenos Aires / PROF. RAÚL LAVALLE, Universidad Católica Argentina / PROF^ª. MG. NORA ANDRADE, Universidad de Buenos Aires / PROF^ª. MARÍA ISABEL SANTA CRUZ, Universidad de Buenos Aires / PROF^ª. DR^ª. JOHANNA NARTEN, Universität Erlangen-Nürnberg / PROF. RUBÉN FLORIO, Universidad Nacional del Sur.

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, DICIEMBRE DE 1999

ÍNDICE

ARTÍCULOS

MARCOS ALBINO / <i>Vedisch sóbhari-</i>	5
M. ESTELA ASSIS DE ROJO / <i>La matrona romana: su significación en el programa cultural de Augusto a través de la Elegía IV.11 de Propercio</i>	11
LUIS Á. CASTELLO / <i>La oración nominal en griego antiguo: caracterización y significación</i>	27
PABLO A. CAVALLERO / <i>Querer-Poder-Deber en el Dyskolos de Menandro. La trascendencia política de la ética familiar</i>	33
MARÍA JOSÉ COSCOLLA / <i>Themis versus Dike en Aristófanes</i>	51
CLAUDIA N. FERNÁNDEZ / <i>Significados del espacio en la escritura escénica de Plutos de Aristófanes</i>	69
DIANA LEA FRENKEL / <i>La dimensión visual en la escenografía de Sófocles</i>	93
LIDIA GAMBÓN / <i>Aspectos relevantes de la Héuresis en el agón de Medea de Eurípides</i>	103
ADRIANA MANFREDINI / <i>Algunas cuestiones de utilería en Eurípides</i>	117
PATRICIA SALZMAN / <i>Actividad y pasividad en el paraclausithyron latino</i>	131
ALICIA SCHNIEBS / <i>Foedus amoris y organización espacial en Tibulo</i>	149
EMILIO ZAINA / <i>Aspectos del tratamiento del cuerpo humano en la Eneida</i>	163

RESEÑAS

FOXHALL, L. – LEWIS, A. (eds.) <i>Greek law in its political setting: Justifications not justice</i> (MARÍA DEL CARMEN CABRERO DE SUARDIAZ)	171
REHM, R. <i>Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in greek tragedy</i> (LIDIA GAMBÓN)	174
FOX, M. <i>Roman historical myths. The regal period in Augustan Literature</i> (ANA CECILIA MIRAVALLES)	177
PÉREZ MARTÍN, I. <i>El Patriarca Gregorio de Chipre (ca.1240-1290) y la transmisión de los textos clásicos en Bizancio</i> (PABLO A. CAVALLERO)	179
LISI Y BERETERBIDE, F. – UREÑA BRACERO, J. – IGLESIAS ZOIDO, J.C. (eds.), <i>Didáctica del griego y de la cultura clásica</i> (MARISA G. DIVENOSA)	182
GOOLD, G. P. (ed.) <i>M. Manilii Astronomica</i> (MARTÍN POZZI)	184
FEENEY, D. <i>Literature and religion at Rome: cultures, contexts and beliefs</i> (GUSTAVO ALFREDO DAUJOTAS)	187
HABINEK, TH. <i>The Politics of Latin Literature, Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome</i> (MARÍA EUGENIA STEINBERG)	190

INFORMACIONES

Mesa Ejecutiva de la AADEC 197
Ateneo Zona II 199

MARCOS ALBINO
UNIVERSITÄT JENA, ALEMANIA

RESUMEN CASTELLANO

El nombre de persona védico *sóbhari-*, atestiguado únicamente en el libro octavo del *Rgveda* y una vez en la *Saunaka-Samhitā*, no ha sido etimologizado convincentemente. Yo propongo analizar el vocablo como una construcción (patronímica) con sufijo *-i* y apofonía cuantitativa, de un lexema de base *subhára-*; explico el hecho de que la apofonía sea de grado pleno y no extenso como dialectalismo «práctico».

Der Name *sóbhari-/sóbhari-* ist mit einer Ausnahme auf den *Rgveda* und hier wiederum auf das VIII. Buch beschränkt; er bezieht sich sowohl auf den Stammvater als auch auf den zeitgenössischen Angehörigen der Sobhari-Familie. Die Stammbildung des Namens ist nicht einheitlich; vom *i*-Stamm gebildet sind *sóbharim* (5.26), *sobhare* (19.2; 20.19; 22.8), *sóbharayas* (19.32) und vielleicht auch *sóbhariṇām* (20.8); nach der Deviflexion gehen der Nom.Sg. *sóbhari* (22.15) und der Gen.Sg. *sóbharyās* (103.14). Der einzige nachrigvedische Beleg stammt aus dem Atharvaveda; in einer Gruppe von Strophen aus dem Totenbuch, in der als Manen zahlreiche mythische Ṛṣis genannt werden, wird ebenfalls der Nom.Sg. *sóbhari* verwendet (ŚS 18.3.15).

In der Regel geht man davon aus, daß der Name *sóbhariṇi-* zu einer kleinen Gruppe männlicher Eigennamen gehört, die ursprünglich nach der Deviflexion gehen, aber offensichtlich schon im *Rgveda* beginnen, zu den geläufigen maskulinen *i*-Stämmen überzuwechseln; s. DELBRÜCK, *Vgl. Synt.* I, § 22, DEBRUNNER, *Ai.Gr.* II 2, § 252a, WACKERNAGEL, *Ai.Gr.* III, § 94ba. Demnach wären *sóbhari* und *sóbharyās* als zwei Reliktformen anzusehen. Allerdings ist das rigvedische Nebeneinander von *sóbhariṇi-* nicht unmittelbar vergleichbar mit der Beleglage bei den anderen vier in

Frage kommenden Eigennamen, insofern als drei dieser Namen im *Ṛgveda* ausschließlich Formen nach der Deviflexion aufweisen: *nāmī* (-ī, -īm, -yā je 1x), *mātali* (-ī 1x), *tiraścī** (-yās 1x; vgl. *tiraścya āngirasah* PB, aber *tiraścir āngirasah* JB). Beim vierten Namen sind die Belege so verteilt, daß im *Ṛgveda* ein *i*-stämmiges *pr̥thim* (1x; entsprechend auch *pr̥this*, *pr̥thaye* TB) vorliegt, während zwei nach der Deviflexion gehende Formen nachrigvedisch bezeugt sind: *pr̥thī* (ŚS, ŚB, PB), *pr̥thyai* (KS). Das Vorkommen der Deviflexion bei männlichen Eigennamen wird so erklärt, daß es sich eigentlich um Feminina handelte, die auf Männer übertragen worden wären, «wohl als verächtliche Bezeichnungen» (DEBRUNNER, aaO., nach Früheren). Diese Deutung erscheint mir nicht recht überzeugend, auch nicht im Hinblick auf die Namensträger: *nāmī*- ein Verbündeter Indras, *mātali*- ein göttliches Wesen, *tiraścī*- ein Sänger, *pr̥thī* [i]- ein Schützling der *Aśvin*, *sóbharī*- ein *Ṛṣi* bzw. einer seiner Nachkommen.

Die etymologische Deutung des Namens *sóbharī*- stößt auf Schwierigkeiten. Nach MAYRHOFER, *EWAia* II, S. 747 (vgl. schon *KEWA* III, S. 484) gehört er zu einem im Vedischen seltenen Verb *subh* (Lemma *SOBH*) etwa der Bedeutung 'schlagen, niederschlagen' (YV). WERBA, *Verba Indoarica*, S. 440 hält diese Zuordnung des Namens ebenfalls für möglich.

Wollte man *sóbharī*- auf *subh* zurückführen –für den Namen eines *Ṛṣi* nicht unbedingt naheliegend–, müßte mit einem Suffix *-arī* gerechnet werden. Ein solches Suffix läßt sich aber kaum nachweisen. DEBRUNNER, aaO., § 113 nennt unter einem als fraglich gekennzeichneten Suffix *-arī* lediglich zwei «unklare Duale»: *turphārī* und *viśvavāparī*, von denen das unverständliche *turphārī* (*ṚV* 10.106.6,8; daneben *turphāritū* 10.106.6) außer Betracht bleiben kann¹. Das andere, wohl zu *vap* gehörige Wort findet sich in einem Mantra, der drei auf Sonne und Mond bezügliche Attribute nennt: *viśvavāparī pratāraṇā tarantā* (TB 2.8.9.2a). Im Anschluß an den Kommentar ('*viśvasmiṅ jagati raśmīn āvaptārau vistārayitārau*') gibt DUMONT, "The *Kāmya* Animal Sacrifices", S. 65 *viśvavāparī* wieder mit: 'Spreading (their rays) in the whole world (?)'². Dieser singuläre *Brāhmaṇa*-Beleg scheint mir für die Annahme eines solchen Suffixes im rigvedischen Namen *sóbharī*- eine recht schwache Basis zu sein.

¹ Vgl. mit Lit. MAYRHOFER, *EWAia* I, S. 657.

² Allerdings würde man, wenn denn das Kompositionshinterglied **vāparī* ein Nomen agentis vom transitiven Verb *vap* 'streuen' darstellt, im Vorderglied *viśva* syntaktisch wohl eher das Objekt erwarten.

Auch frühere Deutungen sind nicht ohne Problem. AUFRECHT, "Zur Erklärung des Rigveda", nahm an, daß es sich bei dem Wort um eine Kürzung für *sahobhāri-* (*RV* 5.44.3) handelte, was lautlich nicht einzusehen ist, abgesehen davon, daß sich dieses Hapax auf Agni bezieht.

Von DEBRUNNER, *Ai.Gr.* II 2, § 252a wurde Zugehörigkeit zu *śubh* erwogen. Das würde einen mittelindischen Lautwandel voraussetzen³; s. WERBA, aaO., der diese Deutung ebenfalls in Betracht zieht. Doch abgesehen vom Lautlichen bestünde auch bei Zugrundelegung von *śubh* dieselbe morphologische Schwierigkeit wie bei *subh*, nämlich mit einem Suffix *-arī-* rechnen zu müssen.

Ich möchte eine andere Möglichkeit der Deutung von *sóbhari/i-* vorschlagen, ungeachtet dessen, daß auch mein Erklärungsversuch gewisse "Zusatzannahmen" erfordert. Ausgangspunkt wäre für mich das Kompositum *subhāra-*, von dessen sechs rigvedischen Belegen sich zwei auf Personen beziehen und –vielleicht– die Bedeutung haben: 'dessen/deren Pflege/Unterhalt leicht ist'⁴. In einem Āpī-Lied (2.3.9) gehört das Wort zu den positiven Attributen des Heldensohnes, der geboren wird, an der anderen Stelle (1.112.20) handelt es sich um einen weiblichen Schützling der *Ásvin*; das Adjektiv *subhārā-* könnte hier Name sein⁵.

Angenommen, *subhāra-* hätte in der Tat zu einer gewissen Zeit u.a. auch als Eigenname gedient⁶, dann hätte es auch die Grundlage zu einem mit Aufstufung und Sekundärsuffix *-i* gebildeten Patronymikon bilden können (s. GÜBLER, *Patronymica*, S. 58 ff., DEBRUNNER, *Ai.Gr.* II 2, § 189). Diese morphologische Deutung ist trotz einer damit verbundenen Schwierigkeit bei einem Personennamen so naheliegend, daß es etwas verwundert, warum sie nie in Betracht gezogen wurde. Natürlich wäre zunächst die Frage zu beantworten, wieso die Bildung dann nicht die erwartete Dehnstufe (**śaubhari-*) aufweist.

Theoretisch gäbe es zwei Möglichkeiten, die unregelmäßige Lautform als "dialektal" zu erklären. Bekanntlich wurde im Altiranischen, wie das Avestische zeigt, ein ursprüngliches *i* und *u* nur zur Vollstufe *ai* und *au* aufgestuft, wogegen der im Altindischen durchgeführte Langdiph-

³ Anders DEBRUNNER, der auf *Ai.Gr.* I, § 197dα verweist; doch hat *śubb* ererbten Palatal (s. MAYRHOFER, *EWAia* II, S. 658).

⁴ Die Bedeutungsansätze für *subhāra-* sind sehr unterschiedlich; vgl. z.B. GRASSMANN, *Wb.*, Sp. 1543: 'wuchtig' usw. (mit Verweis auf *bhāra-* und *bhārāpa-*).

⁵ So GRASSMANN, aaO.; vgl. auch GELDNER, *Rig-Veda*, Anm. zu 20c.

⁶ Doch spielt das eine untergeordnete Rolle, denn es sind etliche "Patronymika" nachzuweisen, deren Grundwort nicht als Eigenname (und auch sonst nicht) bezugt ist.

thong in der Vṛddhi offensichtlich eine Neuerung darstellt; s. z.B. KURYŃOWICZ, *Apophonie*, S. 154 und passim. Wenn nun der auf das VIII. Buch des *Rgveda* beschränkte Name *sóbhari-* aus einem nordwestlichen, dem Iranischen nahen Dialektgebiet stammen würde⁷, dann wäre immerhin denkbar, daß in diesem Gebiet die sog. Vṛddhi ebenfalls nur mit Vollstufe gebildet wurde, daß also der Name *sóbhari-* eine dem Iranischen entsprechende, gewissermaßen archaische Lautform bewahrt hätte. Vor vielen Jahren hat BRUNNHOFER, *Iran und Turan*, S. 156 den Namen *sóbhari-* mit demjenigen der Ὀβαρεῖς identifiziert, die nach PTOLEMAEUS (6.17.3) "an den (nördlichen?) Abhängen des Hindukush" lebten⁸. Allerdings bliebe dabei offen, warum sich der zur Dichtersprache des *Rgveda* gehörige Name *sóbhari-* der Durchführung der "neuen" Dehnstufe entzogen hätte.

Die andere Möglichkeit wäre, ähnlich wie bei dem oben erwähnten etymologischen Anschluß an *śubh* auch bei der von mir vorgeschlagenen morphologischen Deutung einen mittelindischen Lautwandel vorauszusetzen. An dieser Stelle sei kurz ein Blick auf einen anderen rigvedischen Namen geworfen, der besonders mit dem VIII. Buch des *Rgveda* verknüpft ist: *kāṇva-*. Ein größerer Teil der Lieder dieses Buches wird von der *Anukramaṇī* Dichtern aus der Kaṇva-Familie zugeschrieben, zu denen auch Angehörige der Sobhari-Familie gehören; nach der *Anukramaṇī* ist Sobhari Kāṇva der Dichter von 8.19–22, 103. Der Name *kāṇva-* nun wird von HOFFMANN, "Vedische Namen", S. 139 (= I, S. 15) ff. morphologisch und semantisch überzeugend gedeutet als dialektale, d.h. volkssprachliche Lautform einer thematischen Nominalableitung des Präsens von *kr* (also für ai. **kṛṇva-*). Angesichts dessen scheint es mir durchaus möglich, auch in dem Namen *sóbhari-* eine volkssprachliche Lautform für ai. **sáubhari-* zu sehen.

Sollte sich meine Deutung des Namens *sóbhari-* als richtig erweisen, dann wären die beiden nach der Deviflexion gebildeten Belege keine Reliktformen, sondern umgekehrt Analogiebildungen nach den eingangs erwähnten männlichen Eigennamen, bei denen die Formen nach der Deviflexion die ältere Schicht darstellen.

⁷ Zu möglichen Beziehungen des VIII. (sowie des II. und VI.) Buches des *Rgveda* zum Westen, zu Iran, vgl. den Hinweis HOFFMANNs, "Vedische Namen", S. 39 (= I, S. 16).

⁸ Siehe auch HILLEBRANDT, *Lieder des Rgveda*, S. 50.

ABKÜRZUNGEN

RV: *R̥gveda* bzw. *R̥k-Saṃhitā*; *ŚS*: *Śaunaka-Saṃhitā*; *JB*: *Jaiminiya-Brāhmaṇa*; *PB*: *Pañcaviṃśa-Brāhmaṇa*; *ŚB*: *Śatapatha-Brāhmaṇa*; *TB*: *Taittirīya-Brāhmaṇa*; *YV*: (Saṃhitās des) *Yajurveda*.

LITERATUR

- AUFRECHT, Theodor. "Zur Erklärung des Rigveda", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 45 (1891), S. 305.
- BRÜNNHOFER, H. *Urgeschichte der Arier in Vorder- und Centralasien. Historisch-geographische Untersuchungen über den ältesten Schauplatz des Rigveda und Avesta*. Bd. I: *Iran und Turan*. Leipzig 1893.
- DEBRUNNER, *Ai.Gr.* siehe WACKERNAGEL/DEBRUNNER
- DELBRÜCK, Berthold. *Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen*. I. Teil. Straßburg 1893.
- DUMONT, Paul-Émile. "The Kāmya Animal Sacrifices in the Taittirīya Brāhmaṇa. The Eighth Prapāṭhaka of the [Second] Kāṇḍa of the Taittirīya-Brāhmaṇa with Translation", *Proceedings of the American Philosophical Society* 113 (1969), S. 34–66.
- GELDNER, Karl Friedrich. *Der Rig-veda: Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen*. 3 Teile. Cambridge, Mass. 1951.
- GRASSMANN, Hermann. *Wörterbuch zum Rig-Veda*. Leipzig 1873.
- GUBLER, Theophil. *Die Patronymica im Alt-Indischen. Inaugural Diss. [...] der Univ. Basel*. Göttingen 1903.
- HILLEBRANDT, Alfred. *Lieder des R̥gveda*. Übersetzt von A. HILLEBRANDT. Göttingen [u.a.] 1913.
- HOFFMANN, Karl. "Vedische Namen", *Wörter und Sachen* 21 (1940), S. 139–161.
- *Aufsätze zur Indoiranistik*. Bd. I. Hrsg. von J. NARTEN. Wiesbaden 1975.
- KURYLOWICZ, Jerzy. *L'apophonie en indo-européen*. Wrocław 1956.
- MAYRHOFER, Manfred. *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*. 3 Bde. Heidelberg 1953–76.
- *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. 2 Bde. Heidelberg 1992–97.
- WACKERNAGEL, Jacob / Albert DEBRUNNER. *Altindische Grammatik*. Göttingen. Bd. II 2: *Die Nominalsuffixe* (von A. DEBRUNNER) 1954. Bd. III: *Nominalflexion; Zahlwort; Pronomen* (von A. DEBRUNNER und J. WACKERNAGEL) 1930.
- WERBA, Chlodwig H. *Verba Indoarica. Die primären und sekundären Wurzeln der Sanskrit-Sprache. Pars I: Radices primariae*. Wien 1997.

LA MATRONA ROMANA: SU SIGNIFICACIÓN EN EL PROGRAMA CULTURAL DE AUGUSTO A TRAVÉS DE LA *ELEGÍA* IV 11 DE PROPERCIO

M. ESTELA ASSIS DE ROJO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

ARGOS 22 (1998) PP. 11-25

Es difícil, cuando no riesgoso, hablar de un modelo de mujer absolutamente válido en una cultura cuya vigencia fue tan abarcadora y prolongada como la romana. Andrea Giardina, en sus consideraciones sobre el hombre romano, señala factores que dificultan una caracterización general, pues, cuando lo queremos hacer, construimos un tipo ideal, una categoría abstracta y totalizante y, por ende, parcial¹. En la dificultad del intento incide el tiempo pues (si tomamos como fechas límites los siglos VIII a.C. y V d.C.) el mundo romano se extendió durante demasiados siglos como para que podamos elaborar la imagen de un ser sin variantes en el tiempo. Por otro lado, el espacio implica realidades diferentes en los distintos lugares del mundo romano el cual, desde muy temprano, se constituyó como una realidad "supranacional" que incluyó diferentes manifestaciones culturales y tipos humanos variadísimos. Estos factores y las diversas circunstancias socio-culturales de las distintas épocas se conjugan para fijar las pautas comportamentales de cada momento histórico. De ahí la conveniencia de precisar las coordenadas culturales (especialmente las políticas, sociales y éticas, además de las económicas), tanto en el tiempo como en el espacio, dentro de cuyos límites es posible señalar los rasgos caracterizadores del hombre o la mujer, no en general sino insertos en sus contextos históricos. No tendremos quizás acceso a una caracterización universal (que puede pecar de abstracta y vacía) pero sí a una visión más coherente y aproximada a la realidad, pues los diferentes discursos sociales de una comunidad no son mimesis sino interpretación de la realidad y, en el caso de los discursos literarios, su recreación estética y ficcional.

¹ GIARDINA (1991:15).

Cuando Giampiera Arrigoni analiza en "Tra le donne dell'Antichità: considerazioni e ricognizioni"², las razones por las cuales el estudio de la mujer antigua no puede ser considerado opcional, puntualiza en primer lugar –siguiendo la tesis de F. Braduel– que el presente y el pasado se iluminan dialécticamente, o sea que no puede existir la pequeña historia sin la historia de larga duración; en segundo lugar, explicita que la mujer actual es, en cierta medida, también el producto de la imagen femenina de un pasado más o menos remoto, una imagen con la cual a menudo se la compara, aunque no siempre el estudioso está libre de prejuicios intelectuales. Este es el motivo por el cual conviene que esta imagen condicionante sea presentada lo más precisa y articuladamente posible, para que no se convierta en un estereotipo o una vacía melopea de embanderamientos feministas. En tercer lugar, se debe luchar contra un cierto determinismo biológico que ve en la mujer "[...] una categoria per cosí dire atemporale e immutabile, irrimidiabilmente ripetitiva specialmente nelle sue carenze [...]"³.

Una actitud libre de slogans y de pre-conceptos falsos o generalizadores permitirá explorar, por lo tanto, cuáles fueron las modalidades propias de los antiguos romanos, al afrontar, en relación con la mujer, problemas de carácter universal como la crisis de la adolescencia, de la identidad, del acceso a la sexualidad y a la vida adulta, a las bodas o a la falta de ellas, a la vida como a la muerte, a través de mitos, ritos y de los discursos literarios específicamente. Es una forma de aproximarnos a problemas vigentes en todas las sociedades y de ver de qué manera cada una elabora sus respuestas, teniendo en cuenta cómo concibe al hombre y a la mujer y la relación entre ambos. Desde esta perspectiva, el estudio de la Elegía IV 11 de Sexto A. Propertio nos brinda la posibilidad de distinguir qué notas positivas se valoraban como deseables para la mujer romana de la Roma augustal del siglo I a.C. Estas cualidades conforman un enunciado que, vinculado complementaria y dialécticamente con las notas de la mujer de la época, nos remite a una concepción determinada sobre la mujer y su función en la sociedad romana. Nos preguntamos, pues, en qué contexto se inscribe esta elegía y en qué medida ella se relaciona con las pautas culturales de la sociedad de la que es producto, ya si las acepta, en un intento de adecuarse a las propuestas que desde el poder se realizan, ya si las rechaza, en concordancia con las prácticas sociales vigentes en los niveles más altos de la sociedad, con la intención de reactualizar otras antiguas o de renovarlas a

² ARRIGONI (1986).

³ ARRIGONI (1986:49).

través de propuestas revolucionarias y novedosas, que den lugar a nuevos espacios de convivencia social.

En términos generales, podemos definir el régimen de Augusto, designado con el nombre de "principado", como una *res publica restituta*. El mantenimiento del nombre de república implicaba para Augusto varias ventajas, entre las cuales las más significativas eran dar ante la sociedad la imagen de un hombre respetuoso de las instituciones republicanas y conseguir la adhesión de los más variados sectores políticos, especialmente de la *nobilitas urbana*, pero también de los itálicos y de los hombres de provincias que constituían una especie de nobleza y aspiraban al rango senatorial. En el centro de la ideología augustal, se unía a la conservación formal del régimen republicano la recuperación de las tradiciones más auténticamente romanas, la voluntad de pacificación y de reconciliación de las fuerzas sociales y políticas de la sociedad, cansada de guerras fratricidas y arruinada por tantos años de lucha civil. Augusto supo explotar con gran inteligencia los sentimientos y deseos del pueblo romano. Así, él concretó la tan ansiada *pax* y trazó un programa de acción que fue a la vez político, social, religioso, moral, económico y que significó una reactualización de los valores tradicionales, de las virtudes y costumbres primitivas, las del romano campesino, austero, religioso, sencillo, que había dado a Roma su mayor esplendor.

En este marco debemos situar las leyes que protegen las prácticas sociales antiguas, que favorecen a la familia, atacan el adulterio, condenan el celibato y la falta de procreación, buscan revertir la vida muelle y de lujos por la simplicidad y la pobreza de los tiempos arcaicos. Es pertinente, pues, la atención que merece en la política augustea la figura de la mujer a quien se consideraba el *custos* de la vida familiar. Frente a un tipo de mujer que había evolucionado, que había flexibilizado sus costumbres, que se alejaba cada vez más de las funciones que desde siempre se le habían asignado, limitadas al cuidado del hogar, y que había ganado en independencia, se busca actualizar otro tipo, consagrado por el *mos maiorum*, que respondía más bien a una concepción arcaizante sobre la mujer y su desempeño familiar y social. Se plantea así la dicotomía 'tradicición' versus 'renovación'. En este juego dialéctico, Augusto apuesta por el primero y a él van dirigidos todos sus esfuerzos, ya desde el gobierno, mediante leyes, ya a través de discursos más persuasivos como los literarios en particular y estéticos en general. Él mismo comprende que este programa de restauración de un ideal social y, si se puede llamar así, nacional, puede resultar atractivo para los hombres de letras que podrían ayudar a difundir e implantarlo. Para esta tarea cuenta con la acción infatigable de Mecenas quien atrae bajo su influencia a los más importantes escritores del momento, entre ellos Propercio. Hacien-

do uso de distintas estrategias de protección y convencimiento, y a veces también de seducción personal e intelectual, Mecenas consigue la adhesión de la mayoría de los escritores de su época –en algunos incondicional, en otros más restringida– a los postulados de la ideología augustal⁴. Logra así, contando por supuesto con el genio personal de cada uno, obras significativas para la reafirmación de dicha política, como la *Eneida* de Virgilio, las *Odas* de Horacio, los *Fastos* de Ovidio, la *Historia de Roma* de Tito Livio, para citar las más relevantes. A ellas se unen las llamadas Elegías Nacionales o Civiles de Propertio. En este panorama, es lógico suponer, pues, que se verían favorecidas aquellas prácticas sociales tradicionales, y dentro de ellas, aquellos discursos literarios que coadyuvaran a reactualizar ese ideal que fue la meta del gobierno de Augusto.

Propertio escribe cuatro libros de Elegías de los cuales nos interesa el libro IV por el cambio de rumbo y de temática que se evidencia en él, aunque sigue fiel a los principios estéticos del alejandrismo. En los libros anteriores aparece como temática fundamental, aunque no exclusiva, el amor concretado en una relación muy especial, que no es la del matrimonio ni la esporádica o superficial con una prostituta sino que asume características propias: se trata de una relación que no puede cristalizar en matrimonio pero que busca su estabilidad a través del *foedus amoris*. Sea como fuera, el poeta plantea un nuevo tipo de relación y canta un amor no convencional y no aceptado por la sociedad porque no responde a los parámetros sociales vigentes. Mecenas había tratado de encauzar la producción de Propertio por otros carriles, sin conseguirlo plenamente. Sólo cuando el poeta cierra el ciclo de sus amores con Cintia, su amada, y se reconcilia con la sociedad de la que voluntariamente se había excluido, vuelve su mirada a otros temas de interés social y escribe los poemas que integran el libro IV. Este cambio coincide con un momento de afianzamiento, si no de mayor control, de la política de Augusto quien, reforzada su posición política, llevó adelante su programa de restauración en todos los ámbitos de la cultura. Por lo tanto, también se preocupó más directamente por la organización de la producción literaria. P. Fedeli⁵ explica respecto de este punto:

⁴ GRIMAL (1965:58-66) señala las características fundamentales del círculo de Mecenas basadas en la independencia de los poetas, en el respeto a su individualidad, en el reconocimiento de su dignidad y función social dentro de la comunidad, en los conceptos de arte equilibrado y formalmente perfecto, en el sentido de la medida y del gusto de la obra de arte.

⁵ FEDELI (1991:237).

Anche nell'ambito dell'organizzazione della cultura la maggiore autorità dell'imperatore si fece sentire. Probabilmente dopo il 20 a.C. Mecenate venne messo da parte e fu lo stesso principe ad advocate a sé la politica culturale: egli non ebbe la sensibilità di Mecenate, che fino ad allora si era preoccupato di rispettare il gusto dei letterati e di conquistarli al regimen senza forzarli, ma usò sistemi molto più sbrigativi: l'esilio di Ovidio [...] l'Eneide e le odi civili di Orazio testimoniano le sue pressioni per la ripresa di una poesia di carattere celebrativo.

La producción del libro IV de Propercio debe ser entendida teniendo en cuenta este panorama de mayor coerción que, en cierta medida, explica la presencia de elegías propercianas de carácter civil, en relación estrecha con los temas de propaganda augustal; entre ellas, la Elegía 11 significa una exaltación de la mujer esposa-madre-hija, elaborada desde los parámetros de una moral tradicional. Sin embargo, Propercio no renuncia completamente a su temática personal y así aparecen en este libro poemas que están en pugna con los temas cívicos predominantes. En su producción poética hay una permanente lucha entre la sensibilidad personal, las matrices artísticas helenizantes, el ambiente y modo de vivir que lo inclinaban a la lírica de amor y las pautas morales, sociales y políticas que el programa de reconstrucción augustal imponía. Entre ambas se debate el escritor; según predomine una u otra línea, se acentúa la lírica amorosa o cívica pero el poeta nunca las abandona completamente, como lo podemos constatar en el libro IV. Indudablemente la elegía, por sus características formales y su variedad temática, es la estructura poética que mejor se acomoda a las notas propias de la producción properciana. Sin abandonar el tipo de poesía propuesto por los alejandrinos e introducida en Roma por Catulo y su grupo, Propercio logra conjugar la forma elegida con la manifestación de sentimientos presentados como propios (los amorosos) o compartidos con la sociedad (los de carácter cívico-nacional). Así los reconoce P. Fedeli al afirmar que esta contradicción presente en el libro IV, donde una Cintia diferente de la de los libros anteriores convive con el elogio al príncipe y a la virtud de la esposa romana poniendo de manifiesto las dudas y vacilaciones del poeta, en relación con el giro social y cultural, más que político, impuesto por el principado a la sociedad romana de su época,

[...] rende in modo più efficace che nel resto della produzione lo stato di incertezza morale nella quale Propertio si dibatté: le matrici culturali della sua arte e la sensibilità personale, oltre che l'ambiente e il modo di vivere, lo portavano verso l'elegia d'amore [...]; ma la restaurazione morale e politica voluta dal principe impose alla sua pro-

duzione motivi bien diversi e non propriamente a lui congeniali⁶.

La Elegía 11 cierra el *corpus* properciano. Significativamente es una composición que está en franca oposición a todas aquellas en las que el tema central es el amor a Cintia. Si el poemario se inicia con un canto a la *puella*, este se cierra con un elogio a la matrona. De esta manera, los poemas de inicio y cierre representan los polos de dos ideologías y dos modos de vivir y concebir el mundo diametralmente antagónicos. No creo que ello signifique el triunfo de uno sobre el otro sino que pone de manifiesto la permanente tensión vital de su escritura. En este poema se acentúa una visión de la mujer elaborada desde un espacio institucionalizado por el poder imperante. Se trata, por ende, de la construcción de una figura femenina que responde a las pautas trazadas por la política augustal y que se erige como ejemplo de matrona romana, de acuerdo con los cánones tradicionales que implicaban, enunciándolo sintéticamente, una subordinación de la mujer al hombre y una limitación de sus funciones al ámbito familiar y privado, sin que ello excluya una proyección social y cívica, dada fundamentalmente a través de la procreación (dar hijos a Roma) y por el hecho de poder manifestar la *affectio maritalis*, o intención de estar casada, y de tener cierto desempeño social al acompañar al hombre en los actos públicos, especialmente los sociales o religiosos. Esta imagen es la que está presente con frecuencia en los epitafios femeninos y que se resume en la expresión *Domum servavit; lanam fecit* del epitafio a Claudia, del 130 a.C. Esta valoración de la mujer en sus papeles tradicionales de dueña del hogar busca revertir la situación de la mujer de la época de Augusto, sobre todo la de clase alta, en quien se había venido cumpliendo un proceso de emancipación personal, social y también jurídico.

En la Elegía 11, la sombra de una joven muerta, Cornelia, asume, en primera persona, la voz del enunciado para consolar a su marido, Paulo, y, al mismo tiempo, trazar una semblanza de sí misma, que culmina en su apoteosis. El poema se presenta así como una *consolatio* que da lugar a un *elogium* en los que el sujeto es al mismo tiempo objeto del enunciado. Se trata, entonces, de un discurso directo, a cargo de una voz femenina, detrás de la cual se enmascara la mirada masculina. Sus efectos son, por lo tanto, más efectivos y líricos pues los hechos y sentimientos son enfocados y enunciados directamente, desde la intimidad del sujeto escritor.

⁶ FEDELI (1991:238).

Los primeros veintiocho versos, a mi juicio de carácter introductorio, ubican al lector en las circunstancias de enunciación y en el sustento ideológico del poema: Cornelia, hija de P. Cornelio Escipión y de Escribonia, casada con Paulo Emilio Lépidio y madre de tres hijos, ha muerto tempranamente, durante el consulado de su hermano, y su esposo no encuentra consuelo. Por ello, el poema se inicia con una invocación a Paulo para que no la agobie con sus lágrimas pues estas son vanas al no llevar paz a los muertos. El desconsuelo del esposo vivo da lugar a reflexiones de tono estoico sobre la inexorabilidad de la muerte, la inutilidad de una existencia ejemplar y destacada cuando se intenta recuperar la vida, la impotencia de los seres amados que no pueden retener al que ha muerto. Habiendo asumido su nueva realidad ultraterrena, el emisor exhorta a los dioses infernales para que estos la juzguen sin culpa, para que le den una existencia propia de los inocentes y justos. De este modo, ella misma enfrenta valientemente la defensa de su persona y de su vida terrenal ante los jueces que deciden su suerte⁷ pues busca liberarse de la idea generalizada en el mundo romano que veía en la muerte prematura de una persona joven el castigo por una grave falta. A través del elogio y de las recomendaciones a sus hijos y esposo, Cornelia se va manifestando en su esencia misma de mujer virtuosa, de esposa y madre excelente, aspectos que justifican plenamente el destino que solicita a los dioses:

La defensa implica hacer una retrospectiva de los hitos más sobresalientes de su vida ante los receptores de su discurso. Y esta analepsis selectiva se inicia con el nacimiento: como el ser humano no valía únicamente por sí mismo sino por formar parte de una cadena social en la que se encontraba inserto y que era su punto de referencia, la primera mención importante se centra en la familia, entendida esta como la célula fundamental de la sociedad. El emisor manifiesta abiertamente el orgullo de pertenecer a un linaje noble cuando nombra a sus antepasados paternos y maternos, referencia coronada por una síntesis perfecta en el verso:

[...] et domus est titulis utraque fulta suis.

"y una y otra casa se apoyan en sus títulos (triumfales)"⁸.

Con estos versos se pone claramente en evidencia la estirpe ilustre

⁷ PROPERCIO 1966. Poema IV 11: "[...] ipsa loquor pro me" v. 27, p. 238.

⁸ PROPERCIO 1966, v. 32, p. 238.

de su familia y la fama de cuyos beneficios ella también participa, fama que se apoya básicamente en el recuerdo de las *res gestae* de los hombres de la familia. Y no es para menos: por línea paterna Cornelia pertenecía a la familia de Escipión Emiliano Africano el Numantino, sobrenombres otorgados en virtud de haber tomado Cartago y Numancia, mientras que su madre, Escribonia, hermana de L. Escribonio Libón, se había casado con Augusto, lo cual la emparentaba con la casa del príncipe. El origen y la carrera gloriosos de sus familiares son el marco de prestigio del que hace gala todo romano varón, siempre ávido de poder y fama; este es fundamental para su existencia pues su vida consiste principalmente en emular y superar las acciones de sus antepasados. También la mujer busca apoyarse en sus ancestros, por su claro valor referencial y social.

Asegurada de este modo su ascendencia, Cornelia centra el elogio en sí misma. Y como es mujer, el momento más importante de su vida es el matrimonio, que tiene por finalidad demostrar su condición de matrona y de procreadora. Casada evidentemente *cum manu*, por *confarreatio*, apenas abandonó su condición de niña, hecho que se pone en evidencia al abandonar la vestimenta propia de las *puellae*, destaca, como mérito principal, su condición de *univira*:

Mox, ubi iam facibus cessit pretexta maritis,
virxit et acceptas altera vitta comas,
iungor, Paulte, tuo sic discessura cubili:
In lapide hoc uni nupta fuisse legar⁹.

"Después, cuando ya la pretexta cedió a las antorchas matrimoniales,
y una nueva cinta ató mi cabellera recogida,
me uní a tu tálamo, oh Paulo, para alejarme así,
en esta lápida se dirá que sólo con uno estuve casada".

Esta referencia concuerda con la política augustal y con la moral tradicional que valoraban por sobre todo las *iustae nuptiae* pues daban a Roma ciudadanos legítimos y libres. Es doblemente motivo central de elogio la condición de *univira*, es decir, el hecho de haberse casado una sola vez, mérito propio de la mujer virtuosa, porque en la época de Augusto no se daba fácilmente la situación de mujeres *univirae*, al estar generalizado el divorcio y los reiterados matrimonios.

⁹ PROPERCIO 1966, vv. 33-36, p. 238.

Ahora bien, según P. Grimal¹⁰, es opinión generalizada que las medidas legislativas de Augusto en relación con el matrimonio respondieron a la necesidad de poner freno al deterioro de las costumbres. En realidad, el emperador ha querido sobre todo restaurar ciertas tradiciones que habían caído en desuso y detener una tendencia a la democratización de los matrimonios y a la disminución del número de hijos. Si, como dice el crítico francés, Augusto deseaba mantener la armadura tradicional de la ciudad romana, que era de tipo aristocrático y descansaba en la estabilidad y continuidad de los pueblos, era necesario tomar medidas jurídicas que reforzaran los aspectos morales. Una de ellas estaba destinada a combatir la extinción progresiva de las grandes familias mediante las leyes matrimoniales. Esto llevaría a Propercio a tomar como centro de su poema a Cornelia, encumbrada por su linaje a la altura del emperador.

De acuerdo con la moral tradicional, de la mujer se esperaba *pietas* (respeto a los dioses familiares, al marido, a los hijos), *puclicitia* (condición sexual de honesta) y *fides* (fidelidad al marido, aún después de muerto). Estas cualidades se evidenciaban en el comportamiento de la esposa cuando actuaba según las pautas morales fijadas por la tradición. Estas condiciones son plenamente cumplidas por la joven romana y son motivo de orgullo y de autoelogio.

Cornelia afirma, así, haber cumplido adecuadamente su papel de esposa al estar a la altura de los cargos desempeñados por su marido. El juramento con que inicia este parlamento (vv. 37 ss.) tiene de solemnidad su enunciado y acentúa su valor performativo: al mismo tiempo que emite un juramento sagrado, lo actualiza con la cita de sus nobles acciones. Toda mujer virtuosa debía representar ante la sociedad una vida digna de la del hombre para el cual estaba destinada. En las actuaciones públicas, la mujer lo acompañaba y demostraba, con su actuar recatado y acorde al *status* al que pertenecía, su subordinación al hombre.

En el verso 46¹¹, al nombrar las antorchas nupcial y funeraria, califica positivamente ese período con el adjetivo "insignes", aplicado a su vida que queda, así, encerrada entre los acontecimientos más significativos de la vida de una mujer: el matrimonio, que le dio existencia desde el punto de vista cívico-social, y la muerte, que truncó esa existencia plena y virtuosa. Los elementos que Cornelia ofrece son suficientes para que

¹⁰ GRIMAL (1962:75 ss.)

¹¹ PROPERCIO 1966, v. 46, p. 239: "[...] viximus insignes inter utramque facem" ("viví esclarecida entre una y otra antorcha").

se erija en *exemplum*, cuya validez está reforzada por la comparación con otras mujeres de la historia legendaria de Roma, con las cuales no teme competir en virtudes ni en dignidades. Su vida ha sido tan ejemplar que es el orgullo de su madre, Escribonia. Los lamentos por su muerte se entienden del ámbito familiar al social: no sólo su madre y Augusto la lloran sino toda la ciudad. Esta trascendencia contribuye a la elaboración de un perfil que se va delineando como modélico.

Entre las prerrogativas que alcanzó, a la condición de *univira* se unen el haber vestido la *stola*, símbolo de la matrona romana, y el haber engendrado tres hijos. En este sentido, teniendo en cuenta que uno de los objetivos centrales del matrimonio y la función fundamental de la mujer eran la procreación, Cornelia ha alcanzado los máximos honores, concedidos por una política legislativa que otorgaba incluso prerrogativas jurídicas a las mujeres que hubieran concebido el número mencionado de hijos. Al hacer estas concesiones, Augusto buscaba reforzar la continuidad de una clase social minoritaria pues, según P. Grimal:

[...] la volonté d' Auguste est de maintenir certaines classes sociales, les classes dirigeantes, qui constituent, à ses yeux, l' armature de l' empire. Le prince créa pour cela un statut privilégié des parents de trois enfants (*ius trinum liberorum*), qui devint une situation juridique spéciale [...] ¹².

A propósito de la mención de los honores recibidos, el verso 67 inicia una nueva unidad que se caracteriza por el tono, la actitud enunciativa y sentidos diferentes. Hasta el verso 66 predominó la evocación, subjetiva por cierto, de una vida que transcurrió en los límites de la *domus* aunque con cierta proyección social proveniente del *status* de su *uir*. Con esta retrospectiva se pretendía explicar una muerte prematura y trazar el elogio que explica el calificativo de *insignis*. A partir del verso 67, la joven madre se dirige a sus hijos y al marido para hacerles una serie de recomendaciones que también la revelan como mujer, esposa y madre pero en un plano más personal y afectivo. Si en los versos anteriores hizo hincapié en los aspectos formales e institucionales de su vida (linaje, matrimonio, maternidad como elementos constitutivos de una existencia ejemplar, regida por pautas sociales y culturales que Augusto buscaba reactualizar), en estos se desnuda en sus sentimientos más íntimos: los de esposa que amó y respetó a su *uir* y los de madre, que

¹² GRIMAL (1962:176).

amó y crió a sus hijos según los principios de una moral tradicional.

Se enuncian diferentes tipos de consejos, según el destinatario. Estos apuntan a variados aspectos de la relación familiar y significan la proyección de Cornelia más allá del hecho factual de la muerte; representan, en cierta medida su trascendencia a otros planos:

☞ Ante la hija se ofrece como modelo digno de ser imitado y le deja como herencia la fama obtenida por su virtuosidad. Recalca dos aspectos fundamentales en la mujer: la capacidad de procrear y continuar, por lo tanto, la estirpe, *genus*, y el mantenimiento de la condición de *univira*. Sin lugar a dudas, pesa en esta recomendación la realidad de la mujer de la época, demasiado propensa a cambiar de marido y reacia a tener hijos. Con la hija insiste, pues, en las funciones propias del sexo y estatus.

☞ Con respecto al marido, podemos señalar dos niveles en el discurso de Cornelia: el del deber y el del afecto. Así, primeramente recomienda velar por los hijos, pedido que, por otra parte, no era necesario explicitar pues el *pater*, como tal, era responsable de ellos. Con ello, insiste en la *pietas*, más que en la *severitas* como lazo de relación. Es decir, se agregan otros componentes que superan los propios de una relación formal: el afecto y preocupación maternas, que se expresan en versos de contenido y sobrio lirismo ante el pedido de una madre que no puede ya entregar su amor y busca hacerlo a través del padre vivo. En segundo lugar, la manifestación de sentimientos propios de la relación matrimonial queda recluida a los ámbitos de la intimidad del hombre, a sus sueños y a la noche. El hombre debe mostrarse sereno en la vigilia, debe ejercitar su capacidad de contención y ecuanimidad para la cual fue educado pero puede dar rienda suelta a su dolor y a sus sentimientos en la soledad de sus noches, en la fantasía de sus sueños y en los diálogos con las imágenes de la muerta. Quizás como en ninguna otra composición, se vuelca en las palabras de Cornelia todo un mundo de afectos, cuya manifestación pública estaba vedada en la relación matrimonial precisamente por el pudor que debían observar los esposos. Pero, en este caso, desde la perspectiva adoptada, lo afectivo está plenamente justificado pues es una mujer la que, desde la muerte, asume el discurso.

☞ Los hijos reciben de Cornelia dos recomendaciones que inciden directamente en la convivencia familiar. La primera se relaciona con la presencia probable de una *noverca*. Si anteriormente se había mostrado como madre y esposa ejemplar, ahora supera esa imagen al recomendar con generosidad y desprendimiento absolutos un trato que no sólo asegure una convivencia feliz con la posible madrastra sino que brinde la

posibilidad de que ella sienta afecto por los hijos del marido. Siempre está presente la idea de equilibrio y moderación tanto en las palabras como en las actuaciones que recomienda. La segunda afecta la relación padre-hijos. La virtud que la rige, la *pietas*, implica un doble camino de obligaciones y de afectos: de los padres a los hijos y de estos a aquellos; en este sentido, los hijos deben proteger a sus padres ancianos y brindarles seguridad en su vejez. Las palabras de Cornelia apuntan al cumplimiento de esta *pietas* cuando emplea el imperativo para encomendar a su padre ante los hijos, en caso de que él no contrajera nuevas nupcias y quedara bajo el cuidado de los hijos.

Después de dirigirse al esposo e hijos, Cornelia clausura su discurso. Ha reconstruido su vida mediante la mención de sus hechos más importantes, todos ellos relacionados con el ámbito privado y familiar en que se mueve normalmente la mujer romana. El receptor construye, en su función de decodificador, la semblanza de una mujer que encarna los valores más preciados de la moral tradicional, principios en cierta medida arcaizantes. Los méritos que ha enunciado le permiten cerrar su discurso con la mención al premio que le corresponde por una existencia tan ejemplar: la apoteosis. Después de todo, no es la satisfacción de poder afirmar su propia exégesis. Propercio le ha brindado una oportunidad única: ser ella misma quien asume su propia defensa y el encomio de su vida.

Al haberse constituido Cornelia en paradigma de un modo de comportamiento que se buscaba restaurar, respondía al modelo que se había instaurado en el pasado pero que, desde una perspectiva ética, estaba en proceso de cambio y degradación pues se marchaba hacia una relajación de las costumbres imposible de detener ni aun con las leyes más severas, como lo intentó Augusto. Este cambio se hizo más evidente en el ámbito de la mujer que fue adquiriendo mayor independencia cultural y económica, ante la mirada perpleja del hombre que veía invadir sus dominios. En los últimos años de la República ya se había iniciado este movimiento de flexibilización, que se acentuó en los años siguientes, cuyo ejemplo más contundente son Sempronia y Clodia que aparecen en la obra de Salustio y Catulo respectivamente. Por lo tanto, el planteo de un regreso a las costumbres prístinas del romano es utópico en su concreción aunque válido como expresión de deseo, como búsqueda de un ideal que nunca se realizó plenamente.

Ahora bien, la Elegía 11 adquiere nuevas significaciones si la remitimos a su contexto cultural y literario. Anteriormente, Propercio había defendido un tipo de relación que se oponía abiertamente a la política

augustal. Ello había significado una posición contestataria en el poeta, posición que posteriormente se atenúa, cuando él mismo asume la responsabilidad de apuntalar desde su escritura la ideología del príncipe. El mismo sistema que había permitido sus evasiones líricas y sentimentales exige, sin embargo, un compromiso. Sólo es cuestión de saber esperar el momento adecuado y este llegó para Propercio cuando, por un lado, se acentuó la presión oficial y, por otro, concluyó, ya sea en la realidad o en la ficción, su experiencia amorosa enfrentada a las pautas del régimen vigente. De esta manera, elementos de orden personal y socio-políticos se conjugan para que el poeta se comprometa con las propuestas de renovación moral de Augusto, las que, más bien, significan una vuelta a un pasado idealizado y reconstruido conscientemente desde pautas morales determinadas. Pero, al mismo tiempo, el lector tiene la oportunidad de entrar en contacto con un mundo pleno de intimidad y de sentimientos que, generalmente, permanecían ocultos y que Propercio saca a luz, remitiéndolos al ámbito de la mujer, más propensa a manifestaciones afectivas.

Al evaluar sintéticamente los méritos de esta elegía, P. Grimal afirma:

Mais, au lieu de borner là son éloge, comme l'eût voulu la coutume, le poète pénètre plus avant dans l'intimité de son héroïne. Il met dans sa bouche des mots de tendresse; pour la première fois, le secret d'un amour conjugal romain est publiquement révélé. Cela, Propertius ne l'aurait pas imaginé ou osé, s'il n'avait découvert, douloureusement, la puissance de l'amour et sa dignité. C'est parce qu'il a souffert et lutté longuement lui-même qu'il a conquis le pouvoir de rompre l'enchantement qui dissimulait, au fond des cœurs romains, la noblesse d'un sentiment dont, après lui, chacun saura qu'il n'a pas à rougir¹³.

Independientemente de los elementos contextuales, Propercio nos entregó un poema en el que la mujer, respondiendo a parámetros tradicionales, es el centro y se construye desde su propia voz, aunque no desde su propia ideología pues detrás de ella está siempre la mirada del otro, del que tiene y busca conservar el poder, del hombre que acapara para sí los roles de significación pública, dejando para la mujer los de dimensión privada. El poema se adecua, así, a las pretensiones masculinas que ven aseguradas, de este modo, sus dominios, amenazados por el progresivo avance de la mujer "[...] misteriosa, sospechosa y siempre

¹³ GRIMAL (1962:197-8).

más o menos bruja [...]", como afirma A. López¹⁴, especialmente cuando la mujer usurpa el poder del hombre al entrar en lo público; tal el caso de Fulvia (esposa de Marco Antonio), de Clodia (la amante del poeta Catulo) y también de Cleopatra (aunque fuera extranjera). Desde el punto de vista de la división de sexos, impera, pues, una visión tradicional y masculina en la que el hombre sigue detentando sus prerrogativas y disfrutando de ellas frente a la mujer, quien debe mantenerse detrás del hombre, contribuyendo a su engrandecimiento porque de lo contrario, si busca independizarse y desempeñarse en alguna de las esferas de actuación propias del 'otro', sufre como castigo la vituperación o el silencio.

La mirada propeciana, después de la significativa y renovadora experiencia amorosa con Cintia, retoma los carriles tradicionales y clausura cualquier intento de renovación del rol femenino en la sociedad romana del siglo I a.C. Significa, entonces, en el proceso "aceptación / renovación de pautas culturales", la vuelta a los valores del pasado, tal vez ilusoria, tal vez real, o quizás puramente ficcional.

Paul Veyne, refiriéndose a la presencia de la 'verdad' "[...] en una teoría, una danza, una ascesis, un ritual, una novela y un libro de historia [...]", afirma:

La estetización está más allá de lo bello, de lo bueno y de lo verdadero o, antes bien, estos se reducen a aquella, la cual consiste en inventar soberanamente una interpretación (esta última, en casos convenientes o útiles, pasa por verdad). "Soberanamente" quiere decir sin ametralladoras y sin enorme esfuerzo. [...] El arte no es desinteresado, ni casto, ni consolador, habla de nuestros afectos; pero aunque fuese humorístico como la elegía, o por el contrario, aunque hablara de Auschwitz, siempre tendrá como obra maestra que impone su verdad, algo que es triunfal¹⁵.

Son los lujos y las licencias que se otorga la poesía: logra transportarnos a su mundo mágico y pleno de posibilidades.

¹⁴ LÓPEZ (1994).

¹⁵ VEYNE (1991:245).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIGONI, G. (1986) "Tra le donne dell'Antichità: considerazioni e ricognizioni" en *Atti del Convegno Nazionale di Studi su "la donna nel mondo antico"*, Torino.
- FEDELI, P. (1991) *Letteratura Latina*, Bari, Il tripode
- GIARDINA, A. y otros (1991) *El hombre romano*, Madrid, Alianza.
- GRIMAL, P. (1962) *L' amour à Rome*, Paris, Hachette.
- (1965) *El siglo de Augusto*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ, A. (1994) "Prototipo y estereotipo: la mujer en Horacio" en DULCE ESTEFANÍA ed. *Horacio, el poeta y el hombre*, Santiago de Compostela, Ed. Clásicas.
- PROPERCIO, A. (1966) *Elegías*, Trad. de Tovar y Belfiore; Madrid, C.S.I.C.
- (1987) *Elegías completas*, Trad. de H. F. Bauzá. Madrid, Alianza.
- VEYNE, P. (1991) *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica.

LA ORACIÓN NOMINAL EN GRIEGO ANTIGUO: CARACTERIZACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

LUIS A. CASTELLO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ARGOS 22 (1998) PP. 27-32

I

Si adoptamos la rúbrica de *predicado nominal* para los predicados del tipo χαλεπά ο σκιᾶς ὄναρ en los enunciados χαλεπά τὰ καλά y σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος¹, y si caracterizamos en consecuencia la oración nominal como aquella cuya predicación se apoya en un nombre –sustantivo o adjetivo– y que carece de verbo o cópula, entraremos de lleno en el objeto de nuestro estudio: constatar la existencia de una diferencia de naturaleza entre la aserción nominal y la verbal, que surge de las propiedades diferentes de cada una de las clases de palabra que constituyen sus predicados, la clase del nombre y la clase del verbo².

La otra cara del problema en el estudio de la oración nominal tal como aquí la entendemos –es decir con la exclusión de cualquier forma verbal– estriba en la relación de este modelo oracional, no ya en oposición al modelo verbal en general, sino enfrentado a un tipo particular de este último: el predicado verbal con el verbo *ser*, el tradicionalmente considerado predicado con verbo copulativo. Esto abre a un serie de interrogantes: ¿la oración nominal sería el resultado de una ausencia ocasional, de una elipsis optativa de la forma que nuestro sentido lingüístico echa de menos –la 3ª persona singular del presente de indicati-

¹ Respectivamente: 'arduas son las cosas bellas' (proverbio) y 'el hombre es el sueño de una sombra' (Píndaro, *Pítica* VIII 95).

² Para lo esencial de lo que se leerá a continuación: E. BENVENISTE, "La phrase nominale", en *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p.151-167 –son de mucho interés los reparos de J. HUMBERT en *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck, 1960³ (pp. 65-68)–. Por su parte F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Lingüística indoeuropea*, Madrid, Gredos, 1975, pp.1098-1101 (vol. II), da la visión del problema desde el protoindoeuropeo.

vo de *ser*—?, ¿o bien corresponderá hacer la distinción entre oraciones nominales que excluyen por su naturaleza la noción verbal, y aquellas otras que en aras de determinados efectos estilísticos o expresivos optan por la elisión del verbo copulativo? Si esto último es así, también desde esta perspectiva arribamos al objeto de nuestro trabajo: el deslinde de la auténtica oración nominal, aquella en la cual la idea verbal está excluida, la que con propiedad sería la única que merecería ser considerada nominal.

II

A) Si tomamos la sentencia de Píndaro antes citada *σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος*, y postulamos para la misma su inclusión en el auténtico tipo nominal, previamente debimos vencer la resistencia de nuestro hábito mental que hace aparecer esta oración como el “grado cero” de otra, que representaría el estadio pleno, y podría tener esta forma: **σκιάς ὄναρ ἐστὶ ἄνθρωπος*. Es digno de notar cómo la elipsis particularmente frecuente de **esti* llega a dar como resultado, desde el punto de vista externo, un esquema similar a una oración nominal. Sin embargo, la introducción de **esti* no es posible, ya que el verbo, con sus categorías inherentes, cambiaría la naturaleza de la significación, como trataremos de demostrar³.

B) El célebre verso de *Pítica VIII* antes citado es un claro exponente del llamado “pesimismo griego”, cosmovisión fatalista que recorre el horizonte de la lírica antigua y se extiende al mundo de la tragedia y cuyos antecedentes pueden rastrearse ya en las obras homéricas, en donde encontramos, por ejemplo, la paradigmática sentencia de Z, 146, οἷη περ φύλλων γενεή, τοιήδε καὶ ἀνδρῶν, ‘cual la generación de las hojas, tal también la de los hombres’. Las máximas de este sesgo son muchas, y es probable que en una recorrida exhaustiva concluyamos en que responden mayormente al tipo de oración nominal⁴.

³ J. HUMBERT, que discute en algunos puntos con el artículo de Benveniste (para ambos, nota anterior), no puede menos que reconocer la diferencia de naturaleza que separa a ἀριστον ὕδωρ de ἀριστον ὕδωρ ἐστὶ, aunque la misma se torne meramente estilística entre ἀριστον τὸ ὕδωρ y ἀριστον ἐστὶ τὸ ὕδωρ (p. 66). En el último caso se trata de un agua determinada, no tomada genéricamente. El artículo particulariza la expresión, acotando de esta forma la indeterminación e intemporalidad de la oración nominal: este es el aporte fundamental de Humbert (véase lo que sigue, y en especial la parte final de la nota 9).

⁴ Οὐδεὶς ἀνθρώπων οὐτ’ ἄλβιος οὐτε πενιχρὴς / οὐτε κακὸς νόσφι δαίμονος οὐτ’ ἀγαθός ‘ninguno de los mortales es rico, ni pobre, ni malo, ni incluso bueno, sin una

La ausencia de verbo es notoria también en el ámbito semántico de los proverbios, cuya estructura nominal sin duda se remonta a los orígenes de la lengua. Es el tipo de *χαλεπά τὰ καλά* antes apuntado, o *κοινὰ τὰ τῶν φίλων*, ο *κόραξ κόρακι φίλος*, refranes de carácter general suspendidos en el devenir de la lengua, impersonales, atemporales, válidos para cualquier individuo o circunstancia que caiga bajo su esfera. Otro tanto podríamos decir de las máximas sobre la condición humana que nos transmite el pesimismo griego: no tienen autor ni registran un tiempo de enunciación, son verdades eternas. Que nuestro *status* ontológico es, ha sido y será el de un sueño o efímero como el de las hojas de los árboles, he allí lo que importa, con absoluta prescindencia de la relación que guarda esa verdad con la persona del locutor o con el momento en que fue enunciada.

c) Con lo anterior estamos prácticamente en el plano de la teoría de este particular fenómeno sintáctico. Porque los nombres-predicados de las oraciones nominales nos han demostrado suficientemente su fuerza asertiva, su equivalencia funcional con la oración verbal⁵, sin necesidad de recurrir a la hipótesis de un **esti* implícito⁶. La necesidad significativa recurre a esta yuxtaposición de dos nombres, donde se produce la aplicación de una cierta *quidditas* conceptual desde el nombre-predicado al nombre-sujeto, en un campo puramente simbólico, con prescindencia de todas las categorías referenciales que aporta la deixis verbal –tiempo, aspecto, número, persona, modo–. De esta forma se alcanza la expresión de esas “relaciones de orden general”, ya entrevistas por la gramática comparada clásica⁷.

deidad’, Teognis 165-166; πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον ‘lo mejor de todo es no nacer para los que viven sobre la tierra’, ídem 425; ἀνθρώπων ὀλίγον μὲν κάρτος ἀπρακτοὶ δὲ μεληδόνες ‘de los humanos pequeño es el poder e inútiles los afanes’, Simónides de Ceos 29 EDM.; ἃ γὰρ δὴ πολὺπλαγκτος ἔλ / πὶς πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀνδρῶν / πολλοῖς δ’ ἀπάτα κουρονῶν ἐράτων ‘rues en verdad la esperanza que vaga por doquier es muchas veces consuelo de hombres, pero otras muchas encubrimiento de alocados deseos’, Sófocles, *Antígona* 615-617, etc.

⁵ En el artículo citado de BENVENISTE se demuestra brillantemente que *omnis homo – mortalis* es simétrico de *omnis homo – moritur*, y no una forma reducida de *omnis homo est mortalis*.

⁶ Para la relación con *ser* véase el punto siguiente.

⁷ Tant qu’il s’agit de marquer simplement un rapport d’ordre général sans aucun indication spéciale, les ressources de la phrase nominale suffisent’, A. MEILLET–J. VENDRYÈS, *Traité de grammaire comparée*, Paris, H. Champion, 1927². Para las operativas nociones de campo simbólico –o campo conceptual– y campo deictico del lenguaje, es también clásico el tratamiento de K. BÜHLER, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

III

Si apoyándonos en hechos de semántica hemos postulado como originario este modelo de oración nominal, otro abordaje del fenómeno podría enriquecer nuestra perspectiva: se trata de la desemantización operada en el verbo *ser*, a partir de un valor primero de predicación existencial hasta su introducción en la oración nominal con los rasgos de un verbo-cópula. Efectivamente, en esta forma verbal recayó la elección de la lengua, cuando las necesidades expresivas hicieron preciso categorizar el enunciado nominal con determinaciones temporales, modales, etc., obrando de esta forma la analogía con la oración verbal⁸.

Es decir que lo que se quiere demostrar es que la raíz indoeuropea **es* tuvo un uso independiente antes de su afectación a la oración nominal, con la que terminó identificándose: las marcas morfológicas de **es* son similares a la de cualquier verbo, y en cuanto a su sentido lexical originario, a partir de lo que se puede colegir por la raíz que constituye en latín su tiempo pasado (**bhū*, cf. gr. φῦω 'nacer', 'crecer'), fue claramente de predicación existencial. Otro tanto, finalmente, podemos decir de su sintaxis: se comporta como cualquier verbo intransitivo susceptible de un uso absoluto o bien con predicativo: en latín *est mundus* se halla en concurrencia con *stat mundus* o *fit mundus*, y por otro lado κείμαι y εἰδέναι en los siguientes versos homéricos son equivalentes funcionalmente a **esti*: πολλὸς γάρ τις ἔκειτο (II 156), οὐ μὲν μοι κακὸς εἶδεταί (Ξ 472)⁹.

IV

El dominio de la oración nominal, sin embargo, tal como aquí la hemos entendido, es muy reducido: podemos dar coherentes razones para explicar desde la perspectiva que hemos postulado la construcción

⁸ Una etapa de transición hacia la desemantización total de **esti* la vemos en ciertos usos "copulativos" de verbos con su sentido propio muy debilitado: πέλωμαι 'moverse', κερῆω 'encontrarse'. Incluso verbos que significan 'nombrarse', 'parecer', 'ser considerado', son contruidos de la misma manera. Véase lo que sigue.

⁹ Otro tanto podemos decir del español *ser* (y *estar*): 1) morfológicamente tiene las marcas de cualquier verbo de la lengua, 2) a partir de su sentido lexical originario (*sedere*) es posible seguir el proceso de desemantización. Incluso debe tenerse en cuenta que no siempre es copulativo: "los pocos sabios que en el mundo han sido" (Fray L. de León, *Oda a la vida retirada*), "tal señora no es en el mundo" (*Quijote*, II, 32), y 3) funcionalmente tampoco se diferencia de otro verbo intransitivo (Véase S. GIL GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1979¹², §42 a 48, pp. 57-65).

de los versos de Homero en A 80 κρείσσων γὰρ βασιλεύς, o bien en B 204 οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη, pero la ausencia de verbo en los hechos singulares que se mencionan en A 404 (ὁ γὰρ αὐτὲ βίη οὐ πατρὸς ἀμείνων), y en H 52 (οὐ γὰρ πῶ τοι μοῖρα θανάειν), no es explicable por las características propias de una oración nominal¹⁰. En estos últimos casos estamos en presencia de fenómenos de elisión optativa, no de exclusión necesaria de la determinación verbal, o sea las problemáticas ocurrencias de formas intercambiables con presencia o ausencia de *esti, sin incidencia apreciable en el sentido de la expresión¹¹.

En resumen, el pasaje de *es –desemantizado– desde el ámbito de la oración verbal a la nominal, para ciertos contextos que así lo requerían, produjo mutuas influencias entre ambos tipos oracionales, dando origen a una zona de transición no siempre fácil de deslindar¹².

¹⁰ La primera cita es de Calcante, que sabe a qué riesgos se expone si llega a ofender al jefe de los aqueos, 'pues muy fuerte es un rey...' (y efectivamente Agamenón, como *species*, no desmentirá esta característica general). La segunda 'no es algo bueno la jefatura de muchos' guarda un doble interés para nosotros, en primer lugar porque Odiseo se vale de este decir sentencioso en su amonestación a la tropa para animarla al combate, ya que es innegable la fuerza persuasiva de la oración nominal, que se asienta en la impersonalidad y validez universal de su contenido, y, en segundo lugar, obsérvese el género neutro del predicativo aplicado a un sujeto femenino –o bien podría encontrarse un masculino–: se trata de la consideración autónoma del género y número en cada miembro de la oración nominal primitiva, según el punto de vista del hablante sobre cada uno, con independencia de cualquier regla de "concordancia" (para esto último, F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.* en nota 2) Los dos ejemplos siguientes los trae HUMBERT, en abierta polémica con BENVENISTE, quien oportunamente los citara como modelos de oración nominal, 'el cual a su vez era, efectivamente, superior a su padre por sus fuerzas' (A 404), 'pues no es tu sino todavía morir' (H 52): pero queda suficientemente demostrado que en el primer caso el verso sólo se aplica a Briareo, y que en el segundo el vaticinio de Heleno es cosa singular que atañe solo a Héctor. No son, entonces, oraciones nominales.

¹¹ De todas formas, se puede interpretar que, en los casos de elisión facultativa, ocurre a menudo que la oración con verbo copulativo 'se trouve davantage ancrée dans la réalité des faits' (Ch. GUIRAUD, *Grammaire du grecque*, Paris, PUF, 1967, p. 92, quien ejemplifica en base al cotejo de Sófocles, *Ajax* 745 y Esquilo, *Coéforas*, 150).

¹² Nótese, para concluir, un último ejemplo: ὡς αἰετῆος ὁ ἄνθρωπος (Platón, *Fedón*, 116d), donde ὁ ἄνθρωπος alude inequívocamente al carcelero. Es forzado suponer la elisión del verbo como expresión de una reflexión de carácter general, despertada en Sócrates por la actitud humanitaria del ejecutor de los Once: 'qué refinado es el ser humano'. Más adelante leemos κατεκλιθῆ ὑπτιος οὕτω γὰρ ἐκέλευσεν ὁ ἄνθρωπος (117e), donde la alusión al individuo concreto es indubitable. Evidentemente, estamos lejos del estadio de la lengua representado por ἄνθρωπος πολιτικὸν ζῶον (Aristóteles, *Política*, 1253a).

QUERER-PODER-DEBER EN EL *DÝSKOLOS* DE MENANDRO. LA TRASCENDENCIA POLÍTICA DE LA ÉTICA FAMILIAR*

ARGOS 92 (1998) PP. 33-49

PABLO A. CAVALLERO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

Hay un viejo refrán que la literatura griega ha proverbializado en diversas manifestaciones. Platón en *Hipias mayor* 301c, señalando el carácter proverbial de la idea, dice *τοιαῦτα τὰ ἡμέτερα ἔστιν, οὐχ οἷα βούλεται τις, φασὶν ἄνθρωποι ἐκάστωτε παροιμιαζόμενοι, ἀλλ' οἷα δύναται*¹. De modo parcial o con otros términos aparece la misma idea en Demóstenes LVII 31 *ζῆν οὐχ ὄντινα τρόπον βουλόμεθα*² y XVIII 39 *οὐχ ὡς ἐβουλόμεθα, ἀλλ' ὅσα δοίη τὰ πράγματα' ἔδει δέχεσθαι*³, y también en la *Ep.* 10 de Filóstrato *ἄγουσι γὰρ ἡμᾶς ὡς ἄγουσιν οἱ καιροί*⁴. La comedia, género esencialmente centrado en la vida cotidiana del hombre común, expresa el refrán en varias ocasiones, dentro del caso material sobreviviente:

• MENANDRO *Sent.* 273: *Ζῶμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν ἀλλ' ὡς δυνάμεθα*⁵.

* Una primera versión de este trabajo se presentó al V Encuentro Internacional de Estudios Clásicos, Santiago de Chile, septiembre de 1996.

¹ "Tales son nuestras cosas: uno no hace lo que quiere sino lo que puede, dicen los hombres que en toda ocasión proverbializan". La frase tiene tono irónico en boca de Sócrates, quien responde así cuando Hipias lo acusa de no tener lógica ni método ni sentido común ni inteligencia.

² También en este pasaje del discurso contra Eubulides hay un tono irónico y de disculpa, pues se dice que es culpable quien ultraja a un colega del mercado "y convenimos nosotros en que vendemos bandeletas y vivimos no del modo en que queremos".

³ "Era conveniente acoger los asuntos no como queríamos sino cuantos diera".

⁴ "Pues nos conducen como conducen las oportunidades".

⁵ "Pues vivimos no como queremos sino como podemos".

- MENANDRO *Sent.* 329: Θέλομεν καλῶς ζῆν πάντες, ἀλλ' οὐ δυνάμεθα⁶.
- HERONDAS II 9-10 (Báttaros): Καὶ ζῶμεν οὐχ ὡς βουλόμεθ', ἀλλ' ὡς ἡμέας / ὁ καιρὸς ἔλκει⁷.
- CECILIO *Plocium* 171 Warm.: *Viuas ut possis quando nec quis ut uelis*⁸.
- ANÓNIMO Ribbeck 3,11: *Viuas ut possis, quando nequis ut uelis*.
- TERCENCIO *And.* 805 (*Mysis*) Sic / ut quimus, aiunt, quando ut uolumus non licet⁹.

Nos parece claro que este proverbio expresa una grave paradoja de la vida humana: el hombre tiene deseos que muchas veces no puede alcanzar y se ve obligado a ceñir su modo de vida a las limitaciones impuestas por variadas circunstancias, internas y/o externas. En este hecho hay, pues, una estrecha vinculación de tres ideas que expresan tres aspectos de la vida humana, el querer, el poder y el deber. Nos pareció interesante ver qué vinculación los relaciona y qué matices presentan, centrándonos en la única obra completa de un comediógrafo que parece haber hecho hincapié en esta cuestión, el *Dýskolos* de Menandro.

Metodológicamente hemos partido de un rastreo de las diversas ocurrencias de palabras y expresiones que tengan que ver con esas ideas, y las hemos clasificado de acuerdo con los matices que parecen ofrecer:

A) En la idea del **poder**, no aparece el matiz de poder en cuanto permiso, pero sí tenemos otros dos aspectos:

a.1) El verbo δύνανμαι presenta el matiz de la 'capacidad'¹⁰, es decir, expresa aquello que el hombre se siente capaz de realizar¹¹.

3: τῶν δυνάμενων τὰς πέτρας γεωργεῖν (el dios Pan dice que está en File, lugar "de los que pueden labrar las rocas").

⁶ "Queremos todos vivir bien, pero no podemos".

⁷ "Y vivimos no como queremos sino como nos arrastra la ocasión".

⁸ "Ojalá vivas como puedas cuando no puedes como quieres".

⁹ "Así, como podemos –dicen– cuando como queremos no es lícito".

¹⁰ Cf. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, t.I, 1968, p. 301: "Sens: 'avoir en soi la capacité de, être capable de'". No aparece en el *Dýskolos* el giro equivalente οἷος εἶναι.

¹¹ Citamos según la edición de DORA CARLISKY DE POZZI, Menandro, ΔΥΣΚΟΛΟΣ. *El misántropo*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

96: ἀλλ' οὐ δύναμαι λαλεῖν προσέστηκεν δέ μοι / τὸ πνεῦμα (Prythías dice: "Pero no puedo hablar: se me ha ido el aliento").

145: οὐκ ἂν δυναίμην ἀπίθανός τις εἶμ' αἰ / ἐν τῷ λαλεῖν (Sóstratos, ante la propuesta de Khaíreas de que hable con Knemon, opina: "No podría: nunca soy persuasivo en el hablar").

276: ὅσον ἂν χρόνον φέρειν δύνηται τὴν τύχην / μηδὲν ποιήσας ἄδικον (Gorguías, al hablar con Sóstratos, dice que la fortuna acompaña "cuanto tiempo pueda alguien sobrellevar su suerte sin hacer nada injusto").

443: καταλιπεῖν γὰρ μόνην τὴν οἰκίαν / οὐκ ἂν δυναίμην ("Pues no podría dejar sola la casa" es la justificación que da Knemon para protestar contra los que se acercan).

686: οὐ γὰρ ἐδυνάμην ἔτι / κατέχειν ἑμαυτόν (Sóstratos relata que tras ser salvado Knemon, se fue, "pues ya no podía contenerme" casi de besar a la joven).

711: οὐδ' ἂν εἷς δύναιτό με / τοῦτο μεταπεῖσαι τις ὑμῶν (Knemon, después de su caída en el pozo, sostiene "Ni uno de ustedes podría hacerme cambiar de parecer respecto de esto").

734: αὐτὸν οὐ δυνήσομ' εὐρεῖν. οὐ γὰρ ἀρέσει μοί ποτε / οὐδὲ εἷς (Knemon pide a Gorguías que encuentre esposo para su hija, dado que "no podré encontrarlo, pues ni uno me agradará alguna vez").

855: ἂν δύναμαι (Gorguías, acerca de convencer a Knemon de asistir a la boda, acota "si acaso puedo...", muy dudoso).

887: (lacunoso) οὐπω δυνήσεται (Guetas, al planear la venganza contra Knemon, dice "de ningún modo podrá", pero no puede reconstruirse el sentido).

894: οὐκ ἂν δύναιτό γ' ἡμᾶς / τύπτειν ἀναστάς; (Sikon, temeroso de Knemon, plantea a Guetas "¿No podría, levantándose, golpearlos?").

a.2) El aspecto de poder en cuanto posibilidad, expresado de diversos modos:

a.2.1) El *potentialis*, es decir, la construcción de modo optativo con ἂν, que ya apareció en algunos ejemplos del verbo δύναμαι, presenta la idea de 'posibilidad', de que algo es realizable en el futuro:

20: ὡς δ' ἦν τὸ κακὸν οἶον οὐθὲν ἂν / ἕτερον γένοιθ' (el dios Pan comenta sobre la vida matrimonial de Knemon que "Así, el mal era cual ningún otro podría existir").

152: τί γὰρ ἂν τις μὴ οὐχὶ τᾶλθεθῆ λέγοι; (Khaíreas comenta el mal as-

pecto y el mal carácter de Knemon y dice “Pues ¿por qué uno no diría la verdad?”).

158: οὐδὲν γὰρ ἀφθονώτερον / λιθίνων γένοιτ' ἂν ἀνδριάντων πανταχοῦ (Knemon monologa deseando ser Perseo “pues nada sería en todas partes más abundante que las estatuas de piedra”).

187: πολλὰ δ' ἂν ἡμέρα μιᾶ / γένοιτ' ἂν (Sóstratos, cuando planea recurrir a Guetas para aplacar a Knemon, se dice “Muchas cosas podrían suceder en un solo día”).

203: τίς ἂν ἐμὲ σώσαι δαιμόνων; (Sóstratos, al ver a su amada se queja “¿Quién podría salvarme de los infortunios?”).

304: τί γὰρ ἂν τις εἶποι ποτέ; (Sóstratos, al explicar a Gorguías que está enamorado, dice “Pues ¿qué podría uno entonces decir?”).

335: ἐπὶ τῷ δὲ πῶτ' οὐκ ἂν πῶσαι ῥαδίως (Gorguías dice que Knemon sólo habla con su hija y que “con otro no haría esto fácilmente”).

349: οὐκ ἂν λάβοιμι τὴν κόρη; –οὐκ ἂν λάβοις (Sóstratos, ante la situación que le presenta Gorguías, pregunta “¿No podría casarme con la muchacha? –No podrías”, contesta el futuro cuñado).

353: πὸ ποιούτω γὰρ / ἴδοιμι κἄν αὐτὸς γενόμενον ἄσμενος (“Pues yo mismo vería contento que esto se hiciera”, dice Gorguías refiriéndose al casamiento de la hija de Knemon).

367: εἰ τύχοι γὰρ πῶτ' ἰδὼν / ἴσος ἂν ὑπομείνειε καὶ παρὰ σοῦ τινα / λόγον (Daos dice a Sóstratos acerca de Knemon que “si por azar te viera en eso [cavar], tal vez podría tolerar alguna palabra también de tu parte”).

510: οὐχ ὀπόθεν ἂν τις, εἰπέ μοι. / ἔλθων λάβοι φράσαις ἂν; (Sikon, en su discusión con Knemon, insiste “Dime, ¿no podrías decirme de dónde uno podría sacar [una olla]?”).

568: ἀλλὰ γύναια ταῦτά μοι / –ἔχει γὰρ ἀστείως– μεταδοίη γ' ἂν τινος; (Guetas, refiriéndose a las jóvenes que participan del sacrificio, dice: “¿Pero estas mujercitas, pues se portan gentilmente, me participarían de algo?”).

611: οὐκ ἂν ἐπιτρέψαιμί σοι / ἄλλως πῶσαι (Sóstratos dice a Gorguías acerca de su asistencia al banquete: “No convendría contigo en que obraras de otro modo”).

619: τίς ἂν βοηθήσειεν; (Simikhe pide socorro cuando Knemon cayó al pozo: “¿Quién podría ayudar?”).

658: ἐγὼ μὲν ἡδέως / ἴδοιμ' ἂν, ἄνδρες (Sikon, en referencia a que saquen a Knemon mojado y tembloroso, dice a los espectadores “Yo al menos, señores, lo vería con placer”).

801: εἰ μὴδὲ σαυτοῦ, τῆς τύχης δὲ πάντ' ἔχεις, / τὶ ἂν φθοιοίης, ὦ πάτερ, τούτων τινί; (Sóstratos plantea a su padre: "Si tienes todo no tuyo sino de la Fortuna, ¿por qué, padre, se lo mezquinarías a alguien?").

914: τίς ἂν με / στήσειεν ὀρθόν; (Knemon, ante las pretensiones de Sikon y Guetas, que lo acostaron en el piso, pregunta "¿Quién podría levantarme?").

a.2.2) Expresan la idea de posibilidad los giros con ἔνεστι y ἔξεστι más infinitivo. En la pieza aparecen dos ejemplos¹²:

63: τὸ μὲν βραδύνειν γὰρ τὸν ἔρωτ' αὐξεῖ πολύ, / ἐν τῷ ταχέως δ' ἔνεστι παύσασθαι ταχύ (Khaireas dice a Sóstratos al analizar su situación: "Pues el demorar acrecienta mucho el amor, pero en la rapidez es posible calmarlo rápido").

342: οὐδ' ἔξεστί μοι, βέλτιστε ("No es posible para mí, querido", dice Gorguías a Sóstratos, aludiendo al enamorarse).

a.2.3) También contiene un matiz de 'posibilidad' el *dubitativus* del v. 957, cuando Knemon, en esa misma escena final, harto por la insistencia acerca de que vaya a la fiesta de bodas, se pregunta τί ποιήσω; "¿Qué hago?", es decir, '¿qué puedo hacer?'.
 b) En la idea del **deber**, nunca aparece el matiz de la 'deuda' mediante el verbo ὀφείλω, aunque hay una referencia a ese tipo de obligación en los vv. 469 ss., cuando Knemon y Guetas tienen esta charla:

ἐμοὶ γὰρ ἔστι συμβόλαιον, ἀνόσει, / καὶ σοὶ τι; – συμβόλαιον οὐδέν· πωγαροῦν / προσελήλυθ' οὐ χρέος σ' ἀπαιτῶν οὐδ' ἔχων / κλητῆρας ("¿Existe, pues, impío, algún documento de débito entre ti y mí? –Ningún documento. Por cierto no he venido pidiéndote utilidad alguna ni con oficiales de justicia").

Pero sí son frecuentes otros dos matices¹³:

¹² Cf. *infra* otro caso en el v. 239.

¹³ Cf. P. CHANTRAINE, *op. cit.* t.II, 1970, p. 270: "Un point capital est la création de δεῖ 'il faut', dont le premier exemple est *Il.* 9, 337. Ce sens est issu de celui de besoin, tandis que ἀνάγκη concerne la nécessité et χρή plutôt l'utilité, la convenance: il est assez vain de vouloir déterminer une distinction synonymique entre χρή et δεῖ (Cf. Th.

b.1) el de la obligación forzada:

10-12: προσηγόρευκε πρότερος δ' οὐδένα / πλὴν ἐς ἀνάγκης, γειτνιῶν παριῶν τ', ἐμὲ / πὼν Πάνα (Pan describe al misántropo y dice que "a nadie dirigió primero la palabra salvo a mí, Pan, a la fuerza, siendo mi vecino y pasando delante").

250 ss.: τούτων οὐθ' ὄτω τρόπῳ / ἀναγκάσαι τις εἰς τὸ βέλτιον ποτ' ἄν ... ἀλλ' ἐμποδῶν τῷ μὲν βιάσασθαι τὸν νόμον / ἔχει μετ' αὐτοῦ, τὸ δὲ πείσαι τὸν τρόπον (Gorguías opina acerca de Knemon: "A éste de ningún modo alguien lo obligaría hacia algo mejor ... sino que tiene consigo la ley contra el forzarlo y el carácter contra el persuadirlo").

339: πῶς δ' ἀναγκαίους ἔα / ἡμᾶς φέρειν ταῦθ', οἷς δίδωσιν ἡ τύχη (Gorguías dice a Sóstratos acerca de la dificultad de trato con Knemon "Deja que nosotros, los obligados, soportemos esto, a quienes la suerte se lo da").

476: κόψαι τὴν θύραν / ἐκέλευσαν αἱ γυναῖκες αἰτῆσαι τέ με (Guetas explica a Knemon que "Las mujeres me ordenaron golpear la puerta y que yo te lo pidiese").

b.2) el matiz de la necesidad conveniente:

61: πρὶν ἐξετάσαι γὰρ ἦτις ἐστί, δεῖ τυχεῖν (Khaireas recomienda a Sóstratos acerca de una prostituta: "Antes de averiguar quién es hay que obtenerla").

69 s.: καὶ νῦν γε δεῖ / ταῦτα διακοῦσαι πρῶτον ἡμᾶς (Khaireas dice a Sóstratos "Y ahora es conveniente que nosotros escuchemos esto primero", es decir, el relato de que envió a Pythías con un recado).

197: παρ' ὑμῶν ληπτέον (la hija de Knemon dice a la ninfas "de vosotras tengo que tomarla [el agua]", porque el balde se cayó al pozo).

207: πορευτέον / πρὸς ἐκεῖνόν ἐστι (al ver que Gorguías está cavando solo, Daos dice "Tengo que ir junto a él").

226: ἀλλὰ τὰδελφῷ γε δεῖ / αὐτῆς φράσαι με (Daos reflexiona acerca de que Sóstratos pretende a la hija de Knemon: "Pero es conveniente que yo se lo diga al hermano").

234 s.: ἔδει σέ, νῆ Δία, / τὸν τῇ κόρη προσιόνθ' ἄπαξ ὅποτ' ἦν / ἰδεῖν τότε εὐθύς (Gorguías recrimina a Daos: "Era conveniente, ipor Zeus!, que

4, 77 et 4, 90, etc.), mais δεῖ a concurrence χρή victorieusement [...] *Et.*: Le sens originel est 'manque, infériorité'. Para χρή cf. tomo IV-2 (1980), pp. 1272 ss.

tú vieras de inmediato quién era el que se acercó una vez a la muchacha”).

315 s.: ἀλλ’ εἶ τι κἀγὼ τοῦ δέοντος σφοδρότερον / εἶρηκα, μηδὲν τοῦτο λυπεῖτω σ’ ἔτι (Gorguías se disculpa ante Sóstratos: “Pero si he dicho yo algo más vehemente que lo conveniente, que en nada te aflija ya esto”).

366: ἀλλὰ δεῖ σκάπτειν μεθ’ ἡμῶν σε (Daos recomienda a Sóstratos: “Pero es conveniente que tú caves con nosotros”).

377: ποητέον δὲ καὶ τοῦτ’ ἐστί (Daos dice, acerca de la reparación del muro, “Esto también hay que hacerlo”).

379: παραποθανεῖν ἤδη με δεῖ / ἢ ζῆν ἔχοντα τὴν κόρην (Sóstratos concluye: “Yo tengo que morir ya o vivir con la muchacha”).

391: οὐ μαλακιστέον δ’ ὄμως (“Pero no tengo que aflojar”, se dice Sóstratos ante el peso de la azada).

430: ἤδη τεθυκέναι / ἡμῶς ἔδει (la madre de Sóstratos comenta: “Era conveniente que ya hubiésemos hecho el sacrificio”).

433: σιωπῆ, φασί, πύτῳ τῷ θεῷ / οὐ δεῖ προσιέναι (y ella misma dice a la flautista: “No conviene, dicen, acercarse a este dios en silencio”).

454: ὀρατέον / ἐστὶν γὰρ ἡμῖν τάνδον ὡς ἐμοὶ δοκεῖ (temeroso, Knemon justifica que deba volver a entrar en su casa diciéndole a la esclava “Pues según me parece nosotros debemos cuidar lo de adentro”).

458: ἐνοχλητέον τοῖς γειτνωσὶ τῷ θεῷ / ἔστι (Guetas, ante el olvido del caldero dice “Hay que molestar a los vecinos del dios”).

492: δεῖ γὰρ εἶναι κολακικὸν / τὸν δεόμενόν του (el fanfarón cocinero Sikon da clase diciendo “Pues es necesario que el que pide a alguien sea zalamero”).

696: τηρούμενον δὴ τηλικούτων τῷ βίῳ / ἤδη καταζῆν δεῖ (Gorguías dice a Knemon que “Es conveniente que en esta edad pases ya tu vida custodiado”).

717: δεῖ γὰρ εἶναι καὶ παρῆναι τὸν ἐπικουρήσοντ’ αἰεῖ (Knemon reconoce “Pues es conveniente que haya y esté presente siempre quien ha de cuidarnos”).

740: τῶν δ’ ἀναγκαίων λέγειν / πλείον’ οὐκ ἀνδρὸς νομιζῶ (Knemon opina “No considero de hombre hablar más que lo forzoso”).

748: δεῖ δὲ μετὰ σοῦ νυμῖον / ὡς τάχισθ’ εὐρεῖν τιν’ ἡμῶς τῇ κόρῃ σοι συνδοκοῦν (Gorguías dice a Knemon: “Pero es conveniente que contigo encontremos nosotros cuanto antes algún novio para la muchacha, agradable para ti”).

787: καὶ βούλομαι καὶ φημί σε δεῖν (Kalipides dice a Sóstratos respecto

de su boda: "No sólo quiero sino también digo que tienes que hacerlo").

849: ἀλλὰ χρή (Gorguías dice a Sóstratos acerca de que le conviene traer a su madre y hermana: "¡Pero es necesario!").

855: δεῖ πότον / ἡμῶν γενέσθαι, παπία (Sóstratos dice a Kalipides: "Es conveniente, papá, que se haga el brindis").

860: οὐδενὸς χρὴ πράγματος / τὸν εἶ φρονουῖνθ' ὄλως ἀπογνώναί ποτε (Sóstratos reflexiona: "Es necesario que el bien pensante no desespere nunca de asunto alguno").

873: οἰκεῖα ταῦτ' ἤδη νομίζειν πάντα δεῖ (Sóstratos dice a Gorguías acerca de estar junto a las mujeres: "Es conveniente que ya consideres familiares estas cosas").

903: τὸ δ' ὄλον ἐστὶν ἡμῖν / ἄνθρωπος ἡμερωτέος (Guetas sostiene ante Sikon, refiriéndose a Knemon: "Este hombre debe ser domesticado completamente por nosotros").

c) En la idea del **querer**, los matices son sutiles y más difíciles a veces de discernir¹⁴. En algunos casos aparece:

c. 1.) la idea de voluntad libre, es decir, de poner el esfuerzo voluntarioso para hacer algo:

45 s.: τὰ καθ' ἕκαστα δὲ ὄψεσθ' ἐὰν βούλησθε· βουλήθητε δέ (Pan, como prologuista, dice "Los portmenores los veréis si deseáis; ¡Desead, pues!").

¹⁴ No vamos a incluir en el aspecto del 'querer' los matices de lo que resulta agradable o placentero, por creer que exceden el campo semántico, a pesar de su conexión (p.ej. v.70 "No me agrada en absoluto"; vv. 332 s. "Pues para él lo más agradable es no ver a ninguno de los hombres"). Cf. P. CHANTRAINE, *op. cit.* t. II, 1970, p. 315, acerca de ἐθέλω / θέλω: "Sens: 'vouloir', mais en attique 'consentir à, accepter'", t. I, 1968, pp. 189 s. acerca de βούλομαι: "Sens: 'désirer, vouloir'. Le sens et l'emploi de βούλομαι se trouvent déterminés par ses rapports avec θέλω, ἐθέλω, lesquels ont varié et se présentent en gros de la façon suivante: chez Homère, βούλομαι est beaucoup moins fréquent que ἐθέλω qui est le verbe usuel signifiant 'vouloir', tandis que βούλομαι signifie proprement 'désirer, préférer', comme l'indique la construction avec ἦ ou le προβέβουλα de *Il.* I, 113; dans la prose attique βούλομαι se substitue à ἐθέλω au sens de 'vouloir, désirer', ἐθέλω se spécialisant dans le sens de 'être disposé à, accepter' [...] En attique quelques textes font bien sentir la différence d'emploi entre βούλομαι et ἐθέλω, cf. *Pl. Grg.* 522 e: εἰ βούλει, ἐγὼ ἐθέλω". En cuanto to ἐπιθυμέω, tiene el valor de 'anhelar, desear ardentemente', por su relación con θυμός como 'alma, corazón, ardor, coraje', sede de los sentimientos y pasiones (cf. t. II p. 446).

104-6: καὶ πάνυ / πόρρωθεν, εἶναί τις φιλάνθρωπος σφόδρα / ἐπιδέξιός τε βουλόμενος προσεῖπα (Pythías, en el relato de su encuentro con Knemon: "y muy de lejos le dirigí la palabra, deseando ser alguien muy amable y hábil").

174 s.: πρὸς τὰς ἐμὰς θύρας ἔαν ἰδεῖν τινα / βούλησθε, συντάττεσθε πάντα παντελῶς (Knemon dice a Sóstratos: "Si acaso deseáis ver a alguien ante mis puertas, disponed todo perfectamente").

199 s.: ἀλλ' ἂν ἐμοὶ δοῦναι θέλης / βάψας ἐγὼ σοὶ τὴν χύτραν ἐξω φέρων (Sóstratos dice a la hija de Knemon: "Pero si quieres darme a mí la jarra, tras llenarla te la traeré").

212 s.: τί ποτε βούλεθ' οὕτωσι / ἄνθρωπος; (Daos acerca de Sóstratos, que habló con la hija de Knemon: "¿Qué desea entonces el hombre éste?").

241: ὁ πατήρ ἀλλότριος εἶναι βούλεται αὐτῆς πρὸς ἡμᾶς; (Gorguías comenta a Daos acerca de la relación entre Knemon y su hija: "¿Desea el padre ser hostil a nosotros a causa de ella?").

305: βούλομαι δ' αὐτῆς ἰδεῖν / τὸν πατέρα (Sóstratos dice a Daos: "Deseo ver al padre de ella").

309: ἐπὶ κακῷ δ' εἰ προσλήλυθ' ἐνθάδε / ἢ βουλόμενος ὑμῶν τι κακοτεχνεῖν λάθρα... (Sóstratos dice a Gorguías: "Si llegué hasta acá para mal o deseando armaros algún mal ocultamente...").

322: οὐ πρόφασιν εἰπὼν βούλομαι ἀποπέμψαι κενὴν (Gorguías dice a Sóstratos: "No deseo alejarte diciendo una excusa vana").

371: βούλομαι / ὡς πλεῖστον ἡμᾶς ἐργάσασθαι τήμερον (Daos a Gorguías, acerca de Sóstratos: "Deseo que nosotros trabajemos hoy lo más posible").

431: οὐτὶ τὸ κακὸν τί βούλεται; (Knemon se pregunta acerca del sacrificio que va a realizar la madre de Sóstratos: "¿Qué desea el mal este?").

700: θυγάτριον, / βούλει μ' ἀναστήσαι λαβοῦσα (Knemon, maltrecho, dice a su hija: "Hija, ¿deseas incorporarme?").

708 (lacunoso): μέσοις ἐβουλόμην (Knemon).

836: οὐκ ἔχων βούλει δοκεῖν / πεινῶν (Kalipides a Gorguías: "Sin tener, deseas parecer un hambriento").

876: πρὸς τὸν θεόν σε βουλομένων [... / ἀντιπας (Simikhe a Knemon: "Te opusiste a quienes deseaban [llevarte] junto al dios").

883: ἐγὼ δ' ἀποστέλλουσα τροφίμην βούλομαι λαλῆσαι / αὐτῇ, προσεῖπειν, ἀπάσασθαι (Simikhe acerca de hija de Knemon: "Yo deseo retirarme para hablar aquí con mi ama, dirigirle la palabra, saludarla").

c.2.) En otros casos, parece expresar más bien el matiz del deseo o ganas de hacer algo, pero sin que eso implique un esfuerzo de la voluntad libre:

170: οὐδ' ἂν ἀπάγξασθαί τις ἐπιθυμῶν τύχη (Knemon, hiperbólicamente irritado, dice que no es posible estar solo "Ni siquiera en caso de que uno anhele por azar colgarse").

269: μειράκιον, ἐθέλειςαις ἂν ὑπομείναι λόγον / σπουδαιότερόν μου; (Gorguías a Sóstratos: "¿Muchacho, querías [=acceptarías] demorarte por unas palabras mías muy rápidas?").

499: πρόελθε, πατρίδιον, σὲ βούλομαι (Sikon, al dar clases de cortesía: "Sal, padrecito, deseo verte").

512: οὐ βούλομαι / χαίρειν παρ' ὑμῶν οὐδενός (Knemon, muy irritado contra Sikon: "No deseo saludos de parte de ninguno de vosotros").

647: κακὸν τραπεζοποιὸν ὃ τι βούλει πόει... (Sikon, rencoroso contra Knemon: "Haz lo que desees a un mal preparador de mesas...").

691: βούλει τι, Κνήμων, εἰπέ μοι; (Gorguías: "¿Deseas algo, Knemon, dime?").

* 735: ἀλλ' ἐμὲ μὲν, ἂν ζῶ, ζῆν ἐᾶθ' ἄς βούλομαι (Knemon: "Pero a mí, si acaso vivo, dejadme vivir como deseo", pretensión que tiene su contracara en el v. 747 en boca del mismo misántropo: "El viejo difícil y malhumorado ya estará fuera de vuestro camino").

742: (Iacunosos) γὰρ βούλομαι εἰπεῖν ὀλίγα σοι καὶ τῷ τρόπῳ (Knemon a Gorguías: "... Pues deseo decirte unas pocas cosas también acerca del carácter [de los hombres]").

751: βούλεται γὰρ ἐντυχεῖν σοι... (Gorguías a Knemon, acerca de Sóstratos: "Pues desea tener trato contigo...").

766: τρυφερός ὢν δίκελλαν ἔλαβες, ἔσκαψας, πονεῖν / ἠθέλησας (Gorguías a Sóstratos: "siendo delicado, tomaste la azada, cavaste, quisiste [=acceptaste] esforzarte").

781: εἰσῶν αὐτῷ ἄλει νῦν εἴ τι βούλει τῷ πατρὶ / κατὰ μόνας (Gorguías a Sóstratos: "Entrando háblale ahora a tu padre, si deseas, a solas").

784: οὐχ ἄς ἐβουλόμην ἄπαντά μοι, πάτερ, / οὐδ' ἄς προσεδόκων γίνεσθαι (Sóstratos a Kalipides: "Todo ocupió, padre, no como deseaba ni como esperaba de ti").

795: νόμφην γὰρ ἄμα καὶ νυμφίον πτωχοὺς λαβεῖν / οὐ βούλομαι (Kalipides a Sóstratos: "Pues no deseo acoger una novia y un novio pobres a la vez").

815: βούλει περιποήσασθαί τινα / φίλον δοκιμάσας; (Kalipides a Sóstratos: “¿Deseas conservar a alguien a quien apruebas como amigo?”).

854: οὐκ ἐθελήσει, Σώστρατε (Gorguías, acerca de que intente llevar a Knemon a la boda: “No querprá [= aceptarprá], Sóstratos”).

891: τιμωρίαν βούλει λαβεῖν ὧν ἀρτίως ἔπασχες; (Guetas a Sikon: “¿Deseas tomar venganza de lo que sufriste hace poco?”).

913: σὺ δὲ τί βούλει; (Knemon a Guetas, ante el griterío: “Pero tú, ¿qué deseas?”).

927: τί βούλει; / –Κρατῆρα βούλομαι λαβεῖν χαλκοῦν μέγαν (Knemon / Guetas: “¿Qué deseas? -Deseo tomar una gran cratera de bronce”).

942: τί δ' οὐ βούλει παρεῖναι; (Sikon a Knemon, acerca de las bodas: “¿Por qué no deseas estar presente?”).

955: τί ποτ' ἔτι βούλεσθ', ἄθλιοι; (Knemon a Guetas y Sikon: “¿Qué deseáis entonces todavía, desgraciados?”).

En algunos casos, estas ideas básicas se combinan:

☞ deber-poder:

239: οὐκ ἔνεστ' ἴσως φυγεῖν / οἰκειότητα, Δᾶ', ἀδελφῆς ἔτι μέλει ἡμῖν (Gorguías a Daos: “No es posible rehuir las cosas familiares, Daos, y aún nos preocupa mi hermana”).

805 ss.: διόπερ ἔγαγέ φημι δεῖν, ὅσον χρόνον / εἶ κύριος, χρῆσθαί σε γενναίως, πάτερ, / αὐτοῖς, ἐπικουρεῖν πᾶσιν, εὐπόρους ποεῖν, / ὡς ἂν δύνῃ πλείστον διαστυοῦ (Sóstratos a Kalipides: “Por lo cual yo al menos digo que, durante todo el tiempo en que seas el dueño, tú, padre, tienes que usar noblemente de tus cosas, ayudar a todos, hacer por ti mismo de buen pasar a los más que puedas”).

☞ querer-poder:

825: μείζω δ' ἔμαινοῦ πράγματ' οὔτε βούλομαι / οὔτε ἂν δυναίμην, μὰ Δία, βουληθεῖς φέρειν (Gorguías a Sóstratos: “Ni quiero ni queriéndolo podría, ¡por Zeus!, sobrellevar asuntos mayores que yo mismo”).

Hemos hecho este listado para mostrar que, desde el mero plano de las ocurrencias, es notoria la presencia de estas ideas de querer/poder/deber en la pieza. Sin embargo, no todas tienen el mismo peso. Algunas son, podríamos decir, ‘de relleno’, como la del v. 96 en la escena farsesca de Pyrrhías, donde el no poder hablar destaca el esfuer-

zo de su huida, o la del v. 492, cuando el cocinero hará alarde de sus habilidades en el trato social; también podemos incluir el pedido de ayuda de Simikhe en 619 y el de Knemon en 914 y la expresión de placer de Sikon ante la posibilidad de que Knemon salga mojado y tembloroso del pozo (v. 658). Otros casos no podemos valorarlos porque el texto está lacunoso, como en el v. 887. Hay algunas ocurrencias en las que las ideas que estudiamos sirven para promover el desarrollo de la acción: así, por ejemplo, en el v. 69, Khaireas da lugar a que Sóstratos anuncie que Pyrrhías fue a ver al misántropo con un recado suyo; en el 458 y 476, Guetas explica que al olvidarse el caldero se ve obligado a molestar a los vecinos, hecho que introduce una nueva aparición de Knemon en escena. Además de esa función técnico-dramática, hay algunos usos que completan la caracterización de personajes y van entretejiendo ciertas ideas rectoras que el poeta parece querer destacar. Vamos a detenernos en esos usos.

La indicación inicial de Pan al ubicar el lugar de la acción parece intrascendente, pero el decir que File es el lugar "de los que pueden labrar las rocas" señala desde el comienzo que en la pieza habrá personajes de temperamento fuerte, persistente, que se sienten capaces de afrontar cualquier dificultad. Tal es el caso del joven Sóstratos: él dice no ser persuasivo y, por ello, no poder hablar con Knemon (cf. 145), pero en el acto II argumenta bien ante Gorguías y más aún en el V ante su padre Kalipides, por lo cual se ve que, aunque reconoce sus límites también desarrolla capacidades frente al requerimiento de las circunstancias; en la misma línea están el hecho de prestarse a labrar con ahínco (cf. 371, 766) para poder ganarse el respeto de Knemon (cf. 367, 751), la solicitud hacia la amada (cf. 199 s.), el autodomínio que impone a su pasión juvenil cuando se aleja para no besar a la muchacha (cf. 686) y la argumentación que desarrolla para vencer la aparente oposición de su padre Kalipides (cf. 781, 784, 785, 805 ss. y 815). En las actitudes de Sóstratos hay, pues, una superación de las capacidades (el "poder") a partir de una fuerte motivación (el "querer" obtener a la muchacha amada), motivación orientada por un principio ético, el desposar a la joven por amor y no el violarla por pasión (cf. 63, 309), exigencia personal que entra en el campo del "deber ser". Esta vinculación entre su querer y su deber le da una cierta confianza en su poder: confía en que en un día se puede lograr mucho (cf. 187), en que puede salir de su situación infortunada (cf. 203) y en que actúa de modo acorde con su sentir (cf. 304). Por eso concluirá en el v. 860 que "Es necesario que el bien presente no desespere nunca de asunto alguno".

Gorguías es el muchacho trabajador, muy cortés (cf. 269 y 691), que se preocupa por la integridad de su hermanastra (cf. la recrimina-

ción a Daos en 234 s. ante la sospecha del esclavo mismo en 212 s.), por lo cual enfrenta a Sóstratos para indagar sus intenciones, que se ocupa también de suplir las fallas de Knemon respecto de su hija (cf. 353), que procede con rectitud y verdad (cf. 322) y que tiene plena conciencia de que la familia no se elige pero tampoco se elude (cf. 239, 339), por lo que debe incluso enfrentarse a Knemon para el bien de su hija (cf. 241). Gorguías tiene un claro sentido del deber guiado por la justicia: en su charla con Sóstratos, sentencia que la Fortuna acompaña al hombre siempre que él no haga nada injusto (cf. 276), con lo cual destaca la trascendencia social de los propios bienes y virtudes, pues lo sobrenatural protege al hombre en la medida en que él se atenga a la ética. Este principio de justicia social aplicado a los bienes personales y económicos reaparece en el v. 611 cuando Sóstratos insiste en que el renuente Gorguías asista al banquete, y también en el acto V cuando Sóstratos propone a su padre que acoja a Gorguías como yerno a pesar de su pobreza (cf. 801, 805 ss.)¹⁵. Gorguías piensa que su situación económica no le permite no sólo asistir a la boda de un rico sino tampoco osar enamorarse (cf. 342), pero con un sentimiento exagerado de inferioridad (cf. 836): el final de la pieza mostrará que su sentido del deber le granjeó el reconocimiento de Knemon, la amistad de Sóstratos y la acogida de un suegro rico, de modo tal que lo que no parecía factible por el poder del dinero lo fue por el poder de la ética.

Gorguías es un hombre persistente: así como insiste en que Knemon participe de la elección de novio para su hija (cf. 748), intenta también convencerlo de que asista a la boda: el *eventualis* del v. 855 "si acaso puedo...", demuestra que no se rinde sin luchar a pesar de las dudas (cf. 854), una vez que determina que el objetivo es bueno, pues también había aconsejado a Sóstratos desistir de su voluntarioso plan de hablar con Knemon (cf. 305) porque resultaría inadecuado (346), mientras que sería más apropiado que le hablara él mismo. Y aunque el testarudo (cf. 711) Knemon no se deja convencer, una circunstancia social lo hará: la presión de Guetas y Sikon que lo molestan hasta obligarlo a dudar de la conveniencia de su terquedad; el *dubitativus* de 957 expresa un nuevo cambio en Knemon, que es el aprender a adecuarse a las circunstancias, en este caso, la conveniencia de anteponer la importancia de la boda de su hija a su gusto por la soledad.

Knemon es el hombre que intenta vivir según su agrado y cree que

¹⁵ Con esto Menandro parece querer moderar las diferencias socioeconómicas, de acuerdo con las leyes suntuarias de Demetrio Falereo. Cf. G. RICCIARDELLI APICELLA, "Epicuro e Menandro", *Rivista di cultura classica e medioevale* 10 (1968), 3-26, espec. p. 23.

para ello lo mejor es aislarse lo más posible, no molestar a nadie ni permitir que se lo moleste y hablar sólo lo indispensable (cf. 740), de modo tal de no tener acreedores ni deudores (cf. 469 ss.); solamente parece sentirse obligado hacia el dios Pan, pero lo expresa con una devoción forzada (cf. 10-12). Varios usos de las ideas que estudiamos sirven a su caracterización: la recomendación de Knemon en 147 s. es de una amabilidad irónica que connota su rechazo de la gente, como el desdén de 431, al igual que el pedido de Sikon en 510 según su técnica de cortesía (cf. 499), que mostrará a Knemon rechazar hasta los saludos (512) y generará el rencor del cocinero (647 y 891); la misma orientación tienen las indicaciones de que el sacrificio debería estar terminado y que necesita de música, enunciadas por la madre de Sóstratos en 430 y 433, pues esto va a dar lugar a que Knemon vuelva a expresar sus temores por el contacto social; pero así como se dice que él trabaja junto a su hija y sólo con ella habla (cf. 333 s.), también se lo muestra dulce sólo con ella al decirle "Hijita, ¿deseas incorporarme?" (v. 700). En los versos 20, 152, 158, 335, 349 se utilizan verbos en *potentialis* para expresar hiperbólicamente la caracterización del misántropo como hombre sin igual, así como cuando señala su anhelo de soledad con la hipérbole del ahorcarse (cf. 170). En realidad, Knemon no logra aislarse y la pieza muestra cómo él gruñe y protesta ante cada obstáculo que se opone a ese plan utópico (cf. 913, 955). La caída en el pozo y la necesidad de ser ayudado remueve su posición: reconoce que necesita ser cuidado (cf. 696 y 717), reconoce que debe Gorguías hallar un esposo para su hija (734) y, cuando el joven insiste en que Knemon debe aceptar al novio (748), Knemon lo hace por tratarse de un tostado 'agricultor', un hombre de su gremio a quien cree por eso menos dado a los conflictos que lo hicieran descreer de la sociedad (cf. 742 ss.). Como bien señala Gorguías, Knemon tenía de su parte la ley, de modo que sólo cabría cambiarle el carácter (cf. 250 ss.): este cambio se inicia con la zancadilla que le hace el dios para que caiga al pozo y tenga que aceptar ayuda¹⁶, y culmina con la farsa final (cf. 927, 942), en la que Knemon aprende, al vivir en sociedad, a aceptar 'el mal menor' de compartir su tiempo y sus cosas¹⁷.

¹⁶ Cf. la interpretación que del nombre Knemon hacemos en nuestro libro *Παράδοσις. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*. Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996 (Colección "Textos y estudios" 2).

¹⁷ Señala W. GÖRLER que el tema central, en varias obras de Menandro, es la superación del falso orgullo. Cf. "Knemon", *Hermes* 91 (1963), 268-287, espec. p. 287.

La idea del contacto social como valor indispensable es fundamental en el *Dýskolos* y probablemente surja de la concepción aristotélica del hombre como ζῷον πολιτικόν: de ahí que Kalipides destaque no sólo su deseo de que la boda se realice sino también su conveniencia (787), así como Gorguías destacará la necesidad de que la familia participe del hecho (849) y Sóstratos la conveniencia de realizar el brindis (855) y de familiarizarse con los parientes (873), más el hecho central de que sea Knemon también un participante de la fiesta. Todo esto apunta al 'deber ser', es decir, a una finalidad ética que modula la vida del hombre según su naturaleza: el 'vivir como podemos y no como queremos' puede ser una queja desde el punto de vista del egoísta, del que se ocupa de sí mismo porque cree que los demás sólo le traerán complicaciones, como creía Knemon, quien en el v. 735 reclama que se lo deje vivir a su gusto y rechaza asistir a la boda (cf. 876); el problema es que en Knemon el vivir a su gusto parte de una decepción de la sociedad que lo lleva a ser "difícil y malhumorado", como él mismo dice ser en v. 747, lo cual resulta desagradable y hasta dañino para los demás, como la pieza muestra reiteradamente, por ejemplo cuando a pesar de la amable intención de Pырhías, éste sólo logra un salvaje rechazo por parte del misántropo (cf. 104-6), en contraposición al afecto que Simikhe siente por su arnita, a quien sí quiere saludar (cf. 833) cuando Knemon no acepta ir a la boda. La caída de Knemon en el pozo hace evidente que el hombre, para Menandro, requiere de los demás, no puede vivir solo, y esto hace que tenga que regular su 'querer' según un prudente 'poder' condicionado por el 'deber', que es el beneficio y la armonía social¹⁸. Desde este punto de vista, el 'querer' en el proverbio del que hemos partido puede ser entendido como un capricho egocéntrico.

Sin embargo, la pieza nos muestra también que 'el querer es poder'¹⁹: Sóstratos logra su deseo porque él lo motiva a superar todos los obstáculos, a buscar los caminos necesarios para alcanzar el objetivo.

¹⁸ V. N. IARIKHO afirma que "in Menander such an 'illusory harmony' only attests to the incompatibility between the fresh –mostly peripatetic– social and ethical ideals, and the surrounding reality. In brief, Menander's characters are not real Athenians but rather idealized models" (cf. resumen Inglés de "On the nature of conflict in the comedies of Menander" [en ruso], *Illinois classical studies* VII-1 [1982], 62-76). Menandro refleja la vida cotidiana pero propone una forma de vida mejor, quizás no universal pero tampoco irreal ni imposible.

¹⁹ El actuar y los cambios de actitud en los personajes menandrosos parten de una base 'entrañal' que mueve la racional, es decir, parten de un 'sentir' que se hace 'querer'. Cf. nuestro trabajo "Knemon de *Dýskolos*: el sentir, el pensar y los cambios de actitud en los personajes menandrosos", aceptado para su publicación en *Dioniso* (Siracusa).

Pero la comedia nos dice claramente que la Fortuna ayuda al hombre cuando su proceder es justo, no sólo porque así lo sentencie Gorguías (cf. 276), sino también porque lo muestra en los personajes: Sóstratos consigue a su amada porque procede honrada e inteligentemente (una violación conlleva un daño personal y social, una boda consentida todo lo contrario)²⁰; ella obtiene un excelente partido por ser religiosa y piadosa (cf. 36-39²¹); Gorguías obtiene el respeto de su padrastro, el afecto de Sóstratos y una esposa rica por querer obrar bien hacia los demás; Kalípides obtiene dos buenos hijos políticos por no ser mezquino ni soberbio, y el mismo Knemon merece el elogio de Sikon y Guetas, *ἄν ἔχεις* (v. 958), porque se aviene a complacer a los demás y no ser malhumorado. Por lo tanto, el hombre, en la concepción de Menandro, puede vivir como quiere, si lucha por lo que quiere a la luz de un beneficio social. El querer se hace poder cuando el objetivo es bueno y cuando el hombre lucha, pone lo mejor de sí y se supera para lograrlo. Por eso dice Kalípides "que para un joven la boda es algo firme si por amor se convence de esforzarse por ello"²²; el esfuerzo es necesario para poder el querer (cf. 179 ss.). Y ese esfuerzo requiere de una autosuperación que incluye la justa valoración de uno mismo: de ahí que cuando Gorguías no quiere aceptar como esposa a la hermana de Sóstratos por la diferencia de estatus económico se ampara en una limitación personal (cf. 825) que obstaculiza los merecimientos de su valer, por lo que Sóstratos y Kalípides la rechazan. Para poder honradamente el honesto querer, es un deber el luchar, el esforzarse, pero siendo justo en las capacidades que uno tiene y que puede desarrollar.

Habitualmente se dice que la comedia nueva abandona el plano político de la comedia antigua para centrarse en problemas familiares. Si bien esto es cierto, no podemos afirmar que las cuestiones de la *πόλις* desaparezcan totalmente. Toda acción privada tiene, de modo más o menos explícito y de manera más o menos directa, una trascendencia sociopolítica. Creemos que Menandro se valió del retrato de cuestiones íntimas para desprender de ellas consecuencias sociales: en el caso del *Dýskolos*, Knemon tiene un carácter huraño surgido de experiencias adversas y rechazos éticos contra características de la vida social, pero

²⁰ Sobre los valores de las relaciones personales y sociales cf. W. G. ARNOTT, "Moral values in Menander", *Philologus* 125 (1981), 215-227.

²¹ Dice Pan: "Al ser zalamera [la joven] respecto de las ninfas compañeras mías, y al honrarlas atentamente, nos ha persuadido a que tengamos una cierta atención con ella".

²² Cf. 788 ss.: *ὅτι / νέψ γάμος βέβαιος οὖτος γίνεται / ἐὰν δι' ἔρωτα τοῦτο συμπεισθῆ ποιεῖν.*

ese carácter lo perjudica a él, perjudica a su hija y a todos quienes deben intentar o mantener algún trato con él, quien parece desinteresarse de todo lo que no sea estrictamente concerniente a él, a su hija y a su casa. La pieza plantea que, por el contrario, el hombre debe ocuparse primero de lo familiar pero luego abrirse al trato social, no sólo en el diálogo sino incluso en la generosidad de los bienes; el hombre debe saber compartir su tiempo y sus cosas, debe estar presto a alegrarse con el feliz y a condolerse del desventurado, debe ser, en fin, participativo. Menandro escribe sus piezas cuando la situación política de Atenas ya no es un planteo entre democracia u oligarquía ni una lucha por mantener una costosa hegemonía imperial; ahora se trata de independencia o sometimiento. Pero la realidad es que Atenas no puede, en la práctica, volver a la libertad política del siglo V, sino sobrevivir bajo el poder de los herederos de Alejandro. Con estas nuevas reglas de juego, Menandro parece querer decirnos que, aunque no haya Asamblea ni Consejo, el ateniense puede seguir participando en el logro de una sociedad mejor: en este programa de vida política, el aislamiento es inaceptable; si el ateniense no puede luchar en las instituciones públicas de la época de Aristófanes, sí puede luchar desde su casa, su familia, su trabajo, su participación social. Knemon debe integrarse a la familia primero, a la vecindad después, a la sociedad en fin, y dar su aportación. De tal modo, el 'querer' lo mejor implica encontrar alguna vía para el 'poder' obtenerlo, cuando el ideal del 'deber' ser lo exige.

Así, la pieza menandrea muestra humorísticamente un 'deber ser' convertido en eje y guía de las acciones que hacen posible el querer. Y a la luz de esto podemos revalorar la exhortación del prólogo en boca de Pan ("Los pormenores los veréis si deseáis. ¡Desead, pues!", v. 45 s.), viendo en esto una declaración de que nada obstaculiza disfrutar de la pieza, el hombre puede disfrutarla si lo quiere, y con ello recibirá un mensaje ético sobre cómo debe ser su vida en opinión de un literato que vivió su vida y reflexionó sobre la vida.

MARÍA JOSÉ COSCOLLA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / UBACYT

Mediante el presente trabajo tenemos por objeto examinar en algunas obras del *corpus* aristofánico en qué medida el descrédito de la Justicia reflejada por las normas del Derecho Positivo (*nómoi*) conduce a la postre a la necesidad de apoyarse en la *thémis*, una justicia basada en un agente externo al hombre, no sujeta a arbitrariedades e inmutable, una justicia de origen divino, en definitiva.

La *thémis*, que revela la justicia bajo su aspecto primitivo y divino, según Benveniste se halla estrechamente vinculada en su origen y significación a la noción de *thesmós*: a saber, ambos nombres son cognados del verbo *tthemí*, 'ubicar', 'instituir'. Pero también se opone a *dike*, en la medida en que *thémis* designa el derecho intrafamiliar frente al derecho entre las familias de la tribu, representado por *dike*¹.

Por otra parte, debemos tener en cuenta la utilización de los mismos en tiempos de nuestro comediógrafo. Sucede que ya en el siglo V la *thémis*, opuesta a la *dike*, será como el sentimiento innato de la equidad, opuesto al hecho exterior de la legalidad oficial, como la conciencia moral opuesta al Derecho Positivo, como la justicia divina, opuesta a la justicia humana². Nótese, empero, que aún en el siglo V, *dike* es un tér-

* El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación JF05 de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

¹ BENVENISTE (1969:102-3).

² GLOTZ (1904: 22). Nótese, además, que la noción de equidad, *epiíeikeia*, aristotélica (*Ética Nicomaquea*, 1137a32), como "rectificación de la justicia puramente legal", no está presente en Aristófanes bajo esta denominación, pero sí existe una intuición de su necesidad. En la oratoria forense ática del siglo IV a.C. se encuentra también en estado latente. Cf. al respecto CAREY (1996:42): "The blunt opposition of *epiíeikeia* and law favoured by rhetoricians is avoided (in oratory). *Epiíeikeia* figures in surviving oratory not as text, but as subtext; explicit appeal for *epiíeikeia* is in fact not found by orators".

mino polisémico, que amén de la justicia de la *pólis*, denota un principio de orden cósmico³.

Este factor es de suma importancia para evaluar el pensamiento aristofánico en torno al tema de la Justicia.

Pero además debemos considerar las resonancias y connotaciones del término *thesmós*. Se denominaba así a las leyes de Dracón y el mismo Solón llamaba así a sus leyes, *thesmói*⁴. Cabe destacar la singular importancia de este último para los sectores democráticos moderados dentro de los que incluimos al propio Aristófanes, que proponían bajo el concepto de *pátrios politéia* una vuelta a la constitución ancestral, a la democracia de los primeros tiempos, particularmente a la democracia soloniana⁵.

Hemos de basar nuestro análisis teniendo en cuenta fundamentalmente las siguientes comedias: *Nubes*, *Aves* y *Riqueza*.

A los fines de demostrar la hipótesis de trabajo planteada, trabajaremos con los siguientes parámetros de análisis:

I. *Nubes*: se estudiará el agón entre Razonamiento Justo e Injusto y el desenlace y concomitancias del mismo en la comedia en cuestión.

II. *Aves*: se analizarán los siguientes conceptos clave: *thesmós*, *nómos*, *eunomía*, *eubulía*.

III. *Riqueza*: en el marco del agón entre Pobreza y Carrasposo se hará particular hincapié en: A) Lo *anósion* y lo *paranómon* como palabras clave de interpretación de la obra: lo ilegal se define para Aristófanes a partir de lo que es impío; B) la escena entre el sicofante y el hombre justo; C) La relación de los dos conceptos de lo *anósion* y *paranómon* en *Riqueza*.

³ Cf., por ejemplo, dentro del *corpus auctoris*, que en *Acarrienses*, 500 *tò díkaion* hace referencia a un contexto más amplio que la mera justicia de la *pólis*. De manera análoga, en *Riqueza* 578, Pobreza se pregunta de modo más general por la naturaleza de un hecho justo. Cf. al respecto la p. 65 del presente trabajo.

⁴ Cf. fragmento 36, 18-20 de la edición de WEST (1992)².

⁵ Las alusiones y el sentido de la democracia soloniana serán desarrolladas en la páginas 60-62 del presente trabajo.

I. *NUBES*⁶1. *Análisis del agón Razonamiento Justo / Razonamiento Injusto.*

El agón entre Razonamiento Justo e Injusto trata los siguientes temas de interés:

A) El descreimiento y negación de la Justicia como valor universal.

Ht.] οὐδὲ γὰρ εἶναι πάνυ φημί Δίκην.
 Kp.] οὐκ εἶναι φής;
 Ht.] φέρε γάρ, ποῦ ἴστίν;
 Kp.] παρὰ τοῖσι θεοῖς.
 Ht.] πῶς δῆτα Δίκης οὔσης ὁ Ζεὺς
 οὐκ ἀπόλλωλεν τὸν πατέρ' αὐτοῦ
 δήσας;
 Kp.] αἰβοῖ, ποντί καὶ δῆ.
 χῶρεϊ τὸ κακὸν. δότε μοι λεκάνην. (v. 902-908)⁷

Para el Razonamiento Injusto la Justicia no existe, en tanto que Razonamiento Justo considera que la misma es de origen divino. Merece destacarse qué se entiende por *dike* en dialecto ático: "salvo en ciertas frases, *dike* no es sinónimo de *dikaíosyne*. Razonamiento Injusto alude a la diosa de Hesíodo, *Trabajos* 256 ss, 'la hija virgen de Zeus', que cuando es injuriada por los hombres, se sienta al lado de su padre y le cuenta sobre la maldad humana. Por lo tanto, Razonamiento Injusto niega la existencia de *Dike* como diosa, al igual que Sócrates había negado la de Zeus (*Nubes* 367)⁸.

Cabe destacar, empero, la coexistencia en el pasaje mentado de dos dimensiones en el concepto de *dike*, una mítica y otra praxica. Si bien se niega la existencia de *Dike* como diosa, no es menos cierto que, a la vez, se está negando la existencia de la justicia como valor entre los hombres⁹. Y, en esta última dimensión, podría incluso sostenerse no sólo la inexistencia de la justicia como valor humano a secas, sino tam-

⁶ La edición base ha sido la de K. J. DOVER (1968).

⁷ "–Afirmo que la justicia no existe. –¿Dices que no existe? –Ea, pues, ¿dónde está? – Junto a los dioses. –¿Cómo, entonces, si existe la justicia, Zeus no murió por haber encadenado a su padre? –¡Pua! En esto avanza el mal. Dadme una palangana (para vomitar)".

⁸ Cf. DOVER (1968:211).

⁹ Nótese que en otros autores, por ejemplo Sófocles, *Dike* como diosa presenta, a su vez, dos dimensiones, una justicia que habita entre los muertos (*Antígona* 457) y otra que se encuentra en la ciudad (*Antígona* 852-5). Cf. al respecto NUSSBAUM (1986:109).

bién la negación de la justicia como un valor extrajurídico, externo a la idea del Derecho Positivo¹⁰.

Tras la refutación del Razonamiento Injusto, lo único que atina a hacer el Razonamiento Justo es pedir una bacinilla para vomitar.

Retengamos, entonces, el concepto esgrimido por Razonamiento Justo según el cual la Justicia emana de los dioses y puede encontrarse entre los mismos.

b) Educación. Oposición del sistema educativo antiguo al 'moderno'.

Existe una contraposición entre el antiguo sistema educativo y el actual, marcada por el enfrentamiento de dos espacios diferentes, el gimnasio y el ágora. La educación antigua consiste en profesar la justicia *díkala légon* y en la virtud de la moderación *sophrosýne* (v. 962).

El actual sistema educativo consiste en contradecir la justicia y las leyes:

Ητ.] ἐγὼ γὰρ ἦττων μὲν λόγος δι' αὐτὸ τοῦτ' ἐκλήθην
ἐν τοῖσι φρονισταῖσιν, ὅτι πρῶτιστος ἐπενόησα
τοῖσιν νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τάναντί' ἀντιλέξαι. (v.1038-40)¹¹

El aprendizaje de los nuevos tiempos radica en esquivar una condena, hacer una citación y endulzar la voz persuasivamente¹². También consiste en una revalorización de las necesidades de la naturaleza humana (*anáanke phýseos*, v. 1075). He aquí la oposición entre *nómos* y *phýsis* común entre los sofistas y pensadores de la época:

¹⁰ La justicia, para decirlo en términos wittgensteinianos, de acuerdo con la perspectiva de Razonamiento Injusto, formaría únicamente parte del 'juego de lenguaje' del Derecho Positivo. En este sentido también merece señalarse, según BENVÉNISTE (1969:110): "la notion éthique de justice, telle que nous l'entendons, n'est pas incluse dans díke. Elle s'est peu à peu dégagee des circonstances où la díke est invoquée pour mettre fin à des abus. Cette expression de justice devient la justice même, quand la díke intervient pour mettre fin au pouvoir de la bia, de la force. La díke s'identifie alors avec la vertu de la justice".

¹¹ "Pues yo fui llamado razonamiento peor entre los pensadores, por esto mismo, porque fui el primero en concebir el contradecir las leyes y las sentencias".

¹² Cf. también lo dicho precedentemente por Sócrates:

Σω.] πῶς ἂν μάθοι τοῦ οὗτος ἀκόφευξιν δίκης
ἢ κλήσιν ἢ χαύνωσιν ἀναπειστηρίαν;

"¿Cómo podría éste alguna vez aprender a esquivar una condena, hacer una citación o endulzar la voz persuasivamente?".

Ht.] μοιχὸς γὰρ ἦν τύχης ἀλόους, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,
 ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας· εἴτ' εἰς τὸν Δί' ἐπανευγκεῖν,
 κάκεϊνος ὡς ἦττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν
 καίτοι σὺ θνητὸς ὢν θεοῦ πάως μεῖζον ἂν δύναιο;
 Kp.] τί δ' ἦν ῥαφανιδωθῆ πιθόμενός σοι τέφρα τε πλθῆ;
 ἔξει τινα γνώμην λέγειν τὸ μὴ εὐρύπρωκτος εἶναι; (v.1079-84)¹³

Razonamiento Injusto habla en términos de la *phýsis*, en tanto que Razonamiento Justo contesta aplicando al pie de la letra todo el peso del *nómos*, la ley o costumbre. Justamente en el caso del adulterio, el castigo no era considerado de interés público sino privado. “Entre el marido ofendido y el adúltero la ciudad no intervenía –un adúltero sorprendido en el mismo acto podía ser matado por el marido ultrajado. En el caso del adulterio, toda la maquinaria verbal desplegada por la sofística –cuya encarnación es Razonamiento Injusto– no sirve de nada: el adúltero no podrá escapar a su castigo”¹⁴.

Finalmente, Razonamiento Justo se declara vencido en este debate, dirigiéndose a los espectadores: “¡Somos vencidos, prostituidos!” (v. 1103).

2. El resultado del aprendizaje en *Fidípides*.

La ley resulta de una convención, es de carácter arbitrario y, por ende, susceptible de ser modificada.

Estrepsiades, merced al adoctrinamiento de su hijo, logra vencer a

¹³ “–Pues si por casualidad eres atrapado como adúltero, le contestarás esto, que no obraste para nada mal. Luego te refieres a Zeus, cómo en efecto aquel fue débil por el amor y las mujeres. Ciertamente tú, siendo mortal, ¿cómo podrías ser mejor que un dios? –¿Y qué tal si, por haber confiado en ti, le meten un rábano en el ano y es depilado con carbones ardientes? ¿Qué máxima tendrá para decir que no es un ano dilatado?.”

¹⁴ O'REGAN (1992:100). Cf., también, al respecto COHEN (1995:148): “Since the adulterer, through his hybriatic act damages the honour of the husband, an appropriate form of revenge, which stops short of murder is to humiliate him sexually. Thus Xenophon (*Mem.*, 2, 1,5) states that the adulterer, if apprehended, will be subjected to *hybris*. If Aristophanes' (*Clouds*, 1083) reference to the conduct described by the verb *raphanizein* (anal insertion of a white radish), refers to a type of mistreatment to which adulterers were sometimes subjected by outraged husbands, then the specificall humiliation implied by Xenophon's reference to *hybris* is clear enough. (...) Such mistreatment was, of course, extrajudicial, constituting an extravagant form of self-help, designed symbolically to subordinate the adulterer, thus reversing the relation of dishonor that the adulterous act had established. It must indeed be emphasized that this is not a form of legal punishment, but of private violence”.

los acreedores. Pero las enseñanzas adquiridas se le vuelven en contra: el hijo termina creyéndose con derecho a golpear a su padre.

Fidípides ha internalizado su lección y apostrofa a su padre en los siguientes términos:

Στ.] ἄλλ' οὐδαμοῦ νομίζεται τὸν πατέρα τοῦτο πάσχειν.
 Φε.] οὐκουν ἀνὴρ ὁ τὸν νόμον θεῖς τοῦτον ἦν τὸ πρῶτον,
 ὥσπερ σὺ κἀγά, καὶ λέγων ἔπειθε τοὺς παλαιούς;
 ἦττόν τι δῆτ' ἔξεστι κάμοι καινὸν αὐτὸ λοιπὸν
 θεῖναι νόμον τοῖς υἱέσιν, τοὺς πατέρας ἀντιτύπειν;
 ὅσας δὲ πληγὰς εἶχομεν πρὶν τὸν νόμον τεθῆναι,
 ἀφίμεν, καὶ δίδομεν αὐτοῖς προῖκα συγκεκόφθαι.
 σκέψαι δὲ τοὺς ἀλεκτρυόνας καὶ τᾶλλα τὰ βοτὰ ταυτὶ,
 ὡς τοὺς πατέρας ἀμύνεται· καίτοι τί διαφέρουσιν
 ἡμῶν ἐκεῖνοι, πλην γ' ὅτι ψηφίσματ' οὐ γράφουσιν; (v. 1420-30)¹⁵

Según de Romilly¹⁶ “estos pensadores modernos pasaban por ser responsables del desprecio a las leyes. Estas doctrinas, interpretadas simplistamente y a menudo deformadas, abrían las puertas al desorden”.

Aristófanes es plenamente consciente de esta situación. La ley es el resultado de una convención creada por el hombre y, por ende, susceptible de ser transgredida o modificada a la sazón por cualquier otro hombre. Se advierte, por una parte, la conciencia de un Derecho Positivo, diferente del derecho proveniente de los dioses, la disociación de las normas de este Derecho Positivo del divino.

Los atenienses, según Fidípides, difieren de los gallos y de los demás animales en el hecho de poder redactar decretos –hasta aquí se menciona una práctica corriente y aceptada en la democracia ateniense¹⁷–. Lo que no se concibe es el poder modificar sustancialmente las

¹⁵ “–Pero en ningún lugar se acostumbra que el padre padezca esto. –Ciertamente, ¿no fue un hombre como tú y yo el que estableció esta ley al principio, y hablando persuadía a los antiguos? ¿Me será ciertamente posible también a mí de nuevo, en lo sucesivo, establecer una ley para los hijos, que golpeen a su vez a los padres? Y cuantos golpes recibíamos antes de que esta ley estuviera establecida, los descargaremos (en nuestros padres) y les daremos un apaleamiento gratis. Observa a los gallos y estas otras bestias, cómo se desquitan de sus padres. Ciertamente, ¿en qué difieren aquellos de nosotros, excepto en que no redactan decretos?”.

¹⁶ (1991:143-6).

¹⁷ Cabe apuntar una diferencia conceptual fundamental entre *nómos* y *pséphisma*, entre la ley y el decreto. Para los griegos la ley tiene un carácter permanente y es enunciada en términos generales, en tanto que el decreto posee una validez temporal y regula casos particulares. Se comprende la gravedad de la actitud de Fidípides a los

leyes y en esto radica una de las críticas más graves a la enseñanza sofística.

Los cambios en los *nómoi* propuestos por Fidípides generan disturbios en el ámbito familiar, la célula primordial de la sociedad. Pero también, la ley, al ser una mera convención creada por el hombre disociada del derecho natural, del principio de equidad, en definitiva de la *thémis*, puede violarse sin ningún inconveniente. Creemos que lo dicho constituye aquello que da lugar al *strepsodikêin*, 'pervertir la justicia' y a la burla de los acreedores que precede a los versos que acabamos de citar.

Recordemos que los escrúpulos que parece tener Estrepsiádes previos a la enseñanza socrática son denominados como *thémis* y ésta, en definitiva, es de origen divino¹⁸ y no es inventada ni arbitraria.

καὶ θέμις ἐστίν, νυνὶ γ' ἤδη, καὶ μὴ θέμις ἐστὶ, χεσεῖω. (v. 295)¹⁹

Retengamos pues en cuanto a *thémis*, este carácter de lo establecido previamente por los dioses y que funciona como una suerte de prurito moral que luego será desmantelado por las nuevas enseñanzas, pero al cual Estrepsiádes retorna al advertir los nefastos resultados en su hijo.

Todo lo dicho nos lleva a concluir que, según Aristófanes, las normas del Derecho Positivo serían más eficaces si emanaran de un agente emplazado por encima o apartado al menos de los que están destinados a obedecerlas. Se impediría, de alguna manera, la discusión y la posibilidad de cambiar radicalmente el contenido prescriptivo de las leyes como

ojos de un ateniense: "los atenienses no concebían las leyes como algo hecho de acuerdo con el tiempo por una autoridad competente. Pensaban que las leyes estaban ya allí. Cuando eran desafiados para decir de dónde venían las leyes, mencionaban a un antiguo legislador. En el siglo IV admitían que las leyes a veces necesitaban ser enmendadas, pero insistían en que esto debía ser hecho de una manera circunspecta y cuidadosa. Si la democracia moderna se caracteriza por el hábito de hacer leyes, difiere en este concepto de ley de la de los atenienses". Cf. SEALEY (1987:34).

¹⁸ *Thémis* literalmente tiene la acepción de 'lo establecido, la ley en cuanto establecida por la costumbre'. Señala BENVENISTE (1969) que *thémis* designa el derecho de familia y se opone a *díke* que es el derecho entre las familias de la tribu. Pero además la *thémis* es de origen divino, el plural *thémistes* indica el conjunto de prescripciones, el código inspirado por los dioses, leyes no escritas que fijan en la conciencia del juez la conducta a observarse cada vez que el orden del *génos* está en juego (...). Esta *thémis* no es inventada, arbitrariamente fijada por quienes deben aplicarla.

¹⁹ "Aunque sea lícito, aunque no sea lícito, ojalá pueda cagar".

pretendía Razonamiento Injusto, portador de ideas sofisticas, so pretexto de que no emanan de una autoridad competente (*Nubes* 1420-30)²⁰.

Hacia el final de *Nubes*, al decidir quemar el pensadero, Estrepésidas ordena a su esclavo que persiga y golpee a uno de los discípulos de Sócrates en los siguientes términos:

Στ.] τί γὰρ μαθόντες τοὺς θεοὺς ὑβρίζετε
καὶ τῆς Σελήνης ἐσκοπεῖσθε τὴν ἔδραν;
Διώκε, βάλλε, παῖε, πολλῶν οὖνεκα
μάλιστα δ' εἰδῶς τοὺς θεοὺς ὡς ἤδικουν. (v. 1506-9)²¹

El discípulo de Sócrates recibe el trato tradicional del impío: en su origen el lobo²² era acosado por la gente del *génos* bajo los gritos de *páie, bálle* (golpea, arroja)²³. Aquí se advierte una vuelta a un tipo de justicia de carácter tradicional, a la justicia practicada en el seno del *génos*, de la familia y no de la *pólis*, es decir, *thémis*. Postulamos a título de hipótesis, que la resolución del conflicto planteado en esta comedia se inclina en favor de *thémis* por varias razones: la justicia en tanto que valor universal aparece negada²⁴; en segundo lugar, si acaso pudiéramos concebir que hay todavía un resabio del valor Justicia en la praxis humana, ésta es fácilmente pervertible por los agentes en virtud de la aplica-

²⁰ Podría pensarse también que ni los *nómoi* en sí ni su observancia refleja el cumplimiento de la Justicia (*Dike*) dado que en general las leyes atenienses eran esencialmente de carácter procesal -i.e. a lo que hace referencia a la administración de la justicia: jurisdicción, proceso, etcétera- más que sustantivo -i.e. aquellas que aluden a derechos, obligaciones, daños, etcétera, cuya función es la de definir una conducta requerida, permitida o prohibida. Cf. al respecto TODD-MILLET (1990:5); TODD (1993:64 ss.) donde se admite una prioridad lógica y cronológica para la ley procesal; por otra parte, COHEN (1995:190-5) enfatiza la falta de interés en la definición (de las figuras jurídicas) en la legislación ateniense, lo cual considera una característica de los sistemas legales anteriores al s. XX.

²¹ "¿Pues por saber qué, tratasteis despectivamente a los dioses y observasteis el sitio de la luna? Persíguelo, arrójalo, pégale, por muchas cosas, pero, principalmente, porque tenías conocimiento de cómo cometían injusticia contra los dioses".

²² Cf. BOWE (1993:82) quien hace alusión a Filocleón y la licantropía, diciendo que el primero no es un licántropo pero que comparte síntomas de quienes sufrían de esta enfermedad y eran aislados de la sociedad. Cf. Platón, *Leyes* 595d; Pausanias 8.2.3, 6; Euanthes ap. Plinio, *N.H.* 8.34.81. Al respecto señala DOVER (1968:268) que estos imperativos son tanto gritos de guerra cuanto órdenes. Cf. *Acamenses* 280 ss, *Caballeros* 247, Eurípides, *Reso* 675 ss. y especialmente Jenofonte, *Anábasis* V 7, 21.

²³ GLOTZ (1904:24).

²⁴ Remitimos aquí al parlamento de Razonamiento Injusto (*Nubes* 902): "Digo que la justicia no existe".

ción de las nuevas enseñanzas (recordemos el *strepsodikéin*, 'pervertir la justicia', que se reitera como noción constantemente a lo largo de toda la obra); en tercer término, la justicia concebida como *thémis*, a diferencia de *díke*, posee el aval de los dioses, por ser de origen divino, frente a las normas del Derecho Positivo, de carácter eminentemente humano.

En el próximo apartado analizaremos cuál es la encarnación de *thémis* en su término cognado, el *thesmós*.

II. AVES²⁵

1. *Thesmós*: El Coro de Aves increpa a Elops por haber admitido a Pistetero y Euélpides en la sociedad en los siguientes términos:

Χο.] προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν ὅς γάρ
 φίλος ἦν ὁμότροφά θ' ἡμῖν ἐνέμετο
 πεδία παρ' ἡμῖν,
 παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους.
 παρέβη δ' ὄρκους ὀρνίθων.
 ... παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ γένος
 ἀνόσιον ... (v. 328-334)²⁶

Los términos destacados en negrita merecen ser examinados con detenimiento. En primer lugar, el Coro declara haber sido víctima de un acto impío que consiste precisamente en que uno de los miembros de la sociedad de las aves haya recibido a dos atenienses. A los ojos del Coro, los atenienses son presentados como una raza impía, un *génos anósion*. En segundo lugar, se habla de violación de las antiguas leyes, *thesmòì arkháioi*. Tal como señala Ostwald²⁷ estamos en este contexto del uso de *thesmós* con la acepción de 'ley' en sentido político. Pero, a su vez, *thesmós* hace alusión a una 'regulación o norma sancionada por poderes emplazados por encima o aparte del agente humano que está destinado a obedecerlas'²⁸. De ahí también, que la transgresión sea considerada un acto impío.

Creemos que la utilización de *thesmòì* para evocar las leyes que

²⁵ Utilizamos como edición base la de V. COULON (1967).

²⁶ "Fuimos traicionados y padecimos impiedades. Pues el que era nuestro amigo y se alimentaba con un alimento común en las llanuras, violó las leyes antiguas, violó el juramento de las aves...Y me arrojó a una raza impía".

²⁷ (1969: 14).

²⁸ Cf. OSTWALD (1969: 15) y DE ROMILLY (1971: 17 ss).

han sido violadas por Epops y, por extensión, por Pistetero y Euélpides, pertenecientes a la 'raza impía' de los atenienses no es casual, sino que evoca a nivel connotativo el modo en que el mismo Solón denominaba a sus leyes²⁹ y, fundamentalmente, el modelo de sociedad de la reforma soloniana, el cual, como anteriormente habíamos señalado, formaba parte del programa político de los demócratas moderados, que años más tarde se denominó *pátrios politéia*³⁰. Existe en el pasaje mencionado otra alusión a Solón a través del verbo *némo*, en voz media, el cual en este contexto podemos traducir como 'pastar', 'alimentarse de', pero que significa primariamente 'compartir', 'distribuir' y de ahí, 'administrar'. Creemos que en el nivel del significante, en el eje paradigmático, existe una alusión a la 'administración', a la buena administración, y al orden resultante de esta. Todo lo cual sugiere una segunda asociación, con una palabra clave dentro del pensamiento soloniano, a saber, la *eunomía*, cuyo único contexto de aparición justamente es en *Aves* 1540, y cuyo vínculo etimológico, contrariamente a lo que podría pensarse, no es *nómos*, sino *eú nemêisthai*, 'ser bien administrado', 'vivir con orden'³¹.

2. *Eunomía*:

Ahora bien, conviene hacer algunas precisiones, amén de las ya

²⁹ Cf. fragmento 36, 18-20 de la edición de WEST (1992)²:

θεσμοὶς δ' ὁμοίως τῷ κακῷ τε καὶ ἀγαθῷ
εὐθεῖαν εἰς ἕκαστον ἀρμόσας δίκην
ἔγραψα.

"Redacté leyes igualmente para el malo y para el bueno, / otorgándole a cada uno una recta justicia".

³⁰ Cf. HANSEN (1993) y OSTWALD (1986:337-411). Cabe señalar, por otra parte, a NEWIGER (1983; *apud* MAC DOWELL) quien efectúa una interpretación política de *Aves*, destacando que toda la obra alude a la expedición de Sicilia y debe ser interpretada como una crítica del imperialismo ateniense. Creemos en contra de MAC DOWELL (1995:223), que niega la interpretación de NEWIGER, basándose en que no existe ninguna referencia expresa en el texto a la mentada expedición, que la expedición de Sicilia era el tema de discusión del momento en el 414, fecha de representación de la obra. Prueba de ello constituyen, a nuestro modo de ver, la inclusión del término *eunomía*, de raigambre soloniana, amén de su asociación a *eubulía*. El problema de las decisiones irreflexivas tomadas por el Consejo o la Asamblea se hizo notar terriblemente a partir del desastre de Sicilia, en donde según OSTWALD (1986:337) quedó demostrado que la soberanía popular era vulnerable. Justamente Aristófanes hace mención a través de *eubulía* de uno de los puntos cruciales del programa político que pretendía, tras el desastre de Sicilia, restaurar la democracia ancestral, a saber, la institución del Consejo de los Cuatrocientos, como en tiempos de Solón. Estas ideas deben de haber estado en el ambiente en los tiempos de la representación de *Aves*.

³¹ Cf. DE ROMILLY (1971:15) y OSTWALD (1969:62-95).

efectuadas en el apartado anterior, respecto de la *eunomía*. Mediante dicho término Solón pretendía esbozar el plan de un orden justo que debía la posibilidad de su existencia al hecho de que la Justicia divina quería que existiera³².

“La eunomía es una concepción coherente del orden, pero también se la representa como obra de una divinidad personalizada con idéntico nombre. Una divinidad a la que se suponía justa y, en segundo plano, por lo cual podía considerarse que existía coherencia en el orden terrestre”.

En este sentido, la mención del v. 334 de los atenienses como un *génos anóston*, una raza impía, cobra sentido no únicamente por la transgresión de los *thesmòi arkháioi*, sino también porque el transgredir estas ‘leyes antiguas’ implica una subversión del orden, de la *eunomía*, cuyo garante, por así decirlo, era una diosa.

Resulta significativo que el único contexto de aparición de este vocablo dentro del vasto *corpus* aristofánico ocurra también en *Aves*, donde se lo asocia a *eubullá*³³ y *sophrosýne*, como virtudes otorgadas por

³² MEIJER (1981:38).

³³ Nótese, por ejemplo en *Caballeros*, cómo se alude a la total irresponsabilidad de los miembros del Consejo o *Bulé*, el cual constituye el primer espacio en que el Choricero triunfa. Utilizando los métodos de los demagogos –el rasgo más sobresaliente es el modo en que gritan (v. 642 *anékragon*, grité)– los persuade con una burda estrategia: anunciar que el precio de las anchoas estaba muy bajo (v. 643-644). Tras lo cual, declara:

Ἡ δ' εὐθὺς τὰ πρόσωπα διεγαλήνισεν
εἴτ' ἔστεφάνουν μ' εὐαγέλια· κἀγὼ φρασα
αὐτοῖς ἀπὸρρητον ποησάμενος ταχὺ,
ἵνα τὰς ἀφύας ὠνοῖτο πολλὰς τοῦβολοῦ...
Οἱ δ' ἀνεκρότησαν καὶ πρὸς ἔμ' ἔκεχθήνεσαν. (644-52)

“Inmediatamente los rostros se tranquilizaron bastante... y yo les dije haciendo rápidamente un secreto de Estado, para que pudieran comprar muchas anchoas a un óbolo (que se apresuraran)... Y ellos aplaudieron vehementemente y se quedaron boquiabiertos frente a mí”.

Se hicieron otras dos propuestas, a saber, la Inmolación de cien bueyes en honor de la diosa y la de concluir una tregua con los lacedemonios pero no prosperaron:

Οἱ δ' ἔξ ἑνὸς στόματος ἅπαντες ἀνέκραγον·
Ἦνυι περὶ σπονδῶν; ἔπειδ' ἄ γ', ὦ μέλε,
ἦσθοντο τὰς ἀφύας παρ' ἡμῖν ἀξίας.
Οὐ δεόμεθα σπονδῶν· ὁ πόλεμος ἐρπέτω.
Ἐκεκράγεσάν τε τοῖς κρυτάνεις ἀφιέναι· (670-75)

“Ellos gritaron todos al unísono: ¿(Deliberar) ahora sobre una tregua? Puesto que, compadre, escucharon que las anchoas estaban baratas entre nosotros. No necesitamos treguas, ¡que siga la guerra! Y gritaron que se fueran los pritáneos”.

La escena transcrita revela la irresponsabilidad total del Consejo de la toma de

Zeus a Realeza:

Πι.] Τίς ἐστὶν ἡ Βασίλεια;
 Πρ.] Καλλίστη κόρη,
 ἥπερ ταμειεῖ...
 τὴν εὐβουλίαν,
 τὴν εὐνομίαν, τὴν σωφροσύνην... (v. 1535-40)³⁴

Uno de los términos con los que se asocia la *eunomía* es justamente la *eubulía*, la prudencia en el Consejo, y la prudencia en general. Pero, a la vez, *eubulía* nos trae reminiscencias por el contraste con obras anteriores, a saber, por ejemplo en *Nubes*:

φασὶ γὰρ δυσβουλίαν τῆδε τῇ πόλει προσεῖναι... (587)³⁵

Nos encontramos con una caracterización semejante a la de *Caballeros* 1055 (*kakóbuloi*), término con el que se designaba a los miembros del Consejo. Ahora bien, la *dysbulía*, la mala decisión es lo que, a los ojos de Aristófanes, caracteriza a la ciudad de Atenas.

En *Acarcienses* 630-2 se alude a los atenienses como *takhýbuloi* y *metábuloi*, rápidos en tomar decisiones y en cambiar de opinión, términos que sugieren la prisa y la irreflexión a la hora de tomar decisiones.

3. *Nómos*: la ley del Derecho Positivo, *nómos*, aparece absolutamente degradada en virtud de un juego con el significante: *nómos*, 'ley' / *nomós* 'pastura', 'comida':

Πρώτον μὲν εὐθὺς πάντες ἐξ εὐνῆς ἄμια
 ἐπέτονθ' ἔωθεν ὡσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νομόν· (Aves 1286-7)³⁶

decisiones como también el perseguir un interés particular, el individualismo frente a cuestiones políticas acuciantes, como era el caso de la tregua. El Consejo comparte con el *démos*, en cuanto a rasgo caracterizador, el quedarse boquiabierto (*ekekhénesan*) ante el discurso de un orador cualquiera.

Los pasajes citados de *Caballeros* destacan por contraposición la necesidad de un Consejo responsable, portador de opiniones prudentes, *eúbulo*s, en definitiva.

³⁴ "Pistetero: ¿Quién es Realeza?"

Prometeo: Una muchacha bellísima, que precisamente dispensa la prudencia en el Consejo, la buena administración, la moderación..."

³⁵ "Pues dicen que la mala resolución es lo propio de esta ciudad".

³⁶ "Primero, todos, conjuntamente desde el nido volaban desde la aurora como nosotros por nuestra pastura".

Los atenienses van desde temprano, como las aves, a buscar su pastura, su comida, *nomós*. En primer lugar se trata de una crítica a quienes se servían de la ley para hacer de ello una actividad lucrativa: tanto los que concurren a la asamblea como a los tribunales, *i.e.* sicofantes en particular, jueces del tribunal de los Heliastas, etcétera. No hemos de detenernos en la asamblea en el presente estudio, pero de más no está recordar las constantes invectivas aristofánicas hacia quienes concurren a la misma sólo ante la expectativa de recibir un *místhós*, un 'jornal', que, según el comediógrafo, por una medida demagógica llegó a ser de un trióbolo³⁷.

Por otra parte, *Riqueza* pone en escena a uno de los personajes más controvertidos en cuanto a su apreciación por parte de los historiadores, a saber, el sicofante, el delator³⁸. Resulta éste de considerable importancia para comprender la evaluación aristofánica del procedimiento y modo de impartir justicia.

III. RIQUEZA³⁹

Previamente al análisis de la escena del sicofante y el hombre justo, debemos considerar el agón entre Pobreza y Carrasposo, puesto que aporta elementos significativos para la interpretación de la obra en su

³⁷ Cf. por ejemplo, *Caballeros* 47-51:

ὦ Δῆμε, λούσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν,
... ἔχε τριάβολον.

("Al amo lo llamé, lo adulé, le sobó el lomo, lo engaño / con cortes de cuero extremos, diciendo esto:) Oh Demos, báñate luego de haber juzgado una sola vez ... ten tu trióbolo".

Al ser golpeado por los Caballeros, Paflogón pide el auxilio de los Heliastas:

Πα.] ὦ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες τριωβόλου,
οὗς ἐγὼ βόσκα κεγραγῶς καὶ δίκαια κἀδικα,
παραβουθεῖθ', ὡς ὑπ' ἀνδρῶν τύπτομαι ξυνωμοτῶν.
Χο.] Ἐν δίκῃ γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις. (255-8)

"Paflogón: Hermanos heliastas, hermanos del trióbolo, / a quienes yo alimento gritando lo justo y lo injusto, / ayudadme, puesto que soy golpeado por conspiradores. Coro: Con justicia, después que te devoraste lo común antes de haberlo obtenido por sorteo".

Conviene destacar que el demagogo se jactaba de gritar lo justo y lo injusto: no existe por lo tanto relación entre el *nómos*, la ley del Derecho Positivo, y la noción de justicia.

³⁸ Cf. OSBORNE (1990:83-102) y HARVEY (1990:103-122).

³⁹ Utilizamos como edición base la de V. COULON (1967).

conjunto, como también al tema de la Justicia que nos ocupa.

1. *El agón entre Pobreza y Carrasposo:*

Sostenemos que Pobreza es quien resulta realmente triunfadora en el agón, aunque el desenlace de la obra opere en el sentido opuesto. Pobreza funciona como acicate para el progreso de la humanidad⁴⁰. Ni bien aparece en escena, v. 415, increpa a Populóptico y Carrasposo alegando que, al querer liberar al dios Riqueza estaban cometiendo un acto impío e ilegal, *anósion kai paranómon*. La 'transgresión del orden' *paranómon*⁴¹ se define, para Pobreza, a partir de lo impío, *anósion*: puesto que liberar al dios Riqueza implica una subversión del orden religioso vigente⁴² y además porque la verdadera justicia está en los dioses –recordemos a Razonamiento Justo, *Nubes* 905– como también los conceptos de *témis*, *thesmós* y *eunomía* analizados en los apartados anteriores.

Unos versos más adelante, ella expone un argumento irrefutable para Carrasposo:

Πε.] Σκέψαι τοίνυν ἐν ταῖς πόλεσιν τοὺς ῥήτορας, ὡς ὁπότεν μὲν
ὡσι πένητες, περὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν πόλιν εἰσὶ δίκαιοι,
πλουτήσαντες δ' ἀπὸ τῶν κοινῶν παραχρήμ' ἄδικοι γεγένηνται,
ἐπιβουλεύουσί τε τῷ πλήθει καὶ τῷ δήμῳ πολεμοῦσιν.
Χρ.] Ἄλλ' οὐ ψεύδει τούτων γ' οὐδέν, καίπερ σφόδρα βάσκανος οὔσα.
(v. 566-571)⁴³

Pobreza es además el personaje que se identifica con el poeta⁴⁴, alegando hacer mejores a los hombres:

⁴⁰ Cf. *Riqueza* 527-534. Pobreza declara que todos los lujos vienen merced a ella, pues obliga al artesano por la necesidad y la Indigencia a procurarse un medio de vida. La riqueza no tendría ningún sentido sin el elemento mínimo de confort.

⁴¹ Utilizamos aquí la primera acepción de *paranómon* como 'transgresión del orden', pero en la escena del sicofante en su sentido de 'transgresión de la ley'.

⁴² Proponemos una interpretación de la obra en clave irónica. Por ende, la envidia adjudicada a Zeus, motivo por el cual se produce la ceguera de Riqueza, forma parte de la fiesta de Dioniso y no de una crítica verdadera a la religión oficial.

⁴³ "Pobreza: Observa a los oradores en las ciudades, que cuando son pobres, son justos, en relación con el pueblo y la ciudad, pero, tras haberse enriquecido a partir del bien común, inmediatamente se vuelven Injustos ... / Carrasposo: No mientes en cuanto a ninguna de estas cosas, aunque seas amiga de calumnias".

⁴⁴ Cf. por ejemplo la parábasis de *Acarnienses* 499-501.

Χρ.] Καὶ πῶς γεύσουσί σ' ἅπαντες;
Πε.] Ὅτι βελτίους αὐτοῦς ποιῶ. (v. 575-576)⁴⁵

Carrasposo da por terminada la disputa con Pobreza asintiendo, de alguna manera, a los argumentos esgrimidos por ella, pero, aunque le dé la razón, decide obrar de manera contraria, y, de esta forma, liberar al dios de la Riqueza. De ahí la respuesta de Carrasposo: Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης⁴⁶.

Pobreza en v. 578 declara "Tan difícil de reconocer es un hecho justo" (Οὕτω διαγιγνώσκειν χαλεπὸν πρᾶγμα' ἐστὶ δίκαιον). Creemos que tal aseveración constituye uno de los temas recurrentes en Aristófanes, el problema de la Justicia, y de qué es realmente lo justo y lo injusto. Pobreza preanuncia la escena del sicofante, clave también para entender la desvinculación entre *nómos* y la Justicia.

2. Escena del sicofante y del hombre justo:

El sicofante es un personaje recurrente en Aristófanes⁴⁷. Pero el de *Riqueza* es tratado con más detenimiento. No nos centraremos en consideraciones acerca de la naturaleza del mismo según Aristófanes, sino más bien en cómo éste se autodefine.

Éste declara ser *khestòs kai philópolis*, honesto y patriota (v. 900) e inspector de los asuntos de la *pólis* y de los privados (v. 907-8). Su función radica en ayudar al cumplimiento de las leyes establecidas e impedir que se las viole:

Δι.] Εὐεργετῶν οὖν ἐστὶ τὸ πολυπραγμονεῖν;
Συ.] Τὸ μὲν οὖν βοηθεῖν τοῖς νόμοις τοῖς κειμένους
καὶ μὴ ἵπνρέπειν ἕάν τις ἐξαμαρτάνῃ. (*Riqueza* 913-15)⁴⁸

El sicofante declara impedir la violación de las leyes establecidas, *nóμοι κειμένοι*, lo cual equivale a decir que su función es impedir lo

⁴⁵ "Carrasposo: ¿Y por qué te evitan todos?
Pobreza: Porque los hago mejores".

⁴⁶ "No me convencerás, ni aunque me convenzas" (*Riqueza* 600).

⁴⁷ Cf. *Acarnienses* 515-522, 559, 725-6, 818-828, 840, 904-58; *Aves* 285, 1410-69, 1479; *Asambleístas* 436-9, 452, 562-3; *Caballeros* 437-44; *Paz* 191, 652-4, *Avispas* 145-6, 897, 1094-6.

⁴⁸ "Hombre Justo: En efecto, hacer el bien es ser un entrometido?
Sicofante: Es, en efecto, ayudar a las leyes establecidas y no permitir que alguien eventualmente cometa una falta".

ilegal, lo *paranómon*. Pero esta transgresión de la ley que se pretende impedir emana de un orden positivo en el cual Aristófanes no confiaba⁴⁹. El cumplimiento del *nómos* no implica, según hemos intentado demostrar en el presente estudio, la concreción de la Justicia⁵⁰.

En la escena final, el sicofante es investido con la vestimenta y el calzado del hombre justo⁵¹. Nos preguntamos si este cambio de indumentaria no se debe a que la Justicia no se refleja necesariamente en el cumplimiento del *nómos* establecido sino más bien en Thémis, entendida ya como principio de equidad, ya más bien con el término vinculado etimológicamente a la misma, el *thesmós*, que, como anteriormente apuntáramos, tiene reminiscencias solonianas y es sancionado por poderes emplazados por encima o aparte del agente humano destinado a obedecerlos. Es tan absurdo considerar que la Justicia esté reflejada por el cumplimiento al pie de la letra del *nómos* como que un sicofante sea realmente justo.

CONCLUSIÓN

A través del presente trabajo hemos intentado demostrar que, de acuerdo con la concepción aristofánica, la justicia, *Dike*, tal como aparece reflejada en las normas del Derecho Positivo, *nómoi*, emanadas de los mismos agentes destinados a obedecerlas, no es tal, puesto que es fácilmente pervertible y mudable⁵². El descrédito de la Justicia positiva

⁴⁹ Cf. GERNET (1955:114) quien, a propósito de la institución del arbitraje en Atenas, señala: "On n'admet pas facilement que le jugement des tribunaux de la ville, représentants d'une souveraineté abstraite, tranche les litiges privées. En face d'une justice civique et impersonnelle qui s'impose a priori aux adversaires, qui tend à écarter les modes de preuve archaïques, qui a pour mission de faire prévaloir des normes législatives, qui règle en administrant, qui règle en une séance –en face de cette justice subsiste une méfiance instinctive qui est un trait de mentalité paysanne. (...) En somme, nous dirons qu'il y a une résistance à l'étatisation de la justice." (la negrita es nuestra).

Conviene tener presente que este rasgo de mentalidad campesina y tradicionalista, que desconfía de la administración de la justicia cívica, es el mismo que hallamos a menudo en casi todas las obras de Aristófanes.

⁵⁰ Entendemos aquí por *dike* la justicia ya con un contenido ético, tal como la concebimos nosotros (cf. nota 11). Nótese un punto de vista análogo en la penúltima comedia conservada, *Asambleístas* 196 ss., en donde tres viejas pugnan por los favores de un joven invocando la ley (*nómos*) y el decreto (*pséphisma*) en el que se apoyan. El *nómos* también en este caso no refleja la *Dike* sino todo lo contrario: violenta la naturaleza humana misma.

⁵¹ Cf. 935-943.

⁵² Resulta de interés señalar el punto de vista de CAREY (1996:41) respecto del vínculo

postulaba la necesidad de apoyarse en una justicia divina, inmutable e incorruptible: *Thémis*.

A partir de la concepción de la *thémis* se analizaron en *Aves* los conceptos de *thesmós*, *nómos*, *eunomía*. Se procedió a establecer una relación entre *Aves* y la concepción soloniana de la justicia, la cual, merced a la *eunomía*, proveniente de la diosa homónima, daba cuenta de un orden justo entre los hombres.

Siendo la verdadera justicia, entonces, de carácter divino, lo *paranómon*, tomado como 'transgresión del orden' se define a partir de lo impío, *anóision*, que fue lo que destacamos a propósito de *Aves* y *Riqueza*. En lo que respecta a esta última obra, notamos que el sicofante, quien decía velar por el cumplimiento de las leyes establecidas, y por impedir la 'transgresión de la ley' (*paranómon*), es investido con la indumentaria del justo, *díkaios*, puesto que, en realidad la *Díke* encarnada en el *nómos* no es una justicia verdadera, esto es, el cumplimiento de la ley no implica la justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, E. (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: pouvoir, droit, religion*, T.II, Paris.
- CAREY, C. (1996) "Nomos in Attic Rhetoric and Oratory", *Journal of Hellenic Studies* 116, 33-46.
- COHEN, D. (1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge University Press.
- COULON, V. (1967) *Aristophane, Les Oiseaux, Ploutos*, Paris, Les Belles Lettres, t. III & V.
- DE ROMILLY, J. (1971) *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*, Paris, Belles Lettres.
- (1991) *Problèmes de la démocratie grecque*, Paris, P.U.F.
- DOVER, K. J. (1968) *Aristophanes' Clouds*, Oxford, 1989.
- GERNET, L. (1955) "L'institution d'arbitres publics à Athènes", *Droit et Société en Grèce Ancienne*, Paris, 103-118.

entre *nómos* y *díke* en el contexto de la oratoria ática: "*Nómos* and *díke* (in the sense of 'lawsuit') are irrevocably linked. It is important to note that there is not a straight opposition between the laws and justice. The potential for manipulation is not perceived, or at least not presented, by litigants as a flaw in the laws but simply a result of individual unscrupulousness. The laws are fair in intention, but they are open to abuse. Although we find contexts in which the laws and justice are distinguished, it is usually assumed that the laws and justice are on the same side".

- GLOTZ, G. (1904) *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris.
- HANSEN, M. (1993) *La démocratie athénienne à l'époque de Demosthène. Structures, principes et idéologie*, Paris, Les Belles Lettres.
- HARVEY, D. (1990) "The Sycophant and Sycophancy. Vexatious redefinition" en CARTLEDGE, MILLETT & TODD, *Nomos. Essays in Athenian law, Politics and Society*, Cambridge University Press, 103-122.
- MACDOWELL, D. (1995) *Aristophanes and Athens. An introduction to the Plays*, Oxford University Press.
- MEIER, Ch. (1984) *Introducción a la antropología política de la Antigüedad Clásica*, México, 1985.
- NUSSBAUM, M. (1986) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995.
- O'REGAN, D. (1992) *Rhetoric, Comedy and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*, New York.
- OSBORNE, R. (1990) "Vexatious Litigation in Classical Athens: Sycophancy and the Sycophant" en CARTLEDGE, MILLETT & TODD, *Nomos. Essays in Athenian law, Politics and Society*, Cambridge University Press, 83-102.
- OSTWALD, M. (1969) *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford, Clarendon Press.
- (1986) *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society and Politics in Fifth Century Athens*, California, University of California Press.
- SEALEY, R. (1987) *The Athenian Republic. Democracy or the Rule of Law?*, The Pennsylvania State University Press, University Park of London.
- WEST, M. L. (1992) *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, edidit M. L. West, vol. II, Oxford, Oxford University Press.

SIGNIFICADOS DEL ESPACIO EN LA ESCRITURA ESCÉNICA DE *PLUTOS* DE ARISTÓFANES

CLAUDIA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ARGOS 22 (1998) pp. 69-92

El espacio constituye una de las coordenadas fundamentales en las que se inscribe toda representación teatral. Su análisis conjuga una variedad significativa de aspectos, muchos de ellos complejos y disímiles en su aprehensión. En primera instancia cabría diferenciar entre la arquitectura del edificio teatral, codificada según los hábitos escénicos de una determinada época o lugar, y el espacio dramático que crea la propia obra en sí¹. En razón de su mutuo condicionamiento, ambos resultan indispensables para la reconstrucción de la puesta en escena. En lo que respecta al teatro griego antiguo, y atendiendo al considerable número de publicaciones que se han ocupado por recrear el aspecto físico del teatro de Dioniso y la apariencia de las representaciones trágicas y cómicas llevadas a cabo en él, podría aducirse que el primero de estos aspectos ha recibido una especial atención². La proble-

¹ Dentro del espacio dramático pueden diferenciarse el ámbito escénico o espacio escenográfico —compuesto por formantes visuales estáticos, que incluyen no sólo lo que el espectador ve, sino también lo que el espectador intuye e infiere acerca de los espacios latentes contiguos y los espacios narrativos— y el espacio lúdico, independiente de los objetos escenográficos reales, creado por las palabras, gestos, movimientos y distancia de los personajes (formantes visuales dinámicos) (BOVES NAVES 1987).

² Los restos arqueológicos y los textos entendidos como libretos de la puesta en escena fueron las dos fuentes más importantes sobre las que se han basado estas investigaciones, cuyos resultados fueron volcados en manuales como los de WEBSTER (1970²), ARNOTT (1962 y 1989) y TAPLIN (1977a, 1978), entre los más representativos. Todos ellos retoman, a su manera, los trabajos previos de PICKARD-CAMBRIDGE (1927 y 1953) y BIEBER (1961²), quienes a su vez reexaminaron los materiales arqueológicos de los trabajos de DIERKS, MÜLLER y KÖRTE. Más recientemente la problemática del espectáculo teatral ha sido abordada en relación a su rol cultural primordial en la democracia ateniense (WINKLER & ZEITLIN eds. 1990). No menos interesantes resultan las lecturas de manifestaciones pictóricas de *performances* teatrales que testimonian

mática espacial en relación con determinados dramas en particular, en cambio, ha sido un tema de alcance variado. En el caso de *Plutos*, la última producción conservada de Aristófanes, del 388 a.C., el tema ha sido tratado sólo de manera tangencial: breves comentarios sobre el espacio escenográfico –las más de las veces descripciones que raramente redundan en la interpretación de la obra– y nulas consideraciones sobre el espacio lúdico de la comedia. En un intento por corregir esta ausencia, nuestro trabajo pretende enfocar el estudio del espacio en *Plutos* integrándolo al proceso de la producción de los sentidos de la pieza.

*EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO*³

The staging is not simply recovered from the text, but from reading the text in relation to a code of performance. Wiles (1987:138)

Frente a los espectadores, la acción dramática de *Plutos* se desarrolla en un espacio único. La “unidad de lugar” –por otra parte nunca mencionada por Aristóteles⁴, responde exclusivamente a las exigencias de la acción y no constituye ninguna regla o normativa. Por el contrario, muchas de las comedias de Aristófanes exigen una localización múltiple⁵. En esos casos, dado que la espacialización en el teatro antiguo

la disímil recepción de comedia y tragedia en la cerámica (GREEN 1994). CSAPO & SLATER (1995), por su parte, reúnen en un volumen todas las fuentes escritas antiguas sobre las que se basa la reconstrucción de la competencia teatral de los siglos V y IV.

³ Somos conscientes de que nuestro conocimiento sobre las posibilidades técnicas de la representación cómica en los siglos IV y V es rudimentario. Las evidencias sobre la apariencia y el movimiento de los actores, por ejemplo, proviene a menudo de los propios textos. Ignoramos, además, partes integrales del drama, como la música y la danza. Aun así creemos que es válido integrar la crítica escenográfica a la tradicional interpretación literaria de los textos dramáticos clásicos. Adherimos a una forma de lectura atenta a la densidad de signos latentes en el texto que apuntan a las posibilidades de representación del mismo. Nos parece del todo inconducente entablar una polémica entre las lecturas de obras dramáticas entendidas como una construcción esencialmente verbal y el reconocimiento de que los textos dramáticos son vehículos para la puesta en escena. Como bien ha señalado WILES (1987:141): “[...] a performance is not a way of extracting a play's meaning but a way of making the play mean.” Sobre el debate crítico entablado entre estos filones, ver WILES (1987).

⁴ Cf. *Poética*, 1449b y 1451 ss.

⁵ Sobre las localizaciones escenográficas de las comedias de Aristófanes, ver THIERYC (1986:123-4). El autor ha delimitado entre “comedias de lugar único simple”, que se

proviene esencialmente de los diálogos, son las palabras las que reidentifican y sugieren más de un lugar al mismo tiempo (Arnott 1989)⁶.

En *Plutos*, la *skéné* refiere icónicamente la casa del protagonista, con una sola puerta que sirve de entrada o de salida a los personajes, lo que podría calificarse como una puesta en escena al "modo trágico"⁷. La acción se desarrolla puertas afuera (*próthyron*) y la casa de Crémilo deviene un polo de atracción para el desplazamiento de los personajes que arriban hasta este lugar en busca del héroe o el aclamado dios de la riqueza⁸. Inclusive para el propio Crémilo la casa representa la culminación de un viaje, pues comienza la comedia con su regreso de Delfos, adonde se había dirigido a consultar el famoso oráculo de Apolo Pítico. Esta imagen 'teleológica' del *oikos* precisamente se 'oficializa' en la sentenciosa voz del oráculo, según la recrea el protagonista cuando le informa a su esclavo Carión que por respuesta ha recibido la orden de encaminar hacia su casa al primer hombre que encuentre en su camino.

desarrollan en un espacio delimitado, delante de una casa privada, y "comedias de lugar único general", en las que se sitúa la acción en diferentes lugares particulares, conformados por una casa, una villa o una región natural de pequeñas dimensiones. Al primer grupo pertenecen *Caballeros*, *Avispas*, *Aves* y *Plutos*. Al último *Nubes*, *Asambleístas*, *Thesmoforiantes* y *Ranas*. La clasificación es discutible, sobre todo porque se asienta sobre presupuestos ajenos al teatro antiguo, como la moderna noción de coherencia. No obstante merece destacarse por ser el único enfoque integral del tema. Sobre la posibilidad del cambio escénico generado por referencias verbales, ver ARNOTT (1989:132-161).

⁶ A diferencia de la propuesta de los tres decorados que postulan TRENDALL y WEBSTER (*Illustrations of Greek Drama*) para cada uno de los géneros dramáticos – tragedia, drama satírico y comedia–, preferimos aceptar la suposición de la existencia de una misma escenografía que la comedia aprovecha con mayor libertad. La resemantización de un mismo elemento escénico, recurso del que debía de echar mano el género cómico podía tener inclusive un valor cómico. De este modo puede entenderse el uso de una única puerta como postulan DEARDEN (1976:19-30) y THIERCY (1986:27 ss.), a diferencia de DOVER (1972:21 ss.), que supone la presencia de dos puertas. Este último ofrece un extenso comentario sobre el tema.

⁷ La existencia de un espacio abierto y un espacio cerrado, formantes visuales esenciales de la espacialidad teatral griega, crea una sintaxis espacial de interesante oposición, de funcionamiento semejante a otros espacios psicológicos y culturales, individuales y sociales. PADEL (1990) ha estudiado estas relaciones espaciales aplicadas a la escena trágica.

⁸ Mucho ha insistido la crítica sobre el sentido social de la comedia. Sin embargo, desde el punto de vista del espacio escénico la atención sigue centrada en el carácter dominante del héroe cómico. El de *Plutos* es un espacio egocéntrico, que atrae a los otros personajes y, en este sentido, repite el patrón de la comedia antigua. Sería un espacio paralelo al ágora de Diceópolis (*Acarnienses*), por ejemplo.

πέθειν δ' ἑμαυτῷ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε. (v. 43)⁹

Como es sabido, la casa, símbolo de los valores domésticos, es sede y receptáculo de los bienes (χρήματα) familiares. El espacio de la vivienda no sólo está destinado a albergar al grupo familiar, sino también al conjunto de los bienes domésticos que son almacenados, apilados y guardados en su interior. Por este motivo, Plutos debe ingresar en la casa de Crémilo para enriquecerlo (Χρ. –a Plutos– εἶσω μετ' ἐμοῦ δεῦρ' εἶσθ', v. 231) y allí mismo permanece mientras dialogan Crémilo y su amigo Blepsidemo¹⁰, y en momentos en que ambos se enfrentan a la monstruosa Penía. En ese lugar también se hospeda el dios después de su curación y hasta su entronización en la Acrópolis¹¹.

Por la misma razón, la primera manifestación de la riqueza de Crémilo surge de la *rhêsis angeliké* de Carión, que cuenta la prodigiosa transformación del interior de la casa (vv. 802-822). La personificación del concepto de la riqueza ha pautado el ingreso alegórico de Plutos en la casa del héroe y a través de la palabra se construye una imagen del interior no visto¹²: Ἡμῖν γὰρ ἀγαθῶν σωρὸς εἰς τὴν οἰκίαν (v. 804)¹³.

La descripción de Carión cumple la función de un *enkýklima*, dejando al descubierto el interior de los espacios escenográficos que, de otra manera, permanecerían ocultos. La misma casa había estado habitada anteriormente por Penía (Πενία μὲν οὖν, ἥ σφῶν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη, v. 437), por lo que no hay dudas de que es el espacio simbólico primordial del cambio de fortuna del protagonista. En virtud de que la obra desarrolla una idea de la riqueza asociada con la idea de posesión, esta riqueza sólo se concibe dentro del *oikos*. La bonanza material de Crémilo está contenida dentro de su casa¹⁴.

⁹ Todas las citas son extraídas de la edición de COULON para Les Belles Lettres.

¹⁰ El espacio visualmente percibido se 'topicaliza' en el diálogo. Crémilo informa que Plutos está con él: Ἐνδόν; Παρ' ἐμοί (v. 393).

¹¹ El delator también localiza su empobrecimiento en la pérdida de los bienes de su casa (cf. v. 857).

¹² El espacio teatral no visto dista de ser menos importante o menos real que el espacio visible. La diferencia estriba en que mientras uno es 'percibido', el otro es 'concebido' (SCOLNICOV 1987:14).

¹³ A lo largo de la descripción de los prodigios se repite el adverbio ἔνδον (vv. 819, 822).

¹⁴ En el caso del protagonista podría afirmarse que no hay una ostentación de la riqueza, ni siquiera en su apariencia física general, como sucede casi con seguridad con el hombre justo o el joven, entre los visitantes.

De la estructura interior de la casa sólo se menciona un hogar, espacio común a todas las viviendas griegas (παρὰ τὴν ἑστίαν, v. 795)¹⁵. Hestia es, a la vez, el nombre del hogar y de la divinidad del hogar. De forma circular, constituye el centro de la vivienda humana; fijo en el suelo, es también un altar, que enraíza simbólicamente la casa a la tierra. Podríamos decir que es el espacio doméstico por excelencia (Vernant 1973:135 ss)¹⁶.

Visualmente, y en correspondencia con su significación territorial, la casa refiere un hábitat inmóvil y de clausura¹⁷. El diálogo, empero, lo transforma en un lugar poblado, dinámico –en relación ahora con su significación familiar. Hay asuntos que se aprestan allí (πᾶλλ' ὄσ' ἐστὶν ἔνδον εὐτρεπισμένα, v. 626) y en toda la segunda parte de la comedia (a partir de la curación de Plutos) se sugiere una intensa actividad, como la preparación del sacrificio después del ingreso del dios vidente (vv. 1137-8). En la casa residen la mujer de Crémilo, su hijo (τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν, v. 250) y algunos sirvientes¹⁸. Organiza entonces el espacio, estableciendo una clara oposición entre "los de adentro" y "los de afuera", categoría móvil que el diálogo manifiesta:

Kα.] τῶν ἔνδοθέν τις εἰσενεγκάτω (...) (v. 228)

Γρ.] Φέρε νυν, ἐγὼ τῶν ἔνδοθεν καλέσω τινά. (v. 964)

Estas posiciones binarias adquieren un valor sémico distributivo de enorme importancia en la construcción del espacio teatral. En este sentido, la obra confirma la identificación cultural de la mujer griega con lo privado, en relación con su permanencia dentro de la morada, en tanto el hombre pasaba el mayor tiempo afuera¹⁹. La mujer de Crémilo, por lo

¹⁵ Sabemos que tiene dos pisos (τὸ ὑπερφῶν, v. 811).

¹⁶ Afirma REDFIELD (1993:195): "La casa no fue un lugar de rivalidad sino de cooperación, no fue un lugar de ideas, sino de cosas, fue un lugar de posesiones, de adornos y de muebles en vez de honores. El cuerpo aquí –y esto es característico– se adorna; es el lugar primario tanto de la producción como del consumo, el lugar donde el ciudadano entra en contacto con su yo natural y con la tierra."

¹⁷ Sobre el significado del espacio en la Grecia antigua, ver VERNANT (1973:135-241). A partir de las figuras míticas de Hestia y Hermes, VERNANT señala las correspondencias entre un centro estático y cerrado sobre sí mismo y los valores contrarios de una superficie abierta, móvil, llena de recorridos, contactos y transiciones.

¹⁸ Hermes sugiere la existencia de más de un hijo (τὰ παιδία, v. 1104), en contradicción con el v. 250, que habla de uno solo (τὸν υἱὸν τὸν μόνον).

¹⁹ Las visiones de la mujer que ofrecen el drama y los textos en prosa se contraponen. Por esto las explicaciones antropológicas y psicológicas sobre el rol de la mujer en la

tanto, es la encargada de recibir a Plutos e ingresarlo a la casa (vv. 788-790) y ha permanecido largo tiempo dentro esperando su regreso:

ἔνδον κάθημαι περιμένουσα τουτονί. (v. 643)

Aunque el espacio doméstico resulte de connotación femenina, sin embargo, sabemos que la mujer representa un elemento móvil que enlaza los diversos grupos familiares mientras permanece sujeta a su propio ámbito doméstico. Este hecho explica que la casa sea de Crémilo y no de su esposa. Ella es la que tiene la función de almacenar los bienes materiales dentro del hogar mientras reside allí²⁰.

Dos deícticos señalan el interior de la casa: εἴσω (vv. 231, 768, 1088) y ἔνδον (vv. 393, 626, 643, 795, 893, 1138). Puertas afuera se localiza el 'aquí' de la acción, que no recibe expresamente ningún apelativo que lo delimite, califique, o distinga, a no ser la referencia geográfica amplia de σεμνῆς Παλλάδος κλεινὸν πέδον / χώραν τε πᾶσαν Κέκροπος (vv. 772-3), menos un verdadero referente que una *parodia*²¹.

Ya hemos señalado el papel liminar de la puerta –designada indistintamente en singular o plural²²– en tanto canal y límite entre el adentro y el afuera. Por esto constituye un punto de localización espacial importante. Se puede estar cerca de la puerta (ὡς ἄνδρες ἔγγυς εἰσιν ἤδη πῶν θυρῶν, v. 767), junto a ella (Παρὰ τὴν θύραν, v. 1153), se la golpea (Τίς ἔσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν; v. 1097) e inclusive se le otorgan cualidades

cultura griega son limitadas (cf. FOLEY 1981). Las polarizaciones extremas entre naturaleza y cultura, lo público y lo privado, que definen los espacios de uno y otro género sexual, no siempre encajan sobre el escenario griego. En *Plutos*, en cambio, nos han resultado operativas.

²⁰ Esta función 'económica' de la mujer griega integra perfectamente a la esposa de Crémilo en la acción de la comedia. Por otra parte, su participación es muy limitada. Como alocutaria del relato de Carión sobre la cura de Plutos permanece un tiempo considerable sobre el escenario, aunque su actuación se limita a la expresión de breves acotaciones o preguntas para destacar algunos aspectos o incidentes de la narrativa del esclavo. Nos parece llamativo que THIERY (1986:289) pueda calificarla de brava y honesta como su marido.

²¹ Simplemente ἐνθαδί (v. 54), ἐνταυθοῖ, (v. 225) y δεῦρο (vv. 260, 265, 282), además de ἐνθένδ' (v. 434) y ἐνθάδε (v. 841, 887, 888, 1148, 1152, 1187, 1189), designan el espacio de la acción visible para los espectadores, que no necesita de otro dato localizador. De este modo se circunscribe el espacio que los congrega. La información de que están dentro de la ciudad podría surgir de la pregunta de Crémilo: Τίς δήτ' ἱατρός ἐστὶ νῦν ἐν τῇ πόλει; (v. 407).

²² Las pinturas de vasos presentan puertas de dos hojas.

humanas cuando se afirma que se queja de los maltratos (τὸ θύριον / φθειγγόμενον ἄλλως κλανσιῶ. vv. 1098-9). Marca una frontera rígida entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público, representa el límite ante el cual se detienen los visitantes (ἐπ' αὐτάς τὰς θύρας ἀφιγμένη, v. 962).

El ingreso en la casa de Crémilo no reviste peligros cuando se accede en respuesta a una invitación expresa del amo. De lo contrario, esta intromisión es considerada una amenaza. Éste es precisamente el riesgo que reviste la imprevista llegada de Penía. Frente a su avance, Blepsidemo y Crémilo se ven en la necesidad de permanecer en su lugar para proteger a Plutos, estrategia espacial que se expresa enfáticamente en las palabras del héroe:

Xp.] Καὶ μὴν λέγω, δεινότατον ἔργον παρὰ πολὺ
 ἔργων ἀπάντων ἐργασόμεθ', εἰ τὸν θεὸν
 ἔρημιον ἀπολιπόντε ποι φευξόμεθα
 τῆνδὶ δεδιότε, μῆδ' διαμαχούμεθα.

Metafóricamente se interpreta la situación en términos de batalla. Por esto "permanecer" (μένειν, v. 440) representa una señal de valentía. En razón de esta concepción bélica, no pocas veces la comedia se burla de Cleónimo por haber huido del campo de combate arrojando el escudo²³. La importancia de la defensa del espacio propio se explica por la peculiar táctica militar de las guerras de la época, basada en una estrategia de ocupación del espacio a medida que se avanza, de no ceder ni un ápice del terreno²⁴.

Se ha llamado la atención sobre la dinámica de los personajes en la comedia aristofanesca en general, y se ha observado que el protagonista se desplaza de su lugar antes de la acción representada o durante ella. La comedia se mueve, entonces, con una fuerza de dirección contraria a la tragedia. En esta última, el interior de la *skéné* ejerce una fuerza de tipo centrípeta. La comedia, en cambio, pierde el sentido intimista a favor de un movimiento de expansión. Los héroes cómicos salen de sus

²³ Cf. *Caballeros*, v. 1372; *Nubes*, vv. 353-4; *Avispas*, vv. 15-23 y 822-3; *Paz*, v. 446, 670-8, 1295-301; *Aves*, vv. 289-90.

²⁴ "Con vistas sobre todo a garantizar la cohesión de la falange, el valor se basaba en una solidaridad bien entendida; consistía en no abandonar a los compañeros de combate y, por tanto, en permanecer firmes en su puesto." (GARLAN 1993:81, el subrayado es nuestro). Señala en el mismo sentido REDFIELD (1993:190): "Quienes rompían las filas eran marcados de por vida y llevaban crueles nombres locales: el ateniense era un 'úraescudo' y el espartano un 'temblón'".

hogares (*Lysistrata*), están de viaje (*Ranas* y la misma *Plutos*), invaden espacios alejados y ajenos, como el ámbito de los dioses (*Paz*) o de los pájaros (*Aves*). La llegada de *alazones*, patrón estructural que subyace a varias de las comedias de Aristófanes, confirma esta especie de necesidad de desplazamiento escénico. En el mapa que traza la sintaxis espacial de los personajes en *Plutos*, la casa de Crémilo, receptáculo del dios de la riqueza, atrae a los coyunturales visitantes. Sin embargo, únicamente los que son aceptados en el nuevo orden son admitidos en ella. De este modo se legitima la victoria alcanzada: el hombre justo (v. 958), la vieja, su amante (v. 1094) y Hermes (v. 1168), todos ellos finalmente acceden a su interior.

Parece evidente, por lo tanto, que, de ser el espacio privado por antonomasia, la casa devenga un espacio público, una especie de santuario, adonde llegan los piadosos para honrar al dios recién sanado. Esta nueva función es sólo momentánea, hasta tanto *Plutos* sea llevado al *opisthódomos*, hecho que registra los vínculos estrechos entre personaje y espacio. No sólo los personajes transportan sus propios espacios con ellos, sino que transforman los nuevos lugares que ocupan. El hogar de Crémilo cambia temporariamente de dueño. A todas voces la anciana pregunta a los campesinos coreutas por la casa del nuevo dios:

Ἄρ, ὦ φίλοι γέροντες, ἐπὶ τὴν οἰκίαν
ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τοῦτου θεοῦ; (vv. 959-960)

De este modo, se ha producido una interesante resemantización del espacio en virtud de la presencia de un nuevo huésped²⁵. Al pasar por allí el control del universo, Bowie (1993:291) estima que la casa de Crémilo asume las prerrogativas de la *Bulé* y del Olimpo –a los que finalmente reemplaza–, produciendo un desplazamiento direccional de la *pólis* hacia el *oikos*, que altera las relaciones sociales normales en un mundo indiferenciado, de cuyos peligros Penía había advertido. Nosotros, en cambio, consideramos que no debe perderse de vista el hecho de que sólo en la medida en que el dios la ocupe, la casa de Crémilo resulta centro del "universo", condición que perderá momentos antes del final de la comedia, cuando todos los personajes se dirijan hacia la Acrópolis. Coincidimos con Bowie, en cambio, en la importancia que debe asignársele al vaciamiento de los espacios escénicos latentes. No hay dudas de que con la partida del propio Zeus Salvador (vv. 1189-90),

²⁵ Para THIERY (1986:102) la casa de Crémilo, sin perder su carácter privado, deviene símbolo de toda la ciudad.

el Olimpo pierde su máximo residente. El templo de Zeus, por su parte, también ha quedado vacío con la llegada del sacerdote²⁶.

La sede de la utopía cómica no es tanto la conquista de un lugar desconocido o nuevo, como la transformación de uno ya existente. Esta transformación implica, las más de las veces, la expulsión de los residentes no queridos, que entraña muchas otras el intercambio de espacios entre los personajes. En *Plutos*, por ejemplo, el hombre justo ordena al sicofanta que ocupe su lugar en los baños públicos²⁷. De esta forma se expelle a los malvados que conspiran contra el nuevo orden y se reafirma el cambio de fortuna del delator, que ha pasado al bando de los pobres:

ἔπειτ' ἐκεῖ κορυφαῖος ἐστηκὼς θέρου.
Κάγῳ γὰρ εἶχον τὴν στάσιν ταύτην ποτέ. (vv. 951-54)

IMÁGENES DE ESPACIOS SOCIALES

(...) lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. (Übersfeld 1989:111)

El espacio teatral es un lugar donde se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres (Übersfeld 1989). La comedia espeja la realidad cotidiana y, al mismo tiempo, la deforma con objetivos en primera medida cómicos, aunque no por esto menos serios. En esta dirección, reproduce imágenes de las relaciones espaciales de su sociedad.

Hemos ya mencionado cómo el *oikos* adquiere valores nuevos con la permanencia de Plutos. Paradiso (1987) considera que el verdadero nudo de la comedia es la integración de Plutos al *oikos* del protagonista. De esta manera no sólo el *oikos*, sino especialmente el hogar (ἑστία), connotan una valencia especial por su función en la ejecución del rito de

²⁶ En cuanto a la Asamblea, la visión de la obra es más compleja y ambigua. En ningún momento expresa Crémilo deseos antidemocráticos, ya sea de reemplazo o de supresión del poder político. Sólo aspira a la desaparición de la corrupción política, incluyendo a oradores y sicofanta; al menos, desea su empobrecimiento.

²⁷ El baño público es el espacio social que simboliza el lugar de los pobres. Debían acudir allí durante el invierno en busca de protección.

aspersión que la integración sanciona²⁸. Se celebra dentro del hogar, según la costumbre (vv. 790-795)²⁹, en el momento en que la mujer de Crémilo arroja los *καταχύσματα* sobre la cabeza de Plutos como símbolo de fecundidad. Este tipo de ceremonias exige una cuidadosa especificación espacial para su implementación, y el hogar familiar, en este caso el de Crémilo, se carga de poderes religiosos³⁰.

El otro gran espacio simbólico de la obra, de relevancia dramática aunque extraescénico, es el espacio de la divinidad. Los desplazamientos del protagonista y sus acompañantes inscriben la unión entre la casa de Crémilo, principal referente escénico, y dos espacios divinos: el templo de Delfos, de donde regresan cuando la acción de la comedia se inicia, y el santuario de Asclepio, donde Plutos es conducido para su sanación. Precisamente la religión ocupaba un lugar preponderante como mediadora entre lo público y lo privado, y el hecho es que los únicos movimientos fuera del hogar reconocen como fin el ingreso a espacios sagrados. Incluso el último desplazamiento de la comedia, la procesión final hacia el *opisthódomos*, es un viaje hacia la Acrópolis, el lugar de los mayores santuarios. El *opisthódomos* era parte del templo de Atenea Polias, sobre la Acrópolis, donde se guardaba el tesoro del Estado³¹. El lugar adecuado para la instalación del dios de la riqueza³².

Examinemos de qué modo se recrean en la comedia estos espacios religiosos de proyección social.

La presencia escénica de Apolo se provoca esencialmente por dos vías. Por un lado, se hace escuchar la voz del oráculo (vv. 41-3), por lo que la divinidad olímpica adquiere una existencia auditiva. A la vez, algunos de los objetos que portan los personajes, como por ejemplo el laurel

²⁸ La integración doméstica de Plutos se realiza cuando éste puede distinguir, nuevamente vidente, a los honestos de los malvados. Esto justifica para la autora la negativa de Plutos a ingresar ciego a la casa de Crémilo.

²⁹ PARADISO (1987) interpreta seriamente el patrón ritual de la comedia, sin embargo ciertas acotaciones, como la de la mujer en los vv. 768-9 (Φέρε νυν, ἰοῦσ' εἰσω κομίσω καταχύσματα / ὥσπερ νεωνίτοισιν ὀφθαλμοῖς ἐγώ), parecen reforzar la idea de la parodia a una práctica social frecuente.

³⁰ El rito se realiza fuera de escena, como Plutos expresamente lo pide, porque debe hacerse cerca del hogar, "(...) sur le sol 'civilisé' que le seuil de la maison sépare de l'espace ouvert, 'sauvage'" (PARADISO 1987:260).

³¹ Podría interpretarse una identificación simbólica entre el *opisthódomos* y el Hogar Común de la *pólis*. Este último es la suma y quintaesencia de todos los hogares privados, (cf. PARADISO 1987:266). Desde el punto de vista de la integración, el final de la comedia no contradiría los pasos anteriores de la divinidad.

³² El *sch. Rav.* 1193 explica que el *opisthódomos* se encontraba detrás del templo de Atenea Polias y era la parte de la Acrópolis donde se depositaba el tesoro.

(v. 21), funcionan como índices de su figura y trasladan el espacio de la divinidad a la escena cómica. El templo de Asclepio, en cambio, se conforma como un espacio escenográfico narrativo, que ingresa a escena desde la voz y focalización de Carión, el esclavo bromista. Muy probablemente el espectador ateniense identificara geográficamente el santuario, sin embargo nada se informa sobre la localización del mismo, dato que parecería anecdótico para la acción³³.

De modo impreciso, Carión denomina τὸ τέμενος τοῦ θεοῦ (v. 659) y τὸν νεών (v. 741) al lugar donde han trasladado a Plutos; sin embargo antes Crémilo lo había identificado como el lugar de Asclepio: εἰς Ἄσκληπιοῦ (v. 411) y la descripción altamente detallada extiende el universo escénico a través de la palabra e ilustra de qué modo se puede recrear un nuevo espacio en los oídos de los espectadores. Nos detendremos por esto en especificar los componentes semio-lexicales que provocan este efecto expansivo en el relato de Carión.

1. Abundan en un primer momento los verbos de desplazamiento espacial que recrean el recorrido desde la casa de Crémilo hasta el templo de Asclepio, para concluir con la reclinación de todos los personajes, según los preparativos del rito: ἀφικόμεθα πρὸς τὸν θεόν, v. 653; ἄγοντες ἄνδρα ἀθλιώτατον, v. 654; αὐτὸν ἴγομεν, v. 656; πρὸς τὸ τέμενος ἦμεν, v. 659; κατεκλίναμεν τὸν Πλουτῶν, v. 662; κατεκείμεθα, v. 671; οἱ ἐγκατακείμενοι, v. 742.

2. Desde esta nueva posición, desde donde el esclavo ve lo que no estaba permitido³⁴ (gracias a su capa raída), se organiza el espacio del relato con una nueva valencia sémica, polarizada entre el 'arriba' y el

³³ THIERY (1986) identifica el santuario de Plutos con el templo de Asclepio en Zea, en el Pireo, descartando así la posible referencia al más famoso santuario de Epidaurro. Para quienes intenten mensurar el tiempo de la acción de la comedia de acuerdo con rígidos patrones de verosimilitud, sólo el traslado al templo de Zea puede hacerse en un lapso relativamente breve, como para que no exceda los límites de las veinticuatro horas. Sin tomarse este tipo de verosimilitud no preocupaba a los comediógrafos griegos. También SARTORI (1972) sostiene que el templo del Plutos remite icónicamente al templo de Munichia en el Pireo. La descripción espacial se torna prioritaria para SARTORI como fundamento para su hipótesis, ya que la mención del mar (v. 656) debe tomarse como un dato fidedigno de la cercanía marítima. Por otra parte, el santuario del Pireo era de índole pública y no privada como el urbano, y por lo tanto, más acorde para transportar al dios. El poeta demostraría un conocimiento preciso del procedimiento ritual y de los detalles terapéuticos. La certeza de la ubicación geográfica del referente hubiera sido relevante si pudiéramos conocer las imágenes, opiniones y connotaciones que un templo u otro suscitaban en la mente de los espectadores.

³⁴ La curación de Asclepio se realizaba por medio del sueño.

'abajo': el dios, Panacea, Yaso y el servidor, de pie; los enfermos y acompañantes, acostados³⁵. La perspectiva posicional del esclavo sobredimensiona la imagen de la divinidad en la imaginación del público. El espacio escenográfico visible establece una geometría de dirección horizontal, el espacio narrativo del 'mensajero' Carión instala temporalmente una relación vertical.

Esta nueva división del espacio se funda además en las siguientes expresiones: ἀναβλέψας ὄρω, v. 676; ἀνίσταμαι, v. 683; τὴν χεῖρ' ὑπὲρ, v. 689; ἀνειστήκει, v. 738).

3. La disposición del espacio físico para la curación, de forma circular, también aparece lexicalizada en el relato: περιῆλθε ἐν κύκλῳ, v. 679; ἐν κύκλῳ τὰ νοσήματα / σκοπῶν, vv. 708-9. El círculo es un espacio relacionado con lo divino. Caracteriza, en Grecia, los poderes ctónicos, por eso el altar de Hestia es también redondo, como el *omphalós* en Delfos. Al reclinarsse el enfermo sobre el suelo sobreviene el sentido simbólico de una muerte ritual, en contacto con la tierra.

4. Se nombran lugares y objetos que también son espacios físicos: el mar (θάλατταν, v. 656), antes de la llegada al templo; la cama de hierbas que los participantes se preparan (σιτβάδα, v. 663) y los altares donde se consagran las ofrendas (βωμῶ, v. 660; τοὺς βωμοὺς, v. 679)³⁶.

En el templo de Asclepio, Plutos atraviesa la fase de separación y puesta al margen, indispensables para la integración. La incubación consiste en la separación del enfermo de su espacio habitual y su reubicación en un espacio diferente, caracterizado como sagrado (el *ádyton* del templo de Asclepio). Los espacios religiosos siempre están cargados de simbologías que entran en juego con las que la propia obra proyecta.

El culto de Asclepio en Atenas era relativamente nuevo³⁷. Como es

³⁵ El primer rol que cumple Carión en esta escena es la de espectador de una función ritual. La relación espacial entre actor-espectador, sin embargo, está invertida. Los espectadores griegos ven desde arriba la escena dramática, Carión la ve desde abajo.

³⁶ La σιτβάς no es una verdadera cama, sino un jergón de hojas entrelazadas. Es un objeto ritual, pero lo incluimos dentro del análisis espacial por su identificación con el suelo. Se relaciona con el concepto de "lo exterior", por ser la cama de campaña de los soldados. La σιτβάς aparece también durante la celebración de muchos otros ritos de pasaje. Ver al respecto PARADISO (1987:261 ss.)

³⁷ SARTORI (1972) brinda datos epigráficos sobre el avance del culto del dios de Epidaurio en Atenas. Estipula el año 420 como la fecha de inicio de la construcción del Asclepion urbano. En *Avispas* 122-3, se menciona un templo de Asclepio en la isla de Egina, por lo que es probable que para el 422, fecha de representación de esta comedia, el culto de Asclepio no tuviera todavía reconocimiento oficial en el Ática. Sófocles habría jugado un papel importante en la introducción del culto del dios en Atenas.

el esclavo *bomolókhos* el que relata la curación, muchas de sus afirmaciones pueden ser consideradas irónicas y de este modo logra el autor mantenerse en un ambiguo distanciamiento, como para no pronunciarse sobre los poderes curativos de la divinidad. Detrás de la parodia, sin embargo, puede leerse la admiración popular que adhiere a este tipo de creencia. Sin duda este culto instaura una relación distinta del hombre con la divinidad, que la comedia no ha dejado de lado en momentos de transportar la *pólis* a la escena del teatro.

LA RELACIÓN ESPACIAL ENTRE LOS PERSONAJES

Lo spettatore ateniese conosceva bene le convenzioni del suo teatro e sapeva bene che le distanze interpersonali potevano venire manipolate (...) per compensare la distanza fra attori e spettatore e per rendere più chiaro il gioco scenico. Rossi (1989:77)

La organización del espacio interpersonal forma parte de las relaciones proxémicas³⁸ e instala una geometría dinámica de los espacios dramáticos. Dadas nuestras limitaciones en lo que respecta al conocimiento de la naturaleza de los movimientos corporales y de los gestos de los actores, codificados muy probablemente de acuerdo con pautas técnicas de actuación, como sería de prever en un teatro de orígenes rituales, el estudio de los factores kinésicos parecería abordar un fenómeno para nosotros del todo inaprehensible³⁹. Sólo sabemos del desplazamiento del coro en formación rectangular, que respondería a los condicionamientos de un movimiento convencionalizado⁴⁰. De todas formas, y en razón de que los movimientos de los personajes sobre el escenario son significativos, nos parece pertinente aportar algunas obser-

³⁸ El término 'proxémico' fue definido por HALL (*The Hidden Dimension*, New York, 1966, citado por ELAM 1980). Se refiere al uso que hace el hombre del espacio como una elaboración especializada de la cultura. Se distinguen tres tipos de sistemas proxémicos: el de rasgos fijos, semifijos y el informal. Este último mensura las relaciones de proximidad y distancia entre los individuos y su desplazamiento.

³⁹ Los primeros actores eran los propios poetas, quienes abandonaron gradualmente la actuación a hombres de mayor habilidad para la *performance*. Según las fuentes antiguas, sólo en siglo IV a.C. Polos Inventó el método de actuación. Cf. SLATER (1990) y ARNOTT (1989:83).

⁴⁰ La forma de entrada tradicional del coro era en formación cerrada de tipo militar, en cuatro filas. La línea de los mejores bailarines era la más cercana al auditorio (cf. DEARDEN 1976:106).

vaciones al respecto, valiéndonos exclusivamente del diálogo como única fuente en este tema⁴¹.

En primer lugar, advertimos que Plutos –el personaje que le da su nombre a la comedia, sin ser el protagonistas de la misma– organiza la sintaxis espacial directriz de la obra. Su figura ejerce una poderosa fuerza de atracción sobre el resto de los personajes, en consonancia con el rol actancial de objeto que le toca cumplir (recordemos que es el afán de riqueza el que guía las acciones del héroe). Inclusive antes de conocerse su identidad, pero aún más cuando el misterio se revela, Plutos no puede desprenderse de Crémilo y de Carión. Nunca está solo en escena y a medida que la pieza avanza es literalmente rodeado por nuevas figuras que se le acercan no sólo para alabarlo (el hombre justo, el joven amante), sino también para reprocharle y exigirle explicaciones (el sicofanta y la vieja). Vale decir que ejerce una poderosa fuerza centrípeta que genera desplazamientos que ratifican las concepciones que sobre la riqueza han vertido el héroe y su esclavo: “Ἀπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐστ’ ὑπήκοα (v. 146).

De manera opuesta, Penía –la Pobreza– ejerce una fuerza centrífuga expulsiva, manifestación del rechazo que su sola presencia produce. Ambas fuerzas, la de los dos personajes alegóricos, se presentan lexicalizadas en el texto de la siguiente manera:

1) Movimiento centrípeta (centro: Plutos): Πλ.] ἀπαλλάχθητον ἀπ’ ἐμοῦ, v. 66; Χρ.] Ἄλλ’ αἶρε ταχέως, v. 71; Πλ.] Μέθεσθέ νῦν μου πρῶτον, v. 75; Πλ.] Ἄφρον μέ νυν, v. 100; Χρ.] ἐξόμεσθά σου, v. 101; Χρ.] Βλεψίδημον τουτονὶ / προσιόντα, vv. 332-3; Οἱ δ’ ἠκολούθουν, v. 757; Δι.] Ἔπου μετ’ ἐμοῦ, παιδάριον, ἵνα πρὸς τὸν θεὸν / ἴωμεν, vv. 823-4; Δι.] Πρὸς τὸν θεὸν / ἦκα, vv. 827-8; πρὸς τὸν θεὸν / προσευζόμενος ἦκα, vv. 840-1; ἔρχομαι πρὸς τὸν θεόν, v. 844; Κα.] ἦκεις δῶρα τῷ θεῷ φέρων, v. 849; Δι.] Προσέρχεται γάρ τις κακῶς πράττων ἀνὴρ, v. 861; Κα.] εἰσελήλυθεν / ὁ συκοφάντης, vv. 872-873; Γρ.] ἀφίγμεθ’ ὄντας τοῦ νέου πούτου θεοῦ, v. 960; Ξο.] ἐπ’ αὐτάς τὰς θύρας ἀφίγμενη, v. 962; Χρ.] ἐλήλυθας, v. 966; Γρ.] τὸ μειράκιον τοδὶ προσέρχεται, v. 1038.

2) Movimiento centrífuga (centro: Penía): Πε.] ποῖ ποῖ τί φεύγετον; οὐ μενεῖτον, v. 417; Βλ.] Ἄναξ Ἄπολλον καὶ θεοί, ποῖ τις φύγη, v. 438; Χρ.] Ἄλλ’ ἀνδρε δύο γυναῖκα φεύγομεν μίαν, v. 441; Χρ.] Καὶ πᾶς φεύγουσὶ σ’ ἅπαντες, v. 575.

⁴¹ “Greek dramatists did not write stage directions in the usual sense; but whenever any stage business was an important element in the play they reflected it clearly in the words. So too with all the vehicles of their meaning” (TAPLIN 1987b:130). En razón a lo que aduce TAPLIN, entendemos que las acotaciones escénicas implícitas en los textos que se han conservado responden a la realidad de la *performance*.

El hecho de que estas dos fuerzas se compensen, equilibren y anulen por su dirección contraria, crea notables vínculos solidarios entre ambos personajes. Los opuestos son elementos que se complementan. Desde esta perspectiva se refuerza la poderosa solidaridad que el aspecto físico de ambos personajes genera en razón de su naturaleza decrepita, a causa de la vejez. Por otra parte, el comportamiento proxémico reafirma la argumentación agonal de Penía, quien no se opone a la existencia de Plutos entre los hombres, sino a su propia expulsión de la tierra. Sugiere por esto una suerte de compensación y equilibrio entre la *sophrosýne* que ella engendra y la desmesura a la que Plutos encamina (v. 564).

Otro paradigma espacial de funcionamiento binario se establece a partir de las primeras palabras del esclavo que destacan muy especialmente la importancia del papel del conductor o guía y los requisitos mínimos que debe cumplir quien lleva a cabo esta función. La ceguera de Plutos, por ejemplo, lo hace inepto para guiar la caminata del amo⁴². El presupuesto que fundamenta las quejas de Carión queda expuesto a manera de *gnome* en el v. 15:

Οἱ γὰρ βλέποντες τοῖς τυφλοῖς ἡγούμεθα.

Estas reflexiones del esclavo organizan visualmente el espacio, distribuyéndolo entre 'el adelante' y 'el atrás', que no es más que la relación entre los 'primeros' y los 'últimos', que el lenguaje de todos los tiempos utiliza con implicancias valorativas. La posición de los personajes no permanece estable. Las movibilidades son significativas en el proceso semiótico de la comedia. Cuando Crémilo toma las riendas de la acción, en el momento en que Plutos revela su nombre, Crémilo deviene el conductor, y guía a Plutos hacia el templo de Asclepio. El texto lo señala repetidas veces:

τὸν θεὸν / (...) ἄγωμεν εἰς Ἀσκληπιοῦ. (vv. 620-21)

ἐχρῆν / αὐτὸν τ' ἄγειν τὸν Πλουτὸν (...) (vv. 624-5)

ἄγοντες ἄνδρα τότε μὲν ἀθλιώτατον, (v. 654)

πρῶτον μὲν αὐτὸν ἐπὶ θάλατταν ἤγομεν (v. 656)

Cuando Plutos recobra la visión gracias a la cura milagrosa de Asclepio, recupera el papel de guía en la marcha de regreso, posición sim-

⁴² ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ (v. 13), ἀκολουθεῖ (v. 16).

bólica del triunfo y de la reconquista del poder.

Οἱ δ' ἠκολούθουν κατόπιν ἐστεφανωμένοι (v. 757)

Suponemos que la procesión final hacia la Acrópolis estaba encabezada por Plutos. Delante de él sólo iría el sacerdote, con las antorchas (v. 1195).

Las relaciones entre los personajes secundarios también exponen diversos desplazamientos. Ya hemos comentado el intercambio de lugar entre el hombre justo y el delator, índice de la redistribución de la riqueza. Las relaciones espaciales resultan ser el vehículo físico que pone en evidencia las relaciones emocionales; los cuerpos se expresan en el espacio. Así, la vieja amante genera una fuerza de expulsión involuntaria⁴³. El joven no quiere permanecer donde ella está. Se opone al ingreso conjunto a la casa de Crémilo. Con movimientos escénicos exagerados, esta repulsión produciría comicidad.

Νε.] Τῷ θεῷ γούν βούλομαι
 ἐλθῶν ἀναθεῖναι πὺς στεφάνους τούσδ' οὖς ἔχω.
 Χρ.] Ἐγὼ δέ γ' αὐτῷ καὶ φράσαι τι βούλομαι.
 Νε.] Ἐγὼ δέ γ' οὐκ εἴσειμι. (vv. 1088-91)

Las relaciones dinámicas de los personajes durante la *performance* también pueden ser mensurables en su grado de distancia. La proxemia informal se extiende desde una distancia íntima hasta una pública, pasando por los grados más próximos de distancia personal y social (Elam 1980:65). En *Plutos*, merece destacarse la relación de distancia íntima entre el hombre y la divinidad planteada en la narrativa de Carión sobre la estancia de los personajes en el templo de Asclepio. Así como el contacto físico con el suelo adquiere el significado de una muerte simbólica durante la incubación, el contacto dios-paciente parece también ser necesario, tanto para la curación y el renacimiento simbólico –en su grado positivo–, como para el castigo, como en el caso de Neoclides, quien, en lugar de sanar, queda aún más ciego:

(...) εἶτ' ὄξει διέμενος Σφηττίῳ
 κατέπλασεν αὐτοῦ τὰ βλέφαρ' ἐκστρέψας (...) (v. 720-1)
 καὶ πρῶτα μὲν δὴ τῆς κεφαλῆς ἐφήψατο,

⁴³ En este sentido se asemeja a Penía, igualmente anciana.

ἔπειτα καθαρὸν ἡμιτύβιον λαβὼν
τὰ βλέφαρα περιέψησεν. (...) (vv. 728-730)

Sin duda, esta ceremonia ritual que trae aparejada el contacto físico construye una distancia nueva con respecto a la divinidad, sobre todo si se la compara con la distante religión olímpica⁴⁴. Los alcances de esta proximidad escapan a nuestro estudio.

Entre los numerosos interrogantes que el tratamiento del desplazamiento escénico de los personajes plantea, no ha escapado a la crítica especializada la problemática del aprovechamiento del espacio escénico, específicamente de las dos *éisodoi*⁴⁵ como vías de acceso a la *orkhestra*. Tradicionalmente se ha afirmado que en el teatro de Dioniso la *éisodos* de la derecha señalaba la dirección del campo y el Pireo, y el de la izquierda conectaba con la ciudad. La edición de Coulon y Van Daele (1930) otorga a la izquierda el valor simbólico de significar "venant de l'étranger" (p. 88)⁴⁶. Una puesta en escena de la pieza bien podría utilizar las *éisodoi* connotativamente, para subrayar emociones, manifestar ideologías, predeterminar a los personajes. Por ejemplo: los malvados podrían ingresar por un lado y los buenos por otro. Por otra parte, si cada pasillo tiene asignada de antemano una localización geográfica precisa, esto interferiría también en la interpretación final de la obra. ¿A dónde es expulsada Penía? ¿Hacia la villa, hacia el extranjero o hacia la campiña? No podemos dar una respuesta conclusiva en este aspecto.

⁴⁴ "Sentiments of closeness between man and god (...) are less frequently expressed than those of distanced respect. But there were particular cults which insisted on a personal relationship between deity and mortal -those of the hero-healers, the oracular gods and the mystery religions (...)" (BRUITT ZAIMMAN & SCHMITT PANTEL 1992:14).

⁴⁵ El término 'párodos' se usa tardíamente en el sentido de entrada lateral del teatro. Aristófanes utiliza el término *éisodos* (cf. TAPLIN 1977a:449). En cuanto a la salida y entrada de los actores, *Plutos* es una de las más pautadas. Todos sus movimientos están motivados y dan tiempo al actor para cambiarse de traje (THIERCY 1986:52).

⁴⁶ Por allí ingresan Crémilo, Carión y *Plutos* al comienzo de la pieza. Por la *párodos* derecha, en cambio, ingresan los campesinos y Penía, y salen Crémilo, *Plutos* y los acompañantes hacia el templo de Asclepio, por donde también reingresan. Asimismo por el lateral derecho se suman el hombre justo, la vieja, su joven amante, Hermes y el sacerdote de Zeus. Nada se informa en esta edición sobre el lugar de acceso de Blepsidemo, de la expulsión de Penía y de la llegada y la expulsión del sicofanta. No sabemos si la indefinición obedece voluntariamente a una decisión de los editores.

CONCEPCIONES SOBRE EL ESPACIO

'Stagecraft' cannot be an objective or dispassionate enquiry into what happened on a day in the theatre in the fifth century but must revert to the questions and doubts of interpretation and semantics. Goldhill (1986:281)

Si bien el desplazamiento de los personajes es una característica de la comedia aristofanesca en general, en esta pieza la espacialidad alcanza una relevancia inusual. Los espacios no son meros receptáculos o sedes de acontecimientos, por el contrario, se integran de manera significativa al sentido de la misma. El desenvolvimiento de la acción dramática demuestra que la ubicación en el espacio correcto resulta primordial. Observamos, por ejemplo, que Crémilo consigue enriquecerse sólo cuando el dios ingresa a su casa. Por otra parte, Plutos logra su sanación porque es transportado al templo de Asclepio y recostado específicamente sobre el *ádyton*. Por último, la obra concluye con la instalación de Plutos en el *opisthódomos* de la Acrópolis.

A través del personaje de Plutos se expresa en la obra una valoración positiva de la permanencia y del espacio propio. El dios manifiesta su incomodidad para con los espacios ajenos, ya sean cerrados o abiertos. Cuando Crémilo le insiste para que ingrese a su hogar, se queja a viva voz:

'Ἄλλ' ἄχθομαι μὲν εἰσιῶν νῆ τοὺς θεοὺς
εἰς οἰκίαν ἐκάστωτ' ἄλλοτριαν πάνυ (vv. 234-235)

En otro pasaje enfatiza la inadecuación del espacio subterráneo, a través de la triple repetición de *κατά* en un mismo verso, reforzando la idea de un lugar impropio, sin salida:

Πλ.] εὐθὺς κατώρυξέν με κατά τῆς γῆς κάτω (v. 238)

Con el mismo descontento recuerda cómo es arrojado puertas afuera.

Πλ.] γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον ἐν ἀκαρεῖ χρόνῳ. (v. 244)

Θύραζε puede relacionarse semánticamente con *θυραῖος*, voz que

designa entre los griegos a alguien ajeno a la propia familia, con lo que se enfatiza la incomodidad de lo ajeno⁴⁷.

Parecería que para Plutos su ceguera no constituye el dolor más grande. Son los condicionamientos que ella le impone los que convierten su existencia en una condena, signada al permanente vagabundeo, el tropiezo y el movimiento sin rumbo: *προσπαίοντα περινοστέϊν* (v. 121), *περινοστέϊ* (v. 494).

El preverbio *περί*, del verbo *περινοστέω*, implica un desplazamiento sin fin ni finalidad. La idea del *nóstos* (regreso), por su parte, es un tópico recurrente en la literatura griega, donde se asocia con el valor negativo que, según los testimonios escritos, tenía el vagabundear por la tierra. Como bien observa Padel (1995), en la cultura griega el viaje no es considerado un desplazamiento positivo. Ajenos a la idea de la excursión por placer, toda empresa que exigiera un desplazamiento tenía para los griegos un objetivo bien definido. En los relatos míticos aparece el vagabundeo, comúnmente asociado a la locura, como un castigo divino⁴⁸. Así lo, por ejemplo, está condenada a vagabundear hacia Egipto, y para Odiseo el viaje es una desgracia:

You cannot have honor, which sustains the identity of Homeric heroes, unless you are in place, and are seen to be in place. Odysseus's different false identities express the atopic pain of his untethered wandering. (Padel 1995:108)

En el sistema de valores y creencias de la cultura griega, posición y posesión se identifican, por lo que la vida 'sin hogar' deviene una verdadera pesadilla. En íntima conexión con el vagar sin rumbo fijo se inscribe la idea del exilio, una de las penalidades más graves de la sociedad ateniense. Sobre la base de estas concepciones, el final de la comedia adquiere dimensiones imprevistas. Porque además de la celebración festiva de la riqueza de todos los honestos, se afirma la conquista por parte de Plutos de un lugar propio y permanente, con todas las connotaciones

⁴⁷ Sólo quien está dentro de la casa considera *θύραζε* como el exterior (PARADISO 1987:253).

⁴⁸ PADEL (1995). La autora cita a Homero, *Odisea* 17.578; Esquilo, *Agamenón* v. 1282, *Coéforas*, v. 1042; Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 50, 746; Eurípides, *Heraclidas*, v. 224. El destino de Belerofón, Ío y Orestes son tres ejemplos paradigmáticos de este tipo de castigo. Trata especialmente el vagabundeo asociado con la locura, tema de su libro.

positivas que esto sugiere para un griego antiguo⁴⁹.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El estudio de la problemática del espacio no se limita al análisis de la geometría de los lugares físicos o de las relaciones humanas. Los objetos que pueblan el escenario también forman parte de la espacialización de la comedia. Aunque la amplitud del tema exija ciertamente un tratamiento especial, quizá convenga que expongamnos algunas observaciones en este desarrollo.

Si exceptuamos los objetos que forman parte de la vestimenta y las golosinas de los enamorados que porta la vieja (vv. 995-996, 999), el resto de ellos se inscribe en un mismo paradigma, el ritual: las guimaldas que cubren la cabeza de Crémilo y Carión (v. 21), el joven amante (vv. 1041, 1088-9) y los seguidores de Plutos (v. 757); la olla, con parte de la carne que se usó en el sacrificio en el templo de Apolo (v. 227) y la que lleva la vieja canéfora en la procesión final (v. 1052); la antorcha que identifica al joven como un parrandista (v. 1194) y los *katakhyísmata* o conjunto de golosinas utilizados para la integración doméstica (v. 789). La práctica de rituales formaba parte de la vida cotidiana de los griegos y era fácilmente separable del resto de sus actividades, al punto de que los instrumentos del rito no difieren de los utensilios domésticos.

Cabría destacar todavía dos particularidades en este tema. Bien podría pensarse que, en el marco de la arquitectura de la Acrópolis, la instauración de Plutos en el *opisthódomos* como guardián de los tesoros del estado se llevara a cabo bajo la forma de una estatua. La 'objetividad' del personaje deviene en primera instancia de su carácter alegórico: entre otras cosas, refiere los bienes que representan la riqueza (vv. 171-2, v. 238, vv. 243-4) y de ese modo perdería por completo su perfil humano-divino.

Por otro lado, aunque no es frecuente considerar el cuerpo del comediante como un objeto en sí mismo, cuando se llama la atención

⁴⁹ Podríamos todavía apuntar dos o tres datos anecdóticos de la especialización de la lengua, característica que comparten las retóricas de todos los idiomas. Una expresión como *κατὰ χάραξ* (v. 367), por ejemplo, vuelve a plantear el problema de la correcta ubicación espacial. Se aplica a la mirada y se contrapone a la mirada extraviada del loco. Por otro lado, la forma insultante y de expulsión *εἰς κόρακας* (vv. 604, 782) significa también un desplazamiento negativo hacia un no lugar, alejado, inidentificado; sugiere el vagabundeo permanente.

sobre alguna de sus partes, puede presentarse el caso del "cuerpo convertido en objeto"⁵⁰. En *Plutos*, la mención de los ojos, con preferencia los del dios de la riqueza, aunque no los únicos, resulta una tematización frecuente. Es más que obvio que en ellos se centra el destino de la totalidad de los personajes del drama. Alcanzan por momentos una independencia tal que hasta llega a hablarse de "ojos recién comprados" (νεωνήτοισιν ὀφθαλμοῖς, v. 769)⁵¹.

Del mismo modo, en la escena de corte erótico que protagonizan la vieja y su joven amante, el cuerpo de la anciana se desmembra en la charla cínica y burlona de sus interlocutores. La referencia a las manos (χείρ, v. 1018), la piel (χρoιά, v. 1020), la mirada (βλέμμα, v. 1022), los dientes (ὀδοῖς, v. 1057), una muela (γομφῖος, v. 1059), el afeitado del rostro (ψιμύθιον, v. 1064), las apugas (ῥντίς, ῥάκος, vv. 1051, 1065), los pechos (πῑθοί, v. 1067) hacen hincapié en el estado deplorable del cuerpo de la vieja.

A lo largo de estas líneas hemos tratado de destacar el valor sémico del espacio teatral que no puede dejarse de lado sin desmedro de la riqueza significativa de la obra. Bien podría afirmarse que esta comedia habla a través de sus espacios. En tanto la escena representa el lugar privado por antonomasia (la casa), el diálogo recupera también espacios públicos, como los templos. Estos últimos conforman una unidad con los objetos rituales que los personajes portan o nombran en su discurso, en correspondencia con el rol cohesivo que mito y religión juegan en la comunidad helénica de los s. IV y V.

Los personajes, por su parte, guardan relaciones estrechas con los lugares que habitan. Al estar en constante movimiento, la dirección de cada uno de sus desplazamientos porta significaciones. En primera instancia, suelen ser coherentes con las interrelaciones que las funciones actanciales organizan. El estudio de la proxernia pone de relieve la naturaleza opuesta de las fuerzas de Penía y Plutos, que, en conjunto, se anulan y equilibran. En su relación con los espacios escénicos, en su actitud hacia el movimiento y en su valoración de las actitudes espacia-

⁵⁰ El mismo fenómeno sucede con la vestimenta. En esos casos, GROTON (1991:20) ha utilizado la expresión "costumes-turned-props".

⁵¹ Sobre los ojos recayó el castigo de Zeus y sobre los ojos recae la cura milagrosa de Asclepio. Los ojos de Plutos alcanzan nuevamente la videncia, los de Neoclides, en cambio, quedan aún más ciegos (v. 747). Es del todo hipotética la posibilidad de que la máscara de Plutos diera cuenta de su ceguera primero, y de su videncia después, recorriendo un camino inverso al de Edipo. Los griegos llamaban la atención sobre el aspecto de los ojos; "ojos legañosos" era una forma habitual de desprestigio y burla (cf. Plutos 581).

les en general, los personajes también comunican algo de su 'psicología'. Pero eso no es todo. Concepciones culturales como la permanencia, el vagabundeo, el *óikos*, lo privado, se reflejan y se confirman en el desarrollo de la trama. El espacio resulta uno de los temas privilegiados de la comedia, tan importante como puede serlo la economía o la ética⁵².

La delimitación de los espacios parece ser una preocupación que entronca con los ritos ancestrales. La experiencia de la teatralidad griega, lejos de ahondar en esta diferenciación, borra barreras y favorece las ambigüedades. En primer lugar porque la comedia ocupa un lugar que le es ajeno, como el teatro de Dioniso en Atenas, creado y pensado para la tragedia. Ubicado a las afueras de la ciudad, el teatro aleja a los ciudadanos de sus hogares. La comedia, no obstante, devuelve a los espectadores a los quehaceres de todos los días, a las charlas de los mercados, los discursos de la Asamblea o las cortes, al ajetreado paseo por las ocupadas calles de Atenas. Expone sobre ese escenario cuestiones privadas o sociales de la vida cotidiana y transpone la imagen de su universo socio-cultural. La disposición espacial particular del teatro griego, al aire libre, contamina espacios escénicos y extraescénicos y genera una práctica y experiencia teatral muy distinta a la de nuestros días⁵³.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARNOTT, P. (1978) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Westport, 1962¹ (Oxford).
 ——— (1989) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York.
 BIEBER, M. (1961²) *The history of Greek and Roman Theatre*, Princeton.
 BOVES NAVES, M. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid.
 BOWE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
 BRUIT ZIDMAN, L. & SCHMITT PANTEL, P. (1992) *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge.

⁵² Plutos también plantea otras problemáticas no señaladas, como la diferenciación entre los movimientos libres y los comandados, que evidencian los lazos de poder.

⁵³ Incluso espectadores y actores ingresaban por los mismos corredores y, aunque los lugares estaban delimitados entre *orkhéstra* y *théatron*, compartían un espacio más amplio, a plena luz del día, rodeados por lugares concretos, como la Acrópolis, que podía aprovecharse como referente extraescénico real. FISCHER-LICHTE (1992:99) señala la importancia de que la audiencia estuviera presente para los actores. Así pues, aquellos que actuaban y también los que observaban estaban directamente relacionados unos con otros, formando una unidad, que representa la unidad de la *pólis* griega en un evento cultural y socio-político.

- COULON, V. & VAN DAELE, H. (1954) *Aristophane: L'assemblée des femmes - Ploutos*, Paris.
- CSAPO, E. & SLATER, W. (1995) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- DE MARINIS, M. (1993) *The Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, 1982, Milano).
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- ELAM, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York.
- FISCHER-LICHTE, E. (1992) *The Semiotics of Theater*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotic des Theater*, 1983, Tübingen).
- FOLEY, H. (1981) "The Conception of Women in Athenian Drama", en FOLEY (ed.) *Reflections of Women in Antiquity*, Philadelphia.
- GARLAN, Y. (1993) "El militar", en VERNANT, J. P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- GREEN, J. R. (1994) *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
- GROTON, A. H. (1990) "Wreaths and Rags in Aristophanes' *Plutus*", *CJ* 86; 16-22.
- PADEL, R. (1990) "Making Space Speak", en WINKLER, J. J. & ZETLIN, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, NJ; 336-365.
- (1995) *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton (NJ).
- PARADISO, A. (1987) "Le rite du passage du *Ploutos* d'Aristophane", *Metis* II; 249-67.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- REDFIELD, J. (1993) "El hombre y la vida doméstica", en VERNANT, J. P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- SARTORI, F. (1972) "Aristofane e il culto attico di Asclepio", *AA.Pat.* 85; 363-78.
- SCOLNICOV, H. (1987) "Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without", en REDMOND, J. (ed.) *Themes in Drama. The theatrical Space*, Cambridge.
- SLATER, N. (1990) "The Idea of the Actor", en WINKLER, J. J. & ZETLIN, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ); 385-95.
- TAPLIN, O. (1977a) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- (1977b) "Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?", *PCPhS* 23; 121-32.
- (1978) *Greek Tragedy in Action*, Cambridge.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

- ÜBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid (Título original: *Lire le Théâtre*).
- VERNANT, J. P. (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona. (Título original: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965).
- WEBSTER, T.B.L. (1970?) *Greek Theatre Production*, London.
- WILES, D. (1987) "Reading Greek Performance", *G&R* 34; 136-54.
- WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, (NJ).

LA DIMENSIÓN VISUAL EN LA ESCENOGRAFÍA DE SÓFOCLES*

DIANA LEA FRENKEL
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ARGOS 22 (1998) pp. 93-101

La aparición del género trágico constituyó uno de los fenómenos más importantes de Atenas a partir de fines del siglo VI a.C. La tragedia mostró a los héroes ensalzados por la poesía épica bajo una nueva perspectiva, al descubrir a un ser que valiéndose de su propia fuerza y heroísmo en medida excesiva, incurre en *hybris* y es arrastrado a una caída irremediable acompañada de un gran sufrimiento. La tragedia es poesía religiosa originada en el ditirambo (canto en honor a Dioniso) que incluye en su expresión un vocabulario técnico-jurídico que denota su pertenencia al siglo V a.C.¹ El primer poeta trágico del cual se tienen noticias es Tespis quien habría presentado una tragedia en los festivales trágicos (instituidos por Pisístrato) durante la celebración de las Grandes Dionisias en la 61ª Olimpiada (536/35-533/32 a.C.) La tradición presenta a este poeta como el primer autor-actor quien, tras pintarse la cara con albayalde introdujo la máscara² con rasgos humanos. Querilo,

* Este trabajo surgió como resultado de las investigaciones referidas al proyecto UBACyT 1998 *La puesta en escena de la tragedia griega*.

¹ J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUIET (1987:26) señalan con agudeza: "Ninguna tragedia es, en efecto, un debate jurídico, como tampoco el derecho comporta en sí mismo nada trágico... Fuera de un contexto técnico, (las palabras) cambian en cierta forma de función. En la pluma de los trágicos se han convertido, mezcladas y opuestas a otras, en elementos de una confrontación general de valores, de una problematización de todas las normas, con vistas a una investigación que nada tiene ya que ver con el derecho y que apunta al hombre mismo...".

² El uso de la misma es antiquísimo, atestiguado a través de numerosos testimonios en los cultos de diferentes deidades griegas, por ejemplo Ártemis Orthia y Ártemis Korythalia en Esparta y Deméter Kidaria en Arcadia. Ella cumple una doble función: la de proteger al hombre de las fuerzas hostiles y de transmitir al que la lleva la fuerza y propiedades de los personajes que representa. Su papel más importante tuvo lugar en el culto de Dioniso ya que su máscara, colgada de un palo era venerada como objeto de culto y las máscaras de la tragedia y comedia se originaron bajo esta con-

discípulo de Tespis, es otro poeta trágico del cual no se conserva ningún dato valioso, a diferencia de Frínico, predecesor de Esquilo, quien introdujo hechos históricos en las piezas trágicas.

Sófocles, el poeta trágico que mayor gloria obtuvo a lo largo de su vida por parte de los atenienses, mereció –entre otros– el siguiente comentario de Aristóteles: “Sófocles introdujo el tercer actor³ y la escenografía” (τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς, *Poética* 1449a)⁴. A pesar de la falta de indicaciones escénicas en las piezas dramáticas⁵, trataremos de descubrir en las obras que consideramos más significativas para este análisis (*Áyax*, *Electra*, *Edipo Rey* y *Filoctetes*), algunos elementos reveladores de la dimensión visual en las piezas de este poeta trágico.

Áyax, la primera de las obras conservadas –se considera que Sófocles escribió más de ciento veinte– comienza con las palabras de la diosa Atenea quien describe el lugar donde transcurre la pieza al dirigirse la palabra a Odiseo: “... ahora te veo recorrer las tiendas de Áyax, cercanas al mar...” (καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς ναυτικαῖς ὄρω / Αἴαντος, vv. 3-4). Odiaseo no ve a la diosa pero percibe su voz “¡Voz de Atenea, la más querida

cepción religiosa. Cf. A. LESKY (1966:47-8).

³ A propósito comenta A. PICKARD-CAMBRIDGE (1953:141): “The plays of Sophocles, with the exception of the post-humously produced *Oedipus Coloneus*, could all be acted by three actors without serious objection, provided that no such objection were felt to the performance of male and female roles by the same actor, and that reasonable care were taken in the choice of actors physically suited to the play”.

⁴ Con respecto a esta afirmación J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET (1987:169) aclaran: “Sófocles fue el primero que la hizo pintar (la *skené*), lo que en modo alguno da cuenta de la introducción de un decorado, sino, probablemente, de un simple efecto de perspectiva”. A. IRIARTE (1996:26) señala: “En cuanto al decorado, puede decirse que era prácticamente inexistente. La noticia de Aristóteles (*Poética*, 1449a) según la cual Sófocles introdujo la *skenographía*, parece referirse simplemente al hecho de que, en un momento dado, se empezó a pintar el escenario, que era básicamente el mismo para todas las obras que se presentaban durante un festival”. No obstante hay que señalar que Vitruvio (VII, praef., 11) escribió que Agatarco estuvo en Atenas cuando Esquilo representaba una pieza trágica y redactó un comentario al respecto: “...primum Agatharcus Athenis Aeschylus docente scaenam fecit, et de ea re commentarium reliquit”. También enumera (V 6, 9) tres tipos de escenografía, uno trágico, uno cómico y el tercero correspondiente al drama de sátiros: “... genera autem sunt scaenarum tria. Unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum...”.

⁵ No solamente las piezas de Sófocles escasean en datos, también las de Esquilo y Eurípides, cf. PAULY – WISSOWA (1929:475, s.v. SKENÉ): “Die Dramen des Aischylos Soph. Eur. Aristoph. sind trotz des Fehlens von Bühnenanweisungen Hauptzeugnisse, doch ist schwer zu bestimmen, was der Zuschauer von dem innerhalb der Verse Erwähnten selbst gesehen hat, und was er nur mit der Phantasie sehen sollte...”.

de las divinidades para mí! ¡Cuán fácilmente, aunque seas invisible reconoczo el timbre de tu voz...” (ὦ φθέγιμ' Ἀθάνας, φιλάτης ἐμοί θεῶν, / ὄς εὐμαθές σου, κἄν ἄποικτος ἦς ὄμας, vv. 14-16). La diosa invita a Odiseo a ser testigo de la locura de Άγαχ, sin que éste pueda verlo. Le indica a Odiseo: “Yo desviaré la mirada de sus ojos y no se dará cuenta de tu presencia” (ἐγὼ γάρ ὀμμάτων ἀποστρόφος / αὐγάς ἀπειρήξω σὴν πρόσσωπιν εἰσιδεῖν, vv. 69-70). Odiseo reflexiona: “Todo puede ocurrir, tramándolo una deidad” (γένοιτο μὲν ἂν πᾶν θεοῦ τεχνωμένον, v. 86). La diosa hace salir a Άγαχ de su tienda –que estaba en la escena y el héroe la saluda por lo que se deduce que debía verla⁶. La espada de Άγαχ, que el héroe tiene en su mano, es un elemento muy importante dentro de la pieza, mencionada muchas veces, la primera por el coro cuando relata la matanza de animales llevada a cabo por Άγαχ: “... matando (a los animales) con la reluciente espada...” (κτείνοντ' αἰθῶνι σιδήρω, v. 147); Tecmesa habla de ella como la espada de doble filo (ἄμφηκες ἔγχος, v. 287) y el héroe manifiesta: “esta espada, apna funesta, la esconderé en tierra donde nadie vuelva a verla” (κρύψω τὸδ' ἔγχος τοῦμόν, ἔχθιστον βελῶν, / γαίας ὀρύξας ἔνθα μὴ τις ὄψεται, vv. 658-9), “Pues desde que acepté ese don de mi peor enemigo, no tuve nada bueno por parte de los argivos” (ἐγὼ γάρ ἐξ οὗ χειρὶ πούτ' ἐδεξάμην / παρ' Ἐκτορος δόρημα δυσμενεστάτου, / οὐπω τι κεδνὸν ἔσχον Ἀργείων πάρα, vv. 661-3). Hace mención de un proverbio: “Los regalos de los enemigos ni son regalos ni son provechosos” (ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κούκ ὀνήσιμα, v. 665). Llama a la espada σφαγεύς (v. 815) que significa “degollador” o “cuchillo para el sacrificio”. La ha afilado recientemente “en la piedra que muerde el hierro” (σιδηροβρώτη θηγάνη νεηκονής, v. 820). Finalmente, con ella se da muerte: “Estas palabras son las últimas de Άγαχ, de ahora en más hablaré a los muertos” (τοῦθ' ὑμῖν Αἴας τοῦπος ὕστατον θροεῖ, / τὰ δ' ἄλλ' ἐν Αἴδου ποῖς κάτω μυθήσομαι, vv. 864-5). El cuerpo es encontrado por su mujer y así ésta lo describe: “Άγαχ yace degollado hace instantes por una espada oculta...” (Αἴας ὄδ' ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγῆς / κείται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχῆς, vv. 898-9). Ella advierte el suicidio: “Esa espada, hundida en tierra y clavada en su cuerpo lo atestigua” (ἐν γάρ οἱ χθονὶ / πικτόν τὸδ' ἔγχος περιπετὲς κατηγορεῖ, vv. 906-7). Tecmesa, previamente había ordenado al coro dividirse a fin de encontrar vivo a su esposo: “Vosotros, id hacia los recodos de la bahía, por la ribera, hacia el poniente, vosotros, hacia el levante...” (οἱ δ' ἐσπέρους ἀγκῶνας, οἱ δ' ἀντηλιούς /

⁶ “Sobre la *skéné*, una máquina sencilla facilita las apariciones divinas...”. Cf. J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET (198:170).

ζητείτ' ἰόντες τάνδρὸς ἔξοδον κακὴν, vv. 805-6). La mujer, en un gesto de pudor cubre el cadáver de su esposo: "Voy a envolverlo y cubrirlo enteramente con este velo, porque nadie, quienquiera que sea su amigo, soportaría verlo exhalandolo por la nariz y por su roja herida una sangre negra..." (ἀλλά νιν περιπτυχεῖ / φάρει καλύψω τῶδε παμπήδην, ἐπεὶ / οὐδεὶς ἄν, ὅστις καὶ φίλος, τλαίη βλέπειν / φουσῶντ' ἄνω πρὸς ῥίνας ἔκ τε φοινίας..., vv. 915-8). Más tarde al llegar el hermano de *Áyax*, Teucro, éste le indica a un esclavo: "Vámonos, descúbrela para que vea todo el mal. Cruel espectáculo..." (ἴθ' ἐκκάλυψον, ὡς ἴδω τὸ πᾶν κακόν. / ὦ δυσθέατον ὄμμα..., vv. 1003-5). Teucro también dedica parte de su parlamento a la espada: "¿Cómo arrancarte esta aguda rutilante espada que te ha matado?" (πῶς σ' ἀποσπάσω πικροῦ / τοῦδ' αἰόλου κνώδοντος..., vv. 1024-6); "Áyax, con la espada que recibí de aquel (Héctor) se mató al caer mortalmente sobre ella. ¿No fue la Erinia quien forjó esta espada...?" (οὐτως δ' ἐκείνου τήνδε δωρειᾶν ἔχων / πρὸς τοῦδ' ὄλωλε θανασίμῳ πεσήματι, vv. 1032-4). La tienda, y sobre todo la espada y el cadáver de *Áyax*, presentes ante los ojos de los espectadores, ganan una parte importante ante la vista de éstos.

Edipo Rey debió representarse antes del 425 a.C.⁷ y se inicia con el pedido del sacerdote a Edipo de la liberación de la terrible peste que azota la ciudad de Tebas. Los suplicantes, caracterizados por sus ramos (ἱκτηρίους κλάδοισιν ἐξεσπεμμένοι, v. 3) y reunidos frente al palacio real⁸, son nombrados por el sacerdote: "... ya ves que somos suplicantes de todas las edades, agrupados en torno de las aras de tu palacio" (ὄρθς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα / βωμοῖσι τοῖς σοῖς..., vv. 15-6), "el resto del pueblo coronado con las ramas de los suplicantes, se apiña en el ágora, en torno de los dos templos consagrados a Palas y junto a las cenizas proféticas del divino Ismeno" (vv. 19-21). Sófocles puntualiza cuidadosamente la entrada y salida del palacio de cada uno de los personajes: "Tras ir adentro reflexiona" (καὶ παύτ' ἰὼν / εἴσω λογιζομαι, vv. 460-1); "Éste sale fuera de la morada real" (αὐτὸς δ' ὄδ' ἤδη δωμαίων ἐξω περᾶν, v. 531); "Veo a Yocasta que sale de palacio" (ὄρω / τήνδ' ἐκ δόμων στείζουσιν Ἰοκάστην..., vv. 631-2), "Ahora entremos al palacio" (ἀλλ'

⁷ Un pasaje de la misma es parodiado por Aristófanes en *Acarnienses* (v. 27).

⁸ O. TAPLIN (1983b:166 ss) describe de la siguiente manera la puesta en escena: "The basic stage-map of *OT*, finally, is simple, and conventional. The *skene* represents the royal palace, one *eisodos* leads to the city of Thebes, the other leads abroad. From the city direction come and go the priest and suppliants, the chorus, Teiresias and Creon (after his first entry). It appears that Oedipus himself does not use that *eisodos*, but makes all his appearances from the palace, as does Jocasta of course".

ἴωμων ἐς δόμους, v. 861); “¿Por qué me llamaste fuera del palacio?” (τί μ' ἐξεπέμψω δεῦρο τῶνδε δωματίων, v. 951). Este mismo palacio es el que el coro muestra al mensajero de Corinto cuando éste pregunta por la morada real: “éste es el palacio...” (στέγαι μὲν αἴδε..., v. 927). Al final de la pieza, el personaje de Edipo concentra la atención en su rostro ensangrentado, como consecuencia de haberse cegado. El servidor sale del palacio y le anticipa al coro: “Estos cerrojos de las puertas se están corriendo. Vas a ser testigo de un espectáculo que conmovería el corazón del más cruel enemigo” (κλήθρα γὰρ πυλῶν τάδε / διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψῃ τάχα / τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι, vv. 1294-6). Y al entrar Edipo el coro exclama: “¡Oh, sufrimiento espantoso para ser contemplado, el más atroz de cuantos hasta ahora he podido ser testigo” (ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις, / ὦ δεινότατον πάντων ὄσ' ἐγὼ / προσέκυρσ' ἤδη, vv. 1297-9); “No puedo posar mi mirada en ti; yo que quería interrogarte largamente, hacerte hablar, mirarte de frente, no sé ante ti más que estremecerme de horror” (ἀλλ' οὐδ' εἰσιδεῖν / δύναμαι σ', ἐθέλον πόλλ' ἀνερέσθαι, / πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἄθρησαι, vv. 1303-5). O bien la máscara del personaje de Edipo debía mostrar señales de la brutal acción o el público se daba cuenta del cambio en la expresión del personaje por la mención en el texto⁹. El héroe oye llorar a sus hijas: “¿Acaso no oigo llorar a mis hijas...?” (οὐ δὴ κλύω που πρὸς θεῶν τοῖν μοι φίλοιον / δακρυρροοῦντων, vv. 1472-3). Ellas aparecen después en escena, como personajes mudos. La importancia del palacio (morada de los Labdácidas) y la ceguera de Edipo están claramente marcados por los distintos personajes.

La tragedia *Electra* tampoco puede ser fechada con exactitud, la crítica la considera una pieza tardía. Esquilo trató el mismo tema en *Las Coéforas* y ambos poetas trágicos describen el pesar de Electra y la alegría de los dos hermanos al reencontrarse tras una larga ausencia. El prólogo está a cargo del pedagogo quien le señala a Orestes distintos lugares de Micenas: “Ahí tienes la antigua Argos, tan añorada, ... ésta es la plaza Licia, la del dios matador de lobos, a tu izquierda tienes el célebre templo de Hera, ... y de frente tienes el palacio, fecundo en desgracias, de los Pelópidas” (τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεος τόδε, / αὐτὴ δ', τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος· οὐξ ἀριστερὰς δ' ὄδε / Ἴρας ὁ

⁹ Cf. A. PICKARD-CAMBRIDGE (1953:170): “It was only facial expression that was unalterable, owing to the use of masks. Two persons might embrace, and this happened often, but kissing was impossible, nor could there be any display of tears, though they are often mentioned... Changes of expression and signs of temper or mood which are mentioned in the text had to be imagined by the audience...”.

κλεινὸς ναὸς... πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε..., vv. 4-10). Orestes, y el pedagogo traman la muerte de Clitemnestra y Egisto por medio de engaños: Orestes entrará al palacio como un extranjero (tal como le aconsejó Apolo): "solo, sin armas, sin soldados, astutamente, por sorpresa, perpetra con tu propia mano las muertes justas" (ἄσκειον αὐτὸν ἄσπιδων τε καὶ στρατοῦ / δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς, vv. 36-7). Éste llevará en sus manos una urna bronceína, τύπωμα χαλκόπλευρον (v. 54) con las cenizas de Orestes, muerto en una carrera de carros. Mientras ellos hablan, oyen gemidos y el pedagogo los atribuye a una sirvienta que se lamenta detrás de la puerta (καὶ μὴν θυρῶν προσπόλων τινὸς / ὑποστενούσης ἔνδον αἰσθέσθαι, τέκνον, vv. 78-9), aunque Orestes sospecha que se puede tratar de su hermana. Cuando aparece en escena Crisótemis también menciona los gemidos de su hermana "en las puertas del vestíbulo" (πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις, v. 328). La urna es de fundamental importancia en el encuentro de los dos hermanos. Electra cree que la misma guarda los restos de ese ser tan querido para ella, según le ha dicho el mismo Orestes, antes de revelar su identidad: "Si lloras las desgracias de Orestes, sabe que esta urna guarda sus restos" (τόδ' ἄγγος ἴσθι σῶμα τῷκείνου στέγον, v. 1117-8); Electra suplica: "¡Oh, extranjero, dámela, en nombre de los dioses, si contiene sus restos dámela, para que la tenga en mis manos..." (ὦ ξεῖνε, δός νυν πρὸς θεῶν, εἴπερ τόδε / κέκευθεν αὐτὸν τεύχος, vv. 1119 ss.) y se aferra a ella abrazándola como "el último recuerdo de su queridísimo Orestes" (ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ / ψυχῆς Ὀρέστου λουπὸν, vv. 1126-7). Orestes expresa la compasión que le produce la vista de su hermana: "¡Oh cuerpo, indigna e impiamente maltratado!" (ὦ σῶμ' ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον, v. 1181); "¡Oh desdichada, cómo te compadezco al mirarte desde hace tiempo!" (ὦ δύσποτι', ὡς ὄρων σ' ἐποικτιρῶ πάλαι, v. 1199) y le dice: "Deja esta urna para que sepas todo" (μέθες τόδ' ἄγγος νυν, ὅπως τὸ πᾶν μάθης, v. 1205) y ante la negativa de su hermana le revela que todo ha sido una mentira: "Todo ha sido una historia falsa... no hay tumba, quien vive no la necesita" (ἀλλ' οὐκ Ὀρέστου, πλὴν λόγῳ γ' ἠσκημένον... τοῦ γὰρ ζῶντος οὐκ ἔστιν τάφος, vv. 1217-9). El pedagogo teme que la felicidad del anhelado reencuentro eche a perder los planes de ejecución de la venganza: "Si no hubiera estado yo cuidando desde hace rato en la puerta principal del palacio, todos vuestros proyectos habrían terminado..." (ἀλλ' εἰ σταθμοῖσι τοῖσδε μὴ ἴκουν ἐγὼ / πάλαι φυλάσσω..., vv. 1331-3). Una vez consumado el asesinato de Clitemnestra, Egisto, engañado, pide pruebas de la muerte de Orestes. Dice: "Ordeno callar y que se abran las puertas a los micenos y argivos para que vean..." (σιγᾶν ἄνωγα κἀναδεικνύναι πύλας / πᾶσιν Μυκηναίοισιν Ἀργείοις θ' ὄρν..., vv. 1458-9). Las puertas del palacio deben abrirse y

mostrar un cadáver cubierto. Egisto exclama: “Descorred este velo de los ojos para que lo llore ya que era un ser de mi familia” (χαλάτε πᾶν κάλυμμα ἅπ’ ὀφθαλμῶν, ὅπως / τὸ συγγενές τοι κάπ’ ἐμοῦ θρήνων τύχη, vv. 1468-9). Orestes contesta: “Descórrelo tú mismo...” (αὐτὸς σὺ βίασαι, v. 1470), acción que lleva a cabo Egisto descubriendo en plena escena el cadáver de Clitemnestra. Con esta escena de gran dramatismo y recursos escenográficos¹⁰, Sófocles da fin a la tragedia. La urna, mencionada con distintos términos en el original, simboliza el engaño tramado para llevar a cabo la venganza del asesinato de un héroe y soberano de Argos quien también fue ultimado con engaño y traición.

Filoctetes es la anteúltima tragedia conservada de Sófocles, representada en el 409 a.C. En ella, Filoctetes, poseedor del arco y las flechas de Heracles, tras haber sido herido en Crisa por la serpiente guardiana del templo de Apolo, fue abandonado por decisión de los jefes del ejército aqueo en la isla de Lemnos, ya que los dolores producidos por la herida provocaban gritos insoportables para la armada. Filoctetes se encuentra solo en la isla desde hace diez años y lo que destaca esta pieza claramente es “una especie de interdependencia entre el hombre y el lugar”¹¹. Odiseo pronuncia las palabras iniciales de la pieza: “He aquí la playa de la isla de Lemnos¹²: desierta, deshabitada” (Ἀκτή μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονός / Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ’ οἰκουμένη, vv. 1-2) y le indica a su acompañante, el joven Neoptólemo que debe buscar la caverna, morada de Filoctetes: “A ti te toca secundarme en lo que falta y empezar a buscar el lugar en que hay una cueva con doble entrada, dispuesta de tal modo que en la estación de invierno tiene una doble disposición al sol, y durante el verano penetra por la doble abertura la brisa que convida al sueño. Un poco más abajo, a la izquierda verás

¹⁰ El cuerpo de Clitemnestra debía estar expuesto en una plataforma móvil (ἐκκύκλημα) traída desde la puerta central de la *skéné*.

¹¹ Es la opinión de J. JONES (1962:219) quien señala que en las últimas piezas de Sófocles, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, los problemas de localización toman cada vez mayor importancia (citado por J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, 1987:169).

¹² Isla muy conocida para el público ateniense según O. TAPLIN (“La cartografía scenica del *Filottete* di Sofocle”, conferencia pronunciada en las universidades de Génova y Milán y reproducida en el *Bulletin of the Institute of Classical Studies*): “Dall’ inizio del V secolo Lemno aveva con Atene dei rapporti particolarmente stretti, promossi da Milziade; vi erano stati trapiantati dei cleruchi ateniesi che avevano combattuto per Atene nella guerra del Peloponneso. C’erano anzi pochissimi luoghi al di fuori dell’ Attica che avessero con Atene legami più stretti di Lemno... Lemno quindi era ben nota al pubblico e a molti in modo diretto; e quasi tutti avranno avuto idea della sua collocazione geografica” (1983:165-78).

una fuente..." (...σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα διστομος πέτρα / τοιάδ', ἴν' ἐν ψυχῇ μὲν ἡλίου διπλῆ / πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον / δι' ἀμφιπρήτος ἀλλίου πνοή, vv. 15-20). Ambos buscan a Filoctetes a fin de apoderarse del arco y flechas para poder así tomar la ciudad de Troya, y encuentran sus elementos cotidianos en la caverna. Comenta el joven: "(Veo) hojas apelmazadas para que alguien se acueste sobre ellas" (στιπτέ γε φυλλάς ὡς ἐναυλιζόντι τῶ, v. 33); "una copa de madera, obra de un artesano poco hábil" (αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαουρουγοῦ τινος / τεχνήματ' ἀνδρός, v. 35). Filoctetes ha llevado una vida casi animal, ἀπηγρωμένον (v. 226), valiéndose del arco y las flechas para poder subsistir. Cuando éste encuentra a Neoptólemo y al coro se describe a sí mismo como "un ser infortunado, solo, abandonado y sin amigos en su desgracia" (ἄνδρα δύστηνον, μόνον, / ἐρήμιον ᾧδε κᾶφίλον κακούμενον, vv. 227-8) que vive "en una humilde morada" (βαίῃ στεγῇ, v. 286). Describe la isla: "Ningún navegante se acerca a ella voluntariamente ya que no tiene puerto ni hay en ella lugar alguno para comerciar ni recibir hospitalidad. Aquí no llegan las gentes sensatas" (ταύτη πελάζει ναυβάτης οὐδεὶς ἐκῶν / οὐ γὰρ τις ὄρμος ἐστίν, οὐδ' ὅποι πλέων ἐξεμπολήσει κέρδος, ἢ ξενώσεται, vv. 301-4). Le pide a Neoptólemo que no lo deje "abandonado, solo, en medio de tales males" (μὴ λίπης μ' οὕτω μόνον, / ἐρήμιον ἐν κακοῖσι τοῖσδ' οἴοις ὄρῃς, vv. 470-2). Sin embargo, este escenario, a pesar de ser hostil, es el que Filoctetes desea mostrar a Neoptólemo y del que se quiere despedir cuando considera inminente su partida: "Marchemos, hijo mío, después de hacer una visita de despedida a mi inhabitable morada..." (ἴωμεν, ᾧ παῖ, προσκύσαντε γῆν ἔσω / ἄουκον εἰς οἴκησιν..., vv. 533-4) y a este entorno hostil se dirige cuando se cree traicionado por el joven: "¡Oh rocas escarpadas, únicos compañeros míos! A vosotros, ya que no tengo a otros a quien dirigirme, me quejo, a vosotros que estáis siempre presentes y acostumbrados a oírme..." (ᾧ καταρρῶγες πέτραι, / ὑμῖν τὰδ', οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὅτῳ λέγω, / ἀνακλαίομαι παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν, vv. 937-9), "¡Oh cueva de doble entrada, vuelvo de nuevo a tí..." (ᾧ σχῆμα πέτρας διπυλον, αὐθις αὐτὸς πάλιν / εἴσειμι, vv. 952-3), "¡Oh asilo de cóncava piedra cálida y helada..." (ᾧ κοίλας πέτρας γύαλον / θερμόν καὶ παγετώδες, vv. 1081-2). La negativa de Filoctetes de ir a Troya donde será curado de sus males es doblegada por la aparición del *deus ex machina* Heracles¹³ quien aconseja a Filoctetes embarcarse hacia Troya para curarse y tomar la ciudad.

¹³ Es la única tragedia de Sófocles en la cual el conflicto es resuelto por la aparición de una deidad, si bien A. SPIRA (1960:12-329) demostró que este desenlace se adaptaba estrictamente a la estructura de la pieza (citado por J. P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, 1987:168).

Antes de partir, Filoctetes se despidе del paisaje al que no considera hostil sino compañero: “Adiós, morada que convivió conmigo” (χαῖρ', ὦ μέλαθρον ξυμφοροῦρον ἐμοί, v. 1452) y le pide a la isla de Lemnos que lo envíe de regreso con una próspera y feliz navegación: “Envíame complaciente y con próspera travesía allí donde me lleva el poderoso hado...” (καί μ' εὐπλοία πέμψον ἀμέμπτως, / ἔνθ' ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει..., vv. 1465-6). La naturaleza del héroe trágico ha cambiado y su percepción del paisaje también. Éste es un personaje más que adquiere vida en los discursos del héroe y el público no deja de percibir esto claramente.

Insistimos en destacar que no hay testimonios escritos de las puestas en escena trágicas del siglo V, a diferencia de otras posteriores¹⁴. Sin embargo, según se comprobó, el texto de Sófocles es lo suficientemente rico e ilustrativo como para que el espectador pueda recrear para sí la escenografía del mundo trágico.

BIBLIOGRAFÍA

- BEARE, W. (1964) *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba.
- DEL CORNO, D. (1993) “La tragedia greca dal testo alla scena moderna”, *Dioniso* LXIII-2, pp. 35-42.
- FAGGI, V. (1993) “Leggere e visualizzare”, *Dioniso* LXIII-2, pp. 25-33.
- IRIARTE, A. (1996) *Democracia y tragedia*, Madrid, Akal.
- JONES, J. (1962) *Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford.
- LESKY, A. (1973) *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.
- PAULY-WISSOWA (1929) *Real Encyclopädie des Klassischen Altertums*, *Real Encyclopädie des Klassischen Altertums*, Dritter Band, Stuttgart.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1953) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- SPIRA, A. (1960) *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Frankfurt.
- TAPLIN, O. P. (1983a) “La cartografía scenica del *Filottete* di Sofocle”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, pp. 165-78.
- (1983b) “Sophocles in his theatre”, *Sophocle*, *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, tome XXIX, Genève, Fondation Hardt.
- VERNANT, J. P. – VIDAL-NAQUET, P. (1987) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.

¹⁴ Por ejemplo es muy conocida la representación de *Edipo Rey* en Vicenza, en el Teatro Olímpico, el 3 de marzo de 1585 gracias al sumario conservado en la biblioteca Ambrosiana de Milán.

ASPECTOS RELEVANTES DE LA HÉURESIS
EN EL AGÓN DE MEDEA
DE EURÍPIDES (vv. 465-626)

ARGOS 22 (1998) pp. 103-116

LIDIA GAMBÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

El contexto social e ideológico en que surge la figura de Eurípides favoreció el despliegue en su tragedia de los recursos y de los sustentos teóricos del arte retórico de la época. Esta afirmación no constituye en sí misma ningún aporte novedoso. Es precisamente en relación con este trágico, más que con Esquilo y Sófocles, que la crítica ha intentado mostrar de qué modo se reflejan en la tragedia las líneas de aquella disciplina teórico-práctica que desarrollaron los maestros sofistas. Así, es posible caracterizar la obra de Eurípides –aun desde su producción temprana– como testimonio de la singularidad y la repercusión de aquel saber que ocupaba un lugar tan importante en la vida pública del ateniense del s. v a.C.

Una mirada al género trágico, que exige una mirada del mismo en el contexto antropológico y social en el que surge, supone –como afirma Vernant¹– contemplar la tragedia como la escenificación de conflictos y polarizaciones reconocidos por y en la presentación del mito. Si partimos de la afirmación del siglo v como el período crucial en que tiene lugar la construcción y definición de las esferas de lo privado y lo público², nada tiene de particular retomar aquí para nuestro punto de partida la afirmación de S. Humphreys de la tragedia como “the main symbolic form of classical Athens” (p.18). Conceptos como *oikos* y *pólis* sugieren una contraposición conceptual que el drama saca a luz y que juegan una posición problemática en el esquema griego de valores. “The Attic tra-

¹ Cf. J. P. VERNANT (1987).

² Cf. S. C. HUMPHREYS (1983). El estudio de S. C. HUMPHREYS, en la medida en que focaliza el conflicto que escenifica la tragedia en términos de la polarización vida privada / vida pública (*oikos/pólis*), amplía la visión de la crítica feminista, detenida en remarcar en la tragedia un conflicto de sexos.

gedians and Plato were grappling with the beginning of an opposition which has perhaps been as fundamental in western civilisation as that between nature and culture: the opposition between public and private life" (p. 21).

El matrimonio tal como era entendido en Grecia, como "l'union de l'homme et de la femme formée pour la procréation d'enfants légitimes"³ constituye una de las prácticas sociales más interesantes para analizar esta polarización. Al examinar en su contexto la producción eurípidea no caben dudas de que la práctica matrimonial, tal como había pasado a entenderse en el s. V a.C., esencialmente como el modo que tenía una sociedad de asegurar su pervivencia⁴, se mostraba en más de un aspecto como conflictiva. Los puntos neurálgicos de este conflicto eran de algún modo los dos aspectos que juegan en muchas de las tragedias de Eurípides: a) la transferencia y la inserción de la mujer en un nuevo *oikos* (a través de su condición de *γυνή γαμετή*), y b) la prolongación del nuevo *oikos* en una descendencia legítima. Leyes como la de Pericles en el 451 a.C. que restringe el derecho de ciudadanía a los hijos de padre y madre atenienses, no representaban sino una ingerencia de la *pólis* en el mundo del *oikos*, una ingerencia que sin embargo no hacía sino agudizar la tensión existente entre ambas fuerzas en un momento crucial para la definición de sus ámbitos⁵.

Ya en *Alcestris*, la primera obra que conservamos completa del trágico ateniense, la relación matrimonial desempeña un papel relevante en el sacrificio de la esposa que llenará de honra y buena fama a todas las mujeres (623-4). Pero es en *Medea*, y merced a la reelaboración eurípidea del mito, donde por primera vez los conflictivos aspectos del matrimonio que antes mencionamos se manifiestan no sólo en el desarrollo dramático, sino que se exponen ampliamente y constituyen el centro de la argumentación de los personajes. Ello se debe en gran medida a las circunstancias mismas que proporciona el mito: *Medea*, una mujer bárbara, transferida al *oikos* de su esposo Jasón por la traición al *oikos* paterno⁶. Así la condición de extranjera de *Medea* (aun cuando coinci-

³ L. BEAUCHET citando a Clemente de Alejandría. Cf. CH. DAREMBERG - E. SAGLIO (1919:1639).

⁴ J. P. VERNANT (1982).

⁵ "The *pólis* limits the autonomy of the household in respect of its sexual relations in various ways, and does so in the interests of *defining* the body of citizens (by the legitimacy of their parents' marriage) and of *maintaining* the citizen body (by legislation to ensure the legitimate continuity of the citizen households)", R. SEAFORD (1990:155).

⁶ El conflicto que implica la unión con una mujer bárbara de la que procede una des-

dimos con la crítica: Medea es en más de un aspecto tan griega como Jasón) permite no sólo descubrir públicamente el conflicto del mundo privado del *óikos*, sino que revela cómo la *pólis* (el deseo de Jasón de asegurarse una descendencia legítima a través de su enlace con la hija de Creonte) juega en él.

Si es el *agón* el elemento estructural de la tragedia que saca a luz estos conflictos, tal como se entiende en el período clásico –y particularmente en la obra de Eurípides– el *agón* más que representar la oposición de dos fuerzas, deviene una suerte de debate formal en el que sobre un mismo asunto se presentan dos argumentaciones contrarias⁷. Resistiéndonos en lo posible al error de aislar estos debates formales de su contexto dramático, examinaremos en el presente trabajo los elementos retóricos presentes en la acusación de Medea en su enfrentamiento con Jasón (segundo episodio de la tragedia). Nuestro objetivo será dar cuenta especialmente del proceso de *inventio* en el desarrollo agonal (y en especial en la *rhésis* de acusación) pues hallamos en él elementos de una *tékhnē* retórica que sirve en Eurípides para la escenificación de la conflictiva estructura matrimonial de la Grecia clásica.

EL AGÓN MEDEA-JASÓN EN EL MARCO DE LA TRAGEDIA

La primera *rhésis* de Medea a las mujeres de Corinto (214-266), una *rhésis* de marcado influjo retórico, expone las ideas de la protagonista en torno al matrimonio. De este extenso discurso, que contrasta notablemente con las primeras expresiones de lamento de la esposa de Jasón, nos interesa rescatar un lugar recurrente en toda la tragedia: la vinculación de las condiciones de esposa y extranjera. La esposa es al *óikos* del marido, lo que el no ciudadano es a la *pólis* (al menos es esto lo que en una relación de paralelismo y antítesis establece el razonamiento de Medea)⁸. En este contexto Medea, la bárbara en tierra extraña,

condencia 'ilegítima', así como el modelo de unión monogámica como el único válido para engendrar una descendencia legítima es retomado por Eurípides en *Andrómaca*. Hermíone (ver en particular 174-80) considera a la bárbara Andrómaca y al hijo engendrado con Neoptólemo como una amenaza para su matrimonio y vincula la regulación monogámica a una cuestión de *nómoi*, de la que los bárbaros carecen. Es interesante considerar la defensa que hace la protagonista ante la acusación de Hermíone.

⁷ Cf. J. DUCHEMIN (1968).

⁸ Este aspecto podría fundamentarse ampliamente en toda la *rhésis*, pero baste mencionar un ejemplo. El término usado por Eurípides para referir a la separación de los

es al mismo tiempo la mujer que en virtud de su matrimonio resulta transferida a un nuevo *oikos* al precio de la traición a sus *philoí*. Así, el tema de la relación conflictiva con el *oikos*, relación que se genera a partir del matrimonio mismo como práctica que permite su continuidad, se expone y fundamenta desde la mujer. Es ella la que, abandonando el *oikos* paterno, debe instalarse en un nuevo *oikos* y asegurar la perduración de éste.

Después de la primera victoria de Medea (el plazo concedido por Creonte) y de la verbalización de los planes de venganza, el estásimo primero recrea en forma lírica en el último par estrófico esta suerte de 'trampa' social en la que ha caído Medea en su condición de esposa⁹.

Tan pronto el Coro reconoce que para Medea no hay ninguna salida, se presenta Jasón para ofrecer su 'generosa' ayuda. Es en el *agón* que sigue a esta presentación donde las reflexiones de carácter general, que expone en su primera aparición en público Medea, encuentran su lugar en la argumentación de los esposos. Por su mismo aspecto formal el *agón* de Medea y Jasón deviene el lugar en que se patentiza el influjo del arte oratorio de la época. En la equilibrada estructura de las *rhéseis*, que concede a cada agonista el mismo número de versos, hay sin duda ecos de las prácticas tribunalicias que acordaban a acusador y acusado un tiempo igualmente limitado para sus discursos. Pero este aspecto formal, comprobable a primera vista, no representa sino el primero de los indicios que invita a detenernos en la consideración pomenorizada

esposos (236) no responde a ninguno de los registrados en otras fuentes para tal hecho. En efecto, en lugar de *apóleipsis* o *apopompé*, Eurípides emplea *apallagái*, término que no sólo etimológicamente, sino por su recurrencia en otros lugares de la tragedia, ha de verse marcando separación o extrañamiento del lugar, de la tierra. Parece pues deliberada y no casual la elección de este término, con el cual Medea vincula en el discurso la condición de la mujer como esposa y la condición del extranjero en relación con la *pólis* a su propia situación de esposa y extranjera. El término permite en efecto la transición temática en el discurso. Esta situación internamente contradictoria y ambivalente de la mujer en la Grecia clásica, su carácter de 'extranjera' para la comunidad de ciudadanos que constituye la *pólis*, pero al mismo tiempo de elemento constitutivo esencial para garantizar la continuidad de su existencia es analizado por J. GOULD (1980).

⁹ Para Aristóteles (*Política* libro I, especialmente 1253a) en el principio de existencia de la *pólis* se revela la no autosuficiencia individual. A diferencia de Protágoras en el *Protágoras* de Platón y de Platón (*República* 369d) la *pólis*, que es por naturaleza anterior al individuo, surge de la relación que une a hombres y mujeres para la continuidad del género, y no de un principio defensivo, de la necesidad de asegurarse protección como plantea el sofista en el relato mítico. Ha de verse en este discurso de Medea —como ya ha sido señalado— el influjo del pensamiento sofisticado de la época, en particular de Antífonte (DK B49 y B44 A5). Cf. K. RECKFORD (1968).

de los elementos retóricos que juegan en el lugar de la acusación y la defensa.

LA ACUSACIÓN. ELEMENTOS RETÓRICOS

Ya en sus primeras palabras (Ὁὐ νῦν κατειῶον πρῶτον ἀλλὰ πολλακις, 446¹⁰) el hijo de Esón recurre a una frase de resonancia retórica, enmarcada por un enunciado de carácter general que recuerda la forma en que Medea se dirige a Creonte en el v. 293. Predispuesto el Coro por la presentación que Medea ha hecho de su esposo, no resulta sorprendente aquí la estrategia que desarrolla Jasón. Con manifiesta habilidad oratoria se presenta como el esposo solícito que acude a ayudar a quien por su insubordinación e insensatez (λόγων ματαίων οὐνεκ' ἐκπεσῆ χθονός, 450) se ha procurado el destierro. Jasón, dejando deliberadamente de lado su nueva boda y las consecuencias que de ella se derivan para Medea, reduce a un problema de falta de obediencia el exilio al que Creonte ha condenado a su esposa¹¹.

Es él quien al utilizar el término κέρδος (454) instala el acuerdo¹² de

¹⁰ Para ésta y las siguientes citas hemos seguido la edición de D. Page (1955).

¹¹ Esta presentación de los hechos es tanto más interesante cuanto Jasón insiste una y otra vez en la responsabilidad de Medea en la decisión de Creonte (450 y 457-8) y su versión contrasta con la del propio rey de Corinto. En efecto, si consideramos las razones que argumenta Creonte (282 ss.), vemos que no hay en el rey de Corinto una inculpación de rebeldía, sino más bien un temor manifiesto al posible accionar de una mujer a la que por su fama considera σοφὴ καὶ ἰδρις (285).

¹² Utilizamos aquí las nociones de 'acuerdo' y 'valor' en el sentido que le asigna el estudio de CH. PERELMAN – L. OLBRECHT TYTECA (1989). La nueva retórica de Perelman, consistente en una teoría de la argumentación, analiza el mecanismo del pensamiento persuasivo, partiendo del postulado básico de que todo discurso por su misma condición tiene como finalidad persuadir o convencer (para Perelman la distinción entre estos tipos de finalidad se origina en la naturaleza del auditorio al que está dirigido el discurso). Los acuerdos que pueden servir de premisas para la argumentación se dividen en dos categorías: los acuerdos relativos a lo real (hechos, verdades y presunciones) y los acuerdos de lo preferible (valores, jerarquías, y los lugares de lo preferible). "Junto a los hechos, las verdades y las presunciones, caracterizadas por el asentimiento del auditorio universal, hay que dejar sitio a objetos de acuerdo a propósito de los cuales sólo se aspira a la adhesión de grupos particulares: son los valores, las jerarquías y los lugares de lo preferible" (p. 131). El concepto de justicia para Jasón se asocia a la búsqueda de lo conveniente, lo que de algún modo procura una ganancia. No es un punto compartido por Medea, aunque sin duda formaba parte del pensamiento sofístico. Puede confrontarse la postura de Antífote en los fragmentos que nos han llegado de su tratado *Sobre la verdad*.

lo provechoso como categoría axiológica preferible a la de lo justo, y la obediencia al que gobierna –la conducta más conveniente frente al más poderoso– como el medio para la obtención de tal ganancia.

Jasón ataca a Medea, responsabilizándola por el destierro, y afirma que si Medea no ha sido castigada anteriormente, ha sido únicamente porque él ha impedido la cólera de los gobernantes (vv. 455-6). Pero más aún, Jasón no sólo ha velado por su familia siempre, sino que, contrariamente a lo que afirma la nodriza en el v. 77, siempre se ha comportado como *phílos* para sus *phíloi*, y aún seguirá siéndolo, a pesar de que su esposa lo considere un *ekhthrós* (463-4).

Nada podía exasperar más a Medea que esta presentación del esposo ante el Coro de mujeres de Corinto ya solidarias con su determinación de venganza. Medea había argumentado su situación de soledad y de abandono, pero ahora Jasón viene a ella, subrayando en la hipocresía de sus palabras un *êthos* de esposo solícito que los mismos hechos desmienten. Medea da comienzo así a su discurso de acusación (465-519), para poner al descubierto la verdadera naturaleza de su esposo y asegurar la completa simpatía de su auditorio.

El discurso consta de momentos bien estructurados. Aun cuando la primera parte da cabida a la exaltación del *páthos*, es a partir de allí que Medea ataca directamente la falta de escrúpulos de su adversario en dos aspectos. Con la acusación directa de *anandría* (466) y *anáideia* (472), Medea descalifica a Jasón no sólo en relación con la mirada interior del *ôikos* sino en relación a la mirada social en relación con la falta de *aidós* de quien se atreve a *Φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν*, (470).

Los elementos emocionales de esta primera parte contrastan notablemente con las *rhéseis* anteriores a las mujeres de Corinto y a Creonte. Medea da lugar a la expresión de su indignación en 465-72 por la falta de vergüenza de su esposo, pero luego se autoimpone un orden; no sólo ha de insultar a Jasón con sus palabras, sino que ha de demostrar con ellas que la conducta del esposo no se aviene con su discurso. Analizaremos luego este lugar de la antítesis *lógos/érgon*. Lo que nos interesa señalar aquí es cómo esta exaltación de Medea da cabida luego al lugar del orden¹³ que es el primer signo de una *tékhnē* retórica:

ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἄρξομαι λέγειν (475).

¹³ En el sentido que PERELMAN (1989:144 ss) le confiere a este tipo de acuerdo.

A partir de este verso es posible advertir una deliberada estructuración de partes (cuyo ordenamiento Jasón respeta punto por punto en su defensa) en la que nos interesa destacar tres aspectos de la *inventio*: a) la significación y funcionalidad de la narración, b) el valor y carácter de las pruebas y c) el uso de lugares comunes a la oratoria forense de la época, que debían hallarse sistematizados en las *tékhnai*.

A) Los hechos:

La obra de Antífonte, el más antiguo de los logógrafos y oradores atenienses, testimonio que el esquema del discurso judicial estaba fijado más o menos definitivamente en cuanto a sus partes en el momento en que fue compuesta *Medea*. Sin embargo, de las cuatro partes que ya tempranamente distinguieron los manuales de retórica, la narración constituye el aspecto menos testimoniado en la temprana oratoria de aquel *rhétor*, quizás en particular debido al carácter de la obra conservada¹⁴. Así pues, si hemos de recurrir a este orador, por su contemporaneidad con Eurípides, para tener en cuenta el grado de formalización que había alcanzado esta parte del discurso y su funcionalidad en la probación de los hechos, poco es lo que podremos concluir.

En el *agón* euripideo es el mito el que provee la fuente de los hechos acaecidos en el pasado. En parte estos hechos nos son conocidos por el relato de la nodriza en el prólogo (1-20). Pero aquí para su acusación Medea reduce el mito al relato de los hechos que muestran cómo salvó a Jasón anteponiendo el amor conyugal a la fidelidad a su *génos*. La *narratio* del discurso (475-87) proporcionalmente breve en relación con la argumentación (488-515) interesa en particular pues no sólo da cuenta de los hechos, avalados por testigos, sino que al revelar la forma en que Medea entiende el vínculo que la une a Jasón, deviene la premisa que sostiene toda su argumentación.

La acusación de violación de la fe conyugal se funda para Medea en un concepto que define su visión del matrimonio: el concepto de *χάρις*. La *kháris* crea una obligación recíproca entre quien la otorga y quien la recibe. En este sentido Medea considera que su esposo la ha traicionado al pagarle con su nueva boda y el destierro los favores recibidos. Pero más aún, al invocar la fuerza de los juramentos (490-8), Medea acusa a Jasón de perjurio, de no respetar las *nómoi* que invoca defender.

Comenzar por el principio impone un *ordo naturalis* a la narración de los hechos. Medea se sirve del mito aquí no sólo siguiendo el orden

¹⁴ Cf. O. NAVARRE (1900).

estructural del discurso establecido por la preceptiva retórica desde Córax y Tisias, sino que es en ese lugar en el que apela a los testigos como prueba de los hechos (476-7). La recurrencia a estos testigos resulta doblemente convincente, pues son los propios compañeros de Jasón los llamados a certificar los hechos.

En lo que refiere a los hechos mismos, Medea sugiere que su ayuda no sólo procuró la salvación a Jasón de los peligros que debía vencer, sino que posibilitó su venganza a través de la muerte de Pelias. Jasón sólo ha sido *παθών* de hechos cuya verdadera protagonista es Medea (488)¹⁵. Pero el relato que provee el mito interesa no sólo porque revela esta visión de la fidelidad conyugal en términos de respuesta a una *kháris*, sino porque todo el mito está en función de demostrar la función negativa de las mujeres en relación con el *óikos* paterno. Por amor a Jasón Medea no sólo ha antepuesto su amor conyugal a su amor filial, sino que por ayudar a la venganza de Jasón ha hecho que las hijas de Pelias mataran a su padre¹⁶. La obligación del esposo como único *kyrios* de su mujer es puesta en evidencia, a la par que se plantea como problemático este modo de transferencia de la mujer al *óikos* del esposo.

Jasón, llevado a admitir los hechos del pasado, (*ὄπη γὰρ οὖν ὄνησας, οὐ κακῶς ἔχει*, 533) minimiza la ayuda recibida por Medea. En su apología, en la que la *narratio* como elemento estructural no está presente, recurre a dos lugares comunes de la retórica para dar respuesta a la acusación: 1) Medea no ha sido la verdadera agente, sino la divinidad, Cipris; 2) En términos de *kháris* (526), y respondiendo directamente a los requerimientos de su esposa, Jasón asegura que Medea ha obtenido a cambio más de lo que ha hecho por su salvación¹⁷. Volve-

¹⁵ Cuando Jasón debe rendirse ante la evidencia de la ayuda de Medea, lo hace apelando a recursos retóricos fácilmente identificables. Admitidos los hechos, minimiza la ayuda de Medea, y a la figura de Jasón, a la que Medea coloca como paciente, responderá él colocando a Medea en el mismo lugar. Medea no fue la verdadera agente, dice Jasón, sino en realidad actuó obligada por Cipris. Hay un uso inverso del lugar que presenta Gorgias en el *Encomio de Helena* (y que suele invocarse como atenuante en las *apologíai*) donde el interés es atribuir la responsabilidad a la divinidad para absolver a Helena de su culpa.

¹⁶ En el v. 487 acordamos con Page la lectura preferible de *δοῦρον* que asegura el punto conflictivo de la narración en el relato de Medea. Medea, que ha instigado la muerte de Pelias, presenta a la mujer como el medio que posibilita la exterminación del *óikos* paterno. Es interesante comparar la narración en esta acusación con la que tiene lugar en 1324 ss. cuando Jasón acusa a Medea por la muerte de los hijos. Allí la traición al padre está fundada no en la ayuda proporcionada a Jasón (como sugiere la *rhésis* de Medea) sino en el asesinato del hermano de Medea, el hijo de su padre, el posible *kyrios* de Medea.

¹⁷ Jasón recurre a lo que PERELMAN llama la 'técnica del sacrificio'. Se trata de una

remos sobre este punto al tratar el uso de los lugares.

La narración de Medea, que encuentra su *héuresis* en el mito deja en claro su condición de salvadora, aun cuando Jasón pretenda atribuir la acción a la divinidad. Pero esencialmente revela una óptica diferente de la relación conyugal entendida como una *kháris* que obliga recíprocamente a los esposos, y que está avalada por el valor religioso de los juramentos, y las promesas selladas.

Es cierto que, como en Antífonte, la narración es breve y que el influjo retórico puede advertirse más precisamente en las *písteis*. Pero es a partir de este elemento estructural que la tragedia expone la posición de los agonistas; y la misma narración es una prueba de credibilidad del *éthos* de Medea y del carácter falaz del discurso de Jasón.

B) Las pruebas:

El reciente estudio de Goebel¹⁸ que analiza el valor de las pruebas en la obra de Eurípides y su relación con la *tékhne* retórica de la época, señala a Medea como la primera de las obras en la que se advierte un manejo consciente de las mismas. Precisamente Goebel escoge este *agón* para señalar la importancia de las *písteis*, puesto que el uso de las mismas se extiende más allá de las extensas *rhéseis* argumentativas de los protagonistas hasta la *stikhomythía* con que cierra el episodio. Retomaremos pues algunos de los conceptos allí expuestos. Pero aquí interesa destacar un tema al que Goebel alude sólo tangencialmente y que sin embargo adquiere relevancia por su reiterada mención en el texto. Nos referimos al aspecto contractual que se invoca a través de los juramentos y las manos estrechadas.

En efecto, en numerosas oportunidades en la tragedia se hace alusión al modo en que ha quedado sellado el vínculo entre los esposos. Han sido las rodillas de Medea las que Jasón *κερρώσμεθα* (497) en actitud de suplicante para que ella le ayudara, y ha sido su mano la que estrechó para sellar su ofrecimiento: la promesa de matrimonio. El contrato, avalado por los mismos dioses que actuaron como garantes del vínculo, deviene la prueba concreta por la que Medea no sólo reafirma la

argumentación del tipo cuasi-lógica por la que una acción costosa obtiene su justificación a partir de los beneficios que de ella misma se derivan. Hay en esto –como se ve– una nueva recurrencia al lugar de la comparación que Medea misma proporciona al hablar de *kháris* y del pago recibido por su ayuda. Jasón pide a la esposa que compare no sólo los beneficios que ella ha obtenido, sino los que obtendrán sus hijos en el futuro al igualarse a los hijos que tuviere con su nueva esposa.

¹⁸ G. GOEBEL (1993).

falta de *aidós* de Jasón, sino que instala una nueva acusación a la que Jasón evita responder: la de οὐκ εὖορκος (495)¹⁹. Así, Jasón el defensor de las *nómoi* helénicas (en contraposición a la falta de justicia de los bárbaros), no sólo ha deshonrado injustamente a Medea, sino que desconoce las normas legales más antiguas, las instauradas por la divinidad²⁰:

Οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τῶτ' οὐκ ἄρχειν ἔτι,
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν (492-4)

La fuerza probatoria de este vínculo contractual es tan poderosa que Jasón evita cualquier alusión al mismo y sólo puede refutar la inculpación de la esposa a partir de las pruebas que crea con su habilidad retórica.

Además de este contrato que Medea trae a su discurso a partir de los gestos con los que quedó sellado, la parte probatoria de la acusación se funda en una serie de interrogaciones retóricas por las que Jasón es interpelado directamente y llevado a admitir la verdad de lo que ella expone. Mediante una serie de razonamientos lógicos por **verosimilitud** guía al esposo y al Coro que la escucha a la comprobación de que no hay para ella y sus hijos salida posible toda vez que por su matrimonio se han invertido los lazos de *phília* en el *oikos* (506-8). La imagen de soledad y abandono de la que participan también los hijos, adquiere un peso gravitante en el discurso, por cuanto Medea construye una única disculpa para la traición de Jasón: el que no hubiera tenido hijos (494). Entendida la falta de descendencia como la única justificación posible para la traición al lecho matrimonial, la existencia de hijos implica para Medea la defensa de la unión monogámica, tal como para Jasón la razón esencial de su traición (555 ss.)²¹.

¹⁹ "The important point, however, is that Jason is untrue to the sacred oath of friendship and intimacy marked by the joining of hands and that throughout the play Euripides presents the handclasps as a significant symbol of that pledge". S. FLORY (1978).

²⁰ El contrato matrimonial de Medea, que no se inscribe dentro de la práctica de la *éγγυή* usual en la Atenas clásica, se construye sobre una promesa y reclama entonces el cumplimiento de las obligaciones de cada uno de los que participan en ella. El sentimiento de *aidós* que implica el respeto de tales obligaciones significa al mismo tiempo el respeto de aquellos dones que, enviados por Zeus, aseguran en el mito de Protágoras la vida en la *pólis*.

²¹ Más allá de la falta de hijos como única excusa admisible para la unión del hombre con otra mujer, la descendencia no es el punto que preocupa a la mujer en el matri-

El razonamiento por verosimilitud continúa a lo largo de todo el agón y pone en evidencia a Jasón cuando Medea le reclama:

Χρῆν σ', εἴπερ ἦσθα μὴ κακός, πείσαντά με
γαμῆν γάμον τόνδ', ἀλλὰ μὴ σιγῇ φίλων. (586-7)

No se trata sólo de la verosimilitud, del *eikós* en la propia argumentación, sino ya de reducir a nada la verosimilitud en la argumentación invocada por el adversario. Las pruebas lógicas apuntan, pues, a descalificar a Jasón a partir de los hechos mismos. Permiten que más allá de lo verosímil psicológico con que pretende excusarse Jasón al hablar de la *phýsis* de su esposa ("Seguro que habrías aceptado mi propuesta, si te hubiera hablado de esta boda; tú que ni aun ahora puedes apaciguar la gran ira de tu corazón", 588-90) nuestra simpatía se incline decididamente por la esposa injuriada.

c) Los lugares:

La *tékhnē* retórica, al hacer uso de ella como lugar, puso en evidencia la antinomia *lógos/érgon*. Por ella, y merced al concepto de *dóxa*, y la distinción ser-parecer, la palabra devino la instauradora de una nueva realidad mutable, que variaba conforme al *kairós*. Conceptos como los de *prépon* (lo conveniente) y *eikós* (lo verosímil), que jugarían un papel relevante en las *tékhnai* de los rétores, pasaron a constituir las bases de la fuerza persuasiva del discurso.

Con el uso del lugar de la antinomia *lógos/érgon* –recurrente en las tragedias de Eurípides– Medea acaba por separar su discurso del de Jasón.

ἡ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν.
ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφός λέγειν
πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει
γλώσση γὰρ ἀνθρώπων ἄδικ' εὖ περιστελεῖν,
τολμᾷ πανουργεῖν ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός. (579-583)

Lo provechoso, lo ventajoso, que es el valor²² dominante en el discurso del esposo, no se condice con lo justo, aunque las palabras pretendan tal correspondencia. Medea señala la distinción de la esfera de lo

monio. Esta preocupación es más bien masculina, en la medida en que en ella se opera la transición del *oikos* a la *pólis*.

²² Valor como acuerdo en el sentido que le asigna PERELMAN al término.

ético en el manejo de la persuasión, pues entiende que la palabra que convence con fines injustos (el término σοφός asociado a λέγειν remite claramente al saber teórico-práctico del arte oratorio), es el principio de un proceder injusto merecedor entonces de castigo (580). Con esta distinción induce a su auditorio a desconfiar de las palabras de Jasón a partir de su ocultamiento, del silencio en lo atinente a la nueva boda (587). Sin embargo, esta prueba ética se vuelve irónica en la medida en que la ponemos en relación con las μαλθακοὶ λόγοι y el pedido de silencio de Medea al Coro en el episodio anterior frente a Creonte.

Si hemos de hablar de los lugares, sin duda que es imposible obviar la recurrencia a un *tópos* de naturaleza dramática con que concluyen las largas *rhéseis* de acusación y defensa en este *agón*. El tono general y filosófico de las reflexiones finales de los discursos de Medea y Jasón nos interesa porque sintetiza —apelando a recursos del género— la visión de los esposos en torno a la relación hombre-mujer en el matrimonio.

Hacia el final de su discurso Medea apostrofa a Zeus reclamándole una marca que distinga al hombre malo del que no lo es. Es cierto que éste es un lugar al que Eurípides recurre comúnmente (*Hipólito* 925). Pero aquí el reclamo ha de ponerse en relación con los vv. 214 ss. donde se habla de la azarosa suerte que corre la mujer al ser transferida del *oikos* paterno e insertarse en el de su esposo. En efecto, para la mujer el principal problema en el matrimonio radica en la convivencia (*Andrómaca* 205-6), un problema que afecta al ámbito privado pero que cuestiona las bases mismas de la práctica matrimonial en la medida en que ésta se define como *συνοικεῖν*.

Jasón, que reduce el problema del matrimonio al de la descendencia, no focaliza el asunto en la naturaleza de la mujer que le ha tocado en suerte al hombre, sino más bien en el hecho de que el género femenino es el medio biológicamente imprescindible para engendrar hijos (573-5)²³.

La descendencia es claramente un problema que incumbe al hombre. En la larga *rhésis* de Medea en torno al matrimonio, este aspecto no se menciona, sino únicamente en relación al aspecto de parir (*τεκεῖν*, 251) por oposición al ámbito masculino (*στῆναι παρ' ἀσπίδα*). Para la mujer, el aspecto problemático del matrimonio incumbe al interior del *oikos*: la convivencia. Medea sólo alude a sus hijos para decirle a Jasón que la falta de ellos podría ser la única razón valedera para una nueva

²³ Compárese esta expresión de Jasón que propone una solución al tema de la descendencia, con la expresión de Hipólito en *Hipólito* 618 ss.

boda. Este estatuto de los hijos, que significan para la mujer el modo de asegurar su posición en el nuevo *oikos* del esposo, y para el hombre la seguridad o la imposibilidad de su continuidad en la *pólis* a través de la imposibilidad o de la continuidad en el *oikos* de una descendencia legítima, es expuesto por Eurípides en el período agonal analizado mediante la utilización de los recursos retóricos que hemos señalado.

Hemos mencionado a lo largo del trabajo una serie de lugares comunes. La mayor parte de ellos confluyen en la *rhésis* de Jasón²⁴.

Nómos, *dlke* y *lógos*, los principios esenciales de la *pólis* griega, serán alegados por Jasón como ganancia extraordinaria de Medea por los favores recibidos. Así la antinomia sofística *phýsis/nómos*, llevada al plano del derecho, permite calificar como justa la conducta del esposo en tanto la misma ha procurado los mayores beneficios y resulta por tanto más útil. Confirma allí Jasón la jerarquía admitida en el pensamiento sofístico de la superioridad de la civilización que define al mundo helénico por su oposición al mundo bárbaro. Un lugar común que sin duda jugaría un papel relevante en la argumentación oratoria, especialmente en el género epidíctico.

Creemos que los recursos analizados en la argumentación contribuyen a visualizar cómo en la Atenas del s. v a.C. el *oikos* deviene menos autónomo. La *pólis* regula su constitución y el modo de inserción dentro de su estructura. Leyes como las que comienzan a regir en el período inmediatamente anterior a la Guerra del Peloponeso proponen así lo que podríamos llamar una suerte de endogamia política (en el sentido en que la alianza matrimonial se produce entre los miembros constitutivos de la *pólis*) y la tragedia permite en la argumentación del período agonal desarrollar los fundamentos de los conflictos que esta ingerencia externa saca a luz.

Inserta en el contexto de una legislación como la de Solón, que tendía a estrechar el control del *kúrios* en particular sobre la mujer, la ley de Pericles del 451 vino a poner en pie de igualdad al hombre y a la mujer como igualmente definitorios de la legitimidad de los hijos. Pero al mismo tiempo supuso una restricción y un control que desde lo externo determinaba y regulaba los lazos de la familia a partir de una condición

²⁴ De la serie de lugares comunes a los que recurre Jasón, baste añadir aquí a los ya mencionados, el sugerido tópico de la 'falsa modestia' con el que inicia su defensa aludiendo a la dificultad de vencer la habilidad retórica de su adversario (522-4). Se trata de un tópico necesario para introducir la peculiar presentación de los hechos que remiten a una causalidad externa (*ἀνάγκη*, Ἐρως, Κύπρις) la ayuda de Medea. Toda la defensa de Jasón se apoya en la recurrencia a lugares comunes como el inculpar al adversario del enfrentamiento (545-6).

que no fijaban sus propios miembros. En la mujer bárbara, el mito de Medea escenificaba entonces para los atenienses contemporáneos de Eurípides a la mujer trasladada al esquema social –el de la *pólis*–, pero imposibilitada de insertarse en él, y con un grado de peligrosidad que ninguna normativa podría alejar.

EDICIONES

- EURIPIDES *Medea*. (1955) Text edited with introduction and commentary by D. Page, Oxford, Clarendon Press.
 EURIPIDES. *Fabulae* (1994) ed. by J. Diggle, Oxford.
 DIELS, H. – KRANZ, W. (1956) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

BIBLIOGRAFÍA

- DAREMBERG, CH. et SAGLIO, E. (1919) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette.
 DUCHEMIN, J. (1968) *L'agón dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres.
 FLORY, S. (1978) "Medea's right hand: promises and revenge", *TAPA* 108, pp. 69-74.
 GAGARIN, M. (1986) *Early Greek law*, Berkeley and Los Angeles.
 GOEBEL, G. (1993) *Early Greek rhetorical theory and practice: proof and arrangement in the speeches of Antiphon and Euripides*, (Ph. D. Dissertation), Univ. of Wisconsin-Madison, Madison.
 GOULD, J. (1980) "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* 100, pp. 18-59.
 HUMPHREYS, S.C. (1983) *The family, women and death*, London, Routledge.
 NAVARRE, O. (1900) *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, Paris.
 PERELMAN, CH. – OLBRECHT TYTECA, L. (1989) *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
 POWELL, A. ed. (1990) *Euripides, women and sexuality*, London, Routledge.
 RECKFORD, K. (1968) "Medea's first exit", *TAPA* 99, pp. 329-59.
 SEAFORD, R. (1990) "The structural problems of marriage in Euripides", en A. POWELL (ed.).
 VERNANT, J. P. (1982) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, S.XXI.
 ——— (1987) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.

ALGUNAS CUESTIONES DE UTILERÍA EN EURÍPIDES

ARGOS 22 (1998) pp. 117-129

ADRIANA M. MANFREDINI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

El teatro es un hecho de acción, y también de contemplación. Situación dramática y visualización de ella involucran no solo a los realizadores de la puesta en escena, sino también al público de la obra, sin el cual la concepción de una pieza no llega a ser completa. El teatro griego, como cualquier otro, presentaba a los ojos del espectador un espacio y una arquitectura que se decodificaban siguiendo una convención: la abertura central sobre el escenario figuraba el acceso a las moradas reales, en las tragedias¹; las máscaras distinguían personajes borrando los rasgos individuales del actor; el atuendo identificaba a los protagonistas. Es cierto que la palabra abundante podía sustituir un decorado escénico 'realista', aunque se sabe que la escenografía recreaba el ámbito de la acción con telones, además de la estructura fija del escenario.

La convención se impone naturalmente, como manera de interpretar la ilusión dramática, confirmándola absolutamente. La exigencia de verismo a la puesta en escena no parece tener demasiado sentido entonces, pues el teatro presupone la aceptación de su naturaleza ficticia, del ser copia de la realidad, pero de no sustituirla. Las ideas que nutren la pieza teatral se concretan materialmente en la emisión de los actores, pero también a través de la materialidad de la escena. En el caso del teatro antiguo es siempre llamativo observar de qué modo los recursos materiales están incorporados en el texto, describiendo los

¹ "La disposición normal era el frente de un palacio, y entonces la convención corriente era que el auditorio eran los ciudadanos, sentados en torno a la plaza del mercado para observar a la familia real conduciendo sus asuntos; los griegos eran un pueblo al aire libre, y así no era demasiado perturbador el que mucho del oficio real se condujera puertas afuera", T. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London, 1956. (La traducción de esta y otras citas son de quien escribe el trabajo).

espacios y los desplazamientos, y las características de los atuendos y de los objetos comprometidos con la acción. Todos estos factores intervinientes tienen la misión de acercar al espectador un mensaje intencionalmente revestido por la ilusión teatral, decodificable a partir de las pautas culturales que están siempre pendientes por sobre la obra. Desde las palabras y a través de cada elemento que torna parte de la puesta en escena, el teatro habla a varios individuos a un tiempo, incitando en ellos recuerdos o referencias a situaciones extrateatrales que completan la comunicación que se hace efectiva por medio del drama. Necesita que "la representación deba por lo tanto revestir un evento socialmente (y no individualmente o subjetivamente) significativo"².

En las líneas que siguen se quiere repasar un aspecto vinculado con la puesta en escena, la utilería, centralizado en algunos elementos presentes en tres tragedias de Eurípides: *Bacantes*, *Troyanas* y *Heracles furioso*. Ellas servirán para indagar de qué manera los objetos concretos presentes en la escena pueden volverse altamente significativos en la recepción por parte del público, del ateniense y del contemporáneo que alguna vez pudiera asistir a la representación de los clásicos.

Los dramas son los que hacen evidente la presencia de estos objetos de utilería: tal como sucede en el caso de las descripciones de los desplazamientos espaciales, el parlamento de los personajes indica sus características. Es sabido que la ausencia de didascalias en las obras de teatro griego está plenamente justificada por la manera tan pictórica en que la palabra actúa en él. Así, el aspecto material del teatro cobra valor fundamental, tanto más cuanto que no queda relegado como mero útil adorno de la acción o de un personaje, sino que se carga de una significación que lo vuelve primordial en escena. Dice Patrice Pavis: "El objeto, no solamente no es accesorio, sino que se ubica en el centro y en el corazón de la representación, sugiriendo que sostiene el decorado, al actor y todos los valores plásticos del espectáculo"; luego ahonda más en su relevancia al afirmar que "las estadísticas puntuales de objetos intervinientes en un espectáculo no tienen interés si no se los religa a un conjunto en construcción, a una dinámica vectorial que oriente las descripciones y que rinda cuenta de su uso sobre todo metafórico o metonímico"³.

Los objetos de utilería aparecen descriptos en las piezas, siendo

² M. PAGNINI, "Semiotica del teatro", en *Dioniso* 54 (1983), pp. 19-31. La cita es de la p. 21. Más adelante agrega que "Cada sujeto en la sala es un receptor en contacto con otros receptores, y está por ello involucrado en una recepción coral" (p. 29).

³ P. PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, 1996, pp. 171 y 175 respectivamente.

estas descripciones provechosas en vistas a la puesta en escena; al regista estos pasajes le sirven para construir una imagen de la cosa y de su desplazamiento en el espacio, y lo instruyen acerca de su valor cultural. El texto dramático fija, a partir de la nómina de las características de los objetos, una especie de 'iconismo' que, convertido en un ente tangible y visual, da forma a la puesta, haciendo de ella una de las representaciones posibles de la obra.

La libertad de interpretación de estas marcas escénicas se ve sofrenada a veces por ciertos detalles precisos en cuya insistencia a lo largo de la pieza se funda la necesidad de su presencia. Son unos pocos rasgos quizás, pero definitorios para construir una apariencia determinada en la escena.

No se puede concebir la utilería sin las referencias que aporta el texto; esta observación no es solo válida para el filólogo o para un puestista interesado, sino para la realización en la escena.

Las líneas que siguen buscan mostrar de qué modo los elementos de utilería presentes en la escena van adoptando una esencia significativa para el espectador a partir de la atención visual que requieren y, por otra parte, del constructo semiótico que el texto recitado por el actor va haciendo para cada uno de ellos. En las tres obras de las que se ocupa este trabajo, los objetos de los que se hablará se asocian con las ideas de muerte y destrucción. Progresivamente los sucesos de la escena los van volviendo más connotados en este sentido, y simultáneamente ellos colaboran en la caracterización de los personajes, y en la evolución que ellos sufren a lo largo de la pieza.

LAS BACANTES – EL TIRSO

Indudablemente, en los acontecimientos de la pieza, el tirso se vuelve un elemento sumamente imprescindible, caracteriza a Dioniso en su atavío y a las bacantes, acompaña también a los ancianos, Cadmo y Tiresias, y por fin llegará a manos de Penteo, cuando el dios lo haya enajenado. Es también indispensable para concebir la danza báquica y los movimientos rítmicos. El objeto resulta ser sugestivo a los sentidos realzado por la compañía de las palabras, que van superponiéndose a la visión del elemento concreto, para sobre él pergeñar una imagen que va destacando de a poco su crueldad, preparando con la acción su última aparición en escena, en manos de Agave, que lo sostendrá como una lanza en la que está ensartada la cabeza de Penteo.

Originariamente, el tirso era un sarmiento de vid. En la obra se lo presenta como una rama de encina o de abeto, recubierta con hiedra, elemento vegetal también asiduo en la vestimenta de los personajes principales del drama.

Como si se tratara de convencer al espectador de que confiara más en la palabra que en la vista, la poesía dramática describe las características del tirso, vv. 109-110: *καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς ἢ ἐλάτας κλάδοισι* ("y llenáos de báquico furor con las ramas de encina o abeto"), y lo instruye sobre lo que de seguro se representaría en la escena, los movimientos a los que se asocia, tanto en el pasaje citado en el que las bacantes se ofrecen a la contemplación del auditorio, como en vv. 239 a 241: "Si yo lo prendo dentro de este palacio, haré que cese de hacer resonar el tirso y de agitar su cabellera" (*παύσω κτυποῦντα ἀνασειόντά τε κόμας...*), dice Penteo, aún sin haberse enfrentado con el dios.

A todo esto, el tirso como compañía indispensable del culto báquico está presentado por Dioniso en persona, en el prólogo de la tragedia, vv. 23 a 25, anticipando la conversión que sufrirá el objeto hacia el final de la pieza, con una metáfora: "A Tebas primera, de esta tierra helénica excité con mis gritos, tras ceñir la pelliza de ciervo a mi piel y entregar el tirso (*θύρσον*) en mano, dardo de hiedra (*κίσσινον βέλος*)".

Existen en la pieza otros pasajes en los que el tirso es asociado con otros objetos, relaciones que su propia forma sugiere y que justifican cómo se va identificando con los personajes que lo portan. Los ancianos Cadmo y Tiresias reprenden a Penteo por su necedad al no querer honrar al dios. Tiresias declara que ambos marcharán a formar el cortejo del dios y alienta a su compañero, vv. 363-364: *...ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάκτρον μέτα, πειρῶ ἀνορθοῦν σώμα ἐμόν, κἀγὼ τὸ σόν* ("pero sígueme con el báculo de hiedra, intenta sostener mi cuerpo, y yo el tuyo").

Penteo se ha reído de los ancianos que se han ataviado para rendir homenaje al dios, tal como el rito lo pide, coronándose de hiedra, y cubriéndose con una piel de ciervo, y porque ellos se asimilan a las bacantes: "... veo a Tiresias y al padre de mi madre –qué risa– danzando como bacantes con el tallo de un hinojo (*νάρθηκι*)" (vv. 249-251).

Hasta aquí hemos visto que, como variantes léxicas, las palabras *θύρσος*, *κλάδοι δρυὸς ἢ ἐλάτας*, *νάρθηξ*, *ἔλιξ* (más adelante en el texto) aparecen nombrando al tirso. Desde el punto de vista material, esto puede servir para tener una idea de qué usar en una puesta para figurar el objeto. La que originariamente en el culto era un sarmiento de vid puede ser reemplazado por ramas de otras plantas, sin disminuir el valor ritual que los movimientos y la poesía se encargan de otorgarle permanentemente.

Entonces, el tirso no es solo un accesorio de vestuario, sino un elemento plástico para representar el frenesí báquico, a la vista y en la percepción intelectual del espectador. Obsérvese, otra vez, lo visualmente descriptiva que resulta la lengua griega en el coro de las bacantes en vv. 556 a 559: "Por dónde en Nisa, la que nutre a las fieras, o en los picos del Parnaso, oh Dioniso, llevas con el tirso los tiasos (θύρσοφορεῖς θιάσους)?"

El apoyo fundamental del texto establece una convención icónica, fija los caracteres físicos del objeto que el espectador observará y comprenderá como propios del tirso. La rama de árbol y la palabra, conjuntamente y en interrelación hacen posible que se produzca una función semiótica que no se detiene en la correlación rama=tirso, sino que progresará a lo largo del drama en un nivel metafórico hasta llegar a convertirse en un símbolo. En *Bacantes*, esa metaforización está lanzada desde el principio, en palabras del mismo Dioniso, según se dijo más arriba θύρσον ... κίσσινον βέλος, en el v. 25⁴.

El dardo de hiedra despertará el aspecto más terrible del tirso, que será señalado mientras está ausente de la escena, en el relato del mensajero, quien dice haber visto los milagros que él puede obrar, y las atrocidades que puede ocasionar. A lo largo de los versos 677 a 779, el personaje se extiende en el relato de los prodigios de las bacantes. El tirso hace brotar agua de una piedra, una fuente de vino, ríos de miel y leche. Pero cuando los campesinos intentan apresar a Agave, las bacantes se servirán de él como de un arma. Así, exclama la madre de Penteo, vv. 731 a 733: "Oh, perras corredoras mías, somos cazadas por estos varones, pero seguidme, seguidme preparadas con los tirsos en las manos" (Ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ἀπλισμέναι), y más adelante lo lanzarán para herir a los hombres, vv. 760 a 764, "cuando precisamente sucedió un hecho portentoso de ver, señor. Pues a ellas no las ensangrentaba el dardo con punta de lanza, y ellas lanzando los tirsos de sus manos (θύρσους ἔξανειῖσαι χερῶν) lastimaban y ponían en fuga las mujeres a los varones, no sin ayuda de alguno de los dioses". El relato destaca y presenta al auditorio otras propiedades del objeto, en una serie de asociaciones lícitas provocadas por su forma; iconizado, convencionalizado,

⁴ "Así pues, lo que hemos identificado no son ya tipos de signos, sino MODOS DE PRODUCCIÓN DE FUNCIONES SEMIÓTICAS". U. ECO, *Tratado de semiótica general*, trad. española, Barcelona, 1985, p. 359. Cf. todo el capítulo 3.5. (Las versales son del texto). A pesar de que se utilice en este trabajo el término ícono, se hará con cierta displicencia en atención a la crítica que en este tratado ECO hace de ese y otro tipo de signos. Sorprende de todos modos que la categoría siga siendo tan productiva en el área de la semiología teatral. Semiólogos como Tadeusz Kowzan se valen de ella sin remilgos, y sin ser sistemáticos tampoco.

ahora como arma se cargará con el sentido de venganza y castigo que ideológicamente está alentando el drama. De atavío del dios y de los ritos báquicos (constructo primitivo de la pieza), reconocible cuando Penteo se viste como ménade, vv. 827 a 837 y 941 a 944, en el relato del segundo mensajero, que referirá la caza de Penteo, se pasará a la imagen del arma, ἄλλαι δὲ θύρσους ἴεσαν δι' αἰθέρος / Πενθέως, vv. 1099-1100, "Yace separadamente el cuerpo, esto bajo las duras piedras, aquello en el denso follaje del bosque, no es fácil el hallazgo. Y la cabeza miserable, la que precisamente tomó su madre en sus manos, la lleva tras fijarla sobre el extremo del tirso como a la de un león de montaña por el medio del Citerón, tras abandonar a sus hermanas en los coros de ménades" (vv. 1137-1143).

La doble naturaleza del tirso, su doble carácter de objeto ritual vegetal y de arma, aflora permanente sobre el final; cuando aparece otra vez en escena, el impacto sobre los sentidos ha sido ya preparado: el salvajismo de las acciones que han llevado a cabo las bacantes se rememoran ante la vista del tirso que carga la cabeza (máscara) de Penteo. El pámpano es un símbolo de una fuerza prodigiosa, arrebataadora y destructiva a la vez: Ἀσιάδες βάκχαι / φέρομεν ἐξ ὄρεων / ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, μακάριον θήραν (vv. 1168-1170). El diálogo entre Agave y el coro no hace sino extenderse en la caza que la bacante lleva como un trofeo, y que no volverá a ser Penteo destrozado sino cuando el furor haya pasado. Es el arma de lucha de Dioniso contra los hombres que no lo veneran ni reconocen su potestad.

LAS TROYANAS

LA ANTORCHA DE CASANDRA; EL ESCUDO DE HÉCTOR

El valor simbólico que adquieren los objetos de utilería tiene en esta pieza una expresión conspicua. La evocación de la desgracia de Agamemón y de la caída de Troya está impresa en la presencia de la antorcha que porta Casandra, preanunciando la venganza que Troya saqueada e incendiada se cobrará en el jefe máximo de la coalición griega.

Es indudable que la apelación a los sentidos y el impacto visual de la tea encendida provocaría en el espectador un doble estímulo: el de la metonimización de la idea del himeneo, el de la metaforización de la destrucción. Entre los versos 310 y 357, en los que Casandra se presenta a su madre Hécuba, la antorcha es luz, φῶς φέρ', πῦρὸς φῶς, φῶς, παρὰδος ἐμοὶ φῶς, λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα, y el esplendor de su brillo se realiza verbalmente, ἐς ἀγῶν, ἐς αἴγλαν (v. 322), en un

procedimiento ya antes mencionado, en el que la palabra construye eso que se ve, pergeñando el ícono de la tea, que es luminosidad, pero también brillo incandescente.

Curiosamente, los términos que tienen por sentido principal la luz y el fuego predominan por sobre los que nombran la tea como tal: *λαμπάς* aparece solo una vez, en el verso 311, *φλέγω ... λαμπάσι τόδ' ἱερόν; πέυκτη*, v. 356, *ἔσφέρετε πέυκας*, como antorcha hecha de la madera del pino, o el verbo que aparece en el verso 343, *δαδουχέω*, "Ἥφαιστε, δαδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν", "Hefesto, llevas la antorcha en las bodas de los mortales".

Hay una convención que fija y selecciona el poeta al tiempo que añade la descripción a la presencia del objeto; ella es la que lo caracteriza como ícono, en todo caso. El rasgo de la luz, de la llama de fuego, es más conspicuo, y resalta la visibilidad que quizás bajo la luz del pleno día de las representaciones atenienses se minimizaba.

La tea de Casandra participa de los movimientos de los personajes —Casandra está presentada como una ménade por lo menos dos veces, v. 345: *βασιλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην...* "Reina, no detendrás a la doncella que se agita frenéticamente", y vv. 353-354: *... οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς / μαινάς θοάουσ'*, "Pues no está bien que lleves el fuego lanzándote como una ménade".

El escudo de Héctor tiene en esta pieza una presencia conmovedora. Representa lo que resta de Héctor, un símbolo del guerrero máximo de los troyanos, y es el último cobijo de Astianacte, arrojado desde las murallas de Troya por cruel determinación de Odiseo. El impacto sobre el espectador en la escena no puede ser mayor: el escudo de Héctor, además de iconizarse adquirirá el valor de un símbolo sobrecargado de tristeza, pues de aparejo de guerra —imagen que revivirá Hécuba— tan solo le restará el rasgo de protección, ironía trágica, de un niño muerto. Emblema de la defensa, se convertirá en el resguardo inútil, en un despojo de herencia.

Las palabras con que los personajes se refieren al escudo son *ἄσπις*, v. 1136, *χαλκόνωτον ἄσπίδα*; v. 1156, *ἀμφίτονον ἄσπίδ'* "Ἐκτορος; ἰτέα, v. 1193, *χαλκόνωτον ἰτέαν*; y *σάκος* v.1224, "Ἐκτορος σάκος. Por sobre el término despojado *ἄσπις* las características físicas del objeto están en los adjetivos que lo acompañan, pero también en los dos sustantivos que sustituyen a este vocablo: *ἰτέα*, como escudo hecho con mimbre, y *σάκος*, que alude a la cubierta de piel.

Más allá de la reproducción fiel de un objeto con tales características, lo que importa es que ellas, evocadas por la palabra, son capaces de construir una imagen que puede estar indicada más simplemente por

un utensilio usado en la puesta: no se necesita un escudo real, basta la forma y el tamaño, por ejemplo, como datos más relevantes. No en vano el bronce como componente es más nombrado que el hecho de ser redondeado, como si fuera más precisa la construcción icónica en relación con el material mencionado; del mismo modo, los sinónimos de ἄσπις, ἰτιά y σάκος, complementan los rasgos físicos del objeto. Por la numeración de versos apuntada más arriba, se ve que son apariciones léxicas sucesivas, y que no se intercala ἄσπις en medio de las ocurrencias, ni vuelve a ser usado más adelante. Y que son estos los términos que utiliza Eurípides cuando, a través de Hécuba, rememora el uso del escudo en la guerra, vv.1194-1199: "Oh, tú que protegías el hermoso brazo de Héctor, perdiste a tu mejor guardián. Cuán dulce yace en tu abrazadera la huella y el sudor en los bien torneados contornos del borde, el que dejaba caer Héctor tantas veces de su entrecejo en medio de las fatigas al apoyarte contra su barba", y v.1221, "y tú, madre de miles de trofeos, alguna vez gloriosa, querido escudo de Héctor".

Las palabras dolidas de Hécuba (vv. 1156 a 1227) que alternan con el coro en las ceremonias fúnebres de su nieto transforman el escudo en algo más significativo que en un pertrecho bélico; la escena se combina junto con las palabras de la anciana, pues la visión del cuerpo del niño inmediatamente obra a favor de la metáfora de la guerra perdida, de la ira impiadosa de los dioses. La imagen de los desastres de la guerra es un constructo semiótico que funciona por la negativa: la protección que brinda el escudo no tiene sentido, es el rasgo constitutivo del ícono que está perdido, y que sin embargo se pone de relieve. "Un objeto, una vez elegido como signo, funciona como tal por algunos y solo algunos de sus caracteres, no por otros, y por tanto, constituye ya (en el ámbito de la convención representativa) una abstracción, un modelo, un constructo semiótico"⁵.

HERACLES FURIOSO

LAS ARMAS DE HÉRCULES, EL ARCO Y LAS FLECHAS

El arco y las flechas aparecen dos veces en escena, una vez llegado Heracles, es decir, como parte del atuendo del personaje, y sobre el final de la tragedia, cuando el héroe despierta tras la matanza de sus hijos y esposa. Para conformar el atavío del héroe, y compenetrarlas con su

⁵ U. ECO, "El signo teatral", p. 45, en *De los espejos y otros ensayos*, trad. española, Barcelona, Lumen, 1988.

personalidad, Eurípides las maneja en la primera parte de la pieza como rasgos diferenciales del personaje de Heracles. Pero la trama de la obra mostrará que la imagen convencional del héroe será sustituida por otra mucho más sufriente y humanizada, y las armas se trasformarán, de aparejos útiles, en símbolo de desgracia, en símbolo de un destino falto de paz. Las armas cobrarán entonces un valor moral que por sí mismas no tienen, que les es extraño en tanto pertrechos militares. Estáticas en la escena, conmoverán sin embargo la intimidad del hombre sometido a la culpa de cuatro homicidios; tener que contar con ellas será un castigo para Heracles.

Esta obra juega con las prolongadas ausencias de las armas en escena; son los relatos y los parlamentos de los personajes los que pintan una acción que no se les ve cumplir. En ellos el arco y las flechas, el equipamiento de arquero, *τοξήρης σαγή*, son evocados en la lucha y en la destrucción. En escena, en cambio, y notoriamente al final, el resultado de sus estragos es lo que se mostrará.

Al principio de la tragedia, el arco y las flechas de Heracles son el objeto de un agón que Lico y Anfitrión sostienen. Lico se mofa de Heracles, vv. 159-162, "... quien nunca sostuvo su escudo en su mano izquierda ni marchó cerca de una lanza, sino que con su arco, el arma más vil, estaba listo para la fuga" (*ἀλλ' ὅξ' ἔχων, κάκιστον ὄπλον, τῆ φυγῆ πρόχειρος ἦν*), burlándose de sus trabajos, y como bajeza última aporta la prueba de las armas, vv. 162-164, "No es el arco prueba del coraje de un hombre (*ἀνδρός δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας*), sino que él, quieto, mira y observa de frente el rápido surco de la lanza situado en su puesto". La réplica de Anfitrión no solamente cubrirá las ventajas de ser arquero, para así completar el esquema del agón, sino que permitirá que una doble imagen de Heracles permanezca latente. Como Lico ha puesto en duda su bravura, el héroe resulta humanizado a partir del ridículo, de lo impropio de sus armas, y aunque Anfitrión quiera sostener las virtudes del arco y las flechas en la guerra, la fuerza sobrenatural de Heracles, aún ausente en la escena, está cuestionada desde el principio. La agilidad de movimientos, la habilidad para salvar la vida propia, que pondera Anfitrión, prepara el desenlace doloroso de la tragedia, cuando Heracles convierta a los suyos en sus enemigos, vv. 196-203, "al lanzar miles de flechas (*μυρίους οἴστους*) a los otros protege su cuerpo para no morir, habiendo disparado desde lejos se resguarda al herir con flechas ciegas (*τυφλοῖς τοξεύμασιν*) a los enemigos que lo están observando, y no cede su cuerpo a los contrarios. Está en guardia: y esto es lo apropiado en combate, mientras se hace daño a los enemigos salvar el cuerpo, no estar anclado a la suerte". Esta virtud se volverá en contra de Heracles, en una suerte de ironía trágica muy cruel y despiadada, vv.

568-573: “Y a cuantos Cadmeos que encontrara como enemigos después de beneficiarse por mí, los conquistaré con esta arma victoriosa (τῷ καλλινίκῳ τῷδ’ ὄπλῳ); esparciéndolos con aladas flechas (περωτοῦς τοξεύμασι) todo el Ismeno llenaré de muertos, y la blanca corriente de Dirce se ensangrentará”.

El relato del mensajero que refiere el acceso de locura de Heracles se liga indudablemente a este discurso. Es una marcha agitada de palabras en que las muertes se van sucediendo con rapidez, en las que la mano ‘que apunta bien’ χεῖρ εὖστωχος, cfr. v. 195, en el parlamento de Anfitrión, del héroe esparce de cadáveres el palacio. Todo el movimiento que no tendrá la aparición última del héroe en la escena está en esta narración, que pinta para la imaginación de los espectadores, siguiendo la convención del teatro griego, la persecución y matanza de los inocentes. “Él, acechando al hijo en torno de la columna (...) le dispara (βάλλει) al hígado, (...) y contra el otro dirigió el arco (τόξα), (...) como está el niño cerca de la miserable flecha (ἐντὸς λυγροῦ τοξεύματος), a la manera de un herrero, tras lanzar (βαλὼν) por sobre su cabeza la clava (ξύλον) la dejó caer contra la rubia cabeza del hijo, y destrozó sus huesos ... socava, hace palanca contra las puertas y tras tirar los postes, con una sola flecha (ἐνί βέλει) tendió a la esposa y al hijo” (vv. 977-1001). Τόξα y βάλλειν son los dos términos que componen la descripción de la escena violenta y enajenada, cuya plasticidad es rematada por el mismo Anfitrión al comentar el desastre, vv.1059-1064: “Sí, duermes un infeliz sueño insomne, él, que mató a su esposa, y mató a sus hijos, tras disparar pulsando el arco” (τοξήρει ψαλμῶ [τοξεύσας]).

Después, aparece en escena Heracles, traído sobre una plataforma, en medio del sembradío de flechas, a las que por primera vez contempla como entes distintos a él mismo: “Lanzas aladas (περωτά τ’ ἔγχη): las flechas (τόξα) están esparcidas por el suelo, las que antes luchando (παρασπίζοντα) junto a mis brazos guardaban mis costados y por mí eran preservadas” (vv. 1098-1100). El parlamento recupera el vituperio de Lico, ya que Heracles utilizaba sus armas como escudo, pero se independizan de él para no ser ya objetos de su protección y defensa, sino para pasar a significar lo contrario. El arco y las flechas como armas de guerra, ofensivas y defensivas, dejan de tener esa característica, ya no participan de la convención icónica que las mostraba al principio –aunque fuera en los argumentos de los personajes– como parte del atavío del héroe, sino que ahora integran otro proceso de significación, participan de otro símbolo, de la reelaboración que la pieza ha hecho del héroe y de su leyenda. Ahora son asesinas de sus hijos, y exhibirán la culpa de Heracles en adelante. Inmóviles, ellas representan el destino trágico del héroe, porque al tenerlas son una mancha para su espíritu, y si le falta-

ran, su ausencia sería afrentosa, vv.1376-1385: "Oh miserables delicias de los besos, miserable compañía de estas armas (τῶνδ' ὀπλῶν). Pienso pues si he de seguir teniéndolas o si he de abandonarlas, a las que cayendo en mis costados me dirán estas cosas: 'Con nosotras mataste a tus hijos y esposa. Nos tienes a nosotras, asesinas de tus hijos (παυδοκτόνους σοῦς)'. Luego, ¿las llevaré en mis brazos? ¿Arguyendo qué? Pero despojado de armas (γυμνωθεῖς ὀπλῶν), con las que realicé las mejores hazañas en la Hélade, he de morir vergonzosamente al someterme a los enemigos? No debo dejarlas, debo conservarlas miserablemente".

CONCLUSIÓN

Según se ha podido seguir, los objetos de utilería no quedan solo como acompañantes de la acción o parte del decorado escénico. Son bastante más que eso, puesto que revelan una faceta significativa que, siempre acompañada por la palabra, se descubre como fundamental en el desarrollo del drama. Para un escenario relativamente despojado como el griego, la significación de los elementos presentes o por introducirse en la escena de por sí se sobredimensionaba. También ellos provocaban en el auditorio el reconocimiento de objetos culturales en los que ya anidaba un significado que podía transformarse y enriquecerse en función de la situación dramática. La profundidad del sentido de las tragedias también podía trasvasarse a ellos y volverlos imprescindibles, haciendo del espectáculo visual el medio por el que las ideas eran comunicadas por el tragediógrafo al resto de sus conciudadanos.

Lo impactante de estas piezas de Eurípides, en relación a la utilería, es que estos elementos de los que hablamos y que van transformándose en constructos semiósicos a lo largo de la pieza, con su porte despiertan primero los sentidos antes que las asociaciones intelectuales. En eso reside el espectáculo, en conmover al espectador con su presencia y la plasticidad que pueden otorgar a la escena de la que participan. El teatro consiste en el entrelazamiento de los distintos códigos que maneja; el gestual y visual se cruza con el de la palabra y el pensamiento, al menos en la tragedia, en las que, como se ha visto el recitado no puede eludirse como determinante a la hora de decodificar las connotaciones de los objetos.

En su libro *El teatro y su doble*, A. Artaud sostiene, en el capítulo "La puesta en escena y la metafísica" el carácter distintivo del lenguaje

material y sólido que diferencia teatro de palabra, como orientado "primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra". Además, valora la pantomima por sobre un teatro que subordina la puesta en escena al texto dramático. Si bien su postura, que habla de otra forma de hacer teatro, la oriental, puede parecer extrema –por el desprecio que parece otorgarle a la palabra– sin embargo señala bien el "significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente". Pero para la tragedia no alcanza la pantomima solamente: está muy claro de qué modo las palabras visten la escena y la importancia de los objetos materiales. El trasfondo ideológico de las piezas es de tal elaboración que es imposible abandonar al solo movimiento espacial de las cosas el significado intrínseco que van adquiriendo. La interrelación de los códigos muestra que estos son coadyuvantes para replantear, comprender y emocionarse con el conglomerado de ideas y creencias que forman parte de todo un pueblo como espectador. A la pregunta que Artaud se formula, "¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?" se podría contestar que no hay gran diferencia con lo que se plantea el teatro griego, y que el teatro fue precisamente uno de los medios por los que se canalizaban esas inquietudes que no le parecen genuinas, y que no hay por qué despreciar la relación tan estrecha que las palabras tienen con las cosas, cuando ayudan a descubrir en ellas usos, y sentidos nuevos, cuando las enfrentan a la atención del espectador, cuando las hacen tomar parte importante de la puesta.

El objeto de utilería metaforiza ideas, y se erige en símbolo de una abstracción que llega al espectador visualmente a través de la ideología de la pieza. Teniendo en cuenta el aspecto material que los caracteriza, los objetos que se han analizado en estas tragedias participan de un primer proceso de analogía visual, por el que el tirso se convierte en dardo fatal, la antorcha del himeneo se vuelve tea destructiva de la casa de Agamenón, el escudo de Héctor se transforma en el féretro de Astianacte, las flechas de Heracles dejan de ser defensa propia para independizarse, para 'animizarse' y convertirse en asesinas de su familia. En esta última pieza, la metáfora se presenta en la situación dramática, envolviendo a personajes y escenografía, pues "la guerra que no debe pelearse contra los hijos" (ἀπόλεμος, ὃ καί, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις, v. 1133) es la metáfora de la derrota de Heracles. La analogía visual de los objetos de las escenas transporta el teatro al

nivel simbólico⁶. El espectáculo, junto con la capacidad transformadora de la palabra convierten un conjunto de convenciones y significados culturales en un ensamble orgánico, en un mensaje conmovedor y activo, instantáneo pero también durativo.

La capacidad de adquirir este nivel simbólico hace que el teatro pueda perdurar en el tiempo, teniendo siempre una nueva oportunidad de ser representado ante nuevos públicos y con nuevas interpretaciones. Esta forma de arte tiene, en el simbolismo de sus personajes, de sus situaciones, de sus objetos, garantizada su perpetuidad.

⁶ "La metáfora (...) es un tropo, una figura retórica. Desde el punto de vista semiológico, no es una especie, un tipo, una categoría de signos. Es un procedimiento que dinamiza –de donde nuestra preferencia por el término 'metaforización'– que da al signo un aspecto suplementario, que hace de él un símbolo". T. KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*, Nathan Université, 1992.

ACTIVIDAD Y PASIVIDAD EN EL *PARACLAUSITHYRON* LATINO*

ARGOS 22 (1998) pp. 131-147

PATRICIA SALZMAN

ST. HUGH'S COLLEGE - UNIVERSITY OF OXFORD

Al analizar los conceptos actividad y pasividad en la poesía erótica latina, leeremos los textos a través del prisma de la teoría del género. Estos conceptos son centrales en las discusiones sobre sexualidad en el mundo antiguo y por lo tanto comenzaré por hacer referencia a diversos enfoques teóricos relativos a estas ideas.

P. Veyne¹, en su análisis de la homosexualidad en la Roma antigua, incluye los conceptos de 'actividad sexual' y 'pasividad sexual' dentro de los parámetros de las relaciones romanas y afirma que era vergonzoso para un ciudadano romano actuar como un instrumento pasivo para satisfacer el placer de otro individuo. La importancia de la distinción entre actividad y pasividad radica en que lo primero implica libertad y lo segundo esclavitud. "Lo que importaba entonces era ser libre y no un agente pasivo... la propia conducta era juzgada no según la preferencia por las muchachas o muchachos, sino según el rol activo o pasivo que uno jugara. Ser activo era ser hombre, cualquiera fuera el sexo de la pareja condescendiente. Gozar del propio placer era viril, aceptarlo, servil... La mujer era pasiva por definición..."². De acuerdo con Veyne, Roma era una sociedad 'macho' donde la mujer debía servir al hombre y satisfacer sus deseos, y, al mismo tiempo, era una sociedad esclavista en

* Quisiera agradecer especialmente a mi supervisor en Oxford, Dr. Don Fowler por su valiosa ayuda en la realización de este trabajo, a la Prof. Elisabeth Caballero de Del Sastre de la Universidad de Buenos Aires y en particular a la Fundación Antorchas en Argentina, la cual contribuye a solventar mis estudios de doctorado en Inglaterra.

¹ P. VEYNE (1985:26-35).

² Esta y todas las citas subsiguientes han sido traducidas por mí al español a partir del texto original citado en la bibliografía.

la cual el amo ostentaba la dominación sexual.

R. O. A. M. Lyne en *The Latin Love Poets*³ afirma que el objeto amoroso de un varón de la clase alta era tradicionalmente un individuo socialmente inferior. 'Ella' era psicológicamente inferior también y la distinción constante del griego entre ἐρῶν y ἐρώμενος se encuentra implícita en el pensamiento romano.

D. Halperin⁴ opina que las actitudes y conductas sexuales adoptadas por los ciudadanos atenienses presentan la sexualidad no como una empresa colectiva sino como la acción de una persona sobre otra. A su vez, la sexualidad en la Atenas clásica es una experiencia profundamente polarizante y "posee este valor aparentemente porque se centraliza y define a sí misma en un gesto asimétrico, el de la penetración del cuerpo de una persona por el cuerpo, y específicamente por el falo, de otra. Sin embargo, la sexualidad no es sólo polarizante sino también jerárquica. El miembro de la pareja que realiza la acción insertiva se construye como agente sexual, cuya penetración del cuerpo de otra persona expresa 'actividad' sexual, mientras que el miembro de la pareja que se presenta como receptivo se construye como paciente sexual, cuya sumisión a la penetración fálica expresa 'pasividad' sexual. Además, la 'actividad' sexual se tematiza como dominación: la relación entre los roles sexuales 'activo' y 'pasivo' son por ende necesariamente isomórficos en relación con los estatus sociales subordinante y subordinado...".

En la introducción a *Before Sexuality*⁵, se expresa claramente que la sexualidad es una interpretación cultural de las zonas erógenas y capacidades sexuales del cuerpo humano, y que es uno de los lenguajes que define, describe, interpreta y atraviesa toda otra actividad. El autor propone la noción de "poética cultural del deseo" para referirse a una comprensión más amplia de lo que sucede en la construcción de los significados sexuales. Según este punto de vista, la sexualidad es una forma de representación. Las producciones literarias son por cierto representaciones artísticas y por lo tanto nuestro estudio de los conceptos actividad y pasividad en la literatura latina pueden observarse desde esta perspectiva.

En este trabajo, es mi intención centrarme en un motivo especial de la poesía erótica clásica que es particularmente productivo en las

³ R. O. A. M. LYNE (1980:61).

⁴ D. HALPERIN (1990:29-32).

⁵ D. HALPERIN - J. WINKLER - F. ZETLIN (1990:3-20).

obras de los elegíacos romanos, el *paraclausithyron* o *kómos*. Observaré en varios ejemplos de este motivo cómo la actividad y la pasividad están representadas en relación con los lados masculino y femenino del texto.

En líneas generales, el *paraclausithyron* se define como la canción cantada por el amante frente a las puertas de la amada. Algunos de los elementos que acompañan el motivo son, tal como señala F. O. Copley⁶, la ebriedad, las guimaldas, los versos colgados o escritos en la entrada y la vigilia del amante. Por otro lado, este autor destaca la importancia que la puerta tenía en el pensamiento literario, religioso popular y poético de Roma⁷. Finalmente, este crítico concluye que "todas las canciones frente a las puertas existentes en la literatura romana son un lamento sobre el modelo griego y la puerta pertenece siempre a una amada obstinada; quien canta es siempre un amante desilusionado... la puerta está siempre cerrada y el poema siempre se predica sobre ello"⁸. De este modo, la puerta es como la muchacha, quien, tal como señala Copley, es "cruel, desatenta, y engañosa; su corazón es de piedra. Como los griegos, el amante romano es vencido por un poder que no puede resistir". Romper las puertas y abrirlas es entrar en un espacio femenino, violar sus límites, como puede verse en otros ejemplos similares en el imaginario poético. La puerta y el asalto del amante sobre ella tienen entonces una resonancia sexual obvia.

Al examinar la *Oda* I 23 de Horacio, por ejemplo, R. Ancona⁹ intenta mostrar que la base de este poema es una versión del deseo masculino. La autora trae a la luz la afirmación de Bataille de que el erotismo se centra en la transgresión de los límites del otro y arguye que la noción hegeliana de la autonomía se vuelve una fantasía de dominación sexual. En este poema, Horacio niega irónicamente que desee "romper" a Chloe:

atqui non ego te tigris ut aspera
Gaetulusve leo frangere persequor (9-10)

Ancona considera la elección de la palabra *frangere* como particularmente afectiva a la luz de su interpretación general. Este término, que

⁶ F. O. COPLEY (1956), capítulos 1 y 3.

⁷ F. CAIRNS (1972:230) sostiene la misma opinión: "...el énfasis en la preocupación por la puerta es una contribución distintivamente romana al género...".

⁸ F. O. COPLEY (1956:33).

⁹ R. ANCONA (1989).

puede usarse para expresar la ruptura de puertas o barreras, puede incluso apuntar a la ruptura del himen¹⁰.

A su vez, es apropiado recordar aquí que J. N. Adams en *The Latin Sexual Vocabulary*¹¹, expresa que las *puerellas* femeninas externas pueden aparecer como semejantes a puertas y la vagina como semejante a un camino o pasaje. Será útil entonces mencionar dos ejemplos de estos rasgos que Adams presenta puesto que son relevantes para mi trabajo. El autor afirma que "el simbolismo de la puerta está implícito en las consideraciones de Isidoro en *Etym.* VIII 11 69: 'inonem quasi ianorem, id est ianuam, pro purgationibus feminarum, eo quod quasi portas matrum natorum pandat, et nubentum maritis'". Igualmente, Adams se refiere al *Cent. Nupt.* 112, donde el himen significa "entrada a la vagina": "nulli fas cato sceleratum insistere limen".

En esta misma línea de análisis se encuentran las perspectivas de A. Carson. En "Putting her in Her place: women, dirt and desire"¹², la autora afirma que "sexualmente, la mujer es un poro. Esto demuestra que la sexualidad es una puerta a la polución social, dado que es la puerta de entrada al *oikos* y a la *polis*... Los poros deben mantenerse cerrados. Los límites deben demarcarse".

Teniendo estas ideas en mente, nos propondremos descodificar el *paraclausithyron* en términos de una relación sexual. El motivo presenta a un varón en un "gesto asimétrico" de lucha por 'penetrar' en la *domus*

¹⁰ Aun cuando el estatus del himen en el pensamiento griego es incierto, y el imaginario de la 'puerta' más prominente en los Padres de la Iglesia, es claro que la penetración de la mujer y la entrada en sus aposentos están relacionadas. Por ejemplo, G. Sissa (1992:361) recuerda que "a diferencia de la *parthenos* griega quien recibe el pene de un hombre y da a luz con los labios de su vagina abierta, la Virgen de los Padres de la Iglesia es una puerta cerrada". Por consiguiente, la frase de Ezequiel "clausa erit et non aperitur" (4:1-4), es interpretada por Ambrosio como María "que es la puerta por la cual Cristo entró al mundo, cuando nació con el parto de una virgen, sin romper el sello genital. Reconocemos aquí un lugar cerrado, rodeado de muros, sellado", y "por virtud de una barrera traspasada pero no penetrada, el nacimiento de Cristo se vuelve un milagro". La misma autora (1990:88), al referirse al hecho de que las vírgenes que habían sido violadas antes de matrimonio eran puestas en venta, afirma que "el niño que vivía en el cuerpo de la muchacha había entrado en el recinto sacrosanto de la casa por una puerta no custodiada, había que deshacerse de tal niño, así como también de la muchacha que lo llevaba en su interior y había permitido su entrada". Más adelante, Sissa indica que la adivinación y las pruebas permitían probar la integridad de una mujer mediante varios signos, uno de los cuales era "la abertura de las puertas" (p. 105).

¹¹ J. N. ADAMS (1982:89).

¹² A. CARSON (1992:159).

de una mujer a través de una puerta que representa el órgano sexual femenino. Un ejemplo de esta intención masculina se pone de manifiesto en las siguientes palabras del amante excluido:

cur numquam reserata meos **admittis** amores...? (Prop. I 16 19)

F. Cairns estudia la sustitución de destinatarios en las composiciones komásticas. El primer ejemplo que Cairns trae es precisamente Propertio I 16, 17-44, "donde en lugar de dirigirse a la amada, el 'komasta' se dirige a la puerta". Más aún, sugiere que "la puerta que no se da por vencida es comparable a la amada... quien le sería favorable si tan sólo sus súplicas pudieran alcanzarla"¹³. Cairns también afirma que en el *kómos*, uno de los *tópoi* es el del amante que besa la puerta o el umbral de la amada tal como aparece en Calímaco *A.P.* XII 118, 5-6:

ἐλθῶν δ' οὐκ ἐβόησα, τίς ἦ τίνος, ἀλλ' ἐφίλησα
τὴν φλίην...¹⁴

En este punto pueden proponerse dos lecturas paralelas. Una primera y más improbable vería que, si la puerta de hecho corporiza la vagina, entonces, la acción de besarla implicaría el deseo sexual por ella como un elemento substitutivo¹⁵. En segundo lugar, si consideramos los cerrojos, los goznes y las jambas como barreras y elementos que separan, entonces, lo que mantiene al amante afuera deviene el objeto erótico y genera el apetito sexual masculino. Tal como veremos más adelante, la excitación masculina está estrechamente relacionada, o más bien depende de la separación y la distancia con el objeto amado. Este punto aparece con claridad en los siguientes versos:

¹³ F. CAIRNS (1972:230-231).

¹⁴ F. CAIRNS (1972:123).

¹⁵ Una lectura literal podría sugerir *cunnilingus*, pero esto es generalmente visto con repugnancia en el mundo antiguo, más que como una práctica sexual normal. N. KAY (1985:126-7), comenta acerca de *Mart.* XI 25 que "el ataque contra el *cunnilingus* es común, aunque más en la literatura griega que en la romana. La regla general es que para un varón adulto el rol activo es aceptable cuando la actividad se define como penetración (que puede ser vaginal, anal u oral, con parejas masculinas o femeninas); cualquier otra cosa es plausible de comentario adverso". Esto presenta problemas para la primera interpretación, pero igualmente me interesa señalar la conexión.

Passuli, heus pessuli, vos saluto lubens
vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro...

(Plauto *Curc.* 147-8)

Como podemos observar, entre el amante y la amada en el *paraclausithyron*, existe una barrera que el miembro de la pareja que realiza la acción de inserción intenta romper, tal es básicamente la puerta con los elementos que a ella pertenecen (goznes, cerrojos, etc.). Además, la elegía latina provee otras barreras que acompañan a estos elementos como el *custos*, el *canis* o las *catenae*. La ruptura de estas barreras será el centro de la experiencia erótica en el *tópos* y el logro del placer masculino sobre el cuerpo femenino.

Finalmente, podemos decir que las barreras mencionadas dividen dos universos textuales a los que nos referiremos como *éndon* y *éxo*¹⁶, y que corresponden a la esfera de acción femenina y masculina respectivamente. A su vez, las ideas de interioridad (lo femenino) y exterioridad (lo masculino) en la sexualidad son expuestas por John Atkins en *Sex in Literature*¹⁷: "El acto sexual se encuentra en gran medida fuera del cuerpo del hombre pero dentro del cuerpo de la mujer".

Más aún, A. Carson¹⁸, introduce el concepto de la mujer como un ser ilimitado al cual por lo tanto deben ponerse límites. "Una buena mujer no excede las fronteras del oikos... Dentro del oikos, la mujer casta se aloja en los cuartos superiores o interiores (ὑπεράριον ο γυναικωνίτις), y éste es el lugar que será penetrado por los amantes... Los hombres habitualmente abandonan la casa para enfrentarse al afuera en la guerra, el comercio, la vida política, la amistad, los campos, el mar y el ágora. El hombre está hecho para la ὑπαίθρια ἔργα ἔξω ("trabajo afuera, al aire libre") y la mujer para los τὰ ἐνδον ("las cosas de adentro")".

Un pasaje interesante, donde la idea de ruptura de un espacio cerrado y la noción de apertura están entrelazadas en una metáfora peculiar, son los versos 55-6 del *Curculio* de Plauto:

¹⁶ El *éndon* como lugar apropiado para la mujer puede observarse por ejemplo en Aristófanes, *Ecclesiazusae* 950: φοῦδὴ γάρ ἐστιν οἰομένη μ' ἐνδον μένειν. La exterioridad relativa a lo masculino aparece claramente en la palabra *foras* usada por Plauto en *Curc.* 151 (ver nota 21).

¹⁷ J. ATKINS (1970:194).

¹⁸ A. CARSON (1992:156).

qui e nuce nuculeum esse volt, **frangit** nucem;
qui volt cubare, **pandit saltum** saviis

Aquí también podemos percibir por un lado que el *saltum* representa los genitales¹⁹ femeninos y por otro lado debemos notar el símil entre la relación sexual y la acción de comer²⁰. La mujer, tal como la crítica ha sugerido, es "comestible"²¹.

Hasta el momento hemos tratado las nociones de interioridad y exterioridad. Es entonces apropiado especificar que en el caso del *paraclausithyron*, la interioridad está encamada por la *domus*. La *domus* es considerada un espacio femenino por excelencia²², un espacio cerrado que puede leerse metonímicamente como el cuerpo de la mujer. Además, el *ThLL*²³ provee un uso traslaticio de *domus* como "corpus hominum vel partes corporis sedes alicuius rei...". Por lo tanto, la *domus* puede representar poéticamente el cuerpo de la mujer. La identificación de la *puella* con la *domus* también está sugerida en la afirmación de Propertio en I 11, a pesar del sentido diferente de la palabra requerido por el contexto:

tu mihi sola domus, tu, Cynthia... (23)

¹⁹ Cf. J. N. ADAMS (1982:82-84).

²⁰ E. GOWER (1993:238) recuerda que "relaciones implícitas entre los dos tipos de apetito, por la comida y por el sexo, impregnan no sólo la obra de Catulo sino también gran parte de la literatura clásica" y que, como observan MacCary y Willock en relación con la comida y el sexo en *Casina*, "el lenguaje erótico está siempre lleno de comparaciones implícitas con la comida" (T. MACCARY & M. M. WILLOCK, *Plautus' Casina*, Cambridge, 1978, p. 238, n. 73).

²¹ Cf. M. M. HENRY (1992:253-254): "Espero aquí mostrar que la teoría feminista radical nos provee un modo de ver cómo Ateneo construye la mujer y la comida como usables, consumibles, y para ser disfrutadas por el hombre de una forma casi idéntica". De hecho, la mujer también puede 'devorar' al hombre tal como ocurre en el *Curculio* de Plauto: "sussulite, obsecro, et mittite istanc foras, / quae mihi misero amanti ebibit sanguinem". En este caso es el amante excluido quien, mediante un acto de vampirismo figurado, es devorado, y este estado sólo terminará con la posesión de la amada. El acto de consumo es revertido, pero la psicodinámica de esta inversión no es tan paradójica como parece a primera vista.

²² Véase la idea de *oikos* como espacio femenino en el artículo de A. CARSON anteriormente citado. Aunque en el mismo la autora se refiere a las actitudes griegas hacia la mujer, y a pesar de que los romanos tenían una visión diferente de ella, la ideología griega en este aspecto se mantiene en el imaginario literario latino.

²³ *ThLL*, Vol. V, col. 1979 [Hofmann].

Con referencia a este aspecto particular, Sandra R. Joshel, en "The body female and the body politic: Livy's Lucretia and Verginea"²⁴ analiza la figura de la mujer como espacio y afirma que en ambos episodios "el espacio que es la mujer es equiparado a la castidad que debe hacer al espacio del hogar impenetrable. Entonces, el rapto o intento de rapto aparece como la penetración del espacio en el cual Tarquino intenta insertar su espada o su pene... El rapto de Lucretia fijado en e identificado con la casa de Colatino parece equivalente a la penetración de su esfera privada, su territorio". En estas observaciones, si bien la autora no apunta a *paraclausithyron*, incorpora la identificación metafórica de la mujer con la casa, ya que es también un espacio cerrado plausible de ser penetrado.

Las imágenes sexuales implícitas en el *paraclausithyron* no sólo presentan la *ianua*, las *fores* y las *portae* como el orificio femenino sino que a su vez podemos percibir la connotación sexual de la idea de humedad. Por ejemplo, Propertio en I 16 habla de una *ianua* que es "captorum lacrimis umida supplicibus" (4) y Ovidio en *Amores* I 6 presenta la misma imagen al referirse a una puerta:

uda sit ut lacrimis ianua facta meis (18)

Podemos encontrar la misma imagen en Marcial X 14,6-7:

et nocturna iaces fastosae limina moechae
et madet heu! lacrimis ianua surda tuis

Es posible realizar una doble lectura de *lacrimae*. Por un lado, la puerta-vagina es húmeda y esto puede implicar excitación sexual femenina. Por otro lado, las *lacrimae* pertenecen al varón amante y pueden interpretarse como "lágrimas del pene".

Finalmente, un último aspecto de la sexualidad masculina merece ser mencionado. Como Adams señala, el pene es a menudo representado por objetos agudos y punzantes. Esto puede verse en la imagen de Júpiter y sus *fulmina*, como por ejemplo se observa en Tib. I 2,7-8:

lanua difficilis domini, te verberat imber,
te Jovis imperio fulmina missa petant.

²⁴ S. R. JOSHEL (1992:122).

Al abordar la cuestión de la pasividad y la actividad, y siguiendo las aproximaciones teóricas delineadas anteriormente, esperaríamos encontrar una identificación de los personajes femeninos con la pasividad y de los masculinos con la actividad. En este punto, vale la pena mencionar una fuente antigua que trata este problema. Lucrecio en *De rerum natura* 4 distingue las actitudes sexuales de mujeres respetables, esposas y prostitutas:

nec molles opus sunt motus uxoribus hilum;
nam mulier prohibet se concipere atque repugnat
clunibus ipsa viri Venerem si laeta retractat
atque exossato ciet omni pectore fluctus;
eicit enim sulcum recta regione viaque
vomere atque locis avertit seminis ictum (1268-1273)

Podemos observar que los roles activo y pasivo en la relación sexual que el *paraclausithyron* conlleva no encuadran perfectamente con los parámetros de la crítica. Las mujeres del *paraclausithyron* no son 'esposas' y sus conductas tienden a ser activas. En primer lugar, reconocemos que hay algunos sujetos femeninos de verbos activos de alta significación que tienen un objeto masculino. Esto ocurre en los siguientes versos:

me retinent vinctum **formosae** vincla **puellae** (Tib. I 1,55)
nec prohibent claves...(Tib. II 4,34)
quid facies hosti, quid sic excludis amantem? (Ovid. *Am.* I 6,31)

En estos versos es claro que el rol activo es llevado a cabo por el principio femenino y que el elemento masculino de la relación asume una actitud pasiva. Este rol también se expresa en el gran número de verbos pasivos que tienen un sujeto masculino:

dum modo sim, queso **segnis inersque** vocer (Tib. I 1,58)
...teneor que catenis (Tib. II 4,3)
has inter gravius **cogor** deflere querelas (Prop. I 16,13)
ante vel a membris **dividar** ipse mei (Ovid. *Am.* I 6,36)
Fallimur... / **fallimur...**(Ovid. *Am.* I 6,49 y 51)
namque **agor**, ut per plana citus sola verbere turben (Tib. I 5,3)

Paralelamente, sujetos masculinos frecuentemente están acompañados por el predicativo *exclusus* y es interesante notar el matiz pasivo de los adjetivos *segnis* e *iners* en Tib. I. A su vez, Tibulo presenta a un hombre comportándose bastante inactivamente:

et *sedeo*²⁵ duras ianitor ante fores (Tib. I 1,56)

agnosco voces, haec negat esse domi (Tib. II 6,48)

Sin embargo, la base de la oposición masculino-femenino en el *paraclausithyron* elegíaco no es predominantemente asimétrica. Los sujetos femeninos también pueden ser pasivos y los masculinos activos. Las puertas están generalmente *clausae* y a veces son el objeto de una acción masculina:

sidera sunt testes et matutina pruina

et furtim misero ianua **aperta mihi** (Prop. II 9, 41-2)

Adspice –uti videas, inmitia claustra relaxa–

uda sit ut lacrimis ianua **facta** meis! (Ovid. *Am.* I 6, 18-19)

haec **est** blanditiis ianua **laxa** meis. (Ovid. *Am.* III 1, 46)

Por lo tanto, si bien el poder femenino, como veremos luego, predomina, la dominación sexual, vista según los parámetros 'actividad-

²⁵ Dado que el verbo *sedeo* connota pasividad, se lo asocia por ende con actitudes femeninas. En Livio 1, por ejemplo, Lucrecia, modelo de la virtuosa *uxor romana*, asume el rol pasivo en el asalto sexual que sufre. Lucrecia está descripta dos veces como *sedens* y es el objeto de la acción masculina de encontrar: "...sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantem ancillas in medio aedium *sedentem* inveniunt" (I 57,9) y "Lucretiam *sedentem* maestam in cubiculo inveniunt" (I 58,6). En este episodio es de destacar que la 'mujer sentada' se encuentra en un espacio cerrado y la acción de sentarse, ambos encuadran en los lineamientos de la dicotomía actividad-pasividad / masculino-femenino. Por el contrario, puede argumentarse que hay de hecho en Lucrecia cierto margen de actividad en su decisión de ser violada en lugar de 'aparecer' como una mujer deshonrosa (puesto que ser asesinada junto a un esclavo no significaría una deshonra real mas haría que 'se viera' como indecente y lujuriosa). Sin embargo, somos conscientes de que su único acto activo involucra la decisión de ser el objeto pasivo de una acción masculina activa o de otra acción masculina activa: penetración del pene o penetración de la espada.

pasividad', no es estrictamente unilateral. Esto contribuye a crear tensión erótica porque el amante masculino encuentra resistencia a su deseo.

Retomando uno de los aspectos concernientes a la dicotomía actividad-pasividad en las relaciones sexuales que ya hemos expuesto, es interesante observar cómo la dominación de un sexo sobre otro y el sometimiento están tematizados en el *paraclausithyron*. En Tibulo I 1, 55, el amante está atrapado por los lazos de su amada:

me retinent **vinctum** formosae **vincla** puellae

En este poema, el subordinante que ejerce la dominación sobre el subordinado es la mujer. Esto es en general uniforme en todos los *paraclausithyra* latinos. La amada siempre es referida como *domina*²⁶, que significa primeramente "ella, la que dirige o manda (especialmente en una casa)" y el estatus del amante se entiende como *servitium* o condición de esclavo:

tum grave **servitium** nostrae cogere puellae (Prop. I 5, 19)
non te formosae decuit **servare** puellae (Ovid. *Am.* I 6, 63)

La mujer deviene entonces el 'amo' que ejerce la dominación sexual sobre su esclavo. Por lo tanto, ella tiene el poder y control de la situación y el hombre, tal como afirma Copley, es vencido por un "poder que no puede resistir", y esto se hace claro en el hecho de que el hombre siempre es *victus*:

At tibi quae pretio **victos** excludis amantes (Tib. II 4, 39)

Pero a pesar de lo que ya hemos dicho en relación con el poder femenino, es conveniente recordar que a pesar de que ella tiene el poder de decidir si abrir la puerta o no, el poder de la mujer es bastante limitado dado que se restringe a dejar entrar al amante y no puede realizar ninguna otra acción significativa en la relación sexual.

Una aproximación al valor semántico de los adjetivos *durus* y *molli*s puede aportar alguna ayuda a la comprensión de la oposición activi-

²⁶ C. T. LEWIS - C. SHORT (1940).

dad-pasividad en el *paraclausithyron*. D. F. Kennedy²⁷ analiza estos términos y afirma que son específicos de cada género. *Mollis* es visto como femenino y *durus* como masculino. Pero al mismo tiempo este autor provee un ejemplo en el que estas palabras están usadas de manera tal que implican una inversión de las asociaciones genéricas convencionales. En Propercio I 7, 6, la *domina* está descrita como *dura*, lo cual invoca la situación elegíaca de la mujer como dominante. Es entonces un rasgo lógico del *paraclausithyron* el presentar la puerta como *dura*, tal como ocurre en los siguientes versos:

et sedeo **duras** ianitor ante foras (Tib. I 1, 56)
 clauditur et **dura** ianua firma sera (Tib. I 2, 6)
roboris duris ianua **fulta riget**. (Ovid. *Am.* I 6, 28)
 vel quotiens **foribus duris** infixā pependi (Ovid. *Am.* III 1, 53)

Si en algún momento, como ya hemos dicho, el elemento femenino encarnado en la puerta deviene el miembro dominante de la pareja, no es entonces sorprendente que esté calificado con un adjetivo genéricamente connotado como masculino. Es interesante observar entonces que la puerta en Ovidio, *Am.* I 6, 28 adquiere la rigidez y erección del miembro viril. Además, y retornando a la idea de 'romper las barreras', y si entendemos esto como la ruptura del himen, podremos leer al miembro femenino de la pareja como una virgen. Las vírgenes están generalmente vistas como similares a los hombres y entonces son *durae*. Después de la desfloración se relajan y sus cuerpos se ablandan o 'molifican'. Sin embargo, en oposición a esto y según una definición estricta de los roles en cuanto a las categorías 'actividad y pasividad' en el *paraclausithyron*, podemos proponer una deconstrucción de esta interpretación e interpretar que el adjetivo *durus* tiene cierto sentido 'factitivo'. O sea, la puerta cerrada es *dura* porque hace *durus* al amante excluido. La paradoja de la sexualidad masculina es que pierde fuerza y potencia precisamente en el momento en que logra su objetivo. Sólo el pene de un hombre insatisfecho posee rigidez.

Aún hay un problema en el *paraclausithyron* latino que merece nuestra atención, la metapoética. El *paraclausithyron* es una construcción verbal, una creación poética. Tibulo en II 6 lamenta que las puertas cerradas no respondan a sus palabras:

²⁷ D. F. KENNEDY (1993:31-32).

Magna, loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia verba fores (11)

y Ovidio en *Am.* I 6, 41-2 también se refiere a sus intentos vanos de romper las puertas con canciones:

Lentus es: an somnus, qui te male perdat, amantis
verba dat in ventos aure repulsa tua?

Esto también puede observarse en el episodio de Iphis-Anaxarete en las *Metamorfosis* de Ovidio:

saepe ferenda dedit **blandis sua verba tabellis** (*Met.* XIV 707)

La persona poética escribe porque no se le permite entrar. La canción *ante clausas fores* sólo es significativa cuando no tiene ningún efecto, solamente cuando el amante es *victus* y echado de la casa de la amante.

En relación con este punto, es particularmente interesante observar el uso que hace Plauto del *paraclavisithyron* en el *Curculio*. En los versos 15-22 la puerta ("ostium") está rodeada de indicios de silencio, es "taciturnissimum" (20). Asimismo, la apertura de la puerta es una escena silenciosa:

Numquam ullum verbum muttit, cum aperitur **tacet**,
cum illa noctu clanculum ad me exit, **tacet** (21-2)

Por el contrario, mientras la puerta se mantiene cerrada, la canción tiene lugar, pero ni bien el amante logra romper las barreras que lo separan de la muchacha, el que canta es silenciado:

Phaed.] **Tace, occultemus** lumen et **vocem.** (95)

Phaed.] ...st. **tace, tace.**

Pal.] **Taceo** hercle equidem. (155-6)

Por lo tanto, podemos apreciar finalmente que en esta escena, junta-

mente con la apertura de las *fores*, se produce un cierre del *canticum*²⁸.

Hemos visto anteriormente que cuando el hombre permanece en el *éxo*, parece adoptar una actitud pasiva y es sexualmente dominado por la *domina*. Sin embargo, y aunque parezca contradictorio, el no estar adentro produce actividad poética, dado que el amante sólo compone poesía cuando y porque no puede penetrar el 'cuerpo' de la mujer.

Esta correspondencia entre falta de actividad sexual y capacidad de cantar puede observarse en el comentario de Kay a Marcial XI 75, 3²⁹ ("non sit cum citharoedus aut choraules?"): "El *citharoedus* cantaba poemas líricos griegos o latinos con acompañamiento de la cítara, la calidad de su voz era entonces muy importante y la operación de infibulación estaba destinada a protegerla. La conexión entre la abstinencia sexual y la calidad vocal está claramente expresada por Aristóteles (*Hist. anim.* 581 a 19 ss.):

...ἄν δὲ καὶ συναποβιάζωνται ταῖς ἐπιμελείαις, ὅπερ ποιού-
σιν ἔνιοι τῶν περὶ τῆς χορείας σπουδαζόντων, καὶ μέχοι
πόρρω διαμένει καὶ τὸ πάμπαν μικρὰν λαμβάνει μεταβολήν...

De manera similar, Kay recuerda que "se infibulaba a los atletas porque se creía (y en cierta medida aún se cree) que la excelencia atlética se veía perjudicada por el sexo". Por consiguiente, podemos pensar que, como ocurre en el *paraclausithyron*, la capacidad sexual es un flujo de energía constante que, si se le impide expresarse como actividad erótica concreta, encuentra su vía de expresión por otros medios.

De este modo, podemos decir a esta altura que lo que genera la energía de los poemas no es la actividad sexual en sí, que no tiene un lugar real en el *paraclausithyron* ya que el hombre permanece en general afuera, dominado y controlado, sino el deseo sexual, que al no poder dar curso normal a su consumación, busca otra salida. La pasividad sexual se vuelve actividad poética. Esta dualidad actividad-pasividad en el hombre es el centro de la tensión erótica que da lugar al deseo. El *paraclausithyron* se convierte entonces en un discurso del deseo masculino. Sin embargo, la excitación masculina parece ser efímera. Aun insatisfecha, no puede durar mucho y debe tener algún tipo de escape. Veamos

²⁸ Es interesante observar la figura de Orfeo, quien rompe las barreras y penetra en los infiernos con su lira, en relación con el amante-poeta excluido que trata de derribar la puerta y entrar en la casa mediante su canto.

²⁹ N. M. KAY (1985:229-231).

este aspecto en *Ecclesiiazusae*³⁰ de Aristófanes:

Νεα.]δεῦρο δὴ δεῦρο δὴ
καὶ σύ μοι καταδραμοῦ-
σα τὴν θύραν ἀνοιξον
τήνδ' εἰ δὲ μή, καταπεσὼν κείσομαι.
φίλον, ἀλλ' ἐν τῷ σῶ βούλομαι
κόλπω πληκτιζέσθαι μετὰ
τῆς σῆς πυγῆς (960-5)

Mientras la necesidad sexual masculina se mantiene, el amante canta, pero si la puerta no se abre pronto, se derrumbará y entonces perderá su erección.

Una última cuestión queda abierta. ¿Qué rol juega la virilidad en el *paraclausíthyron*? Aparentemente, si el hombre no puede cumplir el rol activo correspondiente al miembro insertivo de la pareja, parece no tener éxito en el desempeño de su virilidad. No obstante, sabemos que el deseo sexual masculino es un aspecto importante de la masculinidad. Cuando el hombre permanece afuera se vuelve más ávido sexualmente y canta como consecuencia de ello. Horacio, por ejemplo, al final de su canción desesperada a las puertas de su amada dice:

non hoc semper erit liminis aut aquae
caelestis *patiens* latus (*Oda* III 10, 19-20)

En general, el amante es un suplicante ansioso e Iphis en *Metamorphosis* XIV es un ejemplo extremo de esto ya que su deseo frustrado lo conduce al suicidio:

...postquam ratione furorem
vincere non potuit, supplex ad limina venit (701-2)
cum foribus laquei religaret vincula summis,
'haec tibi sarta placent, crudelis et impia!' –dixit (735-6)

³⁰ El problema de si debe considerarse a este episodio un *paraclausíthyron* ha sido ya discutido y la crítica sugiere que no lo es, dado que el amante puede estar cantando bajo la ventana de la muchacha. Lo he tomado en consideración, no obstante, porque presenta elementos importantes para mi análisis.

Dentro de la casa, el hombre pierde su deseo sexual masculino, no compone poesía y se vuelve silencioso. La verdadera paradoja del *paraclausithyron* es entonces que mientras el amante no logra su objetivo dado que no puede penetrar en la casa, puede por el contrario cantar y así mantenerse viril por el deseo. Una vez dentro, la canción ya no tiene razón de ser. El *paraclausithyron* es entonces una canción masculina, que sólo se canta en el éxodo y que nace de la tensión erótica de que no se le deja entrar.

Actividad y pasividad en este motivo están entrelazadas en una compleja red de relaciones. La visión tradicional de la teoría del género que identifica la actividad con lo masculino y la pasividad con lo femenino no puede aplicarse enteramente al juego de roles de la 'canción ante las puertas cerradas'. Como hemos venido observando, la mujer puede ser *domina* y por lo tanto dominadora activa pero en ciertos momentos, también puede ser objeto de una acción masculina. El hombre, por otro lado, si bien es la pareja insertiva, no puede efectuar la acción activa concreta de la penetración. Esta 'pasividad' sexual y sumisión a la apertura de la puerta femenina se vuelve actividad en el acto de cantar.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N. (1982) *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- ANCONA, R. (1989) "The subterfuge of reason: Horace, Ode I. 23 and the construction of male desire", *Helios* 16-1, pp. 49-57.
- CAIRNS, F. (1972) *Tradition and Originality in Greek and Latin Poetry*, Edinburgh.
- CARSON, A. (1992) "Putting her in her place: woman, dirt, and desire", D. M. Halperin et al. (edd.) *Before Sexuality...*, pp. 135-69.
- CLARK, G. (1989) *Women in the Ancient World*, Oxford.
- COPLEY, F. O. (1956) *Exclusus Amator*, American Philological Association.
- GOWERS, E. (1993) *The Loaded Table*, Oxford.
- HALPERIN, D. M. - J. J. WINKLER & F. I. ZEITLIN (edd.) (1992), *Before Sexuality, The Construction of the Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton.
- HENRY, M. M. (1992) "The edible woman: Athenaeus's concept of the Pomographic", A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation...*
- JOSHIEL, S. R. (1992) "The body female and the body politic: Livy's Lucretia and Verginea", A. Richlin (ed.) *Pornography and Representation...*

- KAY, N. (1985) *Martial Book XI: A Commentary*, London.
- KENNEDY, D. F. (1993) *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge.
- LYNE, R. O. A. M. (1980) *The Latin Love Poets*.
- RICHLIN, A. (ed.) (1992) *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford.
- SISSA, G. (1990) *Greek Virginité*, London.
- SISSA, G. (1992) "Maidenhood without Maidenhead: the female body in Ancient Greece", D. M. Halperin et al. (edd.) *Before Sexuality...*, pp. 339-64.
- VEYNE, P. (1985) "Homosexuality in ancient Rome", P. Ariès & A. Béjin (edd.), *Western Sexuality. Practice and precept in past and present times* (translation), Oxford.

FOEDUS AMORIS Y ORGANIZACIÓN ESPACIAL EN TIBULO

ALICIA SCHNIEBS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / UBACYT

ARGOS 92 (1998) pp. 149-161

La importancia del espacio en la poesía de Tibulo resalta a primera vista con solo recordar la importancia asignada al *rus*¹ en su obra, en sí y en oposición a la *urbs* como el espacio propio del vínculo amoroso de la poesía elegíaca. Sin embargo, la oposición *rus-urbs* no es una originalidad de Tibulo sino que constituye un tópico que cobra especial desarrollo en el período augusteo si bien, como todo tópico, encuentra en cada texto y en cada autor significaciones que le son propias. En el caso particular de Tibulo, y a diferencia de lo que ocurre con los otros elegíacos, tanto el espacio cuanto el mecanismo en sí de la oposición son ejes fundamentales de la organización y sentido de su obra.

La elegía tibuliana de tema erótico² surge exclusivamente de la situación de *discidium*. En la obra de Ovidio, Propercio y la misma Sulpicia, en cambio, hay textos consagrados a la consumación del amor. Por el contrario, en Tibulo, cualquiera sea el objeto de amor (Delia, Némesis, Marato, incluso Fóloe respecto de este último), la concreción del vínculo nunca coexiste con el presente de la enunciación sino que se ubica sea en el pasado, como recuerdo o nostalgia, sea en el futuro, como deseo. Esta situación de *discidium* está claramente indicada en el texto a partir de la organización espacial: el sujeto que ama no puede acceder al espacio ocupado por su objeto de deseo. La coexistencia sujeto / objeto de deseo nunca se verifica en el presente de la enunciación y esa imposibilidad está enfáticamente marcada en Tibulo tam-

¹ Para los posibles valores del *rus* en Tibulo en relación con la ideología augustea, cf. F. SOLMSEM, "Tibullus as an augustan poet", *Hermes* 1962, pp. 295-325; K. GALINSKY, *Augustan Culture*, Princeton, 1996, pp. 270-279.

² Nuestro *corpus* de trabajo no incluye las composiciones I 7, II 2 y II 5, que, en su carácter de poemas de circunstancia responden solo parcialmente a las características de la elegía erótica latina.

bién por medio de un elemento que pertenece a la categoría espacial: el límite entre el espacio del sujeto y el del objeto.

En este sentido, en la elegía erótica tibuliana, el *exclusus amator* no es un tópico más sino la definición por excelencia de su personaje y de la obra misma³. El *ego*, en efecto, está siempre literalmente *exclusus* pues siempre está fuera de un espacio cerrado y vedado y su poesía, según él mismo lo explicita, tiene por finalidad acceder a ese espacio deseado superando la exclusión: "ad dominas faciles aditus per carmina quaero" (II 4, 19)⁴. Vemos entonces que el *ego*, su situación y su discurso están definidos a partir del espacio o, más específicamente, a partir de la relación sujeto / espacio, concebida como una oposición entre estar dentro / estar fuera⁵.

En función de lo expresado, este estudio pretende demostrar que esta noción de límite planteada en la relación sujeto / espacio es, en este autor, un eje conceptual que afecta toda la configuración de la categoría espacial y la convierte en un significante tanto en lo que hace al espacio del presente del discurso, que es el espacio de la enunciación, cuanto en lo que hace al espacio del deseo y a los respectivos espacios imaginarios, que aparecen como correlatos de uno y otro.

Lo primero que llama la atención al estudiar cómo se presenta el espacio en la poesía erótica de Tibulo, es la ausencia casi completa de menciones referenciales. A diferencia de lo que sucede con los otros elegíacos⁶ no hay alusiones geográficas⁷ que permitan identificar lugares concretos para las acciones del *ego* –pasadas, presentes o futuras– que este texto menciona⁸. La ausencia de referencias externas está acompa-

³ Para algunos aspectos de este tema, cf. A. SCHNEBS, "Paraclausithyron y *exclusus amator* en la Elegía I 2 de Tibulo", *Homenaje a Aida Barbagelata*, Buenos Aires, 1995, Tomo I, pp. 329-341.

⁴ Las citas del *Corpus Tibullianum* están tomadas de la edición de LENZ-GALINSKY, Leyden, 1971.

⁵ Cabe comentar que aun en *Ligdamo*, cuyos escasos poemas remiten en general a una situación de *discidium*, no hay ninguna referencia a la organización espacial ni a la idea de límite. En Ovidio, el tratamiento del tópico del *exclusus amator* es por completo diferente pues hay poemas en los que expresamente se menciona la superación de la exclusión en el presente del discurso (*Am.* II 1; III 10) y otros en los que aparece como una circunstancia favorable (*Am.* II 19, III 4).

⁶ Cf. *Ov. Am.* II 2, 4; 16, 1-10; III 2; *CTib.* III 5, 1; 14; 15; Prop. I 8; 11; 22; II 16; 32; etc.

⁷ La única excepción es la referencia a Corcyra en la I 3 pero, según se estudiará luego, la particular presentación que se hace de esta isla la elimina como dato puntual.

⁸ Es particularmente notable la ausencia de referencias a la Roma contemporánea o a

ñada, además, de la falta de descripción de los espacios. El efecto resultante es un mundo cerrado en sí mismo⁹, en el cual no hay en verdad lugares sino maneras de concebir el espacio a partir de la experiencia básica del sujeto: la exclusión. De este modo, el ser del espacio y el ser del ego se implican y determinan recíprocamente y construyen dos y solo dos clases de espacios posibles: el espacio de la exclusión (el de la enunciación) y el espacio de la inclusión (el del deseo). Así pues, visto que este discurso reconoce la existencia del límite como su matriz productora, toda la concepción del espacio se basa en la polaridad adentro / afuera. Para llevar a cabo este estudio deberemos, en primer lugar, verificar la existencia de esta polaridad y analizar sus modalidades dentro de las dos clases de espacio señaladas (exclusión e inclusión). En segundo lugar, será preciso estudiar qué relación tiene el sujeto con esa polaridad dentro de cada uno de los dos espacios indicados, para lo cual tomaremos en cuenta las polaridades secundarias entrar / salir, abrir / cerrar, permanecer / circular. Consideraremos finalmente la relación del ego con esas acciones sobre la base de las polaridades activo / pasivo, voluntario / obligatorio.

EL ESPACIO DE LA EXCLUSIÓN

El espacio de la exclusión está caracterizado por la presencia de un límite preciso, la puerta, que marca claramente la separación entre el adentro y el afuera. Desde la primera elegía del libro I, en la que el ego se presenta a sí mismo como *exclusus* ("et sedeo duras ianitor ante fores", I 1, 56) hasta la última del libro II ("excutiunt clausae fortia verba fores", II 6, 12), todos los poemas de la serie amorosa hacen mención de la puerta con una variedad de términos que asombra en un autor que se caracteriza por su tendencia a la reiteración lexical¹⁰. Este objeto está

sus lugares, sobre todo en un período en el que la política iconográfica augustea ha convertido la ciudad en un espectáculo omnipresente (Cf. P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992). En este sentido, sería interesante indagar los motivos de esta ausencia, que contrasta de manera notable con lo que leemos en los otros dos elegíacos (Cf. C. EDWARDS, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge, 1996).

⁹ Al respecto, remitimos a la interesante tesis de D. BRIGHT, *Haec mihi fugebam. Tibullus in his world*, Leyden, 1978, quien postula la construcción de un automito.

¹⁰ Cf. J. VEREMANS, "L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle", *LAC* 1981, pp. 774-800.

referido por un conjunto de sustantivos, integrado por *fores*¹¹, *ianua*¹², *limen*¹³, *postis*¹⁴, *clavis*¹⁵, *sera*¹⁶, *cardo*¹⁷, y una serie de verbos, que se inscriben en la polaridad abrir / cerrar, como *aperio*¹⁸, *pateo*¹⁹, *patesco*²⁰, *claudio*²¹, *resero*²².

Como lugar, el adentro está representado por la casa habitada por el objeto de deseo. Si bien no hay descripción de ella, se observa en Tibulo como constante la mención de un objeto, el lecho, que por sí mismo y por medio de las acciones vinculadas con él (yacer, dormir) indica metonímicamente la experiencia del sujeto en ese espacio. Véase entonces cómo las predicaciones que rodean este grupo de palabras señalan lo extraño, lo ajeno, lo otro:

... molli furtim derepere lecto (l 2, 18)²³

... Tyrio recubare toro (l 2, 75)²⁴

et fugit ex ipso saeva puella toro (l 8, 62)

En el presente de la enunciación y respecto del *ego*, este adentro se presenta así para el *ego* como el espacio de la no pertenencia en un sentido amplio: el *ego* no pertenece a este espacio y este espacio no le pertenece. Esta idea aparece reforzada porque toda mención del posible ingreso está calificada como una intrusión. Así tenemos términos como

¹¹ l 1, 56; 2, 18, 95; 5, 74; 6, 12; 8, 60; ll 6, 12.

¹² l 2, 6, 9; 5, 68; 8, 76; ll 4, 31.

¹³ l 2, 17; 5, 71; ll 4, 32; 6, 13, 47.

¹⁴ l 1, 73; 2, 14, 18.

¹⁵ l 6, 34; ll 4, 31.

¹⁶ l 2, 6.

¹⁷ l 2, 10; 6, 12.

¹⁸ l 2, 10; 9, 58.

¹⁹ l 2, 9; 9, 58.

²⁰ l 5, 67.

²¹ ll 3, 7; 4, 22.

²² l 2, 18, 33; 8, 60.

²³ Aquí, además del explícito *furtim*, también el verbo *derepere* apunta a esta idea porque en Tibulo los compuestos de *reperere* siempre señalan asecho e intrusión (l 1, 71; 8, 59).

²⁴ Este gentilicio siempre está asociado en Tibulo a lo ajeno, a lo que es propio del rival y connota negación de la satisfacción del deseo (l 9, 70; ll 4, 28).

*furtim*²⁵, *furtivus*²⁶, *furtum*²⁷, *clam*²⁸, *tacitus*²⁹, *taciturnus*³⁰, *abdere*³¹, *celare*³², etc.

El adentro no es tampoco un espacio de permanencia sino de constante circulación y, además, es un espacio donde se privilegia el no estar ya que los que quieren estar no pueden, como es el caso del *ego*, los que pueden estar no quieren, como el rival en la elegía I 2, los que están dicen no estar, como la *puella* en la II 6.

El entrar / salir, esto es, el atravesar el límite, es siempre para el *ego* una situación conflictiva. El ingreso requiere de una ayuda sobrenatural (Venus, la saga) que no siempre se verifica y además depende por completo de la voluntad de otros. En este sentido el permanecer en el afuera es siempre para el *ego* un hecho obligatorio y pasivo, tal como lo marca el "sedeo... ianitor" de la elegía programática (I 1, 56), que indica a la vez su actitud inactiva y servil. A su vez, puesto que el adentro es el lugar deseado, el egreso tampoco es un acto voluntario sino obligatorio como muy bien se observa en el pasaje consagrado al episodio del traspaso del umbral en la elegía I 3 (15-22). En este espacio de la exclusión, por lo tanto, el cruce del límite no es una opción para el sujeto ya que no depende de su voluntad. Más aun, en el presente de la enunciación, las acciones de la polaridad abrir / cerrar le están vedadas en el más amplio sentido porque no solo no puede realizarlas para sí sino no puede impedir que otros ingresen ni lograr que otros salgan.

Dentro de este espacio de la exclusión, también el afuera es el espacio de lo otro, de lo ajeno y de lo hostil. Allí asechan los delatores (I 2, 35-42), los enemigos y con ellos el temor (I 2, 24, 30; 6, 59), el desasosiego (I 2, 25), las emboscadas (I 2, 28), las heridas (*ib.*). Allí reina lo extranjero (II 3, 53ss.), la oscuridad (I 2, 24-25; 6, 59, 61; 9, 42), el frío (I 2, 29), la lluvia (I 2, 7, 30). El sujeto y el objeto de deseo nunca coexisten en él³³ y no es tampoco el espacio de la permanencia sino de la circulación (I 2, 25) y, sobre todo, de la salida.

²⁵ I 2, 10, 19; 5, 65; 6, 5; 8, 35; II 6, 45.

²⁶ I 5, 7, 75; 8, 57; 9, 57.

²⁷ I 2, 36; 5, 69.

²⁸ I 6, 60; 8, 60.

²⁹ I 6, 6, 12.

³⁰ I 2, 34; 6, 60.

³¹ I 2, 22.

³² I 2, 36.

³³ Es interesante destacar que en Ovidio sí se verifica esa coexistencia en el espacio exterior tal como lo muestran *Am.* I 8; II 14, 7; III 8.

El afuera es de naturaleza expulsora y esto se tematiza a través de un proceso de multiplicación de las instancias de exteriorización. En efecto, en sentido estricto en este espacio de la exclusión no hay un solo afuera sino dos: el recién descrito, que podríamos denominar *extra domum*, y otro, que podríamos llamar *extra urbem*, que a la vez repite y acentúa las características de aquél (alteridad, hostilidad, circulación). Así, al igual que lo observado para el *extra domum*, en este espacio *extra urbem* asechan los enemigos (I 1, 3) y con ellos el temor (I 1, 13), el desasosiego (I 3, 16), las heridas (I 1, 76; 3, 49) y la muerte³⁴. Es también, desde luego, el lugar del tránsito, idea que en Tibulo aparece siempre marcada metonímicamente por los sustantivos *via*³⁵, *terra*³⁶ y *mare* y sus sinónimos³⁷. Es sugerente, asimismo, que el lugar que elija este *ego* para describir extensamente su experiencia en el afuera *extra urbem* sea una isla, esto es, el caso extremo del límite infranqueable. La crítica³⁸ ha llamado la atención respecto de la particularidad tibuliana de que Corcyra, base militar romana importante en la ruta de oriente y bastante próxima a Italia, sea predicada como "ignotis terris" (I 3, 3) por el poeta y designada con el nombre de "Pheacia" (ib.), que de inmediato hace pensar en el interminable vagar de Odiseo. Son estas claras marcas del tratamiento no referencial y subjetivo del espacio que, en tanto experiencia del sujeto, está visto como un espacio ajeno y hostil. Es interesante observar que el verso "me tenet ignotis aegrum Pheacia terris" (I 3, 3), que señala la experiencia pasiva y obligatoria de la exclusión *extra urbem*, evoca, a través de la primera posición del pronombre y el empleo de un verbo de la misma base, el "me retinent vinctum formosae vincula puellae" (I 1, 56) que señala la misma pasividad y obligatoriedad en la experiencia de la exclusión *extra domum*. Todo este espacio de la exclusión sufre así una suerte de gradación determinada por la intensificación del límite y, con ella, la imposibilidad de traspasarlo.

Ahora bien, a este espacio 'real' le corresponde un espacio mítico, el Tártaro, que está construido exactamente con los mismos parámetros³⁹. Se trata desde luego de un espacio ("scelerata sedes", I 3, 67). Al

³⁴ Creemos que no es casual que la muerte esté descrita con una imagen que en Tibulo remite al *exclusus amator*: "...tacito clam venit illa pede" (I 10, 34).

³⁵ I 1, 26, 51; 3, 14, 50; II 6, 3.

³⁶ I 1, 53; 3, 56; II 6, 3.

³⁷ I 1, 50, 53; 3, 50, 56; II 6, 4.

³⁸ Cf. D. BRIGHT, *op.cit.*, cap. II; R. J. BALL, *Tibullus the elegist*. Göttingen, 1983.

³⁹ Cf. el análisis de R. WHITAKER, *Myth and personal experience in Roman love-elegy*, Göttingen, 1983, quien señala que para Tibulo "myth and personal experience are here reciprocally adapted so as to see each other off exactly" (p. 90).

igual que el espacio 'real' tiene dos límites: uno interno y otro externo. El límite interno es también aquí la puerta y su *custos* señalada con un vocabulario tomado del *exclusus amator*: "... in porta (...) Cerberus (... / ...) excubat ante fores" (I 3, 71-72). El límite externo es, otra vez, el agua: "quam circum flumina nigra sonant" (I 3, 68); "Stygiae navita turpis aquae" (I 10, 36). A semejanza del espacio 'real' es hostil⁴⁰, oscuro⁴¹ y sus habitantes están signados por un movimiento y tránsito perpetuos que no conducen a ninguna parte⁴².

De todo lo analizado podemos concluir que este espacio de la exclusión, en sus dos vertientes 'real' y mítica, se caracteriza por:

- ☛ la existencia de la polaridad adentro / afuera con un límite muy marcado que determina un espacio discontinuo y fracturado.
- ☛ la no permanencia y la constante circulación, que no conduce a ningún lado excepto a la muerte.
- ☛ la imposibilidad de realizar las operaciones de la polaridad abrir / cerrar.
- ☛ una actitud pasiva y obligatoria del sujeto respecto de las acciones de la polaridad entrar / salir.

Es importante señalar que esta discontinuidad del espacio va acompañada de una experiencia del tiempo determinada también por la presencia del límite⁴³. Es en este espacio de la exclusión donde el *ego* manifiesta desesperación no solo por la muerte como límite extremo sino sobre todo por la vejez como límite interno del tiempo del sujeto (I 1; 2; 8; 9). Cabe mencionar por último que el lugar donde esta clase de espacio se encarna es preferentemente la *urbs*, si bien esto no es excluyente pues cuando Némesis se va al campo (II 3), este lugar se vuelve espacio de la exclusión y se comporta del modo observado.

⁴⁰ *feros* (I 3, 69) ; *saevit* (I 3, 70).

⁴¹ *nocte profunda* (I 3, 67), *flumina nigra* (I 3, 67), *niger Cerberus* (I 3, 71).

⁴² I 3, 70 ss ; 10, 38.

⁴³ Cf. A. DELIBES, "Les élégies tibuliennes: une poésie de la limite", *IL* (1990), pp. 10-15. Para el tratamiento del tiempo en general en Tibulo, cf. H. MUSURILLO, "Time as a poetic device in the Poems of Tibullus", *TAPhA* 1967.

EL ESPACIO DE LA INCLUSIÓN

Puesto que para este texto la situación 'real' del *ego* poético es la exclusión, el espacio de la inclusión es el espacio del deseo, lo cual se comprueba por la presencia de formas verbales que, como es el caso del futuro y los modos subjuntivo e imperativo, tienen en común un sema de 'no realización' en el presente de la enunciación. Las características de este espacio invierten punto por punto lo señalado para el espacio anterior.

Este espacio consta de un adentro y un afuera pero, a diferencia de lo observado para el espacio de la exclusión, no hay mención alguna del límite y, por lo tanto, ningún verbo que indique las acciones propias de la polaridad abrir / cerrar, elementos estos que insistentemente se repiten en el caso anterior. El lugar que representa el adentro también aquí es la casa, de la cual no hay descripciones, pero podemos conocer la experiencia del sujeto en ella a través del mismo juego metonímico realizado a partir del lecho y de las acciones asociadas a él. Las predicaciones atribuidas a este objeto connotan aquí pertenencia, permanencia y seguridad:

...noto requiescere lecto (I 1, 43)

...solito membra levare toro (I 1, 44)⁴⁴

...cubantem / et dominam tenero continuisse sinu (I 1, 45-46)

...securum somnis ... sequi (I 1, 48)

Esta permanencia está claramente expresada en la elegía I 2 cuando dice "at iuvet in tota me nihil esse domo" (30) pero además y como consecuencia de la irrelevancia del límite, en este espacio de la exclusión, estas acciones también pueden realizarse en el afuera: "...mollis et inculta sit mihi somnus humo" (I 2, 74). La irrelevancia del límite también está indicada por el hecho de que el sujeto y el objeto de deseo pueden indistintamente intercambiar sus lugares y aparecer sea el sujeto sólo dentro de la casa mientras el objeto está afuera (I 2), sea ambos adentro (I 1), sea el sujeto solo afuera de la casa, pero en situación de placer (*ib.*). La permanencia y pertenencia del sujeto hacen que este adentro no sea expulsor sino contenedor y protector precisamente de los mismos males que al estar *exclusus* soportaba en el afuera del espacio de la exclusión: frío, lluvia, viajes, muerte (I 1, 45-52).

⁴⁴ En Propertio (I 3; 8b; II 15) la coexistencia del sujeto y objeto de deseo en el lecho corresponde al orden de lo 'real'.

En este espacio, el afuera no es unívocamente hostil sino también y más frecuentemente agradable. Se trata de un lugar para estar y permanecer en toda su extensión y variación. Es sugerente el hecho de que, mientras el afuera de la exclusión, a la vez que marca muy fuertemente sus límites, es un espacio sin lugares, este afuera no marca sus límites y es un espacio de lugares, los cuales no están presentados como pasaje sino como *locus ubi*. Así vemos a un *ego* que está y se detiene "in agris" (I 1,11), "in trivio" (I 1,12), "in hortis" (I 1,17), "sub umbra / arboris ad rivos praetereunt aquae" (I 1, 27-28), "in solito... monte" (I 2,72). Al no ser un espacio signado por la infranqueabilidad del límite y la compulsión al tránsito, al no ser un espacio expulsor, no se prolonga más allá de sí mismo. No hay aquí un afuera *extra rus*.

De todo lo expuesto puede concluirse que las características de este espacio de la inclusión son las siguientes:

- ☞ la existencia de la polaridad adentro / afuera sin mención alguna del límite, es por lo tanto un espacio discontinuo pero integrado.
- ☞ la permanencia.
- ☞ una relación activa y voluntaria del sujeto respecto de las acciones entrar / salir.

A su vez, la irrelevancia del límite y la experiencia de un espacio discontinuo pero integrado se refleja también aquí en la experiencia del tiempo. En efecto no hay mención de la muerte como límite extremo y la vejez aparece formando parte de la vivencia de la inclusión no solo como algo que no se lamenta sino como algo que se desea⁴⁵. Más aun, la relación de pertenencia está concebida como algo permanente que trasciende el límite de la vida humana⁴⁶. El lugar en que este espacio se encarna es fundamentalmente el *rus*⁴⁷, si bien hay un caso en que podría situarse en la *urbs* y es entonces sugerente la identificación de los rasgos propios del espacio de la inclusión: no hay mención del límite ni del acto

⁴⁵ I 10, 45-46.

⁴⁶ I 1, 41-42; 10, 15-18.

⁴⁷ Con respecto al *rus*, es importante el análisis que hace J. GAISSER, "Amor, rura and militia in three elegies of Tibullus: I 1, I 5 and I 10", *Latomus* 1983, pp. 58-72. Esta autora observa que, en sentido estricto, el *rus* de tipo geórgico o catoniano y el amor elegíaco son incompatibles en el poemario tibuliano por cuanto representan sistemas de valores diferentes cuando no opuestos.

de ingresar pues el sujeto aparece dentro de manera casi sobrenatural⁴⁸.

Este espacio de la inclusión presupone e implica la existencia del otro y, en este sentido, ese otro espacio, el de la exclusión funciona como su afuera. En dos ocasiones, y con los mismos términos, el texto señala esta relación de reciprocidad. En la elegía I 1, al imaginarse a sí mismo en el *rus*, rechaza el espacio de la exclusión con la siguiente expresión:

hoc mihi contigat: sit dives iure, furorem
qui maris tristes ferre potest pluvias (49-50)

En el tercer poema del mismo libro, el *ego*, que está en el espacio de la exclusión, expresa de manera semejante su deseo de estar en el otro:

at mihi contigat patrios celebrare Penates
reddereque antiquo menstrua tura Lari (33-34)

Esto indica con total claridad que, para este sujeto, los dos espacios se implican pero, y esto será importante en el momento de analizar toda la categoría, también queda claro que, en rigor de verdad, el ingreso al espacio de la inclusión no pertenece a la realidad del sujeto y no es para él una opción.

Ahora bien, tal como se observó para el espacio de la exclusión, también este espacio tiene su correlato mítico, el cual aparece en este caso multiplicado. El primero es los Campos Elíseos de la elegía I 3:

hic choreae cantusque vident passimque vagantes
dulce sonant tenui guttore carmen aves:
fert casiam non culta seges totosque per agros
florete odoratis terra benigna rosis,
ac iuvenum series teneris immixta puellis
ludit et adsidue proelia miscet Amor (59-64)

El *sema* predominante en toda esta presentación es la plenitud, la totalidad y, con ello, la falta de límites. Véanse, al respecto, términos como *passim*⁴⁹, y *series*, que da idea de encadenamiento, de un *continuum* re-

⁴⁸ "Tum veniam subito, nec quisquam nuntiet ante, / sed videar caelo missus adesse tibi" (I 3, 89-90).

⁴⁹ Este término aparece solo otra vez en Tibulo para predicar de la *aurea aetas* (II 3, 69).

forzado por el "immixta" y el "miscet" del verso siguiente. Todo apunta a caracterizar este espacio como un espacio sin límites no solo físicos sino también sexuales y temporales ya que parece el lugar de la eterna juventud. Se comprueba aquí, entonces, esta suerte de equivalencia entre el espacio de la vida y el espacio de la muerte que observamos para la exclusión. Asimismo se verifica la existencia de una cierta gradación que surca la categoría espacial pues si, en este espacio de la inclusión, el espacio de la vida se caracteriza por la irrelevancia del límite y la determinación de un espacio discontinuo pero integrado, el espacio de la muerte que le corresponde carece por completo de barreras.

La segunda presentación mítica de la inclusión aparece dentro de la *aurea aetas*. Se trata en rigor de verdad de un tiempo y corrio tal está introducido las tres veces que aparece: "nondum" (I 3, 37), "tunc" (I 10, 11; II 3, 71). Sin embargo, la valoración de este tiempo como edad ideal proviene de que presupone una relación ideal sujeto-espacio y, de hecho, se lo describe fundamentalmente con términos que corresponden a esta categoría. Es obviamente un espacio sin límites donde las acciones se realizan "passim" (II 3, 69) y "aperte" (II 3, 71). No tiene límites internos:

non domus ulla fores habuit non fixus in agris
qui regeret certis finibus arva lapis (I 3, 43-44)

nullus erat custos, nulla exclusura dolentes
ianua ... (II 3, 73-74)

ni tampoco límites externos:

non arces non vallus erat somnosque petebat
securus varias dux gregis inter oves (I 10, 9-10)

y tampoco existe allí un afuera exterior a ese espacio:

nondum caeruleas pinus contempserat undas
effusum ventis praebuerat sinum
nec vagus ignotis repetens compendia terris
praeserat externa navita merce ratem (I 3, 37-40)

Las expresiones "externa", "ignotis terris" y "navita", que habíamos encontrado como caracterizadoras del espacio de la exclusión, muestran

con toda claridad que este espacio está construido como la contracara de aquél⁹⁰.

Este espacio mítico ideal se presenta entonces como una suerte de *continuum* indiferenciado no solo hacia adentro sino también hacia afuera, en el cual todo es permanecer pues no hay circulación alguna. Este espacio único es, en consecuencia, perfecto no solo porque carece por completo de límite interior sino, sobre todo, porque elimina la amenaza del límite exterior y hace posible una constante permanencia en el espacio del deseo. Este espacio anula la existencia misma de la distinción espacial adentro / afuera que corresponde al presente del sujeto, anula la posibilidad de la experiencia de la exclusión.

De todo lo analizado es posible concluir que los polos de la oposición espacial inclusión / exclusión presentan una construcción paralela. Ambos incluyen, en efecto, un espacio de la vida (*rus* / *urbs*), un espacio de la muerte (Campos Elíseos / Tártaro) y un espacio-tiempo del pasado remoto (Saturno / Júpiter). Estos elementos permiten diseñar una suerte de fórmula:

rus : *urbs* :: Campos Elíseos : Tártaro :: *aurea aetas* : reinado de Júpiter

Si bien esta relación no aparece en los otros elegíacos, no por ello es original ni exclusiva de Tibulo sino que responde a un tópico que encontramos sobre todo en Virgilio. Sin embargo, sí es propio de Tibulo el tratamiento y la función que este tópico recibe en su obra pues responde a su principio compositivo. En efecto toda la estructuración interna de la fórmula responde a la polaridad básica de este discurso y de su *ego* –inclusión / exclusión– respecto de la cual el *rus*, en tanto espacio de la inclusión es el equivalente imperfecto de la experiencia espacial originaria de la *aurea aetas* y la *urbs*, en tanto espacio de la exclusión, es su contracara absoluta. El hecho mismo de que Tibulo tome una fórmula ya consagrada y la redefine en términos de experiencia espacial es un elemento más para afirmar el valor estructurante de esta categoría en el plano de la representación simbólica y el universo conceptual.

Consideramos pues que, en la elegía tibuliana de asunto erótico, que se presenta a sí misma como un discurso poético que tiene por fin único atravesar el límite e ingresar al espacio ocupado por el objeto de deseo, la organización de la categoría espacial es un elemento signifi-

⁹⁰ Cf. C. CAMPBELL, "Tibullus: Elegy 13", YCS 1973, pp.147-157.

cante de primer orden que implica tres instancias de tematización: el vínculo, la propia escritura y el referente social.

En lo referente al vínculo cabe observar que el tipo de relación con el objeto de deseo que corresponde al espacio de la inclusión comparte con él los mismos rasgos de continuidad y permanencia que caracterizan ese ámbito lo cual, en términos de relaciones interpersonales implica la observancia de la *fides*. A su vez, el tipo de vínculo que corresponde al espacio de la exclusión, también se adecua a sus características pues se trata de una relación signada por la discontinuidad y la fractura, esto es, por la inexistencia o violación reiterada de la *fides*. Así pues, toda vez que el desplazamiento de un espacio a otro nunca coexiste con el presente de la enunciación y pertenece a la esfera de lo no realizable, este tratamiento de la categoría espacial implica la negación de posibilidad del mismo objetivo que esta escritura persigue y la suspensión del vínculo que le da origen.

Respecto de la escritura, si pensamos con P. Galand-Hallyn⁵¹, que toda descripción es metáfora de la escritura, cabría preguntarse hasta qué punto el esquema compositivo tibuliano, que tanto ha perturbado a la crítica, y que se caracteriza por la dificultad para establecer nexos lógicos en su esquema argumental, no resulta de una tematización del carácter fracturado y discontinuo del espacio de la exclusión que es condición de existencia de este discurso poético.

Finalmente consideramos que, más allá de la tópica erótica, este texto que se estructura sobre la oposición, cuyo eje central es la noción de límite y cuyo personaje es un sujeto pasivo y privado de la capacidad real de optar, muestra, tras su artificiosa intrascendencia, la inconsistencia del discurso augusteo. No olvidemos que en la elegía II 5, dedicada a Mesalino, ese *rus* ideal y placentero que, a la manera del espacio mítico perfecto no tiene "urbis moenia", se destruye precisamente por la llegada de Eneas.

⁵¹ P. GALAND HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Génève, 1994.

ASPECTOS DEL TRATAMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN LA *ENEIDA*

ARGOS 22 (1998) pp. 163-170

EMILIO ZAINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

En la *Eneida* el cuerpo humano se presenta como un espacio en el que se concentran las heridas y la muerte. La violencia ejercida sobre los cuerpos está presente en casi la totalidad de las muertes del poema con excepción de aquellas de Anquises y Caieta. No se nos dice nada acerca del modo en que muere Creúsa, aunque las circunstancias que rodean su deceso permiten conjeturar que la violencia tampoco ha estado ausente.

El rey Evandro relata a Eneas las crueles torturas practicadas por Mecencio, quien ataba hombres vivos a otros muertos hasta que los primeros morían en medio del hedor y la putrefacción de los segundos. Se trata de un ejemplo extremo en el que dos seres humanos permanecen unidos en un abrazo repugnante que alcanza cabezas, pechos y extremidades:

quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni
effera? di capiti ipsius generique reseruent!
mortua quin etiam iungebat corpora uiuis
componens manibusque manus atque oribus ora,
tormenti genus, et sanie taboque fluentis
complexu in misero longa sic morte necabat. (8, 483-488)

Más tarde la sutileza de Virgilio hará que el propio Mecencio abrace el cuerpo muerto de su hijo Lauso en un gesto que nos remite a las imágenes de las torturas que él mismo practicaba sobre sus víctimas. Otro recordado abrazo se describe en la *Eneida*: Niso y Eurialo cruzan durante la noche el campamento de los rútuos con el propósito de comunicar a Eneas los peligros que se ciernen sobre los troyanos, acam-

pados a orillas del Tíber. Ambos se demoran matando enemigos y son descubiertos cuando una columna mandada por Volscente ve brillar el casco, recién arrebatado a un enemigo, en la cabeza de Euríalo. Los dos jóvenes mueren, y sus cuerpos, sangrantes y polvorientos, quedan entrelazados, uno sobre el otro, en el campo de batalla:

uoluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
 it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit:
 purpureus ueluti cum flos succisus aratro
 languescit moriens, lassoue papauera collo
 demisere caput pluuiā cum forte grauantur.
 at Nisus ruit in medios solumque per omnis
 Volcentem petit, in solo Volcente moratur.
 quem circum glomerati hostes hinc comminus atque hinc
 proturbant. instat non setius ac rotat ense
 fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore
 condidit aduerso et moriens animam abstulit hosti.
 tum super exanimum sese proiecit amicum
 confossus, placidaque ibi demum morte quieuit. (9, 433-445)

Estos episodios, diferentes entre sí por muchas razones, poseen en común, además de la violencia ejercida sobre los cuerpos, un rasgo concomitante: el abrazo, o el contacto corporal en medio de la sangre y de la muerte, en cuya descripción Virgilio no ahorra medios. El tratamiento se invierte cuando se trata de considerar abrazos que ocurren en circunstancias distintas: un ominoso silencio acalla los detalles del encuentro amoroso entre Dido y Eneas durante la estancia en la caverna que les sirve de refugio contra la tormenta. Solo por boca de la reina nos enteramos de un contacto entre su cuerpo y el del héroe troyano, pero se trata en verdad del signo que sella la *fides* entre ambos más que de una caricia compartida:

nec te noster amor nec te data dextera quondam (4, 307)

La aislada mención del roce entre las manos de Dido y Eneas adquiere mayor importancia frente a la ausencia de contactos entre el cuerpo del héroe troyano y Creúsa o Lavinia. Dido había escuchado con atención el relato sobre la caída de Troya en el que Eneas le cuenta que él y un grupo de troyanos abandonan la ciudad obedeciendo las señales de los dioses. De la mano lleva al pequeño lulo y a su padre sobre los hombros:

'ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;
 ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit;
 quo res cumque cadent, unum et commune periculum,
 una salus ambobus erit. mihi paruus lulus
 sit comes, et longe seruet uestigia coniunx.
 uos, famuli, quae dicam animis aduertite uestris.
 est urbe egressis tumultus templumque uetustum
 desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus
 religione patrum multos seruata per annos;
 hanc ex diuerso sedem ueniemus in unam.
 tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis;
 me bello e tanto digressum et caede recenti
 attrectare nefas, donec me flumine uiuo
 abluero'.
 haec fatus latos umeros subiectaque colla
 ueste super fuluique insternor pelle leonis,
 succedoque oneri; dextrae se paruus lulus
 implicuit sequiturque patrem non passibus aequis; (2, 707-724)

En razón de los peligros que sobre ellos se ciernen, Eneas ha planeado cuidadosamente esta acción y también la precisa indicación que da a su esposa: "et longe seruet uestigia coniunx" (2, 711). El jefe troyano se dirige a Creúsa en último término, inmediatamente antes de los esclavos, señalándole con claridad su lugar: "longe". Poco después, al darse cuenta de que su mujer no está entre los que huyen de la ciudad en llamas, regresa a buscarla, pero halla sólo una sombra que intentará abrazar en vano:

ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
 ter frustra comprehensa manus effugit imago,
 par leuibus uentis uolucrique simillima somno. (2, 792-794)

Del encuentro con Lavinia, la tercera mujer de importancia en el camino de Eneas, se omite toda mención.

En la misma proporción en que se silencian o atenúan los contactos amorosos entre cuerpos humanos, se advierte poco de la proverbial discreción virgilliana cuando se trata de relatar, por ejemplo, las crueldades de Mecencio, el sufrimiento de Laocoonte y de sus hijos o la muerte de Niso y Euríalo, sucesos a los que el poeta dedica un alto número de versos que incluyen detalles precisos del horror en cada caso. Sin embargo, conviene recordar que la poesía de Virgilio es siempre compleja y

no admite simples verificaciones mecánicas. El tratamiento del cuerpo humano en el libro quinto y el abrazo entre Venus y Marte en el libro séptimo muestran que Virgilio ha reservado también un espacio para cuerpos en contacto con otros cuerpos amigables. Las imágenes de las honras fúnebres del libro quinto describen cuerpos distendidos y flexibles que ponen su destreza y habilidad al servicio de los juegos. Los cuadros de la lucha entre Dares y Entelo, la carrera pedestre, la competencia de las naves y la justa de los arqueros culminan con el abrazo gozoso que Eneas da a Ancestes en razón de haber provocado con su arco y flecha los signos divinos:

*Amissa solus palma superabat Acestes,
qui tamen aerias telum contendit in auras
ostentans artemque pater arcumque sonantem.
hic oculis subitum obicitur magnoque futurum
augurio monstrum; docuit post exitus ingens
seraque terrifici cecinerunt omina uates.
namque uolans liquidis in nubibus arsit harundo
signauitque uiam flammis tenuisque recessit
consumpta in uentos, caelo ceu saepe refixa
transcurren crinemque uolantia sidera ducunt.
attonitis haesere animis superosque precati
Trinacrii Teucrique uiri, nec maximus omen
abnuuit Aeneas, sed laetum amplexus Acesten (5, 519-531)*

En el mismo libro quinto asistimos a uno de los ejemplos más notables del contacto afectuoso entre cuerpos: Eneas ha decidido que los troyanos deben separarse, unos permanecerán en los campos de Sicilia, el resto –guerreros elegidos– lo acompañarán a Italia, el fin del camino. Ambos grupos saben que jamás volverán a encontrarse y la enormidad de este hecho desata una reacción concebida a medida: los troyanos intercambiarán, durante un día y una noche completos, largos abrazos, antes de separarse para siempre.

complexi inter se noctemque diemque morantur. (5, 766)

Resta considerar el encuentro amoroso entre Venus y Marte en el libro séptimo: Virgilio se muestra inesperadamente más osado que su predecesor Lucrecio¹ en el tratamiento de este suceso, al incluir sutiles

¹ Cf. PHILIPPE HEUZÉ, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Roma, École française de Rome, 1985, p. 337 y ss.

precisiones sobre el abrazo sexual, pero, aun a pesar del visible antropomorfismo de sus protagonistas, se trata de dioses sometidos a otras leyes, circunstancia que los excluye del presente análisis.

Una fuerte tensión entre los ejemplos que incluyen contactos entre cuerpos sufrientes y aquellos fragmentos que describen abrazos placenteros queda establecida, pero este tenso equilibrio se rompe, en primer lugar, cuando verificamos que el espacio dedicado a los encuentros afectuosos no solo es mucho menor sino que se desarrolla casi siempre en una atmósfera perturbadora que diluye el goce y la alegría esperados. Así el hiperbólico abrazo de los troyanos en el libro quinto ocupa solo un verso y es la tristeza de la separación lo que lo motiva. Cuando Eneas rodea con sus brazos a Ascanio y lo besa, en el libro doce, lo hace entorpecido por las armas y por su casco de guerra, antes de encaminarse al combate singular con Turno en el que puede morir:

postquam habilis lateri clipeus loricaque tergo est,
Ascanium fuis circum complectitur armis
summaque per galeam delibans oscula fatur: (12, 432-434)

Las caricias que Dido prodiga a Ascanio en el libro primero encubren una escena preparada por Venus, dado que el niño es en realidad Cupido y tiene la misión de infundir en la reina fenicia el amor por Eneas y hacer olvidar las promesas hechas a las cenizas de Siqueo:

ille ubi complexu Aeneae colloque pependit
et magnum falsi impleuit genitoris amorem,
reginam petit. haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fouet inscia Dido
insidat quantus miserae deus. at memor ille
matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum
incipit et uiuo temptat praeuere amore
iam pridem resides animos desuetaque corda. (1, 715-722)

En segundo lugar, si añadimos los innumerables contactos violentos entre cuerpos que acaecen durante las batallas, el fiel de la balanza se inclina decididamente sobre uno de sus lados. Así, entre otros ejemplos posibles, cuando Eneas u otros guerreros hunden la espada hasta la empuñadura, sus manos palpan la sangre y las heridas recientes del enemigo:

...dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem. (2, 552-553)

Cuando las mismas manos arrebatan las armas y las insignias del adversario tocan el cadáver aún tibio:

concurrunt Itali spolianteque calentia membra. (12, 297)

También cuando el guerrero victorioso asienta su pie sobre el cuerpo extendido del adversario derrotado, cuando otro suplicante abraza las rodillas del vencedor o cuando los compañeros retiran del campo de batalla a uno de los suyos heridos asistimos a la puesta en escena de cuerpos que sufren:

...et laeue pressit pede talia fatus
exanimem (10, 495-496)

et genua amplectens effatur talia supplex (10, 523)

interea Aenean Mnestheus et fidus Achates
Ascaniusque comes castris statuere cruentum (12, 384-385)

Un último ejemplo puede ser útil para apuntalar un poco más lo dicho: en el libro decimoprimer o el tirreno Tarcón, instigado por Júpiter, increpa a sus guerreros que han retrocedido ante los feroces ataques de una mujer, la amazona Camila:

'quis metus, o numquam dolituri, o semper inertes
Tyrrheni, quae tanta animis ignavia uenit?
femina palantis agit atque haec agrina uertit!
quo ferrum quidue haec gerimus tela inrita dextris?
at non in Venerem segnes nocturnaue bella,
aut ubi curua choros indixit tibia Bacchi.
exspectate dapes et plenae pocula mensae
(hic amor, hoc studium) dum sacra secundus haruspex
nuntiet ac lucos uocet hostia pinguis!' (11, 732-740)

Tarcón, nutriéndose de argumentos que buscan avergonzar en lo más íntimo a sus guerreros, los acusa de indolentes y les reprocha preferir los placenteros combates de Venus y otras actividades conexas con aquellos. Finalmente, ante los ojos de los abochornados subordinados, él mismo da el ejemplo al abalanzarse sobre un enemigo al que arranca de su caballo por medio de un abrazo practicado con su diestra; al mismo tiempo con su mano libre busca un resquicio en el que hundir la espada:

haec effatus equum in medios moriturus et ipse
 concitat, et Venulo aduersum se turbidus infert
 dereptumque ab equo dextra complectitur hostem
 et gremium ante suum multa ui concitus aufert.
 tollitur in caelum clamor cunctique Latini
 conuertere oculos. uolat igneus aequore Tarchon
 arma uirumque ferens; tum summa ipsius ab hasta
 defringit ferrum et partis rimatur apertas,
 qua uulnus letale ferat; (11, 741-749)

El pasaje guarda hondas resonancias eróticas bajo una superficie de apariencia simple: la mujer guerrera añade a sus delicados hombros, y a su cabello sujetado por un broche de oro, un seno descubierto; los tirrenos son acusados de una inconveniente predisposición hacia los placeres de Venus; el vocabulario que Virgilio utiliza para describir el ataque de Tarcón sobre Vénulo podría transponerse sin demasiadas dificultades a un contexto amoroso. Pero la ambigüedad del episodio se resuelve al contemplar el final de la acción: dos cuerpos chocan entre sí, uno muere y el otro, al tocarlo, participa de su sangre derramada y de su dolor. La conducta de Tarcón devuelve a los guerreros la valentía perdida, porque se transforma en un ejemplo que restituye una realidad circunstancialmente olvidada: se está en un campo de batalla, en donde es necesario destruir el cuerpo del adversario.

La sujeción a las reglas del género épico explicaría en primera instancia que el cuerpo concentre sobre sí violencia y sufrimiento, porque este género exige guerras y estas acarrear heridas y muertes. Los hombres que toman parte en el combate aceptan el sacrificio heroico que justifica todos los pesares y hasta torna bella la muerte acaecida en el campo de batalla². Para Francis A. Sullivan el sufrimiento en la *Eneida* se origina en el castigo por crímenes cometidos, en una enseñanza, en una prueba o porque es menester templar el carácter del héroe³. Podría añadirse que la razón mayor de todos los sufrimientos radica en la necesidad de fundar Roma por encima de cualquier obstáculo, una necesidad por la que queda justificada incluso la muerte de inocentes, como lo son los hijos de Laocoonte. Sin embargo, ninguna de las razones expuestas da cuenta de la frecuente y morosa mirada que arroja Virgilio sobre los cuerpos sometidos al sufrimiento.

Si retomamos al ejemplo más terrible que presenta Virgilio, en el

² Cf. LUIGI ALFONSI, "Pulchra Mors", *Latomus* XXII (1963), pp. 85-86.

³ FRANCIS A. SULLIVAN, "Virgil and the Mystery of Suffering", *American Journal of Philology* XC-2 (1969), pp. 172 y ss.

que se describen las torturas practicadas por Mecencio, encontramos que es posible sumar al significado que corre a lo largo de las palabras otro subyacente, que pertenece a la historia del material que el poeta utiliza para modelar su relato. Las horribles hazañas de Mecencio son atribuidas por Aristóteles a los piratas etruscos⁴. El filósofo griego utiliza la historia para ilustrar la relación entre el alma y el cuerpo, en la que este hace las veces de un cadáver que transmite su corrupción a la parte verdaderamente viva: el alma. El uso que Aristóteles hace de la imagen permanece en Virgilio como una resonancia implícita, en la que el cuerpo adquiere connotaciones negativas, contrarias a las de su contraparte, el alma. En este pasaje hallamos, aunque oculta, una desconfianza hacia el cuerpo, que probablemente se encuentre en la raíz de todas las violencias padecidas por este. Pero si aquí es necesario realizar un esfuerzo para dar con un significado subyacente, en un pasaje crucial de *Eneida* tropezamos con un haz de ideas que alumbran decisivamente la citada desconfianza. En el libro sexto Anquises revela a Eneas que los cuerpos dañan, manchan y aprisionan al alma y que esta deberá forzosamente ser purificada de las "corporeae pestes":

igneus est ollis uigor et caelestis origo
 seminibus, quantum non noxia corpora tardant
 terrenique hebetant artus moribundaque membra.
 hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras
 dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco.
 quin et supremo cum lumine uita reliquit,
 non tamen omne malum miseris nec funditus omnes
 corporeae excedunt pestes, penitusque necesse est
 multa diu concreta modis inolescere miris. (6, 730-738)

El cuerpo humano no es otra cosa que una cárcel para el alma, una concepción que se inscribe en la filosofía de Platón y que se origina en el orfismo para adquirir, más tarde, un profundo eco dentro del pensamiento occidental⁵. En el marco de esta concepción el sufrimiento del cuerpo humano se torna más comprensible, porque en última instancia se violenta o se mata aquella parte que es un obstáculo para el alma, y al mismo tiempo se le retacean los placeres que no le son merecidos.

⁴ Aristóteles, *Fragmenta Selecta*, fr. 10 b, editado por W. D. Ross, London, Oxford Classical Texts, 1974, p. 41.

⁵ PIERRE COURCELLE, "Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison", *Revue des Études Latines* 43 (1965), pp. 406-443, señala que el origen de la imagen del cuerpo es órfico y que sucesivamente es retomado por Platón, Jenófanes, los estoicos, el platonismo medio y el neoplatonismo. Asimismo, indica que la metáfora ocupa un lugar discutido dentro de la tradición cristiana.

RESEÑAS

Lin FOXHALL & Andrew LEWIS (eds.) *Greek law in its political setting: justifications not justice*, New York, Oxford University Press, 1996, 172 páginas.

ANEGOS 22 (1998) pp. 171-174

La *ley griega en su contexto político* contiene siete estudios sobre el derecho en la antigua Grecia, originados en una serie de seminarios que se realizaron en el Instituto de Estudios Clásicos a partir de 1989. Los compiladores –una historiadora con formación antropológica y un abogado especializado en historia del derecho– convocaron a seis investigadores representativos de puntos de vista a veces opuestos –pero complementarios– para intentar articular una visión de la problemática que superara los tradicionales enfoques formalistas y evolucionistas. La intención del volumen es la de proporcionar un estudio de la antigua ley griega que la relacione con las circunstancias sociales, políticas y económicas que la condicionaban; de conjunto procuran una comprensión de lo que podría denominarse “su más amplio contexto político”.

La ideología de la igualdad ante la ley –considerada largamente como un presupuesto de la aplicación del derecho en la Grecia antigua– es yuxtapuesta con una realidad en la que los hombres tenían posibilidades muy desiguales de valerse ‘en y de’ esa ley: en la vida griega, el imperio de la ley muchas veces dejaba su lugar a la aplicación de un sistema de justificaciones.

Si los ensayos que integran el volumen procuran eludir el formalismo, intentan también evitar los riesgos de caer en una historia social construida a partir de textos legales. Las leyes griegas no eran normas sino, más bien, estrategias para resolver situaciones dificultosas; lo interesante es determinar en beneficio de quién estas estrategias/leyes funcionaban. De hecho, las cortes de aplicación eran, al mismo tiempo, organismos políticos tales como la *bulé* ateniense; tenían sus propias regulaciones y su propia lógica para aplicar las leyes, que deben ser consideradas en su dimensión formal y formular, y con un grado de formulación tan complejo que sólo las hacía verdaderamente accesibles para los ‘especialistas’; como tales, los abogados no existían.

Los mitos preexistentes acerca de la ley griega no pueden ocultar una realidad en la que el derecho carecía de autonomía, en una sociedad que tampoco tenía un sentido del derecho como disciplina autónoma: la idea de “imperio de la ley” y de “separación legal de los poderes” sólo aparece con los romanos. En realidad, se trata de un derecho bastante primitivo. En los procesos las leyes se citan mal o sin venir a cuento, y el asesinato es visto como figura del derecho privado, religioso, y, por lo tanto, la *causa* sólo podía ser llevada adelante por un familiar de la víctima. Muchos de los avances jurídicos griegos considerados has-

ta hace poco como reales –la reforma o reeducación del delincuente– existieron sólo en la formulación del ‘estado ideal’ realizada por Platón.

El trabajo de Rosalind Thomas –“¿Escrito en la piedra? Libertad, igualdad, oralidad y la codificación de las leyes”– sostiene la importancia de una ley consuetudinaria de tipo oral que persistió incluso cuando “la ley fue escrita en las piedras”, versión legal que la autora considera como suplementaria de la oral. En todo caso, la ley escrita existió sólo para ciertos y bien determinados tipos de leyes, en un contexto –el de la sociedad arcaica– en el que la ley probablemente fuera la primera forma o materia de lo escrito. Debe tenerse en cuenta que entonces la escritura tenía un contexto sagrado, lo que inevitablemente daba sentido religioso a la ley. En esas condiciones, el poder y autonomía del escriba serían muy importantes, ya que su obra estaba destinada a ‘eternizar’ una versión de la ley oral. En cualquier caso, la combinación de ley escrita y ley oral prestaba mejores condiciones de protección contra la arbitrariedad, en un proceso muy gradual que sólo alcanzaría a esbozar un sistema jurídico en la Atenas clásica; aun allí y entonces, la ley griega tenía un sentido predominantemente político.

El análisis de John Davies –“Deconstruyendo Górtina: ¿cuándo un código es un código?”– no entra a considerar –en su posible relación con la antigua ley de Creta– las modernas hipótesis que hacen de los códigos mesopotámicos simples piezas literarias nunca aplicadas, escritas en honor de reyes a cuyo nombre figuran. Considera la materia legal de Górtina como real y efectivamente aplicada, pero en el contexto de dos procesos contradictorios y simultáneos: uno de sistematización (codificación) y otro de modificación continua (decodificación) efectivizado por vía de la jurisprudencia; es en función de la importancia que asigna a este segundo proceso que Davies advierte sobre la extendida –y en su opinión exagerada– aplicación del concepto de ‘código’ con relación a Górtina. Los estudios no han encontrado ‘legisladores’, por lo que las leyes deben atribuirse a magistrados; como los períodos por los que éstos eran elegidos variaban, el autor encuentra allí una justificación de las diferencias de volumen entre los distintos cuerpos legales encontrados, así como de las repeticiones y contradicciones, que indudablemente respondían a los distintos climas y equilibrios políticos.

El aporte de Gerhard Thür –“Fórmulas juramentales y resolución de conflicto en la antigua ley griega”– advierte sobre los errores a los que ha inducido la lectura de los grandes filósofos griegos sobre materia legal: ellos no se interesaban por los problemas legales cotidianos, o al menos no lo hacían del modo en que lo hicieron luego los pensadores romanos. A su vez, las ‘leyes’ que han sido recuperadas resultan totalmente insuficientes; desechada la posibilidad de encontrar una ‘fuente única’, queda el laborioso camino de analizar las inscripciones y papiros, teniendo en cuenta que los así llamados “textos legales” no son más importantes que los épicos, líricos, trágicos o históricos, porque las referencias a la ‘ley’ aparecen en todos ellos y permiten ir completando una imagen. El aporte más específico de Thür consiste en intentar reconstruir procedimientos legales de la época de Homero, pues considera que las teorías de resolución de conflicto de ese tiempo se encuentran cercanamente ligadas a las teorías políticas sobre el origen del estado, de la *polis*. Deconstruyendo los ele-

mentos subsistentes, puede intentarse luego una reconstrucción de la primitiva mecánica legal de la resolución de conflictos. Surge entonces una suerte de protección legal –policía– del acusado, inesperada, y un procedimiento de elección por los ancianos entre distintas alternativas de resolución que parece confirmar una influencia oriental sobre los orígenes de la polis; en Hesíodo se encuentran referencias a procedimientos de mediación que apuntan en el mismo sentido. Thür sostiene que en la fórmula consagrada del doble juramento puede intuirse el curso de la evolución social: la polis no surge de la anarquía sino de alguna forma de gobierno sacro, que puede ser rastreada a través de los procedimientos legales.

Margaretha Debrunner Hall –“Hasta los perros tienen Erinias: la sanción en el pensamiento y la práctica ateniense”– plantea que no se encuentra sustento para sostener –como lo hacían los atenienses clásicos– que su sistema de sanciones fuese más blando, democrático o humanitario que el de otras ciudades griegas: la visión actual de los estudiosos es más bien negra. Podría argüirse que tenían una especial preocupación por los procedimientos y –basándose en Aristóteles, una fuente muy dudosa– que esos procedimientos evitaban toda posibilidad de corrupción en la administración de justicia. Lo que sí diferenciaba a Atenas es la temprana aparición de una reflexión sobre la naturaleza de la sanción, sobre su múltiple función como satisfacción psicológica de la necesidad de venganza y como restauradora de la justicia, con lo que es claramente vista como protectora del orden social; esto puede ser visto como una herencia retórica de los sofistas, por lo que no debería considerarse –en general– que preste a Atenas un estatus diferenciado de las otras póleis en la aplicación de la ley penal.

El aporte de Trevor Saunders –“Platón y el tratamiento de los heréticos”– hace un análisis de lo que llama la “penología platónica” y las relaciones entre la ley efectivamente vigente en Atenas y las representaciones de Platón, especialmente en lo concerniente a las “leyes de impiedad”. Concluye el autor que por lo comprensivas y por la fertilidad de ideas, se trata de un aporte notable. Al considerar un amplio espectro de delitos –desde los de naturaleza intelectual hasta los más vulgares–, Platón sostiene que su importancia está dada por el daño que causan; desde allí distingue entre discurso y acción, y entre lo intencional y lo involuntario, por lo que Saunders juzga que constituye un importante aporte a la historia del derecho.

Stephen Todd –“Lisias contra Nicómaco: el destino del experto en la ley ateniense”– vuelve a resaltar la importancia del procedimiento en el derecho ateniense. Se trata del caso de un ‘fiscal’ que ha incurrido en violación de los procedimientos prescriptos; para Todd, el interés reside en que se ponen en tensión muchos elementos del proceso ateniense. En su exhaustivo análisis, lo que entra en juego es, en primer lugar, la ‘agenda política’ de la Atenas de entonces. Por algún motivo, Nicómaco queda en medio de una complicada situación política que directamente no le compete, pero de la que será víctima: su ciudadanía es débil, reciente, pues tiene –en su genealogía– al esclavo demasidado cerca. En un contexto más amplio, su causa sirve para iluminar y ejemplificar posiciones relacionadas con lo que Todd llama “el discurso de la reforma legal”,

una compleja trama de intereses políticos en la que Nicómaco queda enredado: la complejidad engorrosa del procedimiento –del que el acusado era experto– se manifiesta instrumental para causas políticas que la trascienden.

El último trabajo –“La ley y la dama: las mujeres y el procedimiento legal en la Atenas clásica”– pertenece a Lin Foxhall, una de los compiladores. El título quiere llamar la atención sobre el hecho de que el mundo de la ley y las cortes en Atenas le pertenecía a los hombres, y aunque las mujeres pudieran resultar afectadas por sus procedimientos, no tenían acceso a ellos. Con todo, las investigaciones más recientes señalan que hay muchas mujeres implicadas en los procesos legales. Foxhall sostiene que antes de establecer el papel de la mujer ante la ley en Atenas sería necesario convenir acerca de si la ley realmente significaba para la vida de los atenienses lo que normalmente se le atribuye, es decir, algo similar a lo que hoy implica para los ciudadanos de las repúblicas actuales. Apoyándose en diversos trabajos antropológicos, la autora sostiene que para el común de la gente –y esta categoría integraría a la mayoría de las mujeres– tenía vigencia “otra ley”: un sistema no establecido de convenciones consuetudinarias. Este sistema debe ser visto como un *continuum* del legal oficial, por lo que propone considerar la ‘vigencia de la ley’ en Atenas no sólo a partir de las cortes y del ágora –ámbitos de supremacía de los hombres– sino en las calles apartadas y en los patios de las casas, y allí las mujeres tenían un papel relevante.

Si bien cada trabajo del volumen es del mayor interés y demuestra un cabal conocimiento de las materias tratadas, el libro –de conjunto– no alcanza a cumplir con su finalidad explícita de relevar el amplio contexto político en el que se aplicara la ley en la Grecia antigua. Los ensayos son específicos y dejan en medio lagunas excesivas, y la honrada intención de exponer puntos de vista encontrados –con respecto, por ejemplo, a la valoración dada a Platón y Aristóteles como fuentes– deja al lector un tanto confundido; indudablemente, queda mucho por hacer con vistas a lograr una visión integral de la problemática.

El volumen cierra con información sobre los autores de los trabajos, una lista de referencias que constituye una útil bibliografía sobre el tema, índice de fuentes e índice general.

MARÍA DEL CARMEN CABRERO DE SUARDIAZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Rush REHM, *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in greek tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 1994; 246 páginas.

Provista de una bibliografía más que abundante sobre el tema y acompañada de una excelente serie de notas, esta publicación examina con rigor la conexión entre dos rituales antitéticos: el de la boda y el del funeral. Tal conexión, de algún modo testimoniada en la literatura de distintas épocas, revela en el análisis de Rehm algo más que la poética atracción del oxímoron implícito en el

título *Marriage to death*. El interés del autor se centra en un género y momento específicos, y la asociación de los motivos rituales de matrimonio y muerte es analizada a partir del modo en que la confluencia de los mismos se potencializa en la *performance* de la tragedia griega clásica.

La introducción, tras mencionar brevemente algunas de las posturas teóricas que explican la mutua atracción de ambos rituales, da cuenta del interés que revela para el autor el drama griego del s. v a.C. y expone suscitadamente el plan de la obra. Rehm reacciona contra la interpretación de clasicistas como Z. Froma y H. Foley que focalizan la asociación de matrimonio y muerte en la práctica y pervisión del ritual de sacrificio. Al señalar las diferencias entre sacrificios rituales y los rituales de boda y funeral, concluye que la confluencia de éstos en la tragedia más bien contribuye a arrojar luz sobre un aspecto: los caracteres femeninos y lo que conocemos del estatus de la mujer en el s. v a.C. en Grecia. Como es evidente, el análisis de la tragedia adopta en este estudio una perspectiva de interpretación genérica. La confluencia de boda y funeral deviene –en términos del autor– una suerte de ‘dramática alquimia’ por la que los caracteres femeninos son portadores en sí mismos de nuevas posibilidades. Este análisis antropológico-social –que obra sin duda en consonancia con una de las tendencias actuales de la crítica clasicista– marca dos importantes contribuciones. En primer lugar, el seguimiento del paralelo entre ambos rituales a través de una serie escogida de tragedias de los tres únicos representantes del teatro clásico de los que nos han llegado obras completas. En segundo lugar, el hecho de no olvidar que en el género dramático se hace necesario tener en cuenta la posible repercusión de la obra sobre el auditorio. Es en este sentido que Rehm considera (la idea básica ya había sido planteada por Vernant en su estudio *Mito y tragedia*) que los motivos rituales señalados provocarían un efecto desestabilizador sobre la audiencia que asistía a la representación de la tragedia.

El cap. 1 “Fifth century marriage and funeral rites” revé la práctica de los rituales de boda y de los rituales fúnebres, descubriendo los elementos comunes que ofrecen oportunidad para el desarrollo dramático. El autor propone una “reconstrucción narrativa” de tales rituales tal como eran practicados en términos generales en la Atenas en el s. v a.C. La reconstrucción se apoya en el material visual –particularmente el que proveen los objetos destinados a esos fines (*lékythos, lutrophóros*)– y en estudios reconocidos como los de Just (1989), Pomeroy (1988), Vernant (1973), Lacey (1968). Para vincular los rituales señalados, Rehm insiste en la idea ya suficientemente expuesta en estudios anteriores acerca del propósito principal del matrimonio en la sociedad griega. De dicho propósito se desprende la importancia de la observancia de los ritos funerales, cuya exposición ocupa la segunda parte de este capítulo. Sin duda el aporte novedoso está al final en que el autor sumaria elementos comunes a los rituales de matrimonio y muerte.

El cap. 2 examina las representaciones que boda y funeral tienen en las artes visuales del período clásico, la yuxtaposición y confusión de las mismas, particularmente en la pintura de vasos y relieves de tumbas. Como en el capítulo anterior, acompaña la exposición una serie de ilustraciones. Rehm aprovecha la existencia de estos testimonios para señalar –en disidencia con la opinión de Ver-

nant- que el matrimonio proveía un *téllos* no sólo para las mujeres, sino también para los hombres, para quienes implicaba un momento crucial de su vida adulta: el establecimiento de un *oikos*. La parte medular de este capítulo se detiene en el análisis de las representaciones en las que se muestran trazos de una confusión ritual (boda-funeral) de la que hace uso la tragedia.

Los caps. 3 a 9 consituyen el centro y la razón de ser del estudio; examinan de qué modo y por qué razón la confluencia de los rituales opera a través de diferentes motivos en el *Agamenón* de Esquilo, *Antígona* y *Traquinias* de Sófocles, y en *Alceste*, *Medea*, *Suplicantes*, *Helena* y *Troyanas* de Eurípides (a cada una de las obras se consagra un capítulo). Sin duda que la selección del *corpus* ha tenido en cuenta el papel significativo de las heroínas femeninas, roles hacia los que los estudios críticos del género trágico han dirigido sus interpretaciones en las últimas décadas. El cap. 3 "The bride unveiled. Marriage to death in Aeschylus' *Agamemnon*" centra su interés en los caracteres femeninos del *Agamenón* (aunque en rigor se continúa el análisis a través de toda la trilogía). El doble lenguaje de boda y funeral, los ejemplos míticos que provee el coro de conexión entre los dos rituales y el análisis pormenorizado de los motivos rituales (la red, el baño, el velo, las puertas de la nueva morada, el banquete-libación) son analizados en función de la hipótesis del autor. Así, refutando la tradicional teoría acerca de la misoginia de Esquilo, la trilogía en su conjunto deviene un importante exponente de la compleja dialéctica entre hombres y mujeres, *oikos* y *pólis*, justicia y venganza que emerge en el s. V a.C.

Los cap. 4 "The bride and groom of death: *Antigone*" y cap. 5 "From death bed to marriage bed: *Trachiniae*" analizan la óptica de Sófocles. En el caso de *Antígona*, entiende Rehm la polaridad boda-funeral como parte de una marcada oposición en el drama. La perversión de ambos rituales que se da en la tragedia supone como consecuencia que las tensiones entre las esferas de lo privado y de lo público, del *oikos* y de la *pólis*, de las relaciones entre hombres y mujeres, irrumpen en la obra con trágicas consecuencias. *Traquinias*, al igual que *Antígona*, marca un contraste entre el mundo de los hombres y el de las mujeres. Como en las tragedias anteriores, también aquí se analizan los elementos rituales que refieren a la boda y al funeral, y la significación del matrimonio en la obra a la luz de los elementos rituales señalados.

Del *corpus* euripídeo, deliberadamente escoge obras de distintos períodos del dramaturgo, vinculándolas al contexto socio-político de la realidad ateniense de la guerra del Peloponeso. Y aunque algunas de las conclusiones que se exponen no son novedosas, resulta interesante la perspectiva desde la que se abordan. En cap. 6 "The bride from the grave. Euripides' *Alkestis*", cap. 7 "Torching the marriage. Euripides' *Medea*", cap. 8 "Following Persephone. Euripides' *Suppliants and Helen*" y cap. 9 "War brides and war dead. Euripides' *Troades*", Rehm analiza no simplemente una temática, sino más bien el valor y la operatividad de los motivos rituales tal como fluyen en el drama, y la medida en que los mismos exploran en las figuras femeninas problemas políticos y sociales de la *pólis*. Allí son las mujeres las que emergen como vehículos de cambio o renovación, no sin trágicas consecuencias. Como para Esquilo, Rehm rechaza la tesis de una Eurípides misógino. Entiende que en la confluencia de los dos rituales el

autor trágico no solo valida los roles de la mujer y la esposa de la Atenas contemporánea, sino que sugiere en ellas nuevos modelos para la conducta masculina.

Finalmente la conclusión resume los aspectos por los que esta incorporación de rituales contemporáneos en el lenguaje y la acción de la tragedia enriquece nuestra interpretación de la misma, y destaca, a partir de dicha incorporación, la visión del género dramático. Así según Rehm: "The powerful images of marriages and death, the shocking perversion of weddings and funerals, issued a call to the living. Through their multiple effects, Greek tragedy reveals itself as the subversive prototype of all great theater, a theater in which the audience becomes the subject of inquiry and the site for change".

Sigue a la obra un breve apéndice que contiene tres puntos, los dos últimos referidos a la interpretación de pasajes de Medea, y el primero referido al ritual de *anakalyptéria*.

Enmarcado en los lineamientos de la crítica contemporánea, *Marriage to death* es un estudio que no sólo propone una mirada de la tragedia –deberíamos decir en rigor una lectura–, sino también (y a través de ella) una mirada del género dramático.

LIDIA GAMBÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Matthew Fox, *Roman historical myths. The regal period in Augustan Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
269 páginas, bibliografía e índice analítico

El período real de la Roma antigua aparece representado en época augustea de muy diferentes modos, y es justamente el modo particular en que esa época aparece en las obras de Dionisio de Halicarnaso, de Tito Livio, Propertio y Ovidio el objetivo del análisis de M. Fox en este libro. Más que plantear una discusión general acerca de la naturaleza de la historiografía antigua, Fox se propone buscar respuesta a una pregunta: ¿qué diferencia existe entre la historiografía idealizante del siglo I a.C. y el abordaje del pasado realizado por autores no considerados tradicionalmente como historiadores? Fox observa que autores como Dionisio de Halicarnaso, Tito Livio, Propertio, Ovidio, al tratar el período real hacen un nuevo intento de reconstruir el período real, estableciendo un 'relato verdadero', se ponen frente a una gran cantidad y variedad de historias fabulosas, legendarias o increíbles, y juegan todos ellos con la tentación de usar los orígenes de Roma ya sea como propaganda o como un medio para plantear el tema del poder de Augusto a través de la referencia al poder monárquico.

Al proponer la cuestión en estos términos, Fox señala que la historiografía se puede convertir en una fuente productiva para la historia cultural, si se adopta una visión pragmática acerca de cómo esos textos fueron producidos. Para

buscar esa respuesta sugiere algunos criterios específicos: el rechazo de la dicotomía pro- y anti- augusteo, la superación de la estrecha distinción texto-contexto y anticuario-historiador para referirse al mundo antiguo, el trabajo con los textos como marcos autorreferenciales. Así, en realidad no reconstruye un modelo acabado y completo de la escritura de la historia en la antigüedad, sino que por el contrario sugiere una gran variedad de posibilidades de acercamiento a la cuestión.

Para estos propósitos, el estudio del período real en el *De Republica* de Cicerón es fundamental. En el 'relato' del desarrollo de la república no prevalece una historia dominada por el sentido de la decadencia (tendencia habitual en la historiografía tardo-republicana), sino que se opera allí una fuerte idealización de los orígenes de Roma. De allí se extrapolan una serie de implicaciones teóricas con las que es posible llevar adelante el abordaje de los textos de época augustea, porque Cicerón es plenamente consciente de que es posible representar el pasado de modos diferentes. Para entender la relación entre idealización y verdad histórica Fox sostiene que es inaplicable al período real la absoluta distinción entre historia y mito. A partir de las consideraciones de Cicerón las diferentes recreaciones textuales del pasado deben ser consideradas e investigadas, no en términos de su autenticidad, sino de lo que hizo que cada autor piense que su relato es verdad. Determinar en qué consiste esa verdad es algo totalmente distinto de la reconstrucción de la Roma real que realizan los historiadores de la Roma primitiva y los arqueólogos. En esta línea de reflexión, Fox toma como base los debates sobre los procesos formales de narrativización y los postulados de la hermenéutica que en los últimos veinte años comprometieron a autores como White, Ricoeur, Finley, Veyne y Woodman, para reflexionar sobre cuestiones como verdad y relativismo, sobre la imposibilidad de rastrear a través de esos relatos algún tipo de verdad positiva sobre los orígenes de la ciudad y menos aún, de llegar a un modelo unificado en base a esas reconstrucciones. Propone considerar, por lo tanto los mitos históricos romanos (diferentes, en su carácter, de los mitos griegos) como un modo de conocimiento histórico, como un ejemplo de perpetuación de historias tradicionales en diferentes contextos literarios para entender cómo lo que se nos muestra como una idealización bizarra y racionalizada, pudo haber parecido, en ese tiempo, como un relato histórico serio. Sólo así es posible evitar la confusión entre nuestra definición actual de mito con la de los antiguos.

Así se entiende la razón de la selección del *corpus* estudiado por Fox. Tanto en Dionisio de Halicarnaso como en Tito Livio observa que el período real juega un papel particular en el total de la historia romana: para Dionisio, la insistencia en que los romanos tienen orígenes griegos, resulta no solamente de sus concepciones historiográficas acerca de la mimesis, sino de la idea de que las virtudes de esos primeros romanos pueden garantizar la de los romanos de su propio tiempo. La diferencia entre idealización y reconstrucción histórica es más de contexto que de método. En cuanto a Tito Livio, Fox observa que en la reconstrucción de la sociedad de los primeros tiempos aparecen rasgos de la historia posterior: imitación de los ancestros, conflicto entre plebe y senado. Sin embargo, Tito Livio separa claramente el relato de los tiempos reales del desa-

rollo de la historia de la república. Y no es solo una cuestión de ordenamiento cronológico: el período real es el del predominio de individuos, el período republicano, en cambio, el del dominio del pueblo, de la ley.

Mediante la inclusión de poetas elegíacos como Propertio y Ovidio sugiere Fox que los límites entre historiografía y poesía no son distinciones simplemente literarias o intelectuales: una de las principales preocupaciones de la elegía es subrayar sus diferencias con cualquier otro tipo de escritura histórica. Y justamente por eso, es que en estos poetas el tratamiento del período real (minucioso tanto en el libro IV de Propertio como en los *Fasti* de Ovidio), tiende a demostrar una relación inaudita entre lo privado y lo público, al introducirse el *princeps*, en la experiencia personal del 'poeta-personaje', al entrar el Estado, en definitiva, en las vidas de los individuos. El pasado entero de Roma se convierte así en una cuestión de carácter personal, individual.

La conclusión a la que llega Fox es que la distinción entre la esfera mítica y la historia puede ser cerrada: la escritura de la historia de los reyes de Roma se realiza en función de una serie determinada de representaciones, y sobre una base que podríamos llamar mítica, pero que funciona, porque constantemente se revitaliza y reinterpreta como historia.

Así, por lo tanto, encontramos en esta obra un agudo planteo de problemas teóricos fundamentales, de cuestiones siempre problemáticas como son las relaciones entre mito, historia y poesía, entre ficción, mentira y verdad, entre *mimesis* y recursos retóricos y narrativos que nos permite una relectura y una reconsideración de textos y temas que, aunque muy conocidos y abordados con frecuencia por la crítica, se aprecian de un modo diferente desde este punto de vista.

ANA CECILIA MIRAVALLES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Inmaculada PÉREZ MARTÍN, *El Patriarca Gregorio de Chipre (ca. 1240-1290) y la transmisión de los textos clásicos en Bizancio*, Madrid, CSIC, 1996; serie "Nueva Roma" I; xv + 429 páginas + 32 láminas.

Muestra ejemplar de investigación en el campo de las letras, este volumen inicia la serie de la *Bibliotheca Graeca et Latina Aevi Posterioris*, que busca contribuir al "conocimiento, estudio e interpretación de la civilización europea" centrándose en textos griegos y latinos de las edades medieval y moderna, y que es dirigida por el Profesor Bádenas de la Peña. Como señala la autora -discípula de personalidades como Antonio Bravo, Jean Irigoín, Agamenón Tzelikas, Guglielmo Cavallo y Ernst Gamillscheg-, "el objetivo de este trabajo es analizar un grupo de códices en función del ámbito cultural concreto -o, por decirlo de un modo más audaz, del centro de copia- donde fueron transcritos o estudiados" (p. xlii).

Nos introduce en su trabajo mediante una síntesis de la biografía de Gregorio o Jorge de Chipre, contemporáneo de Máximo Planudes, hábil alumno de Jorge Acropolita en lógica y en retórica, que se desempeñó como asesor del emperador y formador "de los futuros cuadros de mando del Imperio"; nombrado Patriarca de Constantinopla, no pudo solucionar las tensiones generadas por la controversia unionista-arsenita (cuestión del *filioque*) y por la acusación de "filolatino", por lo que abdicó en 1289 pidiendo que se certificara su ortodoxia, y se refugió junto a la princesa filóloga Teodora Raulena.

A partir de una identificación de la letra de Gregorio hecha por Harlfinger, la autora presenta los rasgos típicos de su escritura con algunas variantes de *ductus* que interpreta como evoluciones desde una etapa 'provincial' a otra 'personal' pasando por la 'administrativa'. Pérez Martín estudia entonces los códices copiados por Gregorio: el *Ambros. M 71 sup.*, con rasgos propios de la cancillería de Miguel VIII, el *Marc. gr. 227*, que incluye las iniciales del patriarca, el *Par. suppl. gr. 642*, en el actuó como director de copia al igual que en el *Par. gr. 2998*; el *Escur. y.l.13*, el *Par. gr. 2953*, que corrige y anota con variantes, cosa que también hace en el *Vat. gr. 1899* copiado por Teodora Raulena.

Pero el códice central de este estudio es el *Escur. X.l.13*, que perteneció al helenista Diego Hurtado de Mendoza y que fue transcripto por varios copistas, entre los cuales Gregorio es el segundo, y a los que la autora caracteriza paleográficamente y ubica culturalmente por comparación con su labor en otros códices. La segunda parte del manuscrito incluye una *syl.logué* o colección de textos que resulta relevante, porque en general no es tenida en cuenta por los editores de los autores incluidos en ella y porque revela tanto los intereses del recopilador como la circulación de textos a fines del s. XIII. Esa colección incluye un florilegio poético (Homero, Teócrito, Sófocles, Aristófanes, Eurípides, Opiano, Esquilo [*Prometeo, Siete, Persas*]), un florilegio en prosa (Sinesio [*cartas y opuscula*]), selecciones de veinte textos de Filón de Judea, dieciséis de Plutarco, cuatro de Jenofonte, *De bellis* de Procopio de Cesarea, Platón y escolios [salvo *Gorgias* y *Timeo*, copiados aparte], Tucídides [discurso fúnebre y descripción de la peste, y un segundo compendio más variado], Luciano [*Somnium, Convivium, Cataplus* completos, y una selección de cincuenta y ocho textos], cartas de Gregorio Nacianceno con tres textos desconocidos, Estrabón), y una colección de proverbios reunidos por el mismo Gregorio de Chipre. El material es clasificado como colecciones "histórica", "filosófica", "mixta" y "poética". Para todos estos textos, Pérez Martín hace la colación con las ediciones disponibles y con otros florilegios existentes, y extrae las conclusiones correspondientes a la tradición y al peso de los testimonios, todo esto tarea filológica ingente.

Este repertorio ejemplifica "la calidad de los textos clásicos que circulaban en Constantinopla en un momento anterior a las grandes revisiones y ediciones de los eruditos paleólogos" (p. 319), revela el interés por los diversos niveles de lengua poética y por las curiosidades léxicas de la prosa, y "testimonia la preocupación del patriarca por una educación del clero que no es exclusivamente teológica sino también literaria y retórica" (p. 359). La incorporación de los textos originales a la colección implica someterlos a paráfrasis, omisiones, inversiones, cambios sintácticos de simplificación y normalización, anotación mar-

ginal e interlineal. La labor realizada por Gregorio parece haber tenido como objetivo el unir sus esfuerzos a los de Máximo Planudes "para conseguir los mejores textos clásicos". La intencionalidad cultural del patriarca queda clara cuando en la epístola 169, a propósito de su edición de Elio Aristides, señala Gregorio que escribe el códice con la intención de que, "aunque yo no lo utilice, cargado ya de años y de indolencia hacia la lectura como estoy, sobreviva como un instrumento de estudio preciso de futuros filólogos y un buen modelo del quehacer retórico".

En un capítulo dedicado a "la herencia", recorre Pérez Martín los influjos de esta tarea en diversos sucesores como Juan Glicís y Nicéforo Gregoras, los copistas Jorge Galesiotes y Teodosio Eufemiano, el monje Gabriel, quien corrige, reescribe y añade textos. Este estudio se funda sobre el de numerosos códices analizados en su contexto cultural. Esta herencia cultural fue, posiblemente, el motivo por el que Gregorio pidió que se certificara su ortodoxia, a fin de evitar la condena y destrucción de sus escritos.

En las pp. 361-397 Pérez Martín hace una edición del *Encomio de la caballera*, conservado en el ms. *Par. gr.* 2953 ff. 279-286, publicado en París, 1840, por E. Miller, edición casi desconocida. En pp. 85-6 transcribe también una carta inédita conservada en el ms. *Vat. gr.* 42 f. 74 v. Las veintitrés páginas de bibliografía ofrecen la lista de los catálogos de manuscritos y de los casi setecientos estudios que sustentan el trabajo de Pérez Martín. La obra se ilustra con treinta y dos excelentes láminas de los códices analizados y se completa con índice de filigranas, de manuscritos y de copistas.

Para el tamaño de este volumen las erratas son escasas y no dificultan demasiado la comprensión, pues en general son errores de tipo: "explica por qué", "veintiseis" (p. 4), "desdecido" (p.10), "condenais", "habeis" (p.13), "relievo" (p.18), "si" por "st" (p. 21, n. 10), "hemos que considerar" (p. 31), "impica" (p. 44), "lingüísticas" (p. 52), "podemos coincidencias" (p. 108), "una trabajo" (p. 128), "un explicación" (p.171), "Αἰσχυλος" (p. 183), "obastante" (p. 206), "capaces mejorar" (p. 245), "coniunctivi" (pp. 248 y 302), "escorialense" (p. 257), "una florilegio" (p. 306), "preposiciones relativas" (p. 319), "sylloge" sin bastardilla (320-1), "hipercaligráfico" (p. 330), "de de" (p. 332), "el eI" (p. 343), "adecúa" (p. 351), "una de los códices" (p. 357), y reiteradamente aparecen "Andrónico" por Andronico, "Holobolo" por Holóbolo, "Pepagomeno" por "Pepagómeno" —si hemos de respetar coherentemente la acentuación de norma latina—, el giro "pasar desapercibido", el adverbio "sólamete". En p.7 se confunde la atribución o el título del *Elogio de la calvicie* de Sinesio. Llamam la atención algunos tecnicismos o barbarismos: "entente" p.10, "excerptados" (p. 53), "evidencia" por 'prueba' (p. 97), "exceptor" sin bastardilla (p.110), "epístulas" (pp. 143 y 152).

La aportación de Inmaculada Pérez Martín en este trabajo cumple satisfactoriamente con los objetivos de la colección y es de particular interés para el conocimiento de la tradición clásica. Pero no podemos dejar de insistir en que es además un verdadero modelo de rigor en el campo de las ciencias humanas.

PABLO A. CAVALLERO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET

F. LISI Y BERETERBIDE – J. UREÑA BRACERO – J. C. IGLESIAS ZOIDO (eds.), *Didáctica del griego y de la cultura clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996; 177 páginas.

Este volumen reúne una serie de artículos de profesores españoles dedicados a la enseñanza de la cultura y de la lengua griegas, escritos con motivo de las IX Jornadas de Filología Griega, realizadas en Cáceres en mayo de 1993. Refleja la problemática que conlleva esta actividad didáctica especialmente en el nivel de enseñanza secundaria.

Los editores –entre los que se encuentra el catedrático argentino Francisco Lisi– han dispuesto el material sobre tres ejes temáticos: la lengua, la literatura y la cultura griegas. Aunque tanto el contenido como la forma de abordar los temas y el público al que apunta cada artículo son ciertamente heterogéneos, la preocupación manifiesta de todos ellos –con mayor o menor intensidad– es lograr el interés del alumno en el objeto de estudio ofrecido, base necesaria para hacer fructífero cualquier plan didáctico.

Los primeros cinco artículos forman la sección destinada a la lengua griega. “La toponimia griega” (María C. Herrero Ingelmo) aporta resultados de la investigación de la expositora, a partir del planteamiento de un estado de la cuestión muy completo sobre la discusión histórico-lingüística de los topónimos. Un camino similar sigue “Más allá del indoeuropeo” (Manuel Sanz Ledesma), que intenta hacer una reconstrucción rápida de los antecedentes de las lenguas indoeuropeas. Aporta una síntesis de la posición sostenida por la escuela americana –Greenberg– y soviética –Ilich/Svitych– que podría resultar de utilidad para que los alumnos se familiarizaran con la problemática; finalmente, propone la inclusión de la Antropología como materia de los planes de estudio del nivel secundario, instrumento para lograr una visión más completa de la cuestión. El tercer artículo, “La enseñanza de la lengua a partir de la epigrafía” (Juan C. Iglesias Zoido y Jesús Ureña Bracero), está guiado por una propuesta muy similar al que le sigue: “Los epigramas funerarios de animales y su aplicación didáctica en el instituto” (Eugenio Luengo Hernández). En ambos casos se privilegia el acercamiento del alumno a una propuesta que lo motive a aprender la lengua y la cultura griegas, partiendo de la idea de que es posible que el adolescente se identifique con el hombre griego antiguo, y que las discusiones que éste mantenía con sus pares sobre la virtud y la justicia gozan de total actualidad en los debates televisivos de hoy (p. 40). El quinto trabajo, último de esta sección –“La retroversión como método didáctico” (Francisco Lisi Bereterbide)– desarrolla una propuesta didáctica basada en la ‘traducción’ del español al griego clásico, con el objetivo de que el alumno tenga un “dominio activo de la lengua”. F. Lisi presenta una completa gama de posibilidades sobre la posición a tomar ante la problemática de la traducción de un texto. Apoya su argumentación principalmente en la concepción de que este tipo de trabajos con la lengua –i.e., traducciones de la lengua materna al griego– encausaría una forma natural que el alumno tiene de tomarla, y en consecuencia lo motivaría. Agrega un ejemplo de

aplicación de su propuesta sobre el primer discurso de Lisias. Observamos que esta metodología parece conformar ciertamente una tendencia actual, ya que sigue apareciendo como ejercitación en bibliografía recientemente publicada no sólo en Europa sino también en América Latina –cf. los volúmenes de Lourdes Rojas Álvarez, *Iniciación al Griego II y III* (UNAM, 1997 y 1998)–. Nos dice F. Lisi que “Diversas serán las traducciones según las finalidades, los intereses, los estados de ánimo del momento. (...) Es obvio que, desde esta perspectiva, es imposible lograr una traducción precisa sin el dominio activo de la lengua de partida y de llegada” (p. 73). Nosotros creemos que esta afirmación puede llevar a una concepción errónea acerca del trabajo de traducción e interpretación. Sabemos que no es posible lograr una interpretación completamente objetiva y asegurar que nuestra traducción refleja en todo lo que el pensador quiso decir en la antigüedad, pero esto no significa que en el campo del trabajo filológico se deba aceptar cualquier interpretación en carácter de igualdad. El conocimiento profundo de la obra de un pensador indudablemente ayuda a lograr una traducción e interpretación menos subjetiva y más consistente de su pensamiento, que –nos parece– es el objetivo perseguido. Sólo cuando el centro del trabajo sea el texto y la lengua clásica y no la propia, lograremos “dialogar directamente con los autores que son el fundamento de nuestra cultura” –como F. Lisi afirma (p. 75)–. Aunque la creatividad es importante en esta tarea, pensamos que debe estar al servicio de la recuperación de la riqueza y la exactitud del texto clásico más que en la búsqueda de *versiones* posibles del texto. Por otro lado, al parecer el alumno sólo podrá llegar a una traducción correcta *al griego*, cuando sepa tanto del idioma clásico que ya no necesite esta práctica sino sólo para divertirse.

La heterogeneidad de este volumen –mencionada más arriba– se evidencia en hechos como el siguiente: en el primer texto, por ejemplo, contamos con un sólido estado de la cuestión sobre la discusión de los antecedentes de la lengua griega, material muy útil para el docente. Lo mismo podemos decir del artículo acerca de la utilidad de la retroversión, que intenta orientar la práctica docente. En el relativo a las inscripciones y epigramas, por el contrario, se ofrece material didáctico útil para el alumno e indicaciones para su trabajo en clase. Estas mismas observaciones son válidas para los restantes capítulos.

En la sección dedicada a la literatura griega –la más breve de las tres– C. García Gual ofrece “Novelas griegas con trasfondo histórico”, que bien podría tomarse como un artículo para los alumnos ya que su lenguaje llano y la información presentada se adecuan al objetivo de comenzar con el tema. Luego, F. Cortés Gabaudán aporta “La interpretación del texto: Lisias 24 (lectura aristotélica de la argumentación)”, una lectura de Lisias que aplica conceptos de la *Retórica* aristotélica. El artículo parece estar dirigido a los docentes, a quienes puede servir como modelo. Para cerrar la sección J. M. Díaz Lavado habla de “Poesía y educación en Plutarco a través del testimonio de *De audiendis poetis*”, recogiendo la intencionalidad didáctica de Plutarco, comprometido con valores y principios éticos bien definidos. Aunque podría tratarse de un artículo que introdujera a los alumnos en la obra de Plutarco, la autora sugiere al docente que seleccione –como hace Plutarco– la poesía pensando que es un vehículo óptimo para la enseñanza de una ética que debe ser la base de una enseñanza filosófica

posterior.

La última sección, correspondiente a la cultura clásica, es la más nutrida. F. Bastida Parra ofrece una ficha didáctica sobre "Recepción de la filosofía presocrática en Roma: el concepto empedócleo de Afrodita en Lucrecio I, 1-40", que presenta al alumno una comparación entre ambos pensadores. Luego, en "Bizancio y el Renacimiento" (Antonio Bravo García) se cuestiona la influencia de Bizancio en el renacimiento italiano mostrando los resultados de una investigación cuidadosa. María J. Vega Ramos realiza algunas observaciones para los docentes en "La comparación de Homero y Virgilio en los accesus a la *Eneida*". Algo similar sucede con los trabajos de Manuel Mañas Núñez ("El Brocense, traductor y comentador de Epicteto") y de Francisco J. Tovar Paz ("Aprender de los animales y jugar con las palabras. Cabras y golondrinas en Plutarco de Queronea y Paciano de Barcelona"), pero en estos casos los autores pretenden resaltar los aportes de pensadores de España dedicados a la cultura griega. El trabajo con el que se cierra este volumen ("El mito en el arte", de Ángel L. Gallego Real) es de un tenor diferente de los anteriores; se trata de un proyecto interdisciplinario cuyo objetivo principal puede resumirse en que el alumno conozca "el mundo griego a través de la historia del arte" (p. 171). Objetivos, contenidos, metodología de trabajo, presupuesto de tiempo y bibliografía se ofrecen al docente para que sus alumnos puedan reconocer, a partir de los mitos griegos y de la apropiación artística de los mismos desde el helenismo hasta Picasso, las raíces de la propia cultura.

Este volumen es una evidencia de la dificultad que sigue suscitando la enseñanza de la lengua y la cultura clásicas. Aunque el enfoque resalta la incidencia del deseo del alumno en el momento de aprender, el trabajo constante y sistemático con la lengua y sobre la literatura griegas parecen seguir siendo la clave para el éxito didáctico.

MARISA G. DIVENOSA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

M. Manilius, *Astronomica*. Edidit George Patrick Goold. Leipzig, Teubner, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, editio correctior, 1998. xxvii + 185 páginas.

Grandes filólogos de la talla de Escalígero (Leiden, 1600) y Bentley (Londres, 1739) emprendieron en el pasado la edición del complejo texto de Manilio. A estos debemos agregar la monumental edición en cinco volúmenes de Housman (Londres, 1903-1930). Entre 1900 y 1915 vieron la luz varias ediciones de las *Astronómicas*, entre las que se destacan la de Breiter (Leipzig, 1908) y la de von Wageningen (Leipzig, 1915). Posteriormente, importantes especialistas como Michael Reeve, Winfried Bühler y Shackleton Bailey han formulado numerosas conjeturas y enmiendas, colaborando así en la *constitutio textus*. Se hacía imprescindible entonces una nueva edición que, sin desmerecer ni desplazar a

las anteriores, introdujera las mejoras aportadas por sesenta años de tradición crítica. En 1977, Loeb publicó una nueva edición, acompañada por una traducción y un invaluable comentario, debida a G. P. Goold. Teubner encargó al mismo Goold una nueva edición para la colección de la Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, que fue publicada en 1985, y reeditada con las correcciones pertinentes en 1998.

La edición crítica de Goold sigue de cerca el texto fijado por Housman, supliendo las deficiencias y los errores revelados por diversos críticos. Un rasgo muy importante es la adición de tres nuevos testimonios (una colación del Venetus debida a Gronovio, hasta hoy perdida; y los manuscritos Londinensis y Parmensis Palatinus) que permiten fijar con mayor precisión los primeros versos del libro I, imperfectamente transmitidos por los códices que hoy poseemos.

El texto de Manilio ha dependido tradicionalmente de tres manuscritos: el Lipsiensis (L) de comienzos del siglo XI, el Gemblacensis (G) fechado entre 1012 y 1048 y el Matritensis (M) del 1417. Goold ha agregado a este esquema la colación debida a Gronovio del manuscrito Venetus (V), hoy perdido. Los códices GLV, como lo demuestran sus errores comunes, derivarían de una copia del arquetipo, denominada α . El descubrimiento en 1979 del códice Londinensis (N), del 1450 aproximadamente, ha demostrado ser de gran importancia para la tradición manuscrita. Este ejemplar presenta lecciones divergentes con M y con GLV, y se lo considera derivado directamente del arquetipo (A). Finalmente, otra copia del arquetipo, el códice Parmensis Palatinus (P), a pesar de su estado fragmentario, brinda importantes lecciones para los versos 1-15 del libro I. Los manuscritos GL y M, por sus lecciones convergentes, demuestran estar emparentados. El consenso de estos tres manuscritos se designa con la sigla O. A su vez, las divergencias entre estos tres manuscritos, convalidan la división del *stemma* en dos vías: M / α (=GLV). La gran circulación de estos manuscritos los ha expuesto a una nutrida corrección interlinear que parte del mismo arquetipo y demuestra las colaciones previas, representadas mayoritariamente por L².

Los códices secundarios, se agrupan en cinco clases: Cusanici, Ferrarienses, Marcianici alii, Poggianici y Recentissimi. Los dieciséis códices que integran este grupo de *recentiores* derivan de los códices primarios antes citados, por lo cual sus lecciones no aportan demasiado para la constitución del texto, aunque algunos de ellos iluminan bastante la historia de los códices primarios.

La detallada y precisa labor de Goold finaliza con el reordenamiento de las páginas del arquetipo (A), notablemente interpoladas, como puede observarse en los manuscritos que de él derivan. Goold demuestra de manera convincente que estas interpolaciones pueden explicarse por la incorrecta disposición de las páginas internas de algunos *quaterniones* del arquetipo. Apoyan la argumentación esquemas muy detallados de cada uno de los *quaterniones*, con la distribución de los folios en recto y en verso, y la reorganización correcta de las páginas del arquetipo (pp. xv-xx).

Un punto interesante de la tradición manuscrita de Manilio es la presencia de innumerables divergencias en los nombres de los capítulos y los subtítulos que acompañan a cada tema expuesto. Al ser obra de manos posteriores, las

diferencias son marcadas y el consenso difícil. Por esta razón Goold ha reunido este material en un apartado (pp. xii-xv), reduciendo así el ya de por sí nutrido aparato crítico y beneficiando a los lectores con una mayor precisión y detalle en la exposición.

Concluyen el *Praefatio* una lista con las principales ediciones de Manilio (p. xxvi), las referencias bibliográficas (pp. xxvii-xxxii) y los *Argumenta librorum*, donde se detallan ostensiblemente cada uno de los temas tratados en los cinco libros de las *Astronómicas*.

En la composición del texto (pp. 1-142) se utilizan los corchetes [] para las lecciones eliminadas por algunos editores y los paréntesis angulares <> para las conjeturas no respaldadas por los manuscritos. Se utiliza también el macrón (^) para distinguir las formas apocopadas de ciertas palabras que podrían prestarse a confusión, por ejemplo: iuencúm, genitivo plural (i.e. iuencorum) y no acusativo singular (4, 523).

El aparato crítico, dispuesto a pie de página, es muy detallado y completo. De tipo positivo, incluye también conjeturas tomadas tanto de ediciones anteriores como de publicaciones especializadas. Como dijéramos antes, la mayor parte de las lecciones está tomada de los códices primarios, encontrándose en contadas ocasiones la presencia de variantes de los *recentiores*. Se incluye también un aparato de testimonios indirectos, donde se transcriben directamente las citas y no simplemente la referencia bibliográfica.

Uno de los aportes más originales de esta edición es la inclusión de un aparato ortográfico (pp. 143-155). En su *constitutio textus*, Goold ha normalizado la ortografía según las normas imperiales. Intentar restituir la ortografía original del poema es una tarea imposible, ya que los testimonios difieren ampliamente, y en definitiva, dependen mucho más de la norma del copista que de la del propio autor. No obstante, el editor ha decidido incluir en este apartado todas las variantes ortográficas ofrecidas por los distintos códices, organizadas alfabéticamente y por temas ("declinación griega", "prefijos", etc.). No se incluyen en este apartado, obviamente, las erratas de los códices.

Cierran esta edición un importante (y más que necesario) conjunto de 21 *Tabulae astrologicae* (pp. 156-167) que con sus correspondientes remisiones al texto, aclaran no pocos pasajes abstrusos del poema. El muy detallado *Index nominum* (pp. 169-174) nos permite acceder con facilidad a los variados personajes históricos que se citan en el poema, así como también a la multitud de estrellas, constelaciones y signos zodiacales que dan forma a las *Astronómicas*. Finalmente, el *Index rerum* (pp. 175-185) incluye una diversidad importante de temas de índole astrológica, gramatical, sintáctica, ideológica, etc.

La importancia de esta nueva edición de Manilio radica, en primer lugar, en la mejora del texto gracias al aporte de las conjeturas propuestas en las últimas décadas y, sobre todo, de la utilización de los tres manuscritos citados. Esta mejora es particularmente notable en los primeros versos del libro I. En segundo lugar, la claridad y precisión del aparato crítico no defraudarán al lector exigente, así como tampoco los detallados índices ortográficos, de nombres y de materias. Finalmente, conociendo las dificultades del latín para expresar cálculos matemá-

ticos y astronómicos (y estas son mayores si el intento se hace en hexámetros), los diagramas astrológicos son imprescindibles para todo aquel que desee comprender las de por sí caóticas definiciones de Manilio.

MARTÍN POZZI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Denis FEENEY, *Literature and religion at Rome: cultures, contexts and beliefs*, Cambridge University Press, 1998, 163 pp.

Los temas que el título de este libro sugiere podrían dar lugar a una obra voluminosa. Sin embargo, la intención del autor es más bien la de esbozar un planteo metodológico adecuado a la hora de analizar algo tan complejo como lo es la religión en la antigua Roma y la relación que ésta guarda con la literatura. Para ello, pone especial énfasis en aislar lo que es el *corpus* textual que ha llegado hasta nosotros, de lo que sería un mayor contexto cultural del que se deben extraer otras conclusiones a partir del análisis de otros testimonios no textuales. Es justamente debido a la enorme cantidad de elementos que entran en juego en dicho contexto cultural, sumada a la diversidad cualitativa de cada uno de ellos, por lo que el análisis que se pretende llevar a cabo resulta ser extremadamente complejo. Ya en la introducción queda establecido que más que preguntarse cómo la religión es tratada en la literatura, debe más bien pensarse en términos de "a range of cultural practices interacting, competing, and defining each other in the process". De este modo, para poder comprender en profundidad de qué modo era concebida la religión, debe tenerse en cuenta el vasto campo a través del cual ésta se extiende, campo a la vez complejo debido a que abarca la multiplicidad de prácticas culturales que actúan a nivel social, de manera que cada una de estas prácticas no puede ser tomada aisladamente, puesto que ellas ejercen influencia sobre el conjunto en su totalidad, a la vez que son objeto de influencia. De esta manera queda conformado un sistema, el cual, para poder ser comprendido, debe ser abordado teniendo en cuenta todos y cada uno de los elementos que lo conforman.

Entre las abundantes críticas a las distintas escuelas abocadas a los estudios clásicos que Feeny esboza, una muy acertada es aquella que se dirige al método de estudio de los mitos, que contempla o bien sólo la proveniencia de estos, o bien si los mismos fueron inventados o rediseñados. Junto con esto, se destaca el problema de las interferencias producidas por las preconcepciones religiosas del estudioso que aborda objetos de estudio de esta índole. En este sentido, resulta de suma importancia despojarse de toda concepción proveniente del cristianismo, tarea difícil dado que la influencia de éste dentro del sistema cultural occidental no resulta del todo manifiesta en numerosos aspectos, por lo que el sujeto a veces no logra discernir cuáles conceptos provienen del caudal religioso y cuáles no.

El planteamiento general del libro se funda en antítesis, tales como un tipo

de religión 'rústica' frente a una 'estatal', o la religión 'pública' frente a la 'privada'. En este sentido, parece seguirse una formulación estructuralista; la diferencia principal reside en destacar, por sobre todo, que los campos que constituyen dichas antítesis no se hallan aislados, sino que son muy permeables, de manera que entre uno y otro las relaciones se dan de forma compleja y variada, siendo numerosos los factores que entran en juego.

El libro consta de una introducción, cinco capítulos cuyos títulos, a saber, son "Belief", "Myth", "Divinity", "Ritual" y "Epilogue: knowledge". Cada uno de ellos se encuentra dividido por subtítulos que facilitan el seguimiento de la exposición y la argumentación. La obra consta de una interesante lista bibliográfica en la que se incluyen publicaciones de muy reciente aparición, así como consta también de un índice general y otro índice de los pasajes literarios discutidos. Dichos pasajes se transcriben a lo largo del libro en latín, acompañados de una traducción al inglés que, justamente por no ser del todo literal, resulta correcta y adecuada.

En la Introducción, se marcan los lineamientos generales del libro, estableciendo las pautas sobre las cuales se va a trabajar. De este modo, quedan establecidas algunas afirmaciones que operan como premisas para el trabajo posterior. Así, encontramos que la religión romana genuina sobrevivió sólo en la *pietas*, ya sea rústica o doméstica. En cuanto a la literatura, encontramos que debe ser tomada como artificial, parte de un mundo o bien fantasioso o bien como un ejercicio literario. Además de esto, se hace hincapié en que uno de los principales objetivos de este libro es sugerir que se rechaza la antítesis según la cual se considera a los romanos como "secundarios", pasivos e inertes, cuando más bien son participantes de un proceso cultural dinámico y revolucionario. De aquí en más, para comenzar la argumentación, el autor se propone documentar la variedad de discursos religiosos en Roma y Grecia, para después discutir el problema de cómo cada uno de esos discursos interactúan entre sí, así como con los variados discursos literarios.

Cap. I "Belief": Para comenzar este capítulo se establece que no hay una "religión real" a partir de la cual parten las expresiones artísticas, dado que lo que llamamos "religión real" es una serie de discursos de diversos grados de influencia y competición. Así también, en cuanto a la antítesis griego/romano, ésta queda formulada para poder plantear una mayor diferencia entre uno y otro miembro de dicha antítesis, entre la experiencia romana y la griega: los romanos vivían toda su experiencia en diálogo con otra cultura, mientras que los griegos no tenían con qué hacerlo. Se analizan entonces, siguiendo estos criterios, los *Ludi Saeculares* y el *Carmen Saeculare*, en los que se ve una clara distinción entre los cultos griegos y los latinos, que luego es llevada a provocar un desplazamiento hacia las divinidades palatinas del *princeps*. Así, en estas obras se va configurando una atmósfera latina que dará lugar a un ritual propio del estado. Luego de esto, se pasa a analizar la cuestión de la creencia teniendo en cuenta el contexto performativo que involucra a los receptores. Dentro de esta línea, el autor también se enfoca en la complejidad que involucran los himnos en los libros, discursos que están sujetos al diálogo con la tradición literaria a la vez que con otra serie de discursos religiosos.

Cap. II "Myth": Para comenzar, se parte de que la mitología de la literatura romana es de origen griego. A partir de allí, el autor intenta mostrar un modelo de intercambio cultural entre Roma y Grecia que permita ver un enriquecimiento, más que una disminución de los recursos intelectuales e imaginativos de una sociedad. Pues los romanos fueron siempre muy cuidadosos en refrenar la completa domesticación del culto griego en su ciudad, sosteniendo en su lugar un diálogo entre cultos nativos e importados. Un elemento importante del trabajo que los mitos griegos hacían en Roma era una operación de diferenciación y distanciamiento. De esta afirmación se sigue el estudio de los mitos griegos al servicio del estado romano. No por esto, sin embargo, debe caerse en el error propio de muchas escuelas que trabajan los mitos analizándolos únicamente a partir de los orígenes de los cuales surgen. Resulta interesante la amalgama que se logra de los diversos contextos surgidos de la Grecia arcaica y clásica para así poder confrontar más fácilmente dicha amalgama a los contextos surgidos de Roma. Con respecto al modelo latino, se dice que existe una diferencia y distancia respecto de los modelos helenos. Al mismo tiempo, comienza un proyecto de literatura nacional. Este hecho, junto con la apropiación de una cultura literaria ajena para poder así crear la propia, da lugar a la conclusión de que la respuesta romana al mito griego es una operación autoconsciente que consta de estrategias para acrecentar su potencial. Es por eso que se afirma que la zona de contacto entre lo griego y lo romano es más bien una frontera contenciosa y volátil, más que un mero proceso de asimilación; esto, gracias a que los romanos podían ver el sistema mítico heleno de una manera en la que los griegos no podían verlo de sí mismos, esto es, como un sistema. Su estatus de observadores les confiere un poder analítico distinto. Como ejemplo de esta operación, aparece el sistema formulado por Ovidio, en el que sus amputaciones son un diálogo entre el trabajo sobre mitos griegos y romanos.

Cap III "Divinity": Este capítulo se abre con un análisis de la prosa, en el que se dice que la griega habla de los dioses como responsables sólo de buenas acciones, mientras que en Roma se habla de cólera divina y retribución (prodigio y expiación). Luego, pasa a analizarse la representación de la divinidad en el culto romano, concluyéndose que, a través de la personificación se articulan nuevas ideologías, esto es, aquella de los emperadores. El autor se enfoca luego en la representación estatal y la literaria, en la que esta última suele estar al servicio de aquella. De allí se deriva el estudio de la epifanía y la apoteosis, de donde se afirma que en Roma el culto fue objeto del debate de una *élite*.

Cap. IV "Ritual": En este capítulo se parte de la antítesis de la realidad y la irrealdad que entraña el ritual, para lo cual es interesante la aclaración de que los conceptos de 'ritual' y 'mito' son modernos, no teniendo su equivalente en la antigüedad. De este modo se ve que el sacrificio tiene por meta la divinidad; pero en la práctica, el rito era una representación irracionalizada en la que el foco era el acto mismo del sacrificio y la persona que sacrificaba. A esto sigue un análisis pertinente para lo dicho anteriormente de la elegía II 1 de Tibulo, así como de los *Fasti* de Ovidio.

Cap. V "Epilogue: knowledge": La importancia del conocimiento en Roma puede verse en el hecho de que mucha de la historia política de Roma puede

leerse como una lucha por ver quién es lícito que acceda al conocimiento necesario para mediar entre los dioses y los hombres. La tradicional y vital importancia de la religión para la *élite* se ve claramente en el hecho de que la teología era una de las áreas de aprendizaje de origen griego que era cuidada con celo en Roma, quedando su práctica vedada a los griegos. Y aquí, en el epílogo, encontramos sintetizado el método con el cual deben ser abordados estudios de esta índole: "it is important to move away from formalism by placing Roman literature within its intellectual, social and political contexts. But in so doing we must beware of making these other contexts 'primary' and 'real', with literature 'secondary' and 'unreal'; for literature is itself, so to speak, another context, another set of discourses with distinctive capacities". Así, la literatura no debe ser estudiada como un objeto aislado de otros contextos con los cuales establece relaciones de interacción. Sin embargo, debe quedar en claro que la literatura es en sí una serie de discursos dentro de un contexto literario mayor, por lo que no es lícito formular en forma definitiva antítesis como 'primario/secundario', o bien 'real/irreal', puesto que ninguno de los contextos es ancilar con respecto a otro. Es esta una de las tantas ideas por las cuales este trabajo de Feeney merece ser tenido en cuenta, pues de su lectura surgen nuevas ideas para poder repensar sistemas complejos como los que en el libro se analizan.

GUSTAVO ALFREDO DAUJOTAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

AECOS 22 (1998) pp. 190-196

Thomas HABINEK, *The Politics of Latin Literature, Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

La propuesta metodológica de Thomas Habinek (TH), profesor de Clásicas en la Universidad de South California, se enfrenta explícitamente a la corriente representada hoy por A. Barchiesi y G. Biaggio Conte respecto de las relaciones entre literatura y política, particularmente en los estudios de literatura latina del período clásico. En el caso de Barchiesi, la búsqueda se orientaría, en palabras de TH, a estetizar la política, en cambio nuestro autor propone politizar la estética, en la medida en que las relaciones entre estas dos áreas demuestran que la literatura latina fue escrita por una élite aristocrática con la intención política de utilizar la estética para sus fines; la literatura es observada no sólo como representación de la sociedad sino como una intervención de sectores competentes en la sociedad. Con este planteo, no queda margen para la semiótica aplicada a los estudios clásicos, calificada como idealista por este autor, y se abre el territorio de la filología clásica basada en estudios de la historia de la economía, y de la teoría de la deconstrucción y la pragmática.

El material de trabajo está dividido en sendos escenarios para cada capítulo del libro, que permiten la lectura independiente de cada uno de ellos. En todos los casos, se trata de problemáticas particulares, estudiadas sobre la base de la filología, la historia económica y la posibilidad de leer los implícitos. Para las

sociedades contemporáneas, se plantean diferentes categorías de recursos tales como la posesión de propiedades, la actividad política, el estatus social, la autoridad, la erudición, el renombre y la condición artística; en cambio la sociedad romana antigua reconoce y aprovecha la posibilidad de 'inter-convertir' estos recursos, estas formas de poder, sin que pertenezcan tajantemente a diferentes categorías. Los estudios económicos aportan también el tema de autoridad y poder económico en las relaciones sociales: se iluminan así numerosos pasajes de la literatura latina, que es para los romanos, según TH, un medio de intercambio entre formas diferentes de capital: la literatura como un lugar para la lucha de la distribución del poder y como una práctica social con consecuencias históricas propias.

El primer capítulo, "La literatura latina y el problema de Roma", trata sobre la invención de las nociones modernas de historia y cultura clásicas que llevó a cabo el romanticismo alemán de fines del s. XVIII y principios del XIX. Para esta corriente historicista, los escritores romanos tienen valor no en sí mismos sino como transmisores de la realidad objetiva; la historia se trata como un estudio en sí mismo y la filología junto con los textos que estudia, sólo importa para el fin de la historia. El ejemplo de Basil Gildersleeve en los Estados Unidos de América sirve para mostrar la visión de Grecia como polo positivo y la de Roma como negativo, asociadas una y otra por TH a los valores positivo-negativo de la guerra civil en los Estados Unidos, donde Grecia se asimila al Sur que ama la libertad y Roma al Norte dominante. Grecia fue vista por el historicismo alemán como el modelo puro y Roma importante sólo en la medida de su función de transmisión y preservación de la cultura griega. Los mentores y epígonos de Gildersleeve en los Estados Unidos se vieron llamados a hacer griego al latín. Luego desfilan los latinistas americanos que siguieron las huellas de los eruditos europeos de posguerra -Curtius o Pöschl- quienes trataron de universalizar las implicancias de los textos clásicos romanos como un modo de establecer la literatura como una fuerza que podía mejorar y trascender las animosidades nacionales y raciales. Se menciona a la New Criticism de los años 30 que reforzó la visión de la literatura como un hecho independiente de la sociedad y de la ideología; luego a Roger Fowler y su crítica a los New Critics, al resurgimiento de los estudios latinos en los años 1950-60 pero con una desarticulación ideológica, a Steele Commager quien insiste, en su estudio sobre Horacio, en la importancia de la técnica a expensas del significado. Esto lleva a TH a pensar que el estudio de la cultura romana y de la literatura latina en su relación con esa cultura se ha caracterizado como un largo proceso de auto-desmembramiento, donde los recortes del *corpus* se debieron a cuestiones ideológicas.

Considera TH útil comparar la situación de los estudios clásicos en el mundo germano-americano con la planteada en Polonia por Adam Mickiewicz (1798-1855) y en Francia por Jules Michelet autor de la *Histoire Romaine* (1831). Con esta comparación demuestra que, incluso dentro del marco intelectual y cultural del romanticismo, fueron posibles otras configuraciones de las relaciones entre Grecia y Roma y entre literatura y cultura, que permitieron el florecimiento de los estudios sobre Roma y el latín. Cierra el capítulo la expresión del deseo de TH de que se manifieste hacia el futuro un renovado compromiso

con Roma, su cultura y su literatura, sus tiranos y sus leyes, por parte de quienes estén de acuerdo en enfrentar el mundo tal como lo encuentran.

En el cap. 2, "¿Por qué se inventó la literatura latina?", se discute la afirmación divulgada que postula el comienzo de la literatura latina a fines del siglo III y principios del siglo II. Para TH la dependencia de Grecia que el helenocentrismo quiere transmitir no es tal, y debe considerarse que mucho antes del final de la segunda guerra púnica, los latinos habían tenido contacto con pueblos de habla griega. La tesis por demostrar afirma que a fines del siglo III y principios del II, la literatura latina adquirió la forma que tuvo, como respuesta a la transformación de Roma de ciudad-estado en poder aristocrático tradicional y por la crisis de identidad que provocó ese cambio en los gobernantes romanos. Esta perspectiva sociológica implica que la Roma arcaica tenía literatura escrita mucho antes de que se desarrollara lo que se da en llamar literatura: la propiedad, lo sagrado y lo legal. Del *vates* genérico o sacerdote profeta de los tiempos arcaicos (Livio habla de los *vaticini libri*, un intento de preservar la cultura del *vates*) al autor individual de textos individuales, hay un cambio de modelo de autoría asociado a los *poetae* y sus Musas. Se profesionalizan los *litterati* contra los que reaccionará Catón al diferenciar los *carmína convivalia* de los productos del *ars poetica*, para beneficio del autor. Salvo Nevio y Catón, los demás poetas de los primeros tiempos no eran romanos sino 'importados' y la aristocracia que defiende el desarrollo de la cultura de la Musa se asegura de que esa sea su única posesión. Varios subtemas se suman a la interpretación:

1) Política lingüística: TH trabaja sobre el concepto de política lingüística de la Roma arcaica destinada a preservar la cohesión social en el siglo III. Con la expansión posterior al triunfo sobre Cartago, el Senado romano recurrió a otras estrategias para mantener el dominio de toda la península itálica. Testimonio de esta actitud del Senado es también la política lingüística. Señala TH la abundante evidencia de la complejidad sociolingüística del siglo II: Plauto y la permeabilidad de los límites lingüístico y social entre las comunidades hablantes de latín y de griego; Livio Andronico y la tendencia a latinizar el griego encontrando palabras latinas equivalentes a las griegas para traducir la *Odisea*; Enio y la helenización del latín en su introducción de palabras, inflexiones y versificación griegas para su relato del origen y desarrollo del estado romano, con lo que distanció el lenguaje literario del habla cotidiana. El latín como lengua de élite nunca se extendió uniformemente a lo largo de toda la península itálica y no fue proyecto de las élites extenderlo. La artificialidad del latín literario (Terencio, esencia de la *Latinitas*) garantizaba su inaccesibilidad y su atemporalidad.

2) *Existimatio*: un aristócrata es alguien que reclama privilegios sobre la base de un pasado que lo autorizaría a ello. La literatura es un medio para preservar el pasado —o para inventarlo— y para asegurar su autoridad. Se analizan *existimo* y *existimatio/exemplum* porque ayudan a definir el papel de la literatura en esa doble vertiente. Las *mores maiorum* en *De agricultura* de Catón, el *exemplum* en Terencio, el intercambio entre Polibio y Escipión el joven para ayudarlo a hablar bien en el estrado público, el papel de la audiencia contemporánea para reforzar la tradición ("hunc oino ploirume consentient R[oman]i / duonoro optumo fulse viro", "la mayor parte de los romanos coincide en que este

hombre fue el mejor de los aristócratas', *CIL* 12.8-9), los elogia en los epitafios, y la certeza de que los lectores son la garantía de la permanente convalidación de la tradición, en interés de los miembros de la aristocracia. Del mismo modo, se analiza el intercambio de evaluaciones positivas entre Terencio y su auditorio (*Heaut.* 7-9), donde queda claro que el comediante y su auditorio constituyen una sociedad de mutua admiración; *exemplum* y *existimatio* –pertenecientes al mismo campo semántico– utilizados por Terencio, describen relaciones dentro de la comedia misma y entre la comedia y su auditorio.

3) La colonización de Grecia: bajo este subtítulo TH retoma la idea central del capítulo: la invención de la literatura latina está íntimamente ligada al crecimiento del poder romano y a la preservación de la identidad aristocrática romana; pero cabe preguntarse entonces por qué razón la tradición literaria latina que surge del período de formación de la historia literaria tiene una apariencia tan poderosamente griega. Se pregunta Habinek qué modelo hay que sostener en reemplazo del que afirma que se trató de una cultura primitiva frente a una superior: se propone entonces considerar las maneras en que los fenómenos identificados como griegos fueron incorporados a la cultura romana, visto el contraste entre lo griego de Plauto y lo griego de Enio, lo cual refuerza la idea de que lo griego no es el único punto que debe considerarse. Se analiza la incorporación de leyes suntuarias desde la época de la segunda guerra púnica hasta tiempos de Cicerón, por parte de la aristocracia que intentaba controlar la exhibición de riquezas (*Lex Oppia*, 215 a.C.; *lex Orchia*, 181 a.C., y otras). Estas leyes fueron descriptas persistentemente por las fuentes antiguas –de aristócratas y apolo-gistas– como intentos de resistir la declinación de las costumbres, la moral pública, pero es evidente para TH que se intentó con ellas reforzar el poder aristocrático. La literatura griega es para los romanos una forma simbólica de capital, especialmente efectiva en términos de control social, precisamente porque es ajena y el acceso a ella puede ser regulado. También se ve esta realidad en la retórica, entendida como el entrenamiento en la construcción y presentación de discursos públicos, un recurso utilizado por los romanos ambiciosos comparable a la tecnología que utilizan hoy todos los artistas, músicos y propagandistas. Los tratados filosóficos y retóricos de Cicerón se presentan como traducciones de obras griegas cuando de hecho constituyen improvisaciones originales e independientes sobre temas culturales romanos. Su conclusión apunta a que la fuerza de la tradición literaria latina se enriqueció con sus adquisiciones de la Grecia moribunda, postura que los filólogos románticos trataron de negar o de evadir.

Cap. 3, "Cicerón y los ladrones". TH se dedica en este capítulo a analizar las similitudes del bandolerismo o *latrocinium* con la organización jerárquica de las autoridades 'legítimas'. Define a los ladrones como criminales que operan en espacios reclamados por las autoridades políticas pero que no están bien integrados en la vida social, económica y cultural de la sociedad central. La significación del bandolerismo como desafío a la legitimidad del *status quo*, puede servir como punto de partida para el análisis de la defensa del *stablishment* por parte de Cicerón a través de su carrera, pero especialmente en la cuatro *Catili-narias* del año 63 a.C. En este contexto, un análisis del lenguaje del bandoleris-

mo empleado por Cicerón trae a luz la completa fuerza performativa de la oratoria ciceroniana. Cicerón como el *existimator*, el árbitro de las divisiones políticas, sociales y éticas, y el héroe de un mito de su propia creación. Al expulsar a Catilina y su ejército sólo a través del lenguaje, Cicerón concentra en un conjunto de hechos textuales, las aspiraciones y alcances atribuidos en este libro a la literatura latina en un sentido más general. El análisis filológico abarca *latro*, *coniuratio*, *tumultus*, *togatus*, *supplicatio* y otras palabras y conexiones. Los discursos de Cicerón aquí estudiados ofrecen un ejemplo particular de la intersección de los códigos del discurso político, religioso, militar y económico y un ejemplo de su capacidad para funcionar juntos para crear un mito que diferencie entre los que están dentro de la comunidad y los que están fuera.

Cap. 4: "Guerras culturales en el siglo I a.C.". Sobre la base de que los clasicistas fundados en la preferencia romántica de lo personal sobre lo ideológico, de la historia narrativa sobre los estudios culturales, hablan de *urbs* y *oppidum*, de *Latinus* e *Italus* o de Roma e Italia como si fueran términos intercambiables y no referentes altamente marcados en un discurso dinámico y complejo de identidad cultural y nacional, se propone TH desarrollar el problema de Italia visto por Horacio particularmente en el último libro de las *Odas* y en la *Epístola* a Augusto. Se ve en estos textos que Horacio pone en juego un modelo polivalente de autoridad cultural: TH traza las líneas de la sensibilidad de Horacio y su participación en el equilibrio cambiante del poder entre Roma y el resto de Italia a lo largo de su carrera poética. Estas representaciones reflejan la propia historia del compromiso sangriento y problemático de Augusto con el problema de Italia. Horacio insiste en la función social de la producción literaria y renueva la tendencia de Cicerón, Virgilio y otros a subsumir la identidad itálica bajo el liderazgo de Roma, pero relaciona la continua hegemonía de Roma con el soporte de élite de una tradición literaria dinámica y cambiante.

Cap. 5: "La escritura como exhibición social". El capítulo trata sobre las ramificaciones prácticas e ideológicas del acto de escribir y el valor de preservar en la palabra escrita lo actuado para trascender las fronteras temporales y geográficas. Pero además, el acto de escribir comporta el riesgo de la separación del autor de su obra y la disminución de la importancia de su presencia personal. Esto se ve en relación con el hecho de que el poder aristocrático se basa en la presencia de los aristócratas; y el estatus de los otros se define por el mayor o menor acceso a su presencia. Precisamente por esto, el capítulo apunta a dilucidar si la literatura latina, originada en la aristocracia, disminuye o no el poder de la propia aristocracia al eliminar la presencia del autor cuando la circulación se torna fuera de control de los círculos cerrados de patrono-cliente, gobernantes o facciones políticas, *collegia* aprobados por el estado. Se dedica TH a identificar las diferentes estrategias textuales, sociales o institucionales puestas en juego por los autores. Las estrategias comunes están marcadas por la ironía histórica: cuanto más exitosos eran los autores romanos para equilibrar la tensión entre representación y texto con ventaja de la actuación, mayor la oportunidad que creaban para el surgimiento de una élite alternativa. De este modo concluye, tras analizar las estrategias, la literatura escrita contribuyó poderosamente a la amalgama de la identidad romana y ayudó a reconstruir al lector potencialmente libre del texto

literario puesto ampliamente en circulación, como un sujeto de un régimen imperial.

Cap. 6 "El conocimiento inútil para las mujeres romanas". TH estudia en el capítulo 6 las diferentes razones por las que la escritura femenina ha sido tan escasa en la literatura romana: la no preservación en ediciones de lujo, la condición represiva y patriarcal de la sociedad romana, el acceso a la educación más alta negado a las mujeres. El problema del silencio de las mujeres romanas se puede entender en términos de las ideas de construcción de la subjetividad femenina (o de su carencia), la invención de la literatura como una institución coercitiva y los modelos de dominación aristocrática que caracterizan el mundo romano. El trabajo de TH consiste en analizar los empleos de *doctus* en su aplicación diferenciada a hombres y mujeres, *doctus* en Enio, Virgilio, Cicerón y sus connotaciones de sabiduría junto a capacidad de discernimiento y acción prudente. La sibila en *Eneida* 6 es docta. Pero donde se manifiesta el término *doctus* con mayor frecuencia es en los pasajes que se refieren a la producción y juicio de la poesía, donde se ve clara la referencia al dominio de la poesía alejandrina de *doctus* aplicado a poeta; se analizan las expresiones *doctissima* (Ov. *Tristia* 3.7.31), "sit non doctissima mulier" (Mart. 2.90.9), la "Sapphica puella Musa doctior" (Catul. 35.16) —la erudición femenina conduce a la pasión y a la inacción—, el manejo de Propertio de la *docta puella* que será jueza e inspiradora, útil sólo en la medida de las propias ambiciones del poeta (2.13), Plinio (Epist. 1.16) donde la joven esposa de Saturnino es en realidad la autora de los poemas que él edita como suyos, y el cambio de actitud de Ovidio quien exhorta a Perilla (*Tristia* 3.7) a imitar a Horacio y a él mismo —una voz femenina contemporánea, diferente de las voces femeninas de las *Heroidas*— escribiendo poemas que superen el silencio de la muerte.

Cap. 7, "Una aristocracia de la *virtus*". La aristocracia de la *virtus* puede reemplazar la antigua aristocracia de nacimiento, tal como sucede a través de todos los escritos de Séneca, Epístolas y tratados filosóficos. El punto de partida genérico para el proyecto filosófico de Séneca es el género de la exhortación moral, un género tradicional performativo de la clase alta romana. Séneca desarrolla el argumento técnico de la doctrina filosófica haciéndolo tan solo un componente de su proyecto de exhortación, más amplio y fundado en la cultura. Enumera y analiza los comienzos de los tratados de Séneca para mostrar cómo el filósofo concibe al lector común como distanciado y un mero observador de la actuación entre Séneca y sus amigos, la élite moral (*De Providentia*, *De brevitate vitae*, *De vita beata*, *De ira*). Potencialmente, la ira puede destruir el orden, disolver las fronteras. En el acto mismo de condenar la violencia de las clases dominantes romanas, Séneca reafirma el reclamo de ellas de un tratamiento privilegiado. También con respecto a la obligación social, el brindar consejo está expresado en términos del vocabulario financiero ("pro hac epistula dependendum", *Ep.* 6.7). Esto implicaría que, mientras ejerce su propia prerrogativa como hombre de estado retirado, líder cultural y *amicus maior* de Lucilio, Séneca debilita el código aristocrático de los *beneficia* mediante los cuales se le había asignado inicialmente la prerrogativa. Agrega luego un análisis desde la sexualidad: ésta ofrece una perspectiva final desde la que explorar el fracaso del texto

de Séneca para liberarse a sí mismo de sus orígenes social y cultural y las estrategias empleadas por Séneca para enmascarar la dependencia de su nueva vida con el maquillaje material y psicológico de la antigua. Mientras proclama los valores heredados de la conducta sexual masculina de la clase alta, Séneca pone en acción un modo de leer que requiere que el lector sea un cómplice de su propia violación. La conclusión, tras cotejar estos principios con la posición de Posidonio respecto del lugar del sabio en la Edad de Oro (aparentemente rebatida por Séneca en la *Ep.* 90), llega para afirmar que una aristocracia de la *virtus* completa la antigua aristocracia de nacimiento, aun cuando intente reemplazarla.

Cap. 8, "Pannonia domanda est": La construcción del sujeto imperial a través de la poesía del exilio de Ovidio. El poeta Ovidio fue un beneficiario del orden social jerárquico e imperialista de Roma. Poeta por elección, se movió en los círculos más elevados de las élites y su exilio del 8 d.C. significa para muchos una demostración de las tendencias tiránicas de los comienzos del principado. A través de las cuatro subdivisiones de este capítulo, tituladas: Despachos desde la zona de contacto, Describir y conquistar, Cuerpos extranjeros, La carga del hombre blanco, TH apunta a mostrar un Ovidio como figura simultánea de vergüenza y de gloria, que valoriza el gran poder del que se autoproclama una víctima. Postula TH una lectura de Ovidio basada en los principios de Edward W. Said (lectura de contrapunto en *Culture and Imperialism*, New York, 1993, p. 67) que observa la antítesis entre texto y contexto, o entre un texto y otro, y describe lo que se filtró dentro del texto y lo que el autor excluyó de él. En el caso de Ovidio, esta clase de lectura es desafiante porque implica cuestionar la simpatía natural por la víctima de la venganza de un emperador, cuestionar la inocencia de un simple poeta en el exilio buscando el consuelo de las Musas en su soledad. Para terminar asociará TH el tema del exilio de Ovidio y el imperialismo romano, con la universidad romántica —la universidad de Berlín fundada por W. von Humboldt poco después del viaje de su hermano Alexander para explorar América Latina— y el romanticismo que se vuelve la expresión de la necesidad burguesa europea de quitarse la responsabilidad de la conquista y acomodar la realidad de lo nuevo a los protocolos epistemológicos y sociales de lo viejo.

Desde el punto de vista formal, es un inconveniente para el lector que las notas no figuren a pie de página y que no se dedique un apartado especial a la bibliografía, que queda incorporada a las notas con la consecuente complicación si se intenta buscar la cita completa. De todos modos, hay un soporte bibliográfico abundante, de criterio amplio y a la vez especializado, y una presentación del estado de la cuestión en la sección introductoria a las notas de cada capítulo.

La lectura de TH de los textos clásicos es original. Cabe preguntarse a cada paso si su enfoque admite otros, puesto que nada volverá a ser lo mismo desde que se demuestra en cada caso la relación de la literatura con la política. Sea como fuere, es una lectura enriquecedora y mueve a la reflexión y al cuestionamiento. Vale la pena ingresar estos enfoques y sumarlos, puesto que están sólidamente basados en la filología más rigurosa.

MARÍA EUGENIA STEINBERG
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INFORMACIONES/1998

En 1998 la Mesa Ejecutiva de la AADEC realizó seis reuniones durante las cuales se resolvió:

MESA EJECUTIVA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

☛ Designar al Prof. Dr. Rodolfo Buzón como representante de la AADEC en el Primer Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos, celebrado del 18 al 20 de junio de 1998 en La Paz, Bolivia, y en el curso del cual fue fundada la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos.

☛ Convocar a Asamblea General Ordinaria para el día 24 de septiembre de 1998 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Fue celebrada el 24 de septiembre de 1998 en la Facultad de Filosofía

ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, sita en la Ciudad Universitaria de la ciudad de Mendoza, Pcia. de Mendoza. 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 1-08-97 al 31-07-98. Asimismo se aprobó por unanimidad la apertura de una página de la AADEC en Internet.

Se procedió también a la elección de la nueva Mesa Ejecutiva para el período 1998-2002, la cual quedó integrada del siguiente modo:

Presidente: PROF. DARIÓ MAIORANA
Vicepresidenta: PROF. ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE
Secretaria: PROF. MARCELA NASTA
Prosecretaria: PROF. BEATRIZ RABAZA
Tesorera: PROF. MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS
Protesorera: PROF. MIRTA ESTELA ASSÍS DE ROJO

Como miembros del Órgano de Fiscalización fueron electas la Prof. Dra. Lía Galán, la Prof. María Matilde Soria de Melo y la Prof. Sylvia Wendt.

VII Jornadas de Estudios Clásicos

"La retórica en el mundo antiguo", organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y realizadas del 1 al 3 de abril de 1998. Estas Jornadas incluyeron las siguientes conferencias:

ACTIVIDADES ACADÉMICAS AUSPICIAADAS POR LA AADEC

☛ "La retórica en la cultura de la Atenas clásica", a cargo de la Dra. Paola

Vianello de Córdoba (Universidad Autónoma de México);

☛ "Aspectos retóricos del *Bellum Civile* de Julio César como discurso de justificación del cesarismo", a cargo del Prof. Santiago Barbero (Universidad Nacional de Córdoba);

☛ "La actitud de la Iglesia ante la retórica en el Occidente romano desde Tertuliano a Agustín", a cargo del Dr. Antonio González Alberte (Universidad de Málaga, España).

XV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, convocado en torno al tema central "Nihil novum sub sole" y realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo entre el 22 y el 25 de septiembre de 1998.

Durante este Simposio sesionaron 33 comisiones de lectura, en el curso de las cuales fueron leídas 153 ponencias. Asimismo tuvieron lugar las siguientes conferencias plenarias:

☛ "Filología e storia", a cargo del Dr. Enzo Degani (Universidad de Bolonia);

☛ "Mujeres en busca de la palabra en Roma y en nuestro mundo", a cargo de la Dra. Aurora López (Universidad de Granada);

☛ "Historiografía y otros relatos", a cargo de la Dra. Francesca Mestre (Universidad de Barcelona);

☛ "*Docere, movere, delectare* o el arte de promover los estudios clásicos", a cargo del Dr. Andrés Pociña Pérez;

☛ "El rol del lamento en la épica", a cargo de la Dra. Elaine Fantham (Universidad de Princeton);

☛ "Caballito de palo y carro triunfal: Sarmiento y los clásicos", a cargo de la Prof. Emilia Flores de Tejada (Universidad de San Juan);

☛ "La Poética de Aristóteles, renovada interlocutora de sus intérpretes", a cargo de la Dra. Ana María González de Tobia.

El Simposio incluyó también el dictado de los cursos:

☛ "Mujer y espacio en las comedias de Menandro", a cargo de la Prof. Elena Huber (Universidad de Buenos Aires);

☛ "Marginales y marginados en la sociedad romana", a cargo de la Dra. Alba Romano (Universidad de Buenos Aires);

☛ "La poesía gastronómica greca", a cargo del Dr. Enzo Degani (Universidad de Bolonia);

☛ "Carmina latina epigraphica", a cargo del Dr. Miguel Rodríguez Pantoja (Universidad de Córdoba, España).

Finalmente, tuvo lugar la presentación del libro *Estudios sobre Plauto*, editado por el Dr. Andrés Pociña (Universidad de Granada) y la Prof. Beatriz Rábaza (Universidad de Rosario); Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.

Cursos de Latín y Griego. La AADEC auspició el dictado de cursos de Latín en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y en la Asociación Dante Alighieri, y el dictado de cursos de Griego en la misma Facultad.

En colaboración con la Sociedad Brasileña de Estudios Clásicos y la Sociedad

ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN

Chilena de Estudios Clásicos, la AAEDEC ha publicado periódicamente el Boletín Latinoamericano de Asociaciones de Estudios Clásicos (BLAEC).

Hasta la realización de la Asamblea Ordinaria se realizaron cinco reuniones de comisión. Las actividades académicas fueron las siguientes:

ATENEO ZONA II (BUENOS AIRES)

☛ Se organizó el cursillo "Las bases de la concepción platónica del eros en *Banquete*: la descripción formal del amor en *Banq.* 199b-201a", dictado por la Prof. María Angélica Fierro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, los días 7, 14 y 21 de febrero de 1998 (seis horas de clase).

☛ Se realizó la VI Jornada-taller en el Laboratorio de informática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el 8 de agosto de 1998, de 10 a 13 hs., sobre el tema "Internet como instrumento complementario para la docencia e investigación en clásicas". Actuó como coordinadora la Prof. María Eugenia Steinberg.

☛ Los días 13, 14 y 15 de agosto, en la misma casa de estudios, se llevó a cabo el curso de perfeccionamiento "Los metros fundamentales de la lírica griega", dictado por los Profs. Helmut Seng (Universität Mainz) e Irene Weiss (Universität Mainz), con nueve horas de clase.

☛ El 22 de agosto la Prof. María Angélica Fierro dictó el cursillo "Descripción formal, óptica y ontológica del amor en el *Banquete* de Platón", con tres horas de clase, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

☛ La Prof. Graciela Ritacco dictó el curso de perfeccionamiento "Del platonismo al neoplatonismo", en la misma casa de estudios, los días 5 y 12 de septiembre de 1998, con ocho horas de clase.

El 19 de septiembre de 1998 se realizó la Asamblea General Ordinaria en la cual se aprobaron la memoria y el balance y se eligieron las nuevas autoridades del Ateneo. Los Prof. Caballero de Del Sastre, Wendt y Cavallero dejaron expresa constancia de rechazar toda postulación para la presidencia. El Prof. Cavallero propuso para dicho cargo a la Vicepresidenta saliente. La comisión directiva quedó conformada con los siguientes integrantes:

Presidenta: PROF. MARÍA EUGENIA STEINBERG

Vicepresidenta: PROF. MARÍA INÉS CRESPO

Secretaria: PROF. ALICIA SCHNEBS

Prosecretaria: PROF. MARÍA JOSÉ COSCOLLA

Tesorero: PROF. CÉSAR GUELERMAN

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

1998

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