



ΙΔΕΝΤΙΔΑΔΕΣ ΕΗ CRIΣΙΣ ΙΤΙΗΕΡΑΡΙΟΣ Υ ΠΕΡΣΠΕCΤΙΒΑΣ

XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos
y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico

ACTAS



Lucía Casal Viñote, Belén Alejandra Maidana,
Fernando Cristaldo Hidalgo

RESISTENCIA - CHACO



ΙΔΕΗΤΙΔΑΔΕΣ ΕΗ CRIΣΙΣ ΙΤΙΗΕΡΑΡΙΟΣ Υ ΠΕΡΣΠΕΚΤΙΒΑΣ

XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos
y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico

ACTAS

RESISTENCIA - CHACO



Asociación Argentina
de Estudios Clásicos



XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico

Identidades en crisis : itinerarios y perspectivas : XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico / compilación de Lucía Casal Viñote ; Belén Alejandra Maidana ; Fernando Yamil Cristaldo Hidalgo ; coordinación general de Alejandra Mabel Liñán ; editado por Lucía Casal Viñote ; Belén Alejandra Maidana ; Fernando Yamil Cristaldo Hidalgo ; ilustrado por Luciano Acosta. - 1a ed. - Corrientes: Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Humanidades, 2023.

Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-3619-87-8

1. Literatura Clásica. 2. Actas de Congresos. 3. Literatura Comparada. I. Casal Viñote, Lucía, comp. II. Maidana, Belén Alejandra, comp. III. Cristaldo Hidalgo, Fernando Yamil, comp. IV. Liñán, Alejandra Mabel, coord. V. Acosta, Luciano, ilus. VI. Título.

CDD 809.02

Edición: Lucía Casal Viñote, Belén Alejandra Maidana, Fernando Cristaldo Hidalgo

Corrección: Natalia Passicot

Diseño y diagramación: Julia Caplan

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE

Rectora: María Delfina Veiravé
Vicerrector: Mario Hugo Urbani

FACULTAD DE HUMANIDADES

Decano: Aldo Lineras
Vicedecana: Analía García
Secretaria de Asuntos Académicos: Mariana Ojeda
Secretaria de Extensión, Capacitación y Servicios: Norma Bregagnolo
Secretario de Investigación y Posgrado: Guillermo Vega

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Presidente: Emiliano Buis
Vicepresidenta: Alejandra Liñán

XXVI SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Presidencia: Alejandra Liñán
Secretaría: Lucía Casal Viñote
Belén Alejandra Maidana
Fernando Cristaldo Hidalgo

MIEMBROS DE LA COMISIÓN ORGANIZADORA

María Agustina Aldavez
Elina Mariel Barreto
Maia Bradford
Romina Andrea Flores
Gimena Landa
Abigail Méndez
Carolina Modenutti
María Jimena Molina
Lucía Muñoz
Noelia Belén Navarro
Facundo Ariel Núñez
Verónica Inés Pedersen
Adrián Francisco Peñalver
Evelyn Gisel Spanger
Bruno Ragazzi
Fernando Ruchesi
Dora Gladis Villalba
Nicolás Vallejos Zacarías

COMITÉ DE HONOR

María Luisa Acuña (UNNE) *In memoriam*
Cilly Müller de Inda (UNNE)
Norma Porto de Farías (UNNE)
Clara Vedoya de Guillén (UNNE) *In memoriam*
Dora Gladis Villalba (UNNE)

COMITÉ DE REFERATO

Alejandro Abritta (UBA - CONICET)
Marta Alesso (UNLPam)
María Guadalupe Barandica (UNCuyo)
Manuel Berrón (UNL)
Emiliano Buis (UBA - UNICEN - CONICET)
Pablo Adrián Cavallero (UBA - UCA - CONICET - AAL)
Marcos Carmignani (UNC - CONICET)
Elsa Rodríguez Cidre (UBA)
Ivana Chialva (UNL - CONICET)
María Cecilia Colombani (UNMdP - UM)
Marcela Coria (UNR)
Ramón Cornavaca (UNC)
Guillermo De Santis (UNC - CONICET)
Paola Druille (UNLPam - IDEAE - CONICET)
María Angélica Fierro (UBA - CONICET)
Pilar Gómez Cardó (UB)
Arturo Herrera (UNCa)
Rodrigo Laham Cohen (UBA - UNSAM - CONICET)
Alejandra Liñán (UNNE)
Gabriela Marrón (UNS - CONICET)
Juan Tobías Nápoli (UNLP)
Liliana Pégolo (UBA)
Laura Pérez (UNLPam)
Aldo Pricco (UNR)
Fernando Ruchesi (UNNE)
José Sánchez Toranzo (UNT)
María Inés Saravia (UNLP)
Ana Clara Sisul (UNS - CONICET)
Marcela Suárez (UBA - CONICET)
Olga Natalia Trevisán (UNNE)
Pedro Villagra Diez (UNC)
Graciela Zecchin (UNLP)

Índice/

Presentación <i>Lucía Casal Viñote, Belén Alejandra Maidana y Fernando Yamil Cristaldo Hidalgo</i> (editores)	<u>16/</u>
Discurso de apertura <i>Alejandra Liñán</i>	<u>20/</u>
Primera parte	
Conferencias	<u>24/</u>
Cincuenta años de AADEC: semblanzas de los pioneros <i>Marta Alesso</i>	<u>25/</u>
¿De buena madera? Crisis externa, agencia femenina y poéticas de la materialidad en la comedia aristofánica (conferencia de cierre) <i>Emiliano J. Buis</i>	<u>46/</u>
La <i>secuencia</i> narrativa en el <i>Simposio</i> de Platón (conferencia inaugural) <i>Jesús De la Villa</i>	<u>66/</u>

Un diálogo lucianesco de Nicolás Mavrocordatos (1680-1730): la identidad griega y literaria de la ilustración temprana <i>Nikos Mavrelas</i>	<u>91/</u>
Resonancias de los cantos ciprios en los poemas homéricos: la peste y la guerra como factores de un cambio de ciclo <i>Daniel Alejandro Torres</i>	<u>103/</u>
Ser troyano: identidad polémica en los poemas homéricos <i>Graciela C. Zecchin</i>	<u>114/</u>
Paneles	<u>131/</u>
La bizantinística en la Argentina. Recorrido histórico y líneas actuales <i>Pablo Cavallero</i>	<u>132/</u>
Identidades en crisis: ¿qué Gorgias?, ¿qué Palamedes?, ¿qué apología? Perspectivas de una traducción <i>Ivana Chialva</i>	<u>145/</u>
Una cartografía de lo femenino en Hesíodo, género y espacio <i>María Cecilia Colombani</i>	<u>158/</u>
Tradicón y recepci3n clásicas en la literatura de Catamarca. Un escritor paradigmático y otros autores <i>Ariel Arturo Herrera Alfaro</i>	<u>172/</u>
<i>Heroidas</i> : del conflicto de género al problema filológico <i>Gabriela Andrea Marr3n</i>	<u>186/</u>

Líneas de investigación en la tragedia de Eurípides. Itinerarios y perspectivas 204/
Juan Tobías Nápoli

Segunda parte

Ponencias 218/

Nombres en pugna: legalidad o ilegalidad de las “costumbres ancestrales”
judías en el contexto imperial romano en *Contra Flaco* de Filón 219/
María Elisa Acevedo Sosa

Identidades entre dos mundos: notas sobre la recepción de la Antigüedad
en las crónicas coloniales de la guerra de Arauco 229/
Tomás Aguilera Durán

Mujeres, inmigrantes y orgullosas: *Las siracusanas*, idilio 15 de Teócrito 242/
Susana Aguirre

Los simulacros como medio para el cuestionamiento de lo real en *Helena*
de Eurípides, *La pesquisa* y *En línea* de J.J. Saer 251/
María Agustina Aldavez

República romana vs Imperio. Tradición clásica, análisis y usos del modelo político
romano en la obra de John Adams 262/
Mauro Gabriel Arévalo

Aquiles, ¿βῆροβαρος? Apuntes sobre la identidad en los escolios a la *Iliada* 272/
Camila Lucía Belelli

Edipo y la construcción de la propia historia <i>María Lorena Bianchi</i>	<u>282/</u>
<i>Amores</i> de Ovidio y el <i>malestar en la cultura</i> <i>Juan Carlos Bisdorff</i>	<u>294/</u>
Ἄπολις ἔρημος: alcances de la presencia de la ciudad de Troya en <i>Hécuba</i> de Eurípides <i>Selene Daiana Bree</i>	<u>306/</u>
El referente de la <i>consolatio</i> en la Égloga V: algunas consideraciones a partir de su análisis <i>Lorenzo Calamante</i>	<u>315/</u>
Desplazamientos exegéticos e identitarios en la <i>Expositio virgilianae continentiae</i> de Fulgencio el Mitógrafo <i>Julieta Cardigni</i>	<u>327/</u>
<i>Et ipsa inter poetas celebres numerata</i> : la construcción del elogio de Safo en <i>De mulieribus claris</i> de Giovanni Boccaccio <i>Gisela A. Carrera Fernández</i>	<u>338/</u>
Las emociones de lo risible. La dimensión emocional en la yambografía griega arcaica y en la comedia antigua. <i>Sebastián E. Carrizo</i>	<u>353/</u>
Identidades en tensión. “Nosotros” y los “Otros” en <i>Adversus hermogenem</i> de Tertuliano <i>Marcela Coria</i>	<u>368/</u>
<i>Medea</i> de Eurípides en el indigenismo demonizado de <i>La Hechicera</i> de Alves. <i>María Silvina Delbuono</i>	<u>378/</u>

El arte al servicio de la política: el discurso simbólico de los pisistrátidas <i>Cora Dukelsky</i>	<u>389/</u>
La figura del político como terapeuta en los diálogos <i>Gorgias</i> y <i>Político</i> <i>María Cecilia Fernández Rivero</i>	<u>398/</u>
La historia antigua en Europa y su adaptación a la Argentina de comienzos del siglo XX <i>Leandro Nahuel Fernández Roveda</i>	<u>408/</u>
Juan de Tesalónica en Germán de Constantinopla. Una reelaboración del relato de la Dormición <i>Elisa Ferrer</i>	<u>419/</u>
“ <i>Dicere quae puduit, scribere iussit amor</i> ” (Ov. <i>Epist.</i> 4.10): Moral sexual en <i>Heroida 4</i> de Ovidio y <i>Fedra</i> de Séneca <i>Romina Andrea Flores</i>	<u>430/</u>
<i>Regnare nolo, liber ut non sim mihi</i> (<i>Phaed.</i> 3.7.27 <i>Lupus et canis</i>) <i>Lucía García Almeida</i>	<u>440/</u>
Polimetría y <i>cantica</i> en <i>Andria</i> : una revisión de Terencio a la luz de las teorías de codificación y variación <i>Pablo Martín García</i>	<u>450/</u>
Cuando el remedio es peor que la enfermedad: aproximaciones al fr. 589 de <i>Tereo</i> de Sófocles <i>Stella Maris Gena</i>	<u>460/</u>
La <i>mimesis</i> y el modelado del alma: educación musical en <i>República II</i> y <i>III</i> <i>Marcelo Javier Ghigliazza</i>	<u>468/</u>

Las normas metodológicas de <i>tópicos</i> y <i>segundos analíticos</i> en <i>Ética Eudemía</i> I-II <i>Matías Ezequiel Kogel</i>	<u>478/</u>
El <i>clinamen</i> lucreciano y las decisiones humanas en tres pasajes de la <i>Eneida</i> <i>Franco Andrés Lucarelli</i>	<u>488/</u>
Morfología e importancia de los rituales funerarios en la literatura griega: las exequias de Patroclo, Héctor, Elpénor y Polinices <i>Ivannia Victoria Marín Fallas</i>	<u>500/</u>
La identidad cretense de Fedra y el tema de la <i>nósos érotos</i> en <i>Hípólito</i> de Eurípides <i>Daniel A. Martínez Sangregorio</i>	<u>512/</u>
Quiénes somos. Condición humana y naturaleza en <i>Hexamerón</i> de Ambrosio de Milán <i>Lidia Raquel Miranda</i>	<u>523/</u>
Aristóteles, <i>De partibus animalium</i> A1 639B30-640A6. Modos de la demostración y de la necesidad. Consideraciones sobre los argumentos de la ciencia natural y de las ciencias teóricas <i>Eduardo H. Mombello</i>	<u>537/</u>
Euriclea, Odiseo y la Tipaza: de la <i>philia</i> al eros en <i>Odiseo Confinado</i> <i>Noelia Navarro</i>	<u>553/</u>
Identidades y espacialidad en la <i>Apología</i> de Apuleyo <i>Roxana Nenadic</i>	<u>567/</u>
Mortalidad y animalidad: imágenes de la repugnancia en <i>Traquinias</i> de Sófocles <i>Katia Paola Obrist</i>	<u>580/</u>

Género y poder. La construcción de la imagen real femenina y su intervención en el espacio público Seléucida, desde Apama I a Laodice III <i>Victoria Orozco Masarotti</i>	<u>592/</u>
Las relaciones entre el poeta y el príncipe: Estacio y la estatua de Domiciano en la <i>Silva</i> I.1 <i>Liliana Pégolo</i>	<u>601/</u>
Una versión apologética de la historia judía en <i>Hypothetica</i> de Filón de Alejandría <i>Laura Pérez</i>	<u>612/</u>
Manilio entre enseñar y narrar: Aries, el Cochero y las carreras de caballos <i>Martín Pozzi</i>	<u>624/</u>
La diosa y sus sacerdotisas: hechicería y sincretismo en las figuras de Hécate, Medea y Simeta en A. R. y <i>Theoc.</i> 2 <i>Matías Ezequiel Pugh - Victoria Perrotti</i>	<u>636/</u>
<i>Alcestis</i> : peán apotropaico a Apolo, vv. 213-225 <i>Clara Racca</i>	<u>648/</u>
Un caso de neobizantino “americanista”: la Basílica de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires <i>Jorge Rigueiro García</i>	<u>656/</u>
Culto heroico y misterios órficos-eleusinos en <i>Alcestis</i> de Eurípides <i>Clara Racca - Marcela Ristorto</i>	<u>671/</u>
Los σύμβολα en las prácticas rituales mágicas (<i>PGM LXX</i>) <i>Marcela Ristorto</i>	<u>683/</u>

Pandora, Platea y la incertidumbre del <i>iconoclash</i> <i>Lucas Manuel Rodrigo</i>	<u>695/</u>
Identidad poética en el <i>Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus</i> de Claudiano <i>María Alejandra Rossi</i>	<u>704/</u>
Imágenes de la animalización del héroe en <i>Áyax</i> de Sófocles <i>Luciano Adrián Sabattini</i>	<u>717/</u>
Aproximaciones en torno a la concepción del ciudadano ateniense en el siglo IV a. C.: Licurgo y el “Contra Leócrates” <i>Iñaki Sabarrea</i>	<u>728/</u>
Los castigos de los padres hacia los hijos en <i>Sobre el decálogo</i> y en <i>Las leyes particulares 2</i> de Filón de Alejandría <i>María Rocío Saitúa Popoviez</i>	<u>739/</u>
La monodia de Hécuba en <i>Troyanas</i> de Eurípides como preludio trenético de una obra funeral <i>María Clarisa Saralegui</i>	<u>750/</u>
La rivalidad entre alamanes y burgundios en el siglo IV <i>Ítalo Enrique Sgalla Malla</i>	<u>760/</u>
Representación del persa como alteridad griega en las cartas entre Darío y Alejandro en <i>Vida de Alejandro de Macedonia</i> (II,7; II, 10) <i>Evelyn Spanger</i>	<u>771/</u>

La prueba del corazón como principio de movimiento en *Partes de los animales* II. 1.
de Aristóteles

781/

Guido Nicolas Spasiuk Waldir

El relato de la *Telemaquia* en el marco de la recuperación de la identidad
del héroe en *Odisea*

794/

Pedro Luis Villagra Diez



Presentación

Cada época encuentra en el estudio del mundo antiguo un contexto en el cual expresar sus propias preocupaciones. Desde nuestro presente y desde nuestro contexto regional, argentino y latinoamericano, el *XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos y el II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico. Identidades en crisis. Itinerarios y perspectivas* ha representado una nueva oportunidad de visitar la antigüedad y devolver a la actualidad una mirada crítica y un interés renovado en el estudio de los clásicos.

El tema convocante fue el de *Identidades en crisis*. Por un lado, la identidad configura y aglutina a los grupos humanos, a la vez que los regula; además es dinámica, porque no escapa a la influencia de los cambios sociales de cada período histórico. Por otro lado, las tensiones y conflictos en los momentos de crisis hacen resaltar las diferencias y disidencias; al mismo tiempo, la riqueza de la diversidad permite hablar de identidades en plural.

De este modo, el juicio y la interpretación crítica, que aportan debates a la vez que acuerdos y rupturas, fueron propicios para reexaminar la situación actual de los estudios clásicos e invitaron a pensar otras maneras de abordarlos desde perspectivas que abrieran nuevos sentidos y lecturas.

En el marco de un espacio para dialogar y fortalecer las distintas líneas de investigación sobre las lenguas y las literaturas griega y latina en la Antigüedad y Tardoantigüedad, sus continuidades en el mundo medieval y su recepción en otras épocas, latitudes y culturas, este encuentro reunió a los y a las participantes en torno al estudio de los diferentes textos antiguos desde la idea de la identidad en crisis. La puesta en discusión de las propuestas teóricas y críticas respecto de los estudios literarios, lingüísticos, históricos y



filosóficos del mundo antiguo en la actualidad se organizó en base a los ejes temáticos: Identidades diversas, tensiones, conflictos y desplazamientos; Tensiones en la gobernabilidad, democracia, tiranía y otras formas de gobierno; Itinerarios epistemológicos; Tensiones del poder, adhesión y conflicto con los grupos hegemónicos; Examen de la tradición clásica; Sintaxis y la morfología de las lenguas clásicas desde diferentes enfoques lingüísticos; Enseñanza de las lenguas clásicas; Pandemias, crisis y perspectivas y Perspectivas de los estudios clásicos en la actualidad.

La primera edición del simposio de 1970 fue una instancia histórica que planteó un desafío descomunal. La 26ª edición del Simposio Nacional de Estudios Clásicos y la 2ª del Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico no han sido menos desafiantes, ya que estaban dispuestas para 2020, cuando se cumplían los 50 años de la creación de la AADEC; sin embargo, la pandemia por covid-19 que hemos atravesado obligó a postergar un año y realizarlas en 2021, y en formato virtual. Pese a las circunstancias, se asumió el reto sin perder las raíces ni los objetivos del encuentro, gracias al esfuerzo de muchas personas que llevaron adelante esa tarea.

Los invitados a participar con sus comunicaciones abordaron la temática del simposio con profundidad y de forma amena, lo que nos permitió anular las distancias espaciales y, a los asistentes, disfrutar de presentaciones interactivas y dinámicas que propiciaron un debate fluido y enriquecedor.

La Dra. Alejandra Liñán, presidenta de la Comisión Organizadora del encuentro, fue la encargada de la apertura. La conferencia inaugural “La secuencia narrativa en el *Simposio* de Platón” estuvo a cargo del Dr. Jesús De la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (SEEC) y vicepresidente de la Federación Internacional de Estudios Clásicos (FIEC). La conferencia titulada “¿De buena madera? Crisis externa, agencia femenina y poéticas de la materialidad en la comedia aristofánica”, por el Dr. Emiliano Buis (Universidad de Buenos Aires, Universidad del Centro, CONICET), presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), marcó el cierre de las actividades académicas.

En el transcurso del encuentro se dictaron también cinco conferencias a cargo de clasicistas nacionales y extranjeros: “La mujer romana y sus finanzas”, por la Dra. Alba Romano (Centro Michels de Estudios Clásicos); “Crisis y transformación de la identidad helénica en la poesía de los siglos V-VII”, a cargo del Dr. David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid); “Ser troyano: identidad polémica en los poemas homéricos”, a cargo de la Dra. Graciela Zecchin (Universidad Nacional de La Plata); “Resonancias de los Cantos Ciprios en los poemas homéricos: la peste y la guerra como factores de un cambio de ciclo”, por el Dr. Daniel Torres (Universidad de Buenos Aires, CONICET); “Un diálogo lucianesco

de Nikólaos Mavrocordatos (1680-1730): la identidad griega y literaria de la Ilustración temprana”, a cargo del Dr. Nikolaos Mavrelas (Universidad Demócrito de Tracia).

En el marco del homenaje a los 50 años de la creación de la AADDEC, la Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa) fue la encargada de exponer sobre los orígenes de la asociación y sus fundadores.

Luego de la conmemoración, se presentó el N° 16 de *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, editado por el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNNE, dedicado en esta ocasión a la profesora María Luisa Acuña. La presentación y el recordatorio estuvo a cargo del Dr. Hugo Wingeyer, de la Mgter. Olga Natalia Trevisán y de la Lic. Laura Aguirre, todos de la Universidad Nacional del Nordeste. La profesora Cilly Müller recordó también la actividad desarrollada por Clara Vedoya de Guillén con el Grupo de Teatro Leído, en la misma universidad. Seguidamente, el Dr. Arturo Álvarez Hernández (Universidad Nacional de Mar del Plata) presentó la Red de Aulas Clásicas Argentinas (RAuCA).

Intervinieron, además, destacados investigadores en tres paneles, en los que abordaron las temáticas del simposio desde diferentes perspectivas. El primero, denominado “Problemática de género en los estudios clásicos”, tuvo como disertantes a la Dra. María Cecilia Colombani (Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad de Morón), Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata, CONICET) y a la Dra. Gabriela Marrón (Universidad Nacional del Sur, CONICET). El segundo panel, “Itinerarios y perspectivas”, tuvo como expositores al Dr. Arturo Herrera (Universidad Nacional de Catamarca), a la Dra. Cadina Palachi (Universidad Nacional del Litoral, Universidad Autónoma de Entre Ríos) y a la Dra. Marcela Suárez (Universidad de Buenos Aires, CONICET). Finalmente, el tercer panel, “Otros puntos de vista en el itinerario helénico”, contó con las disertaciones del Dr. Pablo Cavallero (Universidad de Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, CONICET), de la Dra. Ivana Chialva (Universidad Nacional del Litoral, CONICET) y del Dr. Juan Tobías Nápoli (Universidad Nacional de La Plata).

Cuatro cursos breves, altamente convocantes, se dictaron en los días del encuentro, en dos jornadas cada uno. El primero, dictado por el Dr. Marcos Carmignani (Universidad Nacional de Córdoba, CONICET), “Identidades en crisis en el *Satyricon* de Petronio”, presentó un recorrido por los diferentes modos en el que el *Satyricon* de Petronio desafía las clasificaciones y las convenciones de identidad, entendida desde una doble perspectiva: la identidad psicosexual y la identidad étnica.

El segundo, “¿Judaísmo o judaísmos? Identidad(es) judía(s) entre la Antigüedad Clásica y la Antigüedad Tardía”, a cargo del Dr. Rodrigo Laham Cohen (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, CONICET), presentó un estado de la cuestión en torno a los principales debates sobre la



historia de los judíos y las judías entre la Antigüedad Clásica y la Antigüedad Tardía.

El tercer curso, a cargo de las Dras. Paola Druille (Universidad Nacional de La Pampa, CONICET) y Laura Pérez (Universidad Nacional de La Pampa) “Filón de Alejandría en la génesis del pensamiento occidental”, desarrolló una introducción a la vida y la obra de Filón de Alejandría y, fundamentalmente, a los principales sistemas de interpretación desarrollados por el autor.

Por último, el curso “Los coros satíricos de Esquilo. Características estructurales y rol dramático”, a cargo del Dr. Guillermo de Santis (Universidad Nacional de Córdoba), revisó el estado de la cuestión acerca de la composición y características del coro satírico, para culminar con la lectura performativa de *Dictyulci* y de *Prometheus Pyrkaeus* de Esquilo.

Como memoria de este interés sobre los estudios clásicos, el presente volumen reúne, en primer lugar las comunicaciones de los conferencistas y de los panelistas y luego los trabajos de los expositores, sometidos a comité de referato.

Finalmente, queremos agradecer a los integrantes del comité de referato, que con responsabilidad y alto nivel han dedicado su tiempo a revisar minuciosamente cada trabajo. También, a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, a través del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT), que contribuyó en gran medida a solventar esta edición.

Es relevante destacar que la imagen del logo distintivo del simposio es una creación del artista plástico Luciano Acosta, quien lo diseñó especialmente para esta ocasión.

Lucía Casal Viñote – Belén Alejandra Maidana – Fernando Cristaldo Hidalgo

Discurso de apertura

Alejandra Mabel Liñán

Universidad Nacional del Nordeste

alejandra.linan@comunidad.unne.edu.ar

Bienvenida y conmemoraciones

En primer lugar, saludamos a todos y a todas y agradecemos la presencia de autoridades de nuestra universidad: el decano de la Facultad de Humanidades, Profesor Aldo Lineras, de la secretaria general de Ciencia y Técnica de la UNNE, Dra. María Silvia Leoni, y del presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, Dr. Emiliano Buis. Asimismo, agradecemos el acompañamiento de invitados e invitadas, de investigadores, profesores y estudiantes de universidades e institutos de la Argentina y también de Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Grecia, México y Portugal.

Nos complace sobremanera la presencia de Norma Porto, Cilly Müller y Dora Gladis Villalba, integrantes del Comité de honor; ellas han sido profesoras de Latín y de Griego en esta Facultad, tanto como María Luisa Acuña y Clara Vedoya de Guillén, a quienes homenajeamos *in memoriam*.

Este simposio y congreso dan continuidad a la conmemoración del cincuentenario de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), puesto que la celebración se inició en 2020, cuando, habiendo suspendido la concreción del simposio presencial, la AADEC realizó, el 2 y 3 de septiembre el *Ciclo de Conferencias 2020. Homenaje a los 50 años de AADEC*, dictadas por cuatro expresidentes de la asociación: Marta Alesso, Arturo Álvarez Hernández, Darío Maiorana y Juan Tobías Nápoli. Desde esta universidad, sumamos ahora a la celebración los 50 años del Ateneo del Nordeste, creado por la Sección de Lenguas Clásicas de esta Facultad de Humanidades al año siguiente del inicio de AADEC.



El tema y los cambios

ἐπάμετροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος.¹

Hemos llegado a este encuentro académico habiendo transitado los golpes devastadores de una pandemia y el dolor por las pérdidas. Muchos familiares y colegas queridos ya no están en presencia y otros y otras han sido afectados de manera que no pueden acompañarnos en esta instancia. A ellas y a ellos deseo dedicar esta apertura. Y a quienes están resistiendo, quiero decirles que cuenten con nuestro acompañamiento en su esfuerzo de soportar las enfermedades. No somos héroes del *epos* antiguo, pero igualmente la vida nos pide que la asumamos con coraje y también con comprensión y paciencia para la espera.

Cuando hace poco más de dos años nos planteábamos el tema central para convocar a este encuentro académico, pensábamos a la identidad no como un concepto cerrado sino como una construcción dinámica que, a la vez que cohesionada y configura, está sujeta a los cambios sociales e históricos. Resaltábamos que en la diversidad coexisten las diferencias y las disidencias, que se expresan en la pluralidad de identidades.

Asimismo, las asociábamos a la noción de crisis que, ya desde el griego antiguo (κρίσις) contenía la ambivalencia de designar, por una parte, la acción de separar y distinguir, las facultades de elegir y de discernir; consecuentemente, la discusión, como en un proceso judicial, y, en la otra faceta, la resolución del juicio, la interpretación, la decisión. Incluso, en la fase decisiva de una enfermedad, la crisis -también en latín- señalaba un cambio, ya sea de mejoría o de empeoramiento.

A partir de las tensiones generadas por el discernimiento y el sentido crítico, valorando la discrepancia y la discusión, a la vez que la capacidad de elegir, sustento de las decisiones y de las interpretaciones, pensábamos los sentidos ambivalentes y transformadores de las crisis.

Ahora ha tomado relieve la experiencia, en cruce con estos conceptos fundados en la elaboración de conocimientos desde el pensamiento crítico. A pesar de que conocemos la inestabilidad de los asuntos humanos desde la Antigüedad clásica, estimo que la mayor parte de nosotros/as no imaginábamos los efectos catastróficos (en su sentido etimológico) que una enfermedad generalizada, que modificó nuestras previsiones, podía tener no sólo en la cotidianidad sino en la humanidad entera.

1. “Seres efímeros: ¿qué es cada uno?, ¿qué no es? El hombre es el sueño de una sombra.” Píndaro, *Pit.* 8. 95-96.



Lo que mostró la pandemia y las consecuencias

Desde esta nueva perspectiva, es significativo que los alcances del sentido de mutación considerable o profunda implicados en la palabra “crisis”, que abarcan tanto el orden físico como el espiritual, tanto el histórico como el social y cultural, ahora sean percibidos como más vastos y comprometidos. Ante la alteración decisiva que provocó, en la vida “normal” de la humanidad, la generalización de la enfermedad contagiosa (covid-19), los cambios en los modos de relacionarnos y los cuidados en la vida cotidiana modificaron fuertemente las actividades en las que trabajamos y los espacios donde realizamos nuestros proyectos y anhelos. Quizás la lectura, la investigación personal y la escritura son las que más pueden haberse potenciado, pero todavía no podemos medir las consecuencias en la educación, en general, y en la enseñanza de las lenguas clásicas, en particular, en el trabajo conjunto en equipos, en la comunicación y hasta en la construcción del conocimiento grupal y colectivo.

Los agradecimientos

Tucídides, en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, afirmaba que durante la peste en Atenas, en el verano del 430 a. C. se observaron conductas que mostraron un agravamiento de las actitudes egoístas y hedonistas del ser humano (II.53.1-3).

En estos tiempos, en los cuales hemos asistido a un recrudescimiento del individualismo y hemos visto a negociantes y aprovechadores de las necesidades urgentes mostrar tantas faltas de solidaridad, a la vez hemos encontrado los ejemplos de entrega abnegada y generosidad, como también describía Tucídides, en otro apartado, para hablar de aquellos que curaban y cuidaban de los enfermos², aunque los acechara la muerte.

Con este estado de situación, podríamos haber temido que la realización del simposio no tuviera la convocatoria ansiada; la realidad nos mostró lo contrario: los y las invitadas e invitados confirmaron sin hesitar su participación desinteresada, y los y las investigadores e investigadoras de todo el país, y también extranjeros, respondieron ampliamente, lo que se podrá comprobar en el nutrido programa y en la calidad de las comunicaciones. Cabe agregar que es notable el número de inscriptos.

2. εἶτε προσίοιεν, διεφθείροντο, καὶ μάλιστα οἱ ἀρετῆς τι μεταποιούμενοι (II.51.5), “si se visitaban, perecían, mayormente quienes pretendían generosidad”.



Un capítulo especial merecen los miembros del comité científico, que no voy a privarme de nombrar, para expresarles nuestro sincero agradecimiento por el gran esfuerzo que dedicaron a la evaluación de los resúmenes. Ellos son: Marta Alesso, Mirta Estela Assis, María Guadalupe Barandica, Emiliano Buis, Pablo Adrián Cavallero, Patricia Ciner, María Cecilia Colombani, Ramón Cornavaca, María Angélica Fierro, Rubén Florio, Ana María González de Tobía, Rodrigo Laham Cohen, Cadina Palachi, Aldo Pricco, Alba Romano, Alicia Schniebs, Marcela Suárez y Graciela Zecchin.

Al mismo tiempo, destaco el apoyo de las autoridades de esta Facultad de Humanidades y, particularmente, del personal de la Secretaría de Extensión, Capacitación y Servicios: Norma Bregagnolo (secretaria), Ariel Meza y Ludmila Fanti, quienes nos auxiliarán durante el desarrollo del simposio. Este acompañamiento confirma nuestro sentido de pertenencia a una comunidad universitaria. Y como refuerzo de la identificación con la universidad pública argentina, enfatizo el apoyo económico de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, por medio del FONCyT.

Otro agradecimiento especial, por la entrega generosa de su creación, es para el artista Luciano Acosta, quien diseñó la imagen representativa de este simposio y congreso.

Epílogo, todo recomienza

Finalmente, el esfuerzo responsable, tenaz y desinteresado del grupo de jóvenes profesores investigadores y estudiantes de Letras, Historia y Filosofía, integrantes de la comisión organizadora, que se han hecho cargo, a la par, de organizar, gestionar y llevar a cabo este esperado simposio. Apartando la impotencia que a veces podría ganarnos ante las dificultades extremas, ellos –como prefieren identificarse–, con su trabajo formidable, inteligente y dinámico ante los cambios, son el seguro para la continuidad de los estudios clásicos, para que la llama de la antorcha que alumbró en el lema de la AADEC siga encendida y pasando de generación en generación, siempre renovada y cambiante.

Quasi cursores vitae lampada tradunt.



Conferencias



Cincuenta años de AADEC: semblanzas de los pioneros

Marta Alesso

Universidad Nacional de La Pampa

alessomarta@gmail.com

Resumen

La historia de la universidad es la historia del país y por eso es importante reflexionar sobre ella con atención. La historia de los estudios clásicos a su vez es inescindible de la historia de las universidades argentinas. Los estudiosos de griego y latín siempre hemos estado comprometidos con la política universitaria, de un lado o de otro, pero siempre entusiastas y tomando partido,

siempre resistidos también debemos decir, siempre en una lucha por defender nuestros espacios en los planes de estudio. Por esa razón, amerita un recuerdo el accionar de figuras señeras, en esta ocasión correspondiente a las décadas de 1940 y 1950, con alguna mención a actuaciones anteriores y posteriores.

Palabras-clave:
griego – latín
– universidades –
semblanzas –
pioneros.

Introducción

La intención de esta exposición, parcialmente cumplida, es ofrecer una semblanza de las figuras señeras para la inserción y difusión de los estudios de griego y latín en Argentina. Por razones de espacio me concentraré en la década entre 1940 y 1950, con alguna mención a acciones anteriores y posteriores.

La llegada del griego y del latín a nuestras tierras fue de la mano de las órdenes religiosas, casi contemporáneamente en el norte como en el sur, aunque antes en la porción meridional. Muchos hombres de la Iglesia viajaron por el territorio patagónico, o al menos por sus costas, a lo largo de los siglos XVI, XVII y posteriores. El capellán de una de las naves de la expedición de don Hernando de Magallanes, Pedro de Valderrama, el 1 de abril de 1520, en el actual puerto San Julián, provincia de Santa Cruz, celebró lo que se considera la primera misa en territorio argentino. No es que se dedicaran a los estudios clásicos estos sacerdotes que celebraron las primeras misas en nuestro territorio, pero eran misas en latín, que exigían una formación humanística. Los miembros de la Compañía de Jesús tuvieron presencia en la Patagonia: el sacerdote Thomas Faulkner, por ejemplo, nacido en Mánchester, en 1702 (murió en Shropshire en 1784), fue un sacerdote jesuita, médico, etnólogo, que acopió gran cantidad de información sobre pueblos originarios, sobre la flora y la fauna de nuestro país, en donde permaneció casi cuarenta años. Vemos así una fuerte presencia del latín, la del latín científico, usado por los viajeros e investigadores que recorrieron –con grandes esfuerzos y un denodado interés por las ciencias naturales– la poco conocida Patagonia, hasta llegar al nombre más ilustre, el de Charles Darwin. Más adelante, los salesianos, que dejaron una impronta indeleble ya que asumieron la vocación de educar la Patagonia, desde fines del siglo XIX.



Universidad Nacional de Córdoba

En la parte norte de nuestro país debemos enfocarnos en las acciones de la Compañía de Jesús en la primera mitad del siglo XVII. Bajo la tutela de los jesuitas y el impulso del obispo de la diócesis de Tucumán, Juan Fernando de Trejo y Sanabria, en 1613, se iniciaron los estudios superiores en el Colegio Máximo de Córdoba, dando origen a la primera universidad en nuestro país. El obispo Trejo había donado cuarenta mil pesos para la formalización de las cátedras de Latín y Teología, a las que empezaron a asistir cincuenta estudiantes. Si bien se considera este el inicio simbólico, la alta casa de estudios quedó oficialmente inaugurada en 1622 y recibió la denominación de Universidad de Córdoba del Tucumán en 1623. Recordemos que Córdoba pertenecía a la gobernación del Tucumán, dentro del virreinato del Perú y bajo la jurisdicción de la Real Audiencia de Charcas.¹ En la Universidad de Córdoba se ponía casi exclusivo énfasis en las disciplinas de Filosofía y Teología, hasta 1767, año en que los jesuitas fueron expulsados por resolución del rey Carlos III. Debió partir entonces José Manuel Peramás, destacado maestro y autor de textos latinos valiosos². La Compañía de Jesús volvió a establecerse en la Argentina 69 años más tarde, a partir del 9 de agosto de 1836, veinte años después de la declaración de la independencia de nuestro país.

La historia de la Universidad de Córdoba es larga y apasionante, pero debemos concentrarnos en la segunda mitad del siglo XX, que es la etapa que nos interesa. Previamente a la Facultad de Filosofía y Humanidades, creada en julio de 1946, existían como antecedentes dos institutos: el de Filosofía y el de Humanidades. En el Instituto de Filosofía, Rodolfo Mondolfo dictó el Seminario de Filosofía Antigua, entre 1939 y 1948, y complementariamente dictó un curso de lengua griega. Ha permanecido también el nombre de José Caratti (nació en julio de 1884 y falleció en 1955); hay actualmente un premio Dr. José

1. Entre 1538 y 1812 se crearon en todo el espacio hispanoamericano treinta universidades. La política de la corona española era distinta y más expansiva que la de la corona portuguesa que permitió la concesión de grados universitarios sólo a la Universidad de Coimbra. Más adelante la política argentina siguió fomentando la creación de universidades, y casi todas tuvieron en su matriz una relación con los estudios clásicos. La Universidad de Córdoba estuvo en la órbita provincial hasta que fue nacionalizada por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 29 de mayo de 1854, ratificado por la ley número 88, del 9 de septiembre de 1856.

2. Peramás, de origen catalán, dejó un diario denominado *Diario del destierro* que constituye un testimonio privilegiado de la expulsión de los jesuitas de nuestras tierras. Fue editado y publicado por Guillermo Furlong Cárdiff (1952). Cfr. Stelio Cro (2018), que en su segunda parte incluye la “Guaránica”, con la que el padre Peramás quiere demostrar la superioridad de la República Guaraní comparada a la *República* de Platón.



Caratti, que se les da a los estudiantes del Colegio Nacional de Monserrat que se destacan en latín y en griego.

El Instituto de Humanidades se había creado en enero de 1940, y en su reglamento de 1944 dice que está previsto que cultive “las más excelsas disciplinas” como las “lenguas clásicas, con su poder formativo y ordenador de la mente, las ideas universales, el examen de los problemas ontológicos, las fuentes estéticas del arte y los altos estudios religiosos”. El Instituto de Humanidades expedía los títulos de doctor en Filosofía y doctor en Humanidades, pero en medio de una precariedad que no se correspondía con su tarea, se decide crear la Facultad.

En esta época era interventor de la Universidad Nacional de Córdoba el Dr. Felipe Pérez, designado por el presidente Perón, quien a su vez había nombrado un director interino del Instituto, Arturo García Voglino, en julio de 1946, y a partir de septiembre 1946, un delegado interventor, Marcelino Juanes Arnes. El bienio 1946-1947 estuvo marcado por el enfrentamiento abierto entre el movimiento estudiantil-docente, de sello reformista, y el gobierno nacional. Tres ejes de conflicto adquirieron centralidad: la intervención a las universidades, el proyecto de ley universitaria gestado por el oficialismo y los despidos de centenares de docentes en todo el país. En la Universidad Nacional de Córdoba, el año 1946 concluyó con 161 docentes declarados “cesantes”.

En 1958 durante el gobierno de la autonombrada revolución libertadora, fue rector el Dr. Pedro León y decano de la Facultad, el Dr. Jaime Culleré. En el plantel docente de 1958 estaban: Vincenzo Sofo, que era italiano (del sur de Italia), a cargo de Griego I y II; Kalotina Skandaliari, griega de nacimiento, a cargo de Griego III y de Literatura Griega; Nina Crespo, a cargo de Latín I (cordobesa de nacimiento, fue la primera doctora en Letras Clásicas de la UNC). Nicolás Rasquín estaba a cargo de Latín II, Latín III y Latín IV, era belga de nacimiento; Antonio Catinelli, argentino, dictaba Literatura Latina y Griego IV (posteriormente, Filología Griega). Todos ellos organizaron y participaron del II SNEC en Vaquerías, especialmente Rasquín y también el profesor H. Vázquez, quien tenía a cargo Derecho Romano en la Facultad de Derecho. El profesor José A. N. Rasquín³ fue vicepresidente de la primera Comisión Directiva que se conformó en junio de 1971 (no en mayo de 1970 cuando se creó AADEC) en Córdoba, cuyo

3. Nicolás Rasquín va a aparecer años más tarde, en septiembre de 1976 (meses más tarde del golpe cívico militar) formando parte de la Comisión Asesora para la reorganización y gobierno de la Facultad, como vicepresidente; el presidente de la Comisión era el Dr. Carlos Agulla. En la comisión que había actuado en los meses anteriores (suponemos que de marzo a septiembre de 1976) figuraba Mirko Eterovič.



presidente fue Vaccaro. El tesorero de esta comisión fue el Dr. Humberto Vázquez. Mirko Eterovič, croata, se incorporó posteriormente al plantel de Griego de la UNC, en 1968, después de haber tenido una larga actuación docente en los bachilleratos humanísticos. En un artículo del diario *Página 12* de 1996 (s/f), leí que Mirko Eterovič se fue de Córdoba, donde había vivido durante cuarenta años, de manera intempestiva rumbo a San Pablo, Brasil, con la idea de seguir viaje a Europa, presumiblemente a Londres, donde vivía uno de sus hijos. Ya anciano, de 86 años fue detectado en una lista de criminales de guerra, quienes después de la derrota del nazismo huyeron a la Argentina entre 1947 y 1950⁴.

Universidad Nacional de Tucumán

La Universidad de la provincia de Tucumán se creó tardíamente en 1912 y se nacionalizó en 1921, con la intención de implementar los principios de la Reforma de 1918. A partir de 1930 se convocó a docentes de otras provincias y de Latinoamérica que compartieron su experiencia estudiantil como participantes de la Reforma de 1918. Hubo además un arribo de catedráticos exiliados de Europa⁵. El filósofo Manuel García Morente, de nacionalidad española, inauguró la cadena de arribos de exiliados europeos del período de entreguerras. El segundo fue Pascual Guaglianone. Los dos llegaron a la Universidad durante el rectorado de Julio Prebisch. Manuel García Morente llegó a Tucumán en julio de 1937 desde Francia, a donde había escapado por la Guerra Civil Española luego de haber sido dejado cesante como decano en la Universidad de Madrid por el ejército franquista.

4. El profesor croata Mirko Eterovič –de 86 años por entonces– fue acusado de “cientos de crímenes cometidos contra serbios y judíos en los años de la segunda guerra”. En la entrevista que le había hecho *Página 12*, Eterovič apeló varias veces a su “fe religiosa” y dejó claro que sus relaciones con la jerarquía eclesiástica fueron determinantes para su llegada como inmigrante a la Argentina en 1947, cuando contaba con 34 años.

5. Contamos con una información privilegiada por lo minuciosa gracias a la tesis de María Claudia Ale, dirigida por Blanca Quiñonez y defendida en 2015. Ale realizó un exhaustivo estudio de archivos, de bibliotecología y de análisis de las memorias anuales de la Universidad Nacional de Tucumán y dejó un material invalorable para seguir estudiando los estudios clásicos en la institución.



En 1940 Clemente Hernando Balmori publicó su artículo “Los estudios clásicos. Su finalidad y Orientación” en *Aequitas*, Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho de la UNT, donde hablaba de la necesidad de la enseñanza de los idiomas clásicos en la educación argentina. Balmori era Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, con estudios cursados sobre Filología griega en la Universidad de Berlín desde 1928 hasta 1930.

El período entre 1936 y 1946 fue particularmente fértil en la producción de publicaciones para la Facultad de Filosofía y Letras y los Institutos dependientes de ella, muchas con la firma de profesores extranjeros. En los primeros años de la década, se destacan las colaboraciones sobre gramática clásica publicadas por Valentín Scheuermann, profesor alemán nacido en Lorsch (Hessen), quien dio a conocer, además, varios estudios sobre los idiomas clásicos como resultado de sus experiencias docentes en la Universidad. En 1943, la Universidad Nacional de Tucumán publicó el volumen *El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales*, con trabajos del profesor Rodolfo Mondolfo. El filósofo ítalo-argentino había nacido en 1877 en Senigallia, localidad de la provincia de Ancona, Italia, y había hecho sus estudios universitarios en Florencia. Se exilió a Argentina y fue profesor en las universidades de Córdoba y Tucumán. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, en 1945, en lugar de regresar a Italia y reincorporarse a su cátedra en Bolonia, prefirió permanecer en nuestro país, donde murió en 1976, a los 99 años. La presencia de Mondolfo en Tucumán influyó en el proceso de sistematización de los estudios clásicos, por la admiración que despertaba en la comunidad universitaria y por sus inquietudes en investigación. En 1948 el prestigioso intelectual italiano fue contratado para ejercer el cargo de director del Instituto de Filosofía hasta el año 1951.

A la par del trabajo de Mondolfo, se destacó la intensa tarea del Dr. Luis Farré, desde la cátedra de Historia de la Filosofía Antigua. Farré había nacido en Montblanc (Tarragona) en 1902 y realizado sus estudios primarios y secundarios con los padres franciscanos, con quienes aprendió las primeras letras de las lenguas clásicas. Después de una formación académica en Madrid se instaló en Argentina, donde solicitó y obtuvo una nueva nacionalidad. Antes de llegar a Tucumán tuvo una fecunda actividad docente en la Universidad Nacional de La Plata –donde también fue catedrático de Antropología filosófica– e impartió clases en la Facultad Evangélica de Teología de Buenos Aires.

Cuando por resolución del 27 de septiembre de 1946 se creó el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, y se designó como director interino al profesor Clemente Balmori, el profesor Schlesinger fue nombrado jefe de sección de Filología. Según consta en la *Memoria* de 1947, en este año, Balmori y Schlesinger organizaron el Instituto. Trasladaron las obras de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Biblioteca Central y de la Facultad a la sede del Instituto. En esa





Rodolfo Mondolfo, impulsor de los estudios clásicos en la Universidad Nacional de Tucumán

fecha, Clemente Hernando Balmori, Eilhard Schlesinger y Guillermo Thiele ofrecieron en donación un ingente corpus de obras de autores clásicos, griegos y latinos, con destino también a la biblioteca del Instituto. En 1947, Schlesinger empezó a impartir latín (un curso de tres años) en la Universidad de Tucumán en el marco de los denominados Cursos de Cultura Católica. La enseñanza era ante todo práctica y se proponía como fin inmediato poner al alumno en condición de leer a los autores latinos de las épocas clásica, imperial y medieval. Schlesinger publicó *Primer curso de latín*, que desarrolla treinta lecciones, compuestas cada una de un ejercicio de traducción del latín al castellano, de otro de versión del castellano al latín, de la explicación gramatical y del vocabulario correspondiente.

En la década de 1950 se destacó en la UNT el perfil investigativo del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, que dependía del Instituto de Lenguas y Literaturas, dirigido por Hellmuth Albrecht. A partir de 1950 fue director del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas el doctor Salvador Bucca, quien tenía publicados numerosos estudios sobre lenguas de pueblos originarios (wichi, toba y pilagá) de nuestro país desde un enfoque estructuralista taxonómico. La cátedra de latín estaba a cargo del profesor Clemente Hernando Balmori, mientras que los cursos de Literatura latina, a cargo del profesor extraordinario contratado doctor Domingo Addabbo de Leonardis. Cursos dictados en otros institutos estuvieron a cargo de los profesores extraordinarios contratados, como los doctores Elzeario Sillari y Quirino Franchella. Es importante destacar la cantidad de bibliografía adquirida en esta época. Las bibliotecas del Instituto de Lenguas y Literaturas adquirieron 3.624 volúmenes desde 1949, de los cuales 2673 correspondían a la Sección Clásica. En octubre de 1950, fue contratada Kalotina Skandaliari en la cátedra de Griego de la

Licenciatura en Lenguas y Literaturas Clásicas, después de la renuncia de Giuseppino Pernice, profesor extraordinario contratado a cargo.

Skandaliari publicó en 1955 en Tucumán, su *Gramática elemental griega*. Dictaba latín Clemente Hernando Balmori en esta Licenciatura de cinco años de duración.

En 1958 volvió a la Argentina Antonio Tovar Llorente, contratado por la Universidad de Tucumán, y allí permaneció hasta 1959. Ya había estado en nuestro país durante dos años, 1948 y 1949, en Buenos Aires, con toda su familia; había sido contratado para dictar griego. En esos años era decano de la Facultad de Filosofía y Letras Enrique François y era rector Oscar Ivanissevich, durante la primera presidencia de Perón⁶. Enrique François fue decano (delegado interventor, en realidad) entre 1946 y 1950. Provenía también de los estudios clásicos, había sido el primer director del Instituto de Literaturas Clásicas que se fundó en 1927.

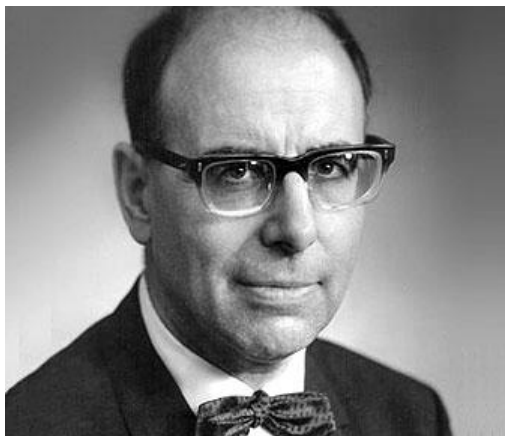
Tovar había vuelto a España en 1950 y había sido designado por el ministro Ruiz Gimenez (franquista católico) rector de la Universidad de Salamanca. Encabezó una gestión relevante, consiguió en 1954 que Salamanca volviese a dar títulos de doctor, la primera universidad de España en recobrar esa posibilidad en pleno franquismo.

Nos preguntamos por qué Tovar volvió a la Argentina y a la Universidad de Tucumán. Es muy posible que fuera por su interés en las lenguas americanas: quería viajar por el norte en busca de hablantes indios para grabar sus lenguas y hacer las gramáticas y diccionarios, consideraba que era un trabajo importante que desde los misioneros del siglo XVII no se había vuelto a hacer. En Tucumán su contrato fue como profesor de Lingüística. Desde Tucumán viajaba al Chaco, para buscar los testimonios de los hablantes de algunas lenguas en peligro de extinción, como el matak y el chorote. En 1959 impulsó la fundación de la Asociación Amigos de la Cultura Clásica. Esta agrupación se constituyó en una asamblea general de interesados en la divulgación e incremento de los estudios clásicos.

Más adelante, en sus años de profesor en la Universidad de Tübingen, impartió cursos de lenguas indígenas americanas y trasladó su entusiasmo a otros lingüistas. Volvió en 1970 al Chaco con uno de sus

6. Recordemos que en la presidencia de Perón fueron desplazados de las universidades nacionales 1250 docentes, un tercio del total, todo el personal científico y docente más importante desde la Reforma, entre ellos, figuras del prestigio de Amado Alonso, Bernardo Houssay, Juan Garrahan, Emilio Ravignani, Ricardo Rojas en la UBA y Francisco Romero, Juan Mantovani y José Monner Sans en La Plata abandonaron la Universidad. Institutos y grupos enteros de investigación fueron desmantelados. Un número relevante de académicos optó por exiliarse.





Antonio Tovar, filólogo español, de breve pero intenso paso por la Universidad Nacional de Tucumán

discípulos, Wolf Dietrich, para terminar su trabajo, que publicó en 1981 en España con el título de *Leyendas y diálogos de los Matacos*. Publicó también el *Catálogo de las lenguas de América del Sur: con clasificaciones, indicaciones tipológicas, bibliografía y mapas* (junto con su esposa, Consuelo Larrucea de Tovar), editado por Gredos en 1984. En Tübingen trabajó hasta su jubilación, en 1978, en una especie de exilio del régimen. Murió en Madrid en 1985.

No hay registros de la participación activa de la Universidad Nacional de Tucumán en los primeros años de AADEC, hasta que en 1984 se organiza allí el VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, en colaboración con la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino.

Universidad de Buenos Aires

La Universidad de Buenos Aires se creó por un decreto del 9 de agosto de 1821, en una ciudad caracterizada por una realidad cultural de carácter laico que imprimía ese sello a sus instituciones. La creación de la Facultad de Filosofía y Letras fue propuesta a la asamblea universitaria de la UBA el 3 de marzo de 1888. Sin embargo, el decreto de creación de la Facultad recién fue firmado por el presidente José Evaristo Uriburu el 13 de febrero de 1896, doce años después. Se hizo una reforma de los estatutos de la UBA en 1906, por pedido de los estudiantes que eran a principios del siglo pasado jóvenes de clase media de origen



migratorio. La reforma de los estatutos terminó con el poder de las academias con miembros vitalicios y con los cuestionados nombramientos de profesores. En Córdoba las autoridades universitarias, mucho más conservadoras que sus pares liberales de Buenos Aires, no quisieron incorporar cambios de esta naturaleza y mantuvieron los estatutos sancionados en 1880. La renovación se logró en Córdoba con la llamada Reforma Universitaria de 1918, uno de los movimientos de transformación universitaria más relevantes en la historia de las instituciones de educación superior de América Latina.

Por lo que sabemos gracias a la contratapa de un viejo libro, el Instituto de Literaturas Clásicas se fundó el 5 de octubre de 1927 y en 1931 se aprobó por el Consejo Directivo de la Facultad, la “orientación y plan de trabajo para el instituto de Literaturas clásicas”. Enrique François, el primer director del Instituto, impulsó la publicación de los tres primeros tomos de *Anales de Filología Clásica* (Tomo I: año 1939; Tomo II: años 1940-1944; tomo III: años 1945-1946). En 1955 el Departamento de Filología Clásica y Lingüística publicó *Los Fundamentos de la historia lingüística* de Giácomo Devoto, traducido por Carlos Ronchi March y con una introducción de François.

El joven Enrique François había escrito un artículo en 1918 (en el año y contexto de la Reforma), en *Verbum*, la revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, titulado “Un mal profesor”; en él expuso sus ideas sobre un conflicto sucedido en la Facultad entre un profesor y un estudiante. La posición de François –la misma que sostuvo toda la vida– es que la voz de los estudiantes es nula frente a la de los profesores, solo después de finalizar la carrera es posible sostener opiniones contrarias a un docente universitario. La carrera académica de Enrique François había comenzado en 1927, cuando formó parte de la comisión de enseñanza de la Facultad. Durante la década de 1930 asumió diferentes cargos como el de consejero titular, miembro del jurado para diversas tesis y el de profesor interino y *ad honorem* de Lingüística clásica. En 1941 (año de creación del Instituto), revistaba como profesor titular de la materia Griego y literatura griega. Durante su gestión como decano mantuvo siempre una férrea oposición con los estudiantes, a quienes les cerró el local donde funcionaba el centro. Mantenía una guerra ideológica sin cuartel contra Amado Alonso, del Instituto de Lingüística. En 1955, tras el golpe de estado, François fue expulsado de la Facultad.

Recordemos que en 1943 fue el golpe militar a la presidencia de Ramón Castillo, lo cual dio fin a la llamada “Década infame”. Perón fue el líder de ese movimiento, nombrado en el Departamento Nacional de Trabajo primero y luego en la Secretaría de Trabajo y Previsión y el Ministerio de Guerra. Más adelante fue vicepresidente de la Nación. Hubo en octubre de 1945 un golpe palaciego militar que lo forzó a renunciar y dispuso su arresto, por lo que se desencadenó, el 17 de octubre de 1945, una gran movilización que



logró su liberación. Se presentó como candidato a presidente en las elecciones de 1946 y resultó triunfador. La primera presidencia de Perón se extendió hasta junio de 1952. El golpe de estado de 1943 que derrocó a Castillo llevó al poder a grupos de raigambre conservadora, nacionalista y católica. Las autoridades del nuevo gobierno se proponían llevar a cabo una transformación profunda sobre una matriz confesional, que terminó imponiendo la enseñanza religiosa en las escuelas.

Las universidades no quedaron al margen y empezaron a ser intervenidas, la primera intervención fue a la Universidad Nacional del Litoral y poco después a la de Cuyo. Así se fueron sustituyendo los rectores por interventores. En la UBA se nombró interventor a Tomás Casares, un jurista de orientación tomista. Y más adelante, a Carlos Obligado, que habilitó el título de doctor en Teología para que se dictaran las materias Filosofía, Moral y Latín, y ordenó la participación de la Universidad en la festividad de Corpus Christi. En octubre de 1943, se firmó un manifiesto opositor en que exigían el retorno al sistema democrático. La respuesta del gobierno fue dejar cesantes a la mayoría de los firmantes. Muchos estudiantes fueron detenidos y suspendidas las actividades de los centros de estudiantes. Las continuas protestas de los estudiantes junto con destacadas figuras del ámbito científico propiciaron, desde febrero de 1945, un proceso de normalización basado en los estatutos suspendidos en 1943. Esto permitió la reincorporación de docentes cesanteados, la vuelta al gobierno de la universidad de quienes habían sido desalojados y el inicio de un lento proceso hacia la recuperación de la autonomía.

En julio de 1945, una conferencia nacional de rectores de todas las universidades se pronunció enfáticamente en favor del respeto irrestricto de la autonomía universitaria y la vuelta a la normalidad institucional. La victoria de Perón en las elecciones de febrero de 1946 supuso una derrota política para el sistema universitario que, prácticamente en su conjunto, había apoyado a la unión democrática. Dos sectores comenzaron a perfilarse con claridad en la política nacional y, por supuesto, también en la política universitaria: uno de ellos eran los partidarios del régimen militar gobernante, liderado por Juan Domingo Perón, que contaba con el apoyo del sindicalismo, la clase obrera industrial, el ejército y la Iglesia. Del otro lado estaban los empresarios, las clases medias, la mayoría de los intelectuales y los estudiantes.

El segundo director del Instituto de Literaturas clásicas fue Salvador Bucca, un lingüista pionero del estudio de las lenguas indígenas de Argentina y de importante actuación previa en la Universidad de Tucumán. Fue profesor de Lingüística General en la Facultad de Filosofía y Letras y director del Centro de Estudios Lingüísticos de la Universidad de Buenos Aires (hoy Instituto de Lingüística). Salvador Bucca en 1964 fue director del Departamento de Lingüística y Literaturas Clásicas y en 1977, director del recientemente creado Instituto de Lingüística.

Mencionaremos algunas otras figuras destacadas de la UBA, aunque sin duda cometeremos injusticia con la mayoría, pero permanecen en nuestro recuerdo y en nuestro afecto personalidades como las de Francisco Novoa, Delia Deli, Celina Griffero, Aída Barbagelatta y Amalia Nocito,

Gerardo Pagés nació en Buenos Aires el 27 de octubre de 1920. Se graduó y doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becario del gobierno de Francia, donde realizó estudios de Literatura y Filología Latinas en la Universidad de La Sorbona. Fue profesor titular de Lengua y literatura latinas y de Filología latina en la facultad en la que se había formado y fue el legendario profesor de Latín en el Colegio Nacional de Buenos Aires, ejerció allí durante un extenso período el cargo de vicerrector y, en un breve lapso, el de rector interino y director del Departamento de Lenguas y literaturas clásicas. Fue también decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue durante largos años director de la Biblioteca del Banco Central de la República Argentina, ocupación que desempeñaba en horas de la tarde, cuando dejaba su trabajo en el colegio y antes de sus horas de clases universitarias. La Academia Argentina de Letras lo eligió como miembro de número el 14 mayo de 1998; su fallecimiento el 17 de junio del año siguiente, después de una corta dolencia, no dio tiempo para el acto formal de su ingreso. Sus restos fueron velados en la sala de profesores del Colegio Nacional.

Eilhard Schlesinger era hijo de un profesor de matemáticas, Ludwig Schlesinger. Nació en Cluj-Napoca, Transilvania, en 1909, y creció en Gießen, donde se radicó a partir de 1911. Desde 1928 estudió filología clásica e historia en la Ludwigs-Universität. Pasó tres semestres en la Universidad de Berlín, donde asistió a cursos con Werner Jaeger, Ludwig Deubner y Eduard Norden. En Gießen estuvo particularmente influenciado por Karl Kalbfleisch y Rudolf Herzog, con quienes Schlesinger se doctoró en 1933. Durante el período nazi, Schlesinger fue señalado por sus orígenes judíos y no se le permitió enseñar en las escuelas superiores. Hacia finales de la década de 1930, Schlesinger emigró a Argentina. A partir de 1938 trabajó en la Universidad de Buenos Aires como profesor adjunto de Filología clásica.

En 1944 se trasladó a Tucumán y en 1948 a La Plata, donde publicó su traducción de *El Edipo Rey* de Sófocles, en 1950 (reeditado por Ana María González de Tobia, en el Centro de Estudios Helénicos, en 2006) y la *Poética* de Aristóteles en 1959 (reimpreso por Losada en 2003) y en 1960 volvió a Buenos Aires. Schlesinger regresó a Alemania muchos años después del final de la dictadura nacionalsocialista. En 1966, recibió una cátedra honoraria en la Universidad de Mainz y se mudó allí. Dos años después murió en un accidente en la autopista cerca de Elz (Westerwald), junto a toda su familia. En la enseñanza y la investigación, Schlesinger se concentró en la filosofía griega (especialmente Platón y Aristóteles) y en la poesía griega temprana (Hesíodo, Píndaro). Durante su estadía en Argentina publicó sólo algunos



escritos. En los últimos años de su vida en Alemania publicó una gran cantidad de ensayos, especialmente sobre Píndaro y la tragedia griega.

Guillermo Enrique Jorge Thiele nació en Bremen en febrero de 1904, llegó al país con 31 años de edad y con el título de egresado de la carrera de Filosofía de la Universidad de Hamburgo. En su currículum aparecen diversas actividades docentes universitarias y en institutos particulares en las que se especializó en lenguas clásicas, sobre todo en latín. Al llegar al país, su intercambio con la Academia Alemana e instituciones argentino-germanas lo acercaron a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1938. En ese período, Thiele comenzó a trabajar en el Instituto de Literatura Alemana de la Facultad hasta convertirse, tempranamente, en el redactor del Boletín del Instituto entre los años 1939 y 1942. A partir de 1942 comenzó su carrera como docente en la facultad al obtener el cargo de profesor de Griego y de Literatura griega por concurso de títulos, antecedentes y clase pública. Entre los años 1942 y 1946, Thiele obtuvo cargos en otros cursos (docente interino y jefe de trabajos prácticos) y comenzó a extender sus relaciones a otros espacios académicos. Trabajó en muchos lugares: en un profesorado de la provincia de Catamarca, en la Universidad Nacional de Tucumán, en la Universidad Nacional del Litoral, en el Instituto Tecnológico del Sur y en la Universidad Nacional de Cuyo. Se relacionó con la Universidad Nacional de Tucumán, por estar vinculado con la comunidad alemana durante las décadas de 1920 y 1930. Thiele publicó una gran cantidad de artículos antes de su llegada a Buenos Aires en revistas y periódicos alemanes. Realizó numerosas traducciones de filósofos alemanes como Goethe, Lessing y Stefan George entre otros. Hacia 1942 comenzó con mayor intensidad su carrera académica, que se extendió por 14 años en la Universidad de Buenos Aires. En 1956, una vez intervenidas las universidades de la mano de la Revolución Libertadora, Thiele recibió la impugnación de sus cargos de la mano de la Agrupación Reformista de Egresados de la Facultad de Filosofía y Letras. No había aparentemente razones para impugnar a este docente. Se supone que sucedió porque en enero de 1953, Thiele incluyó en su documentación para presentarse a un concurso, un documento del consejo superior del Partido Peronista certificando su afiliación. Thiele murió en Venezuela en 1983 –a donde se había exiliado durante el gobierno de la dictadura militar, mientras trabajaba en la Universidad de los Andes en Mérida.

Alberto José Vaccaro nació en Avellaneda (provincia de Buenos Aires) el 21 de mayo de 1920 y falleció en Bernal (provincia de Buenos Aires) el 20 de febrero de 2010. Cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Buenos Aires. En 1944 se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA como profesor de Enseñanza Media, Normal y Especial en Letras con diploma de honor, y años más tarde obtuvo el doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Fue profesor titular en la



Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en el departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Durante veinte años ejerció la presidencia de la Comisión Directiva de la AADEC. En 2011 fue publicado un volumen de homenaje en *Itinera*, a cargo del Centro de Estudios Latinos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, cuyos editores son la doctora Lía Galán y la profesora María Delia Buisel. Dirigió las colecciones Birreme y Mar Jónico de la Editorial Columba. Fue un hombre de gran sensibilidad artística, amante de la música, la ópera y, fundamentalmente, de las representaciones teatrales.

Carlos Alberto Ronchi March nació y murió en Buenos Aires (1922-2010). Estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires, de donde egresó con medalla de oro y estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la que se graduó como profesor con diploma de honor (9.83 de promedio). Todavía no había llegado a los treinta años cuando fue convocado para suceder a su maestro David Croce en la cátedra de Lengua y cultura griegas de la UBA. En 1953, la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires le otorgó una beca para profundizar estudios de lingüística y literatura griega en Italia y otra beca en 1962 para estudiar en Florencia, otorgada por la Associazione Dante Alighieri de Roma. Entre 1961 y 1962, gracias a una invitación de la Fundación Alexander von Humboldt, realizó investigaciones sobre problemas metodológicos de los contactos lingüísticos, en la Universidad de Hamburgo. Durante cincuenta y tres años (1945-1998) ejerció la docencia en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; y por diez en la Universidad Católica Argentina. De sus alumnos del Colegio Nacional conservó las libretas de calificaciones hasta su muerte, como así también listados de quienes habían sido sus estudiantes en dicho Colegio, en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza y en las universidades, lo cual muestra no sólo su meticuloso estilo de manejo de datos sino también su afecto por los discípulos. También fue profesor contratado de Griego II en la Universidad Nacional del Sur y profesor de Lengua y cultura latinas II y de Lengua y cultura griegas II en la Universidad Nacional de La Plata. En 1979 fue designado miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en el sillón Carlos Guido y Spano, ocupado antes por Leopoldo Díaz y Francisco Luis Bernárdez. Desarrolló, además, la carrera de investigador científico en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (Conicet), donde alcanzó el rango de investigador principal y ejerció diversas funciones de gestión. También fue miembro del directorio de Eudeba, editorial de la Universidad, socio fundador y vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.



Eduardo Jerónimo Prieto nació y murió en Buenos Aires (1916-2003). Se dedicó a la enseñanza de las lenguas clásicas, particularmente del latín, y a la investigación en torno de la cultura antigua. Los aciagos vaivenes políticos en los períodos de la historia argentina en los que le tocó desarrollar buena parte de su carrera lo hicieron adoptar una distancia crítica que lo alejó más de una vez de la universidad pública, pero no de los estudios clásicos, que siguió cultivando a lo largo de toda su vida. Cursó la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo el título de profesor en 1944, con honores. Cuando era estudiante, sus inquietudes políticas lo llevaron a ejercer la presidencia del centro de estudiantes de la Facultad, desde donde dio un nuevo impulso a la publicación de la recordada revista *Verbum*. Esas mismas inquietudes políticas, afines al socialismo, dificultaron su inserción en la Universidad de Buenos Aires durante los primeros años de su carrera. Fue ayudante alumno en la UBA por un breve período, pero se inició en la docencia en 1948 lejos de su ciudad natal, en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Catamarca, del que nacería la futura Universidad Nacional de la provincia. Entre 1950 y 1966 se desempeñó como profesor titular regular de Latín y literatura latina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, sede Rosario. A partir de 1955, ejerció cargos docentes en el área de Latín del Colegio Nacional de Buenos Aires (1956-1957), en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (1955-1959) y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1961-1966). El golpe de estado de 1966 lo sorprendió en Europa, adonde había viajado como becario de la Universidad Nacional del Litoral para realizar estudios de posgrado sobre gramática y literatura latinas en la Facoltà di Lettere y la Scuola Normale Superiore de Pisa, y en la École Pratique des Hautes Études de París. Renunció a todos los cargos que ejercía en universidades públicas y, entre 1966 y 1983, trabajó en el ámbito privado como editor y traductor, impulsando junto a Ramón Alcalde la creación de la Biblioteca de Cultura Clásica de la Editorial Paidós; a partir de 1972, se desempeñó también como profesor de Latín de la Universidad del Salvador. Después de las elecciones nacionales de 1973, dictó durante un lapso breve un seminario de sintaxis latina superior en la Universidad de Buenos Aires, pero sus reservas frente a la orientación que entendía estaban tomando tanto la Universidad como la enseñanza de las lenguas clásicas lo llevaron a renunciar otra vez, ese mismo año. En 1984, con el retorno de la democracia, volvió a las aulas como profesor titular de Lengua y cultura latinas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, contemporáneamente, fue director del Instituto de Filología Clásica. En la actualidad, con fondos legados por su esposa, Julia Ferrari de Prieto, se encuentra en formación una asociación civil, que, con sede en la ciudad de Rosario, tendrá por objeto preservar su memoria y contribuir a la promoción de los estudios clásicos en la Argentina.



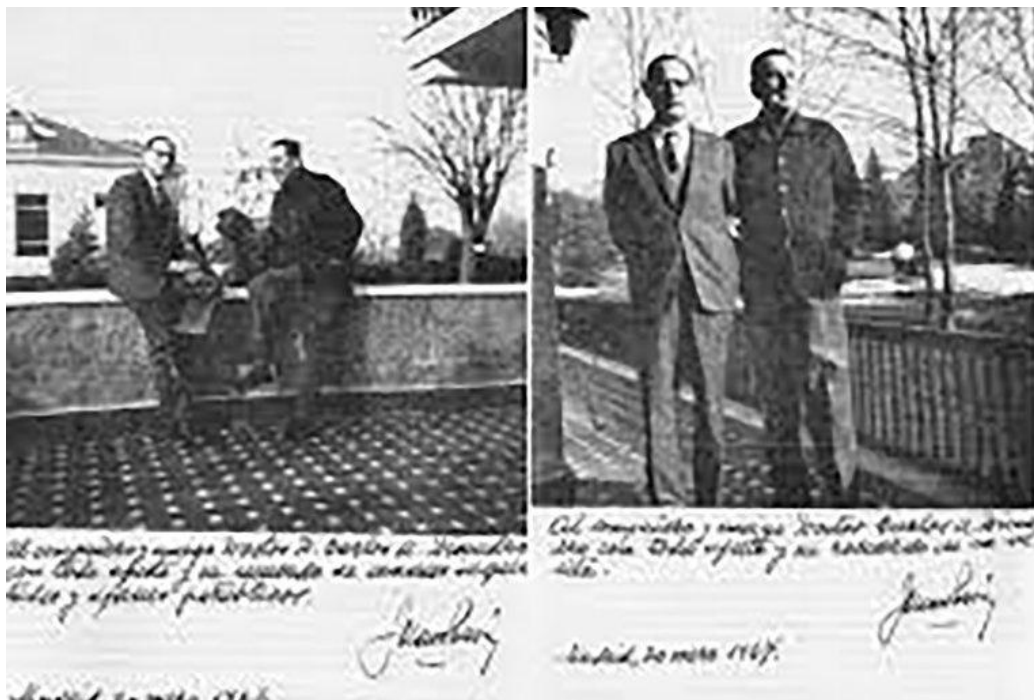
Carlos Alberto Disandro nació en Córdoba y murió en Alta Gracia (1919-1994). Es una figura controvertida en el ámbito de los estudios clásicos en la Argentina, pero de innegable influencia y con numerosos seguidores. Fue uno de los fundadores, en 1971, de la CNU (Concentración Nacional Universitaria) una organización terrorista, antecedente de la triple A con la que se fusionó a partir de 1973⁷. Disandro fue un católico ortodoxo, que defendió a ultranza la llamada tesis sedevacantista según la cual la sede papal está vacante desde que murió Pío XII. Estudió en el Colegio Nacional de Monserrat, de donde egresó como bachiller en 1938. Se recibió de profesor en Letras en 1942, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, donde más adelante se doctoró en Letras (en 1947), con su tesis “La poesía de Lucrecio”, bajo la dirección del doctor Enrique François. Luego de las sucesivas funciones de auxiliar, accedió en 1948 al cargo de profesor titular ordinario de la cátedra de Lengua y cultura latinas I y, más tarde, de Lengua y cultura latinas II. Cuando obtuvo el cargo de profesor titular por concurso, el presidente Perón le entregó el diploma en el Salón Blanco de la Casa Rosada. Había conocido a Juan Domingo Perón, entonces coronel, con motivo de los sucesos universitarios en la revolución de 1943, puesto que desde sus años juveniles había combatido contra la FUA (Federación Universitaria Argentina). Participó en La Plata en los sucesos del 17 de octubre de 1945, apoyando con un grupo de graduados y estudiantes la acción de los obreros, y enfrentó a la FUA cuando volvió a tener protagonismo entre octubre de 1945 y mayo de 1946. En 1966 y 1967, cuando Perón estaba en el exilio en Madrid en Puerta de Hierro, lo recibió en ocho oportunidades para considerar la situación del país en el marco de la dictadura de Onganía.

Disandro también fue profesor titular de la cátedra de Filología en la UBA y Director del Instituto de Lenguas Clásicas (1952-1956). Tras el golpe de estado de 1955, Disandro fue removido de su cátedra de la UNLP junto con 4.000 profesores en todo el país, incluyendo a su maestro Nimio de Anquín en Córdoba⁸. Ganó todos los concursos entre 1956 y 1966, pero el régimen militar no le permitió tomar posesión

7. La Cámara Federal de Mar del Plata sostuvo en el juicio por la verdad que la CNU actuaba “como un grupo de choque que irrumpía en las universidades con armas, cadenas y otros elementos contundentes. Su objetivo no era obtener representatividad sino desarticular el movimiento estudiantil que promovía la apertura de espacios democráticos y participativos en el ámbito universitario”.

8. Nimio de Anquín había fundado en 1936 la Unión Nacional Fascista para luchar contra el laicismo, el liberalismo y el reformismo universitario.





Carlos Alberto Disandro y Juan Domingo Perón en Puerta de Hierro, Madrid

de las cátedras. Por entonces se desempeñó como Profesor en el Instituto del Profesorado de Educación Católica de Buenos Aires y en el Instituto del Profesorado Juan N. Terrero de La Plata. En esos mismos años fundó en La Plata el Instituto de Cultura Clásica Cardenal Cisneros. Fue reincorporado a las aulas universitarias por la amnistía de 1973.

Carlos Alberto Disandro fue quien difundió a mediados de la década de 1960 el concepto de *sinarquía*, la difusión no sólo se hacía a través de la revista *La Hostería Volante* sino también de cursos y charlas en la Asociación de Trabajadores del Estado de La Plata y en locales de otros sindicatos. La prédica sobre la sinarquía se fue extendiendo al resto del movimiento peronista, particularmente en los sectores de derecha. En la visión de Disandro, la sinarquía era entendida como “la convergencia radical de principios de poder que obran en el mundo desde los orígenes de la humanidad”. La revolución nacional del gobierno peronista había sido abortada por la convergencia de los poderes sinárquicos, dentro de los cuales figuraban

los sectores liberales, jesuitas, la masonería, el judeo-bolchevismo y el catolicismo posconciliar. A esto se sumaban los pseudoimperios de Estados Unidos y la URSS que buscaban destruir la esencia espiritual del resto de las naciones del mundo. La gran difusión del término se produjo cuando Perón lo utilizó públicamente en su libro *La hora de los pueblos*.

Disandro asistió regularmente en Chile a las Semanas de Estudios Romanos organizadas por la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad Católica de Valparaíso, institución que en 1984 lo nombró profesor extraordinario, y también a diversos eventos académicos organizados por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en Santiago. La Fundación Decus de La Plata es la depositaria de sus escritos y de su biblioteca, y gestora de un proyecto de edición integral.

Universidad Nacional de La Plata

En La Plata había sido creada en 1897 una universidad provincial que era conducida por Dardo Rocha. Joaquín V. González, una de las principales figuras intelectuales de comienzos del siglo pasado, aspiraba a convertir a La Plata en una ciudad universitaria, utilizando algunas instituciones educativas y científicas que ya existían como el Museo y la antigua Universidad provincial. Fue la tercera universidad nacional después de la de Córdoba y Buenos Aires, pero esta vez creada sobre la base de un proyecto muy organizado y planificado. El plan era formar docentes para escuelas y colegios, científicos para el desarrollo de las ciencias y las industrias y filósofos para la conducción de la república. A principios de 1906 Joaquín V. González fue designado presidente de la UNLP y reelecto en 1908, 1911, 1914 y sucedido por Rodolfo Rivarola en 1918. En 1909 la Universidad se estructuraba sobre cuatro grandes organismos: las facultades de Agronomía y Veterinaria, la de Ciencias Naturales, de Ciencias Físicas, Matemáticas y Astronómicas y de Ciencias Jurídicas y Sociales. Esta última tenía una sección de Pedagogía y una Sección de Filosofía y Letras. Después de la dimisión del presidente Rivarola, que fue sucedido por Carlos Melo, tuvo lugar lo que fue señalado como la consecuencia más trascendente del movimiento reformista local: la creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, sede de los actuales CEH (Centro de Estudios Helénicos) y CEL (Centro de Estudios Latinos).

En 1941, la Asamblea General de Profesores designó como presidente al doctor Alfredo Palacios. Se produjo un cambio político de trascendencia, que retomó el planteo fundacional de Joaquín V. González, adaptándose a la nueva ideología y a los métodos modernos proclamados por el reformismo. El golpe de



estado del 4 de junio de 1943 impactó negativamente en la Universidad y personalmente sobre la labor encauzada por Palacios. Fueron cesanteados profesores y se sucedieron varias renunciaciones en las autoridades del Consejo Superior. De 1943 a 1945 existió una tensión entre el gobierno de facto y los sectores reformistas que conformarían más tarde la Unión Democrática. Se sucedieron los decretos destinados a clausurar la participación estudiantil y a cesantar a las autoridades y docentes legítimos. Bajo el mandato del presidente Juan Domingo Perón, elegido en febrero de 1946 hubo un empeño en aumentar los controles, con el objeto de limitar su autonomía, profundizando la centralización. Para ello, uno de los primeros pasos fue desmontar el anterior sistema de gobierno con la participación de los tres claustros y toda actividad que pudiera suponer militancia política era pasible de suspensión, exoneración o expulsión. De 1952 a 1955, la casa de estudios pasó a denominarse Universidad Nacional de Eva Perón, en consonancia con el cambio de nombre de La Plata por Eva Perón. La política universitaria del peronismo, a partir de 1954, incorporó en todos los planes de estudios de manera obligatoria los cursos de Capacitación política, dedicados al conocimiento de la “Doctrina Nacional”. Haremos mención sólo de dos profesores comprometidos con los estudios clásicos en la UNLP.

Carmen Victoria Verde Castro nació circunstancialmente en Buenos Aires en 1928 y falleció en La Plata el 3 de septiembre de 2012. Cuando comenzó sus estudios universitarios en la carrera de Letras se trasladó a La Plata, donde vivió hasta su muerte. Su maestro fue Eilhard (Rodolfo) Schlesinger. En los últimos años de la década de 1950, Carmen Verde obtuvo por concurso su cargo de profesora adjunta de Griego I en la cátedra de Guillermo Thiele y también reemplazó a Atilio Gamero en Griego II, mientras él cumplía una beca en el University College de Londres. Años más tarde, ante las renunciaciones de Thiele y Schlesinger, Carmen Verde Castro obtuvo por concurso las cátedras de Griego III y Griego IV, y Atilio Gamero, las de Griego I y Griego II. Se dice que estos concursos fueron un ejemplo, los jurados fueron prestigiosos especialistas del exterior y se encontraron con dos aspirantes que no sólo los impresionaron por su solvencia intelectual, sino que les produjeron máximo asombro, al solicitar, cada uno de ellos, que se le otorgara el primer puesto al otro. La muerte inesperada de su maestro Schlesinger frustró la presentación de su tesis doctoral sobre *Ranas* de Aristófanes, que llegó a finalizar pero que se negó a presentar ante la ausencia de su director.

Atilio Gamero había nacido en San Nicolás 1925 y falleció en La Plata el 11 de mayo de 1994. Como Verde Castro, llegó a UNLP para estudiar y se quedó para siempre. En el transcurso de su carrera conoció a Eilhard Schlesinger que iniciaba, en esos años, su tarea docente en la Universidad Nacional de La Plata. Gamero realizó seminarios de especialización con Schlesinger e incluso lo acompañó a la Universidad de





Atilio Gamarro dedicó su vida a la enseñanza del griego en la UNLP

Buenos Aires como auxiliar docente. Simultáneamente, Guillermo Thiele lo invitó a acompañarlo como adjunto en la Universidad del Litoral. Amaba el teatro y participó en el Teatro Universitario de La Plata a partir de 1947 y hasta 1952. Realizó la traducción de la *Historia de la religión griega* de M. Persson Nilsson para Eudeba en 1961.

La Universidad Nacional de La Plata colaboró con la Universidad Nacional del Sur en sus primeras etapas, así como la UNS asistió a la Patagonia a través de los Institutos Universitarios de Trelew (IUT) y en Santa Cruz (Río Gallegos). Estas provincias destinaban el presupuesto, mientras la UNS daba el respaldo académico y enviaba a los docentes. Cuando nació la Universidad Nacional del Sur, en Bahía Blanca durante 1956, bajo la notable influencia de la Universidad Nacional de La Plata no se vislumbraba como cercana la aparición de otras en el sur argentino, pero de hecho se fueron concretando como el recorrido de una antorcha olímpica, haciendo honor al emblema representado en el logo de nuestra Asociación Argentina de Estudios Clásicos.



Referencias bibliográficas

- Ale, M. C. (s/f). “El arte clásico en Tucumán y su vinculación con el ámbito cultural durante el período 1940-1970”. Tesis para obtener el título de Doctorado en Arte, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires, *Página 12*.
- Cro, S. (2018). *Peramás y su obra: jesuitas y gauchos en el Río de la Plata*. Moldavia.
- Furlong Cárdiff; G. (1952). *José Manuel Peramás y su Diario del destierro, 1768*. Buenos Aires.
- Gutiérrez, M. (1999). “La huida del croata Mirko Eterovic. Un pasaporte vencido”, artículo de *Página 12*, en <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-08/pag11.htm>
- Montanari, F. y Bossina, L. (dir.) *Aristarchus. Catalogus Philologorum Classicorum*, en <http://www.aristarchus.unige.net/en>
- Vanella, L. M. (2013). “La migración intelectual de la universidad de Tucumán en Argentina, durante el período de entreguerras”. *Integración y conocimiento* 2, en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/integracionyconocimiento/article/view/5706>



¿De buena madera? Crisis externa, agencia femenina y poéticas de la materialidad en la comedia aristofánica (conferencia de cierre)

Emiliano J. Buis

UBA - UNICEN - CONICET

ebuis@derecho.uba.ar

Resumen

Desde los estudios del Nuevo Materialismo, que prestan atención particular al papel significativo de los objetos en la vida social, el propósito de este trabajo es explorar la importancia metafórica del recurso de la madera (truncos/remos) y su función en la configuración del rol político de las mujeres en la comedia aristofánica. Al representar mediante los leños la rigidez del poder masculino ateniense, el recurso a las imágenes de la violencia más dura —hecha tangible a partir de las embarcaciones y los palos— da cuenta en *Lisístrata*, *Aves*

y *Caballeros* de una impronta imperialista que, en su firme resistencia, los personajes femeninos procurarán desarticular. Lejos de resignarse a ser tratadas como objetos inertes o herramientas físicas del control hegemónico masculino, las mujeres así consiguen invertir la lógica de la relación agencia/pasividad; dejan de lado su condición instrumental y expresan, cómicamente, una voluntad y una subjetividad política inusitadas.

Palabras-clave:

madera - Nuevo Materialismo - Imperialismo - Aristófanes - género.



Introducción

Una empresa imperialista se define por el grado de control efectivo, formal o informal sobre aquellos otros respecto de los cuales se ejerce autoridad.¹ Los modos, más o menos sutiles que se despliegan para asegurar la dominación son variados² e incluyen el uso reiterado de metáforas de diversa índole: mediante la imaginación se fijan los parámetros que hacen efectiva la superioridad política, jurídica y cultural de la autoridad³.

La literatura focalizada en las experiencias coloniales europeas durante los siglos XVIII a XX aporta interesantes capas de interpretación a las sensibilidades inherentes a las modalidades de construcción del imperio, tanto en términos normativos como fácticos. En esta dinámica han cobrado particular relevancia las técnicas coloniales de fijación de estereotipos.⁴ En esta antítesis se han explorado las diferencias entre

1. Este trabajo, que se ocupa de un tema sobre al que dedico mi plan actual en el CONICET y el Proyecto PIP 11220170100530CO, se inscribe además en las tareas llevadas a cabo en el Proyecto de Investigación UBACYT “Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia” (Código 20020190100205BA) en la UBA y en el Proyecto FONCyT PICT 2019-2019-01645 “Pasiones (com)partidas: las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a.C.”.

2. Seguimos acá a Mattingly (2011: 7) quien, al trabajar sobre el imperialismo romano, convincentemente recoge las distintas posiciones que han servido para demostrar que la dominación de los “otros” ha existido siempre, desde la antigüedad.

3. Doyle (1986: 30).

4. Es evidente que “imperialismo” y “colonialismo” no deben ser confundidos; el segundo término es mucho más restrictivo puesto que concibe la instalación de asentamientos en territorios distantes; cf. Howe (2002: 30). Sin embargo, en lo que a este trabajo respecta, ambas experiencias ponen en contacto un poder político con una otredad cultural sobre la cual ejercen su superioridad en múltiples niveles.



la *élite* dominante y los sujetos subyugados a través de la dimensión de género, en tanto las instalaciones sexuales en muchos casos han servido de base para el despliegue diplomático, como han demostrado Hyam (1990), Gill (1995) y Phillips (2006) con relación a la expansión del Reino Unido desde la época victoriana hasta mediados del siglo XX. En su opinión, el estudio de las actitudes sexuales deviene una clave de acceso relevante para comprender la canalización de las ambiciones británicas con relación a su poder exterior.

Otra clave de acceso interesante a la historia de las relaciones internacionales la proporcionan los llamados “Nuevos Materialismos”, que se han ocupado recientemente de poner de relieve la importancia de la cultura material, es decir, la totalidad de objetos que, hechos o modificados por el ser humano, son esenciales para comprender el mundo.⁵ Los bienes tangibles —según esta teorización— son “vitales”⁶ porque definen nuestras experiencias con el entorno,⁷ consolidando las relaciones sociales⁸ y traduciendo una pluralidad de valores históricos y culturales.⁹

Los “Nuevos Materialismos” —sobre todo a partir de las aportaciones de la *actor-network theory*—¹⁰ han propuesto que la dimensión de lo “material” media entre las subjetividades, pues en su control y traspaso se condicionan relaciones de poder y se definen identidades. De modo más concreto, en lo que hace al poder imperial que me interesa aquí, se ha reconocido en el contacto físico con los objetos (incluyendo por supuesto los cuerpos) una verdadera instancia de dominación capaz de traducir históricamente las prácticas del imperialismo.¹¹

Estos marcos teóricos pueden ser útiles cuando se trasladan al mundo antiguo para intentar describir las relaciones de poder entre los pueblos del Mediterráneo.¹² En el contexto griego, las percepciones resultan

5. Prown (1982: 1) y Miller (2005: 5), por ejemplo, hablaban de la “cultura material” para incluir aquellas “externalidades” que complementan y complejizan nuestra identidad subjetiva.

6. Bennett (2010); Ingold (2007). Cf. Woodward (2016: 2).

7. Miller (1987).

8. Gell (1998: 20), para quien, en contraposición con los agentes “primarios”, los agentes “secundarios” operan como meros artefactos que permiten a los primeros ejercer su agencia de modo efectivo.

9. Se trata de un aspecto ya explorado, desde el ámbito de la antropología, en el volumen colectivo editado por Appadurai (1986).

10. Latour (2005). Cf. Woodward (2016: 3).

11. Roy & Subramaniam (2016).

12. Acerca de la procedencia del término “imperio” para comprender las experiencias de control interestatal de zonas periféricas en la antigüedad, ver Scheidel (2013: 27-30).



particularmente trascendentes desde una perspectiva interesada en rescatar la psicología y la materialidad subyacentes en los procesos diplomáticos o imperiales.¹³ Durante el despliegue del dominio ateniense, por tanto, el papel de los objetos y de su relación con las metáforas eróticas no es desdeñable.¹⁴ Dentro de estas subjetividades, en las que analogías del orden de lo doméstico y de lo privado son resortes privilegiados, la dimensión sexual cobra un significado particular, en tanto las categorías asimétricas propias del vínculo entre los géneros se proyecta con éxito al plano internacional, a los fines de justificar un estado de situación signado por el desequilibrio.¹⁵

La comedia antigua, como producto literario de un contexto signado por la guerra del Peloponeso, ha servido de caja de resonancia de los debates contemporáneos en torno del expansionismo ateniense. En ese sentido, con frecuencia las figuras criticadas sobre el escenario aristofánico han tenido un rol activo a favor o en contra de las campañas militares y, por lo tanto, la invectiva cómica suele valerse de las bases ideológicas del imperialismo para cargar las tintas sobre esos posicionamientos.

En el marco de una investigación mayor que procura analizar los dispositivos retóricos a partir de los cuales el teatro cómico traduce y refracta los asuntos externos en tiempos de violencia bélica, en este trabajo me interesa examinar algunas dimensiones de la comediografía aristofánica a la luz de la importancia de estos Nuevos Materialismos, que prestan atención particular al papel significativo de las mujeres y los objetos en la *performance* agencial. A partir de un rápido sobrevuelo por algunos pasajes aristofánicos, el propósito de mi presentación consiste en sugerir la importancia metafórica del recurso a la materialidad (fundamentalmente a partir del juego con los troncos, los remos y las embarcaciones) en la configuración del rol político femenino. Al representar mediante los objetos la rigidez del poder masculino ateniense, el recurso a las imágenes de la violencia más dura —hecha manifiesta a partir de la solidez de las cosas tangibles— da cuenta en ambos casos de una impronta imperialista que, en su firme resistencia, los personajes femeninos procurarán desarticular.

13. A pesar de no haber conocido el término “imperialismo” —sostiene Loraux (1993: 24)— es cierto que para los griegos el imperialismo ateniense se constituyó en una idea muy precisa relacionada con la dominación.

14. Balot (2009: 55).

15. Es posible hablar de una “política sexualizada” en el mundo antiguo, en la medida en que la guerra y la ciudadanía corresponden al ámbito de la masculinidad; de este modo, parecen naturalizarse las normas que oponen a los varones y a las mujeres. Sobre esta base ideológica se construye una verdadera retórica del género, como sostiene Sissa (2013: 111).



La madera y la lucha por la Acrópolis: política y poética de los leños

En una obra asentada en la propuesta e implementación de una huelga de sexo a cargo de las mujeres con el fin de imponer la paz, la comedia *Lisístrata* se abre a interesantes miradas en torno de la construcción del discurso antibelicista en clave de género. La crítica interesada en el contexto de la obra se ha ocupado de analizar el reflejo de esa coyuntura interestatal en la negociación entre los embajadores de Atenas y de Esparta (vv. 1072-1188) en la que Lisístrata intercede como mediadora: el ingreso en escena en el v. 1115 de la joven Reconciliación (*Diallagē*) opera materialmente como factor de unión entre ambos delegados, en tanto la disputa abstracta pasa a centrarse allí en la pretensión de dominio de su cuerpo-objeto.¹⁶

La materialidad, sin embargo, no se limita en la obra a la pelea en torno de la dominación de la anatomía de *Diallagē* sino que hace su ingreso en la pieza ya desde sus primeros versos. Lisístrata aclara, al comienzo de la obra, los fundamentos de su plan revolucionario en vv. 175-179: mientras que las jóvenes se autoimpondrán la castidad, las ancianas marcharán hacia la Acrópolis para apoderarse de ella:¹⁷

ἔστι καὶ τοῦτ' εὖ παρεσκευασμένον·
καταληψόμεθα γὰρ τὴν ἀκρόπολιν τήμερον.
ταῖς πρεσβυτάταις γὰρ προστέτακται τοῦτο δοῦν,
ἕως ἂν ἡμεῖς ταῦτα συντιθώμεθα,

Y ya está bien dispuesto también eso. Pues tomaremos hoy la Acrópolis, ya que se ha ordenado a las viejas hacerlo: mientras nosotras acordamos esto, ellas toman la Acrópolis aparentando hacer un sacrificio.

El pasaje está atravesado por la cultura material, en tanto la insistencia en la maniobra física de tomar la Acrópolis (*katalabeîn*) coloca a las mujeres en un rol agencial clave. El elemento de la materialidad se

16. Me he ocupado de un estudio de la territorialización del cuerpo de reconciliación, en clave imperialista, en Buis (2013).

17. El texto griego de *Lisístrata* corresponde a la edición de Henderson (1987). No obstante, como ocurre con el resto de las comedias aquí trabajadas, se ha realizado un cotejo textual con las restantes ediciones mencionadas en la Bibliografía. A lo largo de toda esta contribución, las traducciones son propias.



refuerza no solo porque sintácticamente la propia Acrópolis se torna el objeto directo, sino además en términos fácticos: el fundamento de la incursión es la presencia allí del tesoro público, sustento necesario para financiar el esfuerzo bélico (v. 174). Como acaba de afirmar Lampito, será difícil persuadir a los hombres de que depongan las armas “mientras las trirremes tengan pies” (ἄς πόδας γ ἔχοντι ταὶ τριήρεις, v. 173). Si el rol de las naves —sobre el que volveremos en breve al estudiar otras comedias— representaba un accionar masculino sostenido en la materialidad de los “cuerpos” de las embarcaciones, aquí el plan de Lisístrata contrapondrá una dinámica agencial diferente en cabeza de las propias mujeres a partir de una progresiva objetivación de los varones.¹⁸

Será, de hecho, en la *párodos* de la obra, precisamente, cuando —a través del enfrentamiento entre los dos semicoros— se reforzará esta presencia objetual para desarticular las bases de la política exterior ateniense. El grupo de viejos, que compone uno de los semicoros, aparece en escena avanzando lentamente con maderos en las espaldas, antorchas y ollas con carbones encendidos, envalentonados por la decisión de recuperar la Acrópolis mediante la expulsión de las mujeres.¹⁹ La sobreabundancia allí de objetos teatrales, reconocibles visualmente, adquiere una valencia política que es inversamente proporcional a las condiciones físicas de los propios cuerpos de los viejos: sobre sus espaldas traen maderos de olivo —elemento central para pensar metonímicamente la identidad cívica ateniense—²⁰ pero que, como instrumentos de ataque, en vez de reforzar la potencialidad activa del cuerpo masculino terminan anulando sus posibilidades, como reconoce el corifeo (vv. 254-255):

χώρει Δράκης, ἡγοῦ βάδην, εἰ καὶ τὸν ὤμον ἀλγεῖς
κορμοῦ τοσουτονὶ βάρους χλωρᾶς

18. Dicho accionar femenino también se vislumbra desde la propia puesta en escena. Como indicaba Lisístrata, las mujeres tienen todo “dispuesto” (παρεσκευασμένον, v. 175), participio que retoma la idea del ensayo teatral y del recurso a los objetos dramáticos (σκεύη), aspecto referido a la subjetividad actoral.

19. Los objetos responden, en términos escénicos, a las expectativas sociales de cada uno de los semicoros. En palabras de Robson (2010: 50), “the men’s carrying of wood and the women’s carrying of pitchers reflect typical domestic duties of the two sexes for lower-class Athenians and therefore act as clear visual indicators for an audience of the choruses’ gender and status”.

20. Cf. Darthou (2020: 28-30).



Caminá, Draces, guía el paso aunque te duela el hombro por cargar este peso de un tronco de olivo verde.

La presencia de la madera, que el coro reconocerá como fundamental para la recuperación de la *pólis*, contribuye a referenciar cómicamente la dimensión sexual que recorre la obra. Con todos esos implementos, los viejos pretenden encender el fuego alrededor de las ancianas, como si se tratara de una pira. Pero a la vez, al calor erótico que sugiere la inflamación se suma otra clara valencia erótica que, como *topos* literario encuentra antecedentes arcaicos en lecturas de la penetración del caballo de madera aqueo en Troya o en la estaca que Odiseo clava en el ojo de Polifemo (*Od.* 9.375-394). La escena del avance de los ancianos con los troncos en un pretendido embate violento juega con una nueva corporización de la ciudad que se anticipa como contrapunto de lo que será la manipulación geopolítica del cuerpo de *Diallagé*. La presencia de los leños contribuye de hecho al juego metafórico en que se representa a una Acrópolis en manos de las mujeres que se resiste ante los avances masculinos, identificados como intentos de penetración en aquello que consideran propio (vv. 260-265):

γυναῖκας, ἄς ἐβόσκομεν
κατ' οἶκον ἐμφανὲς κακόν,
κατὰ μὲν ἄγιον ἔχειν βρέτας
κατά τ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν
κλήθροισί τ' αὖ καὶ μοχλοῖσιν
τὰ προπύλαια πακτοῦν;

...las mujeres, ese mal clarísimo que alimentábamos en casa, fueron a tomar posesión de la sagrada imagen de madera, a apoderarse de mi Acrópolis, y todavía más, con cerrojos y trancas, a cerrar los Propileos.

La descripción de una Acrópolis clausurada a la que los ancianos desean ingresar supone sin dudas un juego cómico con el motivo del *paraklausithyron*. Pero, en clara oposición a la turgencia de los falos masculinos de los jóvenes, la comedia hará que en ese pretendido embate se ponga rápidamente en crisis la utilidad



de los troncos de los viejos. La justificación de la fortaleza masculina y su solidez está dada por un acontecimiento histórico, y precisamente por esa referencia a la política externa pierde sentido. El semicoro de viejos hará mención, en la antístrofa, a la célebre toma de la Acrópolis por parte del espartano Cleómenes, ocurrida en 508 a.C.,²¹ que culminó con la expulsión del extranjero tras dos días de asedio (274-280):

ἐπεὶ οὐδὲ Κλεομένης, ὃς αὐτὴν κατέσχε πρώτος,
 ἀπῆλθεν ἀψάλακτος, ἀλλ'
 ὅμως Λακωνικὸν πνέων
 ὥχετο θῶπλα παραδοὺς ἐμοί,
 σμικρὸν ἔχων πάνυ τριβωνιον,
 πεινῶν ῥυπῶν ἀπαράτιλτος,
 ἕξ ἐτῶν ἄλουτος.

Porque ni siquiera Cleómenes, que se apoderó primero de ella [la Acrópolis], se pudo ir indemne: por sus humos espartanos se fue entregándome las armas a mí, con un casi vestidito chiquito, muerto de hambre, roñoso, peludo, sin bañarse por seis años.

La dimensión del enfrentamiento internacional, típica de la pieza, se cuela en esta referencia anacrónica del semicoro, precisamente para hacer más evidente el distanciamiento entre el pasado heroico y el presente cómico. Aquel triunfo ateniense, que terminó en la reocupación exitosa de la ciudadela y en la imagen de un Cleómenes derrotado y desprovisto de su armamento, se contrapondrá a la realidad actual en la cual la masculinidad de los ancianos se aniquila. A lo largo de toda la *párodos*, la alusión a la rigidez de los troncos es insistente, así como su conexión con el ámbito viril de la batalla: τίς ξυλλάβοιτ' ἄν τοῦ ξύλου τῶν ἐν Σάμῳ στρατηγῶν; (“¿Cuál de los generales de Samos podría agarrar con nosotros la madera?”, v. 313).

21. Se trató de un rey espartano que había acudido a Atenas para luchar junto a Iságoras por la causa oligárquica contra Clístenes. Cf. Sommerstein (1990: 168).



No obstante, en gran medida, la aparición de los troncos funciona para mostrar la incomodidad que genera en las espaldas corvas (vv. 291-292, 314). Los maderos de olivo, símbolo material por excelencia del poder nacionalista ateniense, no conseguirán servir para los fines patrióticos imaginados: apenas las mujeres adviertan la intencionalidad de los ancianos (vv. 336-339), se dispondrán a conseguir agua para apagar las piras.²² En este significativo cruce entre elementos materiales, la valencia sexual desaparece en un diálogo en el que el fuego pasional y la llama imperialista se terminan apagando: en clara contraposición con la violencia firme ejercida en el caso de Cleómenes, son las ancianas aquí las que, parapetadas en la Acrópolis, cobran un rol activo.

Mediante la provisión de agua que consume las antorchas, las mujeres les propondrán finalmente a los viejos del semicoro un baño, incluso dando cuenta de valencias amorosas muy alejadas del discurso belicista que los varones habían enarbolado (vv. 377-379).²³ En nuestra lectura, el valor entonces de los maderos —como herramienta fálica de poder bélico y masculino de Atenas— se torna obsoleto para pensar las estructuras de negociación cómicas que propone el género. Lejos de la contraposición entre atenienses y espartanos sobre la base del “poder rígido” (*hard power*, en el lenguaje de las relaciones internacionales), tras la *párodos* se terminará consagrando una lógica material alternativa. Recordemos que Lisístrata misma propondrá un interesante uso metafórico, más propio del ámbito doméstico, en el que otra recurrencia a la materialidad física servirá de nuevo para plasmar la abstracción de la política exterior: propondrá *tomar* (λαβόντας) a todas las colonias atenienses, que están desparramadas como manojos de lana, para armar (πouiῆσαι) un gran ovillo y fabricar con él un manto para el *dêmos* (vv. 582-586):

καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
 διαγινώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
 χωρὶς ἕκαστον· κατ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κατάγμα λαβόντας
 δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξειν

Y además, por Zeus, respecto de todas las ciudades que son colonias de esta tierra, hay que reconocer que están tiradas para ustedes como manojos de lana desparramados cada uno por su lado. Y entonces,

22. Robson (2010: 50-51).

23. Henderson (1991: 98) considera que este arreglo representa la superación del abuso por una “saludable heterosexualidad”.

después de tomar el manojó de todas ellas, hay que reunir las acá y juntarlas en uno solo y después hacer un gran ovillo y tejer con él un manto para el pueblo.

Como destaca Edith Hall al referirse a la importancia de los materiales en la cultura antigua, las telas —provenientes del mundo vegetal— se caracterizan por el trabajo laborioso de su confección, y por tanto por la agencia implícita en su fabricación. A partir de sustancias orgánicas, se trata de productos elaborados que permiten apreciar en la cosificación (*thingness*, en inglés) la manifestación concreta de una instancia civilizatoria; a la vez, en esos objetos —dice Hall— reside la voz y la agencia de las fuentes vivas que lo conformaron, de modo que se tornan vehículos capaces de superar la antinomia entre lo animado y lo inanimado (pensemos en el término *hýle*, “árbol”, que en el lenguaje aristotélico dio lugar al término filosófico aplicable a la materia).²⁴

La madera y el poder marítimo: política y poética de las trirremes

Ambientada en el trasfondo de la expedición a Sicilia, la comedia *Aves* abunda en un vocabulario tendiente a mostrar las ambiciones imperialistas del protagonista, Pisetero.²⁵ La nueva *pólis* que se funda en las nubes, erigida en el escenario, llamada *Nephelokokkygía*, se presenta enseguida como un objeto de deseo.²⁶ La feminización de la nueva *pólis* aérea responde al paradigma que vincula la lógica de la colonización con la conquista erótica, como demostró Dougherty (1993). También el endurecimiento de una campaña imperial, que muchas veces implica la invasión o fundación de nuevas *póleis*, es susceptible de ser leído a menudo en clave sexual. La conquista por mar entonces puede ser percibida, explícita o implícitamente, como una empresa masculina destinada a consolidar una relación asimétrica que ubica al “otro” en un papel inactivo de sometimiento.²⁷ Como desprendimiento de lo que Keuls ha identificado como el reino

24. Hall (2018: 209).

25. En oposición al ideal de la *pólis* clásica, la pieza traduce una crítica rotunda al carácter negativo y destructivo de las aventuras colonialistas, como sostiene Zuchtriegel (2018: 9-10).

26. Sigo aquí algunos de los planteos ya esbozados en Buis (2015: 462-472).

27. Baste recordar aquí también la célebre “Oración fúnebre” atribuida por Tucídides a Pericles, en la que el *strategós* impulsaba a los *polítai* a admirar el poder de la ciudad y a convertirse en sus amantes (ἐραστὰς γιγνομένους αὐτῆς, 2.43.1)



rígido de la falocracia,²⁸ hacia el exterior de la *pólis* los *ándres* atenienses eran responsables de la expansión territorial, de modo que el imperialismo —al menos en su faceta deseable y controlada— era presentado como un corolario lógico de la ambición y de la valentía (*andreía*), ambos valores propios del universo libre de los hombres.²⁹

La relación entre *éros* y *krátos* configura un dispositivo retórico capaz de instalar una red de metáforas productiva que se sirve de juego con la *thalassokratía* propia del imperio ateniense.³⁰ Así, cuando en *Aves* se produce el encuentro entre Tereo y los atenienses, el rey de las aves les pregunta a Pisetero y a Evélpides por su origen. La respuesta es clara, aquí de nuevo, en lo que se refiere a la cultura material subyacente: ellos provienen del país de las “hermosas trirremes” (ὄθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί, v. 108). La mención de estos barcos como metonimia de la expansión del Estado ateniense³¹ permite aquí entrelazar de nuevo la importancia de la madera, necesaria para la construcción de dichas embarcaciones,³² con una dimensión de género: subjetividad y objetividad se mezclan, en tanto se identifica una belleza femenina aplicable a los objetos tangibles.

Como explica Monoson (1994: 259), la posesión imperial tiene una fuerte impronta sexual. Por lo demás, el ciudadano ideal, de acuerdo con Tucídides, tiene que ser capaz de amar la belleza sin extravagancia y la sabiduría sin molicie (φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ’ εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας, Thuc. 2.40.1). El sustantivo *malakia* se contraponen, en la mentalidad ateniense, al comportamiento varonil; cf. Hunt (2010: 122). Acerca de las emociones políticas que se consagran en el pasaje, ver Balot (2001: 505-525).

28. Cf. Keuls (1985).

29. Como explica Wohl (2002: 188), “The discourse of imperial hardness is thus a way of imagining the consequences of living within the ideality of Athenian masculinity”. La expresión típica para describir el imperialismo ateniense era “las ciudades que los atenienses dominan” (πόλεις ὄσων Ἀθηναῖοι κρατοῦσιν), que muestra con claridad la falta de equilibrio entre el poder imperial y la ciudad más débil que caía bajo su influencia; cf. Low (2005: 95-99).

30. Acerca de la *thalassokratía* y su importancia política en Atenas (a pesar de la escasa recurrencia del término en las fuentes clásicas), ver Bianco (2015). Con relación a la única aparición del concepto en las fuentes cómicas (Demetr. Com. fr. 2 K. A.) y a la ambigua relación con la política marítima que plantean las críticas del género (en las que se hace constante alusión indirecta a la noción), consultar además en el mismo volumen la contribución de Cuniberti (2015).

31. Morrison, Coates & Rankov (2000: 25).

32. Se ha supuesto que, para fabricar el casco de una trirreme eran necesarias unas 35 toneladas de madera; se estima además que la flota ateniense debía contar con unas 300 naves en tiempos de Aristófanes (cf. Thuc. 2.13), con una *ratio* de diez naves nuevas que debían construirse por año teniendo en cuenta una vida útil promedio de 20 años; cf. Bissa (2009: 108). Se supone que, por razones tácticas, la madera para la fabricación de una trirreme se escogía por su liviandad y no tanto por su durabilidad (Morton, 2001: 279). Era mayormente exportada de Macedonia, como explica Reed (2003: 19-20).



Sin embargo, si la posibilidad de expansión imperial se define políticamente como una actividad masculina por excelencia, que depende del empleo adecuado de bellas trirremes, pronto Pisetero manifiesta su temor de devenir una víctima pasiva del control imperial y, por lo tanto, un ser feminizado por el accionar de las propias trirremes: “De ninguna manera es para nosotros [asentarnos en una ciudad] junto al mar, para que se asome la Salaminia a la mañana con un magistrado oficial a bordo”, (οἴμοι μηδαμῶς / ἡμῖν παρὰ τὴν θάλατταν, ἔν’ ἀνακύψεται / κλητῆρ’ ἄγουσ’ ἔωθεν ἡ Σαλαμινία, vv. 145-147).³³ De modo semejante a lo que acontecía con la *párodos* en *Lisístrata*, la negativa a aceptar la mudanza a una ciudad junto al mar puede leerse —también aquí— como un intento de repeler los espacios abiertos susceptibles de penetración,³⁴ que constituyen geografías feminizadas sujetas al poder de naciones autónomas potentes como Atenas.³⁵

Varios años antes, la comedia *Caballeros* —centrada en las críticas políticas contra el demagogo Cleón y la manipulación erótica del *Démos* que lo tiene por amante—había insistido en el rol político de las trirremes para revelar las estrategias demagógicas.³⁶ Hacia el final de la segunda parábasis de la obra, se destaca una quincena de versos referidos, precisamente, a los discursos de unas trirremes, caracterizadas como mujeres (vv. 1300-1315). Allí, en boca de estas embarcaciones personificadas, Aristófanes había puesto en boca del corifeo la reproducción de un debate en que nuevamente se colocaba en contacto el plano amoroso (y sus metáforas sexuales) con el ejercicio del poder político.

33. Con relación a la trascendencia de la trirreme Salaminia, que, junto con la Páralo, funcionaba como un barco mensajero para el gobierno ateniense, cf. Jordan (1975: 173) y Potts (2008: 95-104).

34. Era una práctica habitual que los soldados realizaran actos de pillaje en las costas de poblaciones enemigas. Aristófanes nos muestra en *Ranas* que estos navegantes “desembarcaban y hurtaban a alguien su ropa” (κακβᾶς τινα λωποδυτήσαι, v. 1075); cf. también *V.* 236-237, 354-356 y *Pax* 625-628. Ver al respecto Potts (2008: 23). En un pasaje posterior de la obra claramente relacionado con este, Pisetero detendrá a la diosa Iris que ingresa en la ciudad, manifestando su temor de que se trate de una trirreme que viene a buscarlo (vv. 1203-1204).

35. Sobre esta metáfora sexual del territorio colonial como abierto a la invasión extranjera, ver Charlesworth & Chinkin (2000: 129). El corolario de la autoidentificación de los griegos con los valores de libertad se canaliza, en efecto, a través de la normatividad sexual. Como recuerda Cartledge (1998: 56), los extranjeros afeminados debían de ser tratados como las mujeres, sujetas al imaginario marcial del poder y a una dominación virulenta.

36. Este pasaje ha sido filológicamente analizado en detalle en Buis (2022), a cuyo texto se remite para mayor profundización.

Partiendo de que en griego el sustantivo *τριήρης* y los barcos en general son de género femenino,³⁷ las naves de madera son representadas en el antepirrama de *Caballeros* como mujeres cómicas interesadas en el chisme y el rumor.³⁸ A la habitual feminización de las trirremes en la comedia, se suma aquí el empleo de una retórica política —justificada en el seno de un espacio colectivo de debate— y las referencias concretas a una aparente propuesta de Hipérbolo —blanco habitual de las críticas aristofánicas—³⁹ de expandir el poder ateniense hacia el oeste.⁴⁰ Según esta asamblea de mujeres-barcos, el demagogo tenía la intención de subirse a ellas para conquistar Cartago (vv. 1303-1304).⁴¹ La relación aquí entre las trirremes y el ejercicio de una criticable demagogia no es extraña en el contexto político ateniense de la época; baste recordar que Tucídides menciona que, precisamente, para esta época la Salaminia había sido enviada a Sicilia con la misión de escoltar a Alcibíades de regreso a la ciudad para enfrentar una acusación por la profanación de los Hermes (6.53).

En este caso, las jóvenes trirremes dan cuenta de valores éticos de los que los políticos carecen: son presentadas como jóvenes vírgenes (*parthénoi*) en v. 1302⁴² y una de ellas incluso demuestra que, de excelente familia, está hecha de buena leña (ἐκ πεύκης γε καὶ γῶ καὶ ξύλων ἐπηγνύμην; “si es que yo también estoy construida de pino y maderas”, v. 1310).⁴³ Así, en términos de cultura material, la feminización de las trirremes en este pasaje de *Caballeros* se contrapondrá a la pérdida de subjetividad del propio Hipérbolo, quien se ve desprovisto de accionar ante la resistencia de sus propios instrumentos de conquista.⁴⁴ El re-

37. Casson (1971: 350-354). El término *τριήρης*, de hecho, es en realidad un adjetivo que se emplea como sustantivo. Como aclara Smyth (1984 [1920]: 64, §263.b), significa “triple fitted” y debemos suponer que modificaba originalmente a *ναῦς*, “ship with three banks of oars”.

38. Acerca del rumor y su importancia política puede consultarse Hunter (1994: 96-119).

39. Las alusiones a su persona en la producción superstita de la *arkhaia komoidia* son cuantiosas: *Ach.* 846-847; *Eq.* 739; *Nu.* 551-558, 1065 y *Pax* 690. También fue burlado por varios “rivales” de Aristófanes, como Cratino (fr. 262) o Éupolis (fr. 238). Sobre las distintas fuentes que lo mencionan puede consultarse Cuniberti (2000).

40. Anderson (2003: 3).

41. Acerca de la hostilidad contra Hipérbolo en este pasaje, entendida en el contexto mayor de los ataques aristofánicos, ver a Sommerstein (2009: 227).

42. Anderson y Dix (2020: 211) identifican en este sustantivo ἀνδρῶν el doble valor de hombres y de miembros de una tripulación naval. También lo habían remarcado Sommerstein (1981: 213) y Totaro (1999: 57).

43. El texto griego de *Caballeros* corresponde a la edición de Sommerstein (1981: 130-132).

44. Recordemos que, al final de *Caballeros* un derrotado Paflagonio terminará sus días en las puertas de la ciudad, vendiendo



chazo, político y a la vez sexual,⁴⁵ muestra de nuevo aquí una verdadera poética de la materialidad: si, como vimos, en términos de Hall (2018), los barcos de madera son productos fabricados y, por lo tanto, representan la convencionalidad de su artificio, el rechazo en boca de las embarcaciones consigue desactivar el sentido “natural” del avance hegemónico promovido por una nueva generación de demagogos.

A modo de síntesis: la materialidad imperialista

Sobre la base de los planteos teóricos relativos a las subjetividades y materialidades asentadas por la empresa imperialista, me interesó mostrar primero cómo la toma femenina de la Acrópolis en *Lisístrata* da cuenta del rechazo de los lugares masculinos de poder; la voz de la Corifeo y de las ancianas se suma, desde una clave fuertemente tangible, a las variadas instancias discursivas de resistencia que se valen en la obra de la ideología sexuada de la conquista territorial para revelar las pretensiones de legitimación “natural” de la supremacía ateniense. Mediante la desarticulación de los troncos que los viejos cargan con una fuerte impronta militar, se subvierten los guiones diplomáticos en pos de una reconciliación doméstica que desnaturaliza las bases físicas del expansionismo.

Si en el caso de Pisetero en *Aves* las naves son percibidas como metonimia de un poder político cuyo control el héroe cómico no quiere perder, en el caso de la asamblea de *Caballeros* se observa una serie de discursos de mujeres-barcos que, frente a la potencial manipulación de Hipérbolo, se niegan a ser usadas y tocadas. Ello se condice, por cierto, con la clara distinción que la comedia establece entre su protagonista y los demagogos, quienes son siempre objeto de hostilidad e invectiva sobre la escena.

En los pasajes vistos de *Lisístrata*, *Aves* y *Caballeros*, la madera —cortada, trabajada, manipulada— constituye entonces una vía de acceso para repensar las resistencias físicas y políticas en tiempos de guerra. El encuentro con los objetos sirve, pues, como instancia de consolidación de la identidad cívica, como bien ha señalado recientemente Wyles (2020: 4). En la comedia, lejos de resignarse a ser tratados como bienes inertes o herramientas físicas del control hegemónico masculino, los bienes son explotados dramáticamente

morcillas, borracho e intercambiando insultos con las prostitutas en baños públicos (vv. 1398-1401). De modo menos directo, aunque igualmente efectivo, Hipérbolo también se verá aquí frustrado en su sueño político-erótico.

45. Totaro (1999: 58). Según Henderson (1991: 173), aquí la imaginaria sexual referida a la voluntad de Hipérbolo de “abordar” las trirremes es clara en el contexto de las metáforas náuticas propias de la comedia.



te y se consigue invertir la lógica de la relación agencia/pasividad. Ello explica que los cuerpos-objeto de las mujeres dejen de lado su condición instrumental y expresen, cómicamente, una voluntad y una subjetividad política inusitadas en la que los hombres se ven privados de su centralidad. En definitiva, este juego metafórico de subversión en torno de la cultura y vitalidad de los objetos abre —a mi juicio— interesantes caminos para pensar las bases tangibles del esfuerzo imperial ateniense y para reflejar a la vez, como la otra cara del mismo objeto, sus dificultades concretas y sus propias limitaciones materiales.

Referencias bibliográficas

Ediciones y comentarios

- Anderson, C. A. & T. K. Dix (2020). (ed.) *A Commentary on Aristophanes' Knights*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dunbar, N. (1995). (ed.) *Aristophanes' Birds*. Oxford: Clarendon Press.
- Henderson, J. (1987). (ed.) *Aristophanes. Lysistrata*. Oxford: Clarendon Press.
- Henderson, J. (2007). (ed.) *Aristophanes. Fragments*. Cambridge (MA)/Londres: Harvard University Press.
- Jones, H. S. & Powell, J. E. (1942). (eds.) *Thucydides Historiae*. Oxford: Oxford University Press.
- López Eire, A. (1994) (trad.) *Aristófanes. Lisistrata*. Salamanca: Hespérides.
- Perrin, B. (1916). (ed.) *Plutarch's Lives*. Cambridge (MA)/Londres: Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. (1981). (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 2. Knights*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A. H. (1987). (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 6. Birds*. Warminster: Aris & Phillips.



- Sommerstein, A. H. (1990) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 7. Lysistrata*. Warminster: Aris & Phillips.
- Van Daele, H. (1996). (ed.) *Aristophane. Lysistrata*. París: Les Belles Lettres.
- Wilson, N. G. (2007). (ed.) *Aristophanis Fabulae II*. Oxford: Oxford University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham (NC): Duke University Press.
- Bianco, E. (2015). “*Thalassokratia: un concetto, molti nomi*”, *Historika. Studi di storia greca e romana*, 5, 97-110.
- Bissa, E. M. A. (2009). *Governmental Intervention in Foreign Trade in Archaic and Classical Greece*. Leiden/Boston: Brill.
- Buis, E. J. (2013). “Enemigos íntimos: el imaginario simbólico del matrimonio y las metáforas eróticas de la política internacional en la comedia antigua”. En Rodríguez Cidre, E., E. J. Buis & A. Atienza (eds.). *El oikos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Colección Saberes), 191-228.
- Buis, E. J. (2015). “The Comic Oars of Athenian Jurisdiction: *Autodikia* and the Manliness of Maritime Imperialism in Cloudeckooville”, *Historika. Studi di storia greca e romana*, 5, 459-478.
- Anderson, C. A. (2003). “The Gossiping Triremes in Aristophanes” *Knights* 1300-1315”, *CJ*, 99, 1-9.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balot, R. K. (2001). “Pericles’ Anatomy of Democratic Courage”, *AJPh*, 122, 4, 505-525.
- Balot, R. K. (2009). “The Freedom to Rule: Athenian Imperialism and Democratic Masculinity”. En Tabachnick, D. E. & T. Koivukoski (eds.), *Enduring Empire. Ancient Lessons for Global Politics*. Toronto/Buffalo/Londres: University of Toronto Press, 54-68.



- Buis, E. J. (2022). “Una retórica de resistencia: la asamblea cómica de las trirremes en *Caballeros* y la desnaturalización del imperialismo ateniense”. En Acebal, M., I. Chialva & C. Palachi (eds.), *Entre retóricas: diacronías, lenguajes y disciplinas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).
- Cartledge, P. (1998). “The Machismo of the Athenian Empire – or the Reign of the Phaulos?”. En Foxhall, L. & J. Salmon (eds.), *When Men Were Men: Masculinity, Power, and Identity in Classical Antiquity*. Londres: Routledge, 54-67.
- Casson, L. (1971). *Ships and Seamanhip in the Ancient World*. Princeton: Princeton University Press.
- Charlesworth, H. & Chinkin, C. (2000). *The Boundaries of International Law. A Feminist Analysis*. Manchester: Manchester University Press.
- Cuniberti, G. (2000). *Iperbolo ateniense in-fame*. Nápoles: Il Mulino.
- Cuniberti, G. (2015). “Mare, potere e demagogia nella commedia attica”, *Historika. Studi di storia greca e romana*, 5, 443-458.
- Darthou, S. (2020) *Athènes. Histoire d'une cite entre mythe et politique*. París: Pas-sés composés.
- Dougherty, C. (1993). *The Poetics of Colonization. From City to Text in Archaic Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- Doyle, M. (1986) *Empires. Ithaca*: Cornell University Press.
- Gell, A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford.
- Gill, A. (1995). *Ruling Passions: Sex, Race, and Empire*. Londres: BBC Books.
- Hall, E. (2018). “Materialisms Old and New”. En Telò, M. & M. Mueller (eds.) *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. Londres: Bloomsbury, 203-217.
- Henderson, J. (1991 [1975]) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press.



- Howe, S. (2002). *Empire: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Hunt, P. (2010). *War, Peace, and Alliance in Demosthenes' Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter, V. J. (1994). *Policing Athens: Social Control in the Attic Lawsuits, 420–320 B.C.* Princeton: Princeton University Press.
- Hyam, R. (1990). *Empire and Sexuality: The British Experience*. Manchester: Manchester University Press.
- Inglod, T. (2007). “Materials against Materiality”, *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1–16.
- Jordan, B. (1975). *The Athenian Navy in the Classical Period*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Keuls, E. (1985). *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. Nueva York: Harper & Row.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford/ Nueva York: Oxford University Press.
- Loraux, N. (1993). “Éloge de l’anachronisme en histoire”, *Le genre humain*, 27, 23-39.
- Low, P. (2005). “Looking for the Language of Athenian Imperialism”, *JHS*, 125, 93-111.
- Mattingly, D. J. (2011). *Imperialism, Power, and Identity. Experiencing the Roman Empire*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford/Londres: Basil Blackwell.
- Miller, D. (2005) (ed.), *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Monoson, S. S. (1994). “Citizen as *Erastes*. Erotic Imagery and the Idea of Reciprocity in the Periclean Funeral Oration”, *Political Theory*, 22, 253-276.



- Morrison, J. S., J. F. Coates & N. B. Rankov (2000). *The Athenian Trireme: The History and Reconstruction of an Ancient Greek Warship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morton, J. (2001). *The Role of the Physical Environment in Ancient Greek Seafaring*. Leiden/Boston: Brill.
- Phillips, R. (2006). *Sex, Politics and Empire: A Postcolonial Geography*. Manchester: Manchester University Press.
- Potts, S. (2008). *The Athenian Navy. An Investigation into the Operations, Politics and Ideology of the Athenian Fleet between 480 and 322 BC*, PhD Dissertation, Cardiff University.
- Prown, J. D. (1982). “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method”, *Winterthur Portfolio*. Vol. 17 (1): 1–19.
- Reed, C. M. (2003). *Maritime Traders in the Ancient Greek World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robson, J. (2010). “Friends and Foes: The People of *Lysistrata*”. En Stuttard, D. (ed.), *Looking at Lysistrata. Eight Essays and a New Version of Aristophanes’ Provocative Comedy*. Bristol: Bloomsbury; 49-60.
- Roy, D. & B. Subramaniam (2016). “Matter in the Shadows. Feminist New Materialism and the Practices of Colonialism”. En Pitts-Taylor, V. (2016) *Mattering: Feminism, Science, and Materialism*. Nueva York: NYU Press; 23-42.
- Scheidel, W. (2013). “Studying the State”. En Bang, P. F. & W. Scheidel (eds.). *The Oxford Handbook of the State in the Ancient Near East and Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 5-57.
- Sissa, G. (2013). “Gendered Politics, or the Self-Praise of *Andres Agathoi*”. En Balot, R. K. (ed.). *A Companion to Greek and Roman Political Thought*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 100-117.
- Smyth, H. W. (1984 [1920]). *Greek Grammar*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. (2009). “Lysistrata the Warrior”. En *Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy*. Oxford/



Nueva York: Oxford University Press, 223-236.

Totaro, P. (1999). *Le seconde parabasi di Aristofane*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Wohl, V. (2002). *Love Among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton: Princeton University Press.

Woodward, S. (2016). “Object Interviews, Material Imaginings and ‘Unsettling’ Methods: Interdisciplinary Approaches to Understanding Materials and Material Culture”, *Qualitative Research*. Vol. 16: 359-374.

Wyles, R. (2020). *Theatre Props and Civic Identity in Athens 458-405 BC*. London: Bloomsbury.

Zuchtriegel, G. (2018). *Colonization and Subalternity in Classical Greece. Experience of the Nonelite Population*. Cambridge: Cambridge University Press.



La secuencia narrativa en el *Simposio* de Platón (conferencia de apertura)

Jesús de la Villa

Universidad Autónoma de Madrid

jesus.delavilla@uam.es



Resumen

Este trabajo estudia algunos rasgos lingüísticos de los pasajes narrativos del *Simposio* de Platón y compara la forma en que se señala la secuencia temporal de los eventos descritos con el modo en que lo hacen otros autores de historiografía. La conclusión es que el género del diálogo, que se ha puesto en relación con el drama y con otros géneros literarios, también incluye rasgos típicos de la prosa narrativa.

Palabras-clave:
Platón-Simposio-
narración-secuencia
de eventos.

Introducción¹

Dentro de un debate sobre las identidades y perspectivas al que se dedicó el congreso en que se presentó esta ponencia, cabe también preguntarse por las identidades literarias. Estas se manifiestan, al menos, de dos maneras: en cuanto al género literario y en cuanto a estilo propio de una corriente, escuela o autor.

La cuestión de los géneros literarios es central en el ámbito de la literatura griega desde, por lo menos, Platón (*R.* 392d-395b) y, sobre todo, Aristóteles (*Po.* 1447a-1448a). Un género puede considerarse un marco formal y/o de contenido, adoptado conscientemente -aunque a veces también inconscientemente- por el autor con el objetivo de que su obra se interprete dentro de unos patrones artísticos, culturales o sociales determinados. Así, por ejemplo, la creación de un canto coral determinaba en Grecia qué características métricas se iban a adoptar, pero también condicionaba el contenido y, desde luego, estaba pensado para una determinada forma de reproducción, colectiva, cantada, acompañada de instrumentos y habitualmente ejecutada simultáneamente a una danza. En cambio, si un autor decidía componer una narración histórica, sus restricciones formales, el tipo de contenido y su presentación, muy a menudo, al menos en la época clásica, en forma de lectura pública, eran muy diferentes. Los géneros literarios, por tanto, tienen su propia identidad.

1. La investigación cuyos resultados se presentan en este trabajo se ha realizado con la ayuda del proyecto “Interacción del léxico y la sintaxis en griego antiguo y latín” (FFI2017-83310-C3-1-P), financiado por el Gobierno de España.



Los géneros, por otra parte, pueden evolucionar y, eventualmente, dar lugar a nuevos géneros diferentes. Un ejemplo claro en la literatura griega es el drama; la tragedia y la comedia, surgidas al final del s. VI a. C., combinan lo que podríamos llamar el aspecto “teatral”, es decir, la representación pública, con los antiguos géneros líricos de la elegía, el yambo, la lírica mélica y la lírica coral. Lo mismo podríamos decir de la novela, género tardío, que tanto debe a la épica, o los innovadores idilios de Teócrito, que no dejan de continuar tradiciones genéricas anteriores, que tienen que ver con la épica, la lírica y el drama.

Un caso semejante de adaptación de tradiciones anteriores e innovación es el de los diálogos de tipo platónico. Platón no fue seguramente el creador de este modelo, pero sí el que lo llevó a su forma más elaborada². El género parece haberse configurado adaptando elementos de claro origen teatral, como es el diálogo entre los protagonistas, a la descripción de situaciones concretas y, en el caso de los diálogos platónicos, a la reflexión sobre diferentes aspectos filosóficos, tanto éticos como metafísicos. Ahora bien, no se ha hecho especial hincapié, hasta donde sé, en el hecho de que los diálogos de Platón, al menos, también contiene partes narrativas, en las que un narrador, que ha presenciado por sí mismo una escena o que ha oído de otros un suceso, lo relata linealmente. Estos pasajes, salvo error, no han sido analizados en términos literarios de una forma detenida comparándolos con otras narraciones en prosa. El presente trabajo pretende analizar algunos pasajes narrativos del *Simposio* de Platón desde el punto de vista de su estructura temporal, es decir, estudiando uno de los aspectos más importantes del relato histórico, que es cómo se organiza y transmite la secuencia de los eventos³. Y compararé estos datos con los que conocemos de otras narraciones históricas. Ello nos permitirá comprobar en qué medida Platón se adapta también, en los pasajes que no son dialogados, a procedimientos literarios cuyo origen y desarrollo se encuentran en los relatos históricos desde, por lo menos, Heródoto.



2. La bibliografía sobre el diálogo filosófico, sus orígenes y su forma es inmensa. Un breve resumen útil, con bibliografía comentada, se puede encontrar en Calvo (1988). Un estudio muy completo sobre los orígenes del género es el de Laborde (1978).

3. Para la importancia de la secuencia temporal en la estructura de la narración puede consultarse, p. ej., el trabajo fundamental de Fleischmann (1990).

Características de la secuencia temporal en la narración, la base teórica

Todas las lenguas son capaces, en la descripción y narración de eventos, de indicar de alguna forma cuál es la secuencia temporal de tales eventos, es decir, qué acontecimiento sucedió antes, cuál a la vez que otro y cuál después. Pero la forma de indicarlo puede ser distinta. El griego antiguo recurrió básicamente a seis procedimientos:

- i) Indicaciones léxicas explícitas por medio de adverbios: *πρότερον* “antes”, *ἔπειτα*, *μετὰ δὲ*, *ὕστερον* “después”, *χθές* “ayer”, etc.
- ii) Formas nominales o sintagmas preposicionales: *νυκτός* “de noche”, *ἐν τούτῳ τῷ χρόνῳ* “en aquel momento”, *μετὰ τὴν μάχην* “después de la lucha” etc.
- iii) Adverbios y partículas organizadoras del discurso como *πρῶτον*, *ἔπειτα*, pero también otras como *γάρ*, que justifica lo indicado en la oración anterior, muchas veces sobre la base de hechos o situaciones anteriores a los de la frase que precede. Inversamente, *οὖν* extrae consecuencias de lo dicho anteriormente y, por tanto, muchas veces se refiere a situaciones posteriores a la de la frase precedente.
- iv) Oraciones subordinadas introducidas por conjunciones que expresan tiempo de forma específica, como *ὅτε*, *ἐπειδὴ* “cuando”, *πρίν* “antes de”, *ἕως* “mientras” o “hasta que”, o que, secundariamente, como *ἵνα* “para” o *ὥστε* “de manera que”, junto con otro valor adverbial —final y consecutivo, respectivamente, en estos casos—, implican también que el evento descrito en la subordinada es posterior al de la principal.
- v) Secuencia de temas aspectuales/temporales: la relación que se establece entre el aspecto adoptado por determinadas formas de subordinación —temporal, causal, condicional— con relación al tiempo en que se ancla el desarrollo del evento descrito en la oración principal da lugar a interpretaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad⁴. Así, por ejemplo, un participio predicativo en aoristo indicará casi siempre que el evento descrito por él está acabado —aspectualmente, es perfectivo— cuando se produzca el evento descrito por su verbo principal, como en (1). Si el participio está en

4. Sobre el papel de los tiempos verbales en la estructura narrativa del latín y el griego puede consultarse Klug (1992). Sobre la importancia en particular de los temas aspectuales, cf., p. ej., Hettrich (1976) o Rijksbaron (1988).



tema de presente, se entenderá que el evento descrito es simultáneo total o parcialmente —es decir, es imperfectivo, está todavía en desarrollo— con respecto al de su verbo principal (2). Finalmente, si el participio está en futuro, el evento será posterior al de su verbo principal (3).

- (1) Σωκράτης οὗτος ἀναχωρήσας ἐν τῷ τῶν γειτόνων προθύρῳ ἔστηκεν (*Smp.* 175a)
“Nuestro Sócrates, tras haberse retirado al atrio de los vecinos, se ha quedado allí parado”;
- (2) κἀμου̅ **καλοῦντος** οὐκ ἐθέλει εἰσιέναι (*Smp.* 175a)
“y, aunque yo le llamaba no quería entrar”;
- (3) συνεγυμναζόμεν, ὥς τι ἐνταῦθα περανῶν. (*Smp.* 217c)
“Hice ejercicio junto con él con la idea de obtener de este modo algo”.

Por otro lado, entre oraciones independientes, muchas veces, los temas aspectuales indican la relación de los eventos descritos en una oración con respecto a los de la siguiente oración. Como han mostrado Hettrich (1976) y Rijksbaron (1988) para Heródoto, en las narraciones, generalmente, una oración con verbo en aoristo se refiere a un evento que está concluido y es, por tanto, anterior al evento de la frase que la sigue. Por el contrario, una oración con verbo en imperfecto suele referirse a un evento que no está acabado cuando comienza el descrito en la oración que le sigue. Para ejemplificarlos con casos del simposio, el primer tipo de contextos, corresponde al de un párrafo como el de (4); el segundo está representado por (5).

- (4) ἐγὼ ἤδη ποτ' εἶδον <τὰ ἐντὸς ἀγάλματα> καὶ μοι ἔδοξεν οὕτω θεῖα καὶ χρυσᾶ εἶναι
... ὥστε ἡγούμενος δὲ αὐτὸν ἐσπουδακένα ἐπὶ τῇ ἐμῇ ὥρᾳ ἡγησάμην εἶναι καὶ
εὐτύχημα ἐμὸν θαυμαστόν (*Smp.* 216e-217a)

“yo una vez vi <las imágenes de dentro de Sócrates> y me pareció que eran tan divinas y doradas ... que ... Y pensando que aquel se interesaba por mi belleza, consideré que era también mi suerte admirable”.



(5) *συνεγγιγνόμενην γάρ, ὦ ἄνδρες, μόνος μόνω, καὶ ᾧμην αὐτίκα διαλέξασθαι αὐτόν μοι ἄπερ ... , καὶ ἔχαιρον* (*Smp.* 217b)

“pues estaba, amigos, yo solo con él que estaba solo y creía que inmediatamente iba a hablar conmigo lo que ... y estaba contento”.

En el párrafo de (4) los aoristos describen eventos sucesivos, pues quien habla, Alcibíades en este caso, primero “vio las imágenes” (εἶδον), después “tuvo una impresión” (ἔδοξεν), resultado de la visión y, finalmente extrajo una conclusión: que “su suerte era admirable” (ἠγησάμην).

En (5), por el contrario, los hechos se relatan de otra forma: primero el hablante, de nuevo Alcibíades, se encontraba (συνεγγιγνόμενην) solo con otra persona, Sócrates; cuando todavía estaba con él, creía (ᾧμην) que Sócrates iba a hablar con él; y, porque pensaba esto y seguía pensándolo, se alegraba (ἔχαιρον). Es decir, cada una de las situaciones descritas en una oración se encadena, sin haber concluido, con la situación de la siguiente oración.

En conclusión, incluso entre oraciones independientes, los temas aspectuales sirven para marcar la relación temporal entre eventos.

vi) El último procedimiento para indicar secuencia temporal en una narración es la presentación de los eventos en el mismo orden en que se produjeron; es lo que puede llamarse orden icónico de la secuencia narrativa o principio del *ueni, uidi, uici*, por la famosa frase cesariana.⁵

Todos estos procedimientos se combinan en los relatos griegos, si bien, como hemos mostrado en diversos estudios realizados sobre la obra de Heródoto, Tucídides y Polibio, no con el mismo grado de importancia (Villa 2020, 2021). Así, en los estudios señalados y en otros de otros autores⁶, se ha visto cómo la presentación icónica, es decir, la reproducción en la narración del orden real de los eventos es, con mucho,

5. Sobre la importancia general de la iconicidad en la sintaxis puede consultarse el volumen colectivo de Haiman (ed.) (1995), entre otra muchísima bibliografía.

6. Buijs (2005), sobre Jenofonte.

el procedimiento más utilizado, seguido del uso de los temas aspectuales. En mucho menor medida se recurre a elementos léxicos o a la subordinación.

En lo que sigue, voy a mostrar el resultado de un análisis de la presencia de cada uno de estos recursos en algunos pasajes del *Simposio* de Platón, comparándolos con los datos obtenidos previamente para dos de los historiadores mencionados, Heródoto y Tucídides, que, por datación y prestigio, podrían haber sido un modelo para Platón en sus pasajes narrativos, y con Polibio, como referencia de los datos que puedan mantenerse constantes en las narraciones de épocas más tardías.

Marcas de secuencia temporal en las narraciones del Simposio de Platón

1. Para realizar mi análisis he elegido los siguientes pasajes del Simposio platónico:

- Introducción: diálogo inicial donde se nos cuenta cómo el narrador llegó a conocer los hechos y las conversaciones que se produjeron en el simposio (172a-173e)
- Circunstancias en las que se celebró y se desarrolló el simposio hasta el comienzo de los famosos discursos sobre el amor (174a-177a)
- Tras los discursos, la llegada de Alcibíades y su incorporación al simposio (212c-214e)
- Discurso de Alcibíades, en el que describe diferentes aspectos de su relación con Sócrates (214e-221b)
- Diálogo entre Sócrates y Alcibíades, en el que siguen comentando hechos anteriores (222c-223a)
- Final de la narración del simposio (223b-223d)

Para el análisis de los pasajes narrativos hemos dejado fuera aquellos casos en que, dentro de la narración, se encuentran diálogos en estilo directo.

Para nuestro trabajo hemos de comenzar por identificar y aislar los distintos eventos cuya relación temporal habrá que estudiar después. La forma más directa de hacerlo es contabilizando las formas verbales que aparecen en tales pasajes, pues cada forma verbal corresponde a un evento. Naturalmente, hay formas nominales, en concreto los nombres verbales, que también se refieren a eventos, como κλησις, σύνδειπνος o συνουσία, por citar solo tres que aparecen en los primeros párrafos de la obra. No incluiré, sin embargo, estos términos en mi análisis, pues plantean problemas de delimitación semántica; en efecto, junto con



términos como los señalados, claramente eventuales, otros como ὁδός “camino o marcha” o ἐπιδικία “ofrendas o sacrificios de agradecimiento por una victoria”, podrían considerarse, según los casos, como entidades de primer orden, elementos materiales, o de segundo orden, eventos. Me limitaré, por tanto, a estudiar las formas verbales, tanto personales como no personales, de los pasajes indicados.

Por otro lado, aparte de enumerar las formas verbales, que corresponden a la referencia a un evento, he comparado estos datos con el número de oraciones, es decir, de estructuras sintácticas estructuralmente autónomas que aparecen en el texto.

El resultado, comparado con el de los tres historiadores estudiados previamente, Heródoto, Tucídides y Polibio, es el que sigue:

Tabla 1. Formas verbales/oraciones del *Simposio* comparados con algunos historiadores:

	Hdt. 6.87-103	Th. 6.42-53	Plb. 1.6-11	Pl. <i>Smp.</i> (pasajes)
Nº de formas verbales	318	279	271	474
Nº de oraciones	117	64	71	210
Proporción	2,72:1	4,36:1	3,81:1	2,26:1

Dado que los pasajes analizados de cada autor, aunque bastante similares en su longitud, no son exactamente iguales, más que los números absolutos de número de formas verbales y número de oraciones, es interesante tener en cuenta la proporción que se da en cada caso, pues este valor permite equiparar los datos de los cuatro autores.

El cuadro permite comprobar cómo los datos de Platón se parecen bastante a los de Heródoto, pero difieren de los de Tucídides y los de Polibio, que sigue en alguna medida el estilo tucidideo. En efecto, en Platón solo hay 2,26 formas verbales por cada oración, lo que implica que, como media, cada oración contiene un verbo principal y una o dos formas verbales subordinadas, sea esta el verbo personal de una subordinada, un participio o un infinitivo. Por el contrario, Tucídides, en el otro extremo, casi duplica los datos de Platón, puesto que en cada oración aparecen más de cuatro formas verbales diferentes, de las cuales una será la principal y las otras tres necesariamente subordinadas. Esto nos da un indicio sobre la complejidad de la construcción sintáctica de Tucídides, con períodos más largos y más complicados, frente a los períodos más sencillos de Heródoto y, sobre todo, de Platón. Polibio, finalmente, se parece más a Tucídides que a Heródoto y Platón.

Los datos que refleja la tabla indican, por tanto, que el análisis de la secuencia temporal entre eventos en las narraciones respectivas tendrá que hacerse más veces en Heródoto y Platón entre oraciones independientes, mientras que en Tucídides y Polibio ha de hacerse más entre los eventos descritos dentro de una misma oración, es decir, entre el evento descrito por el verbo principal y el descrito por los verbos subordinados.

2. Pasando ya a analizar cómo se marca la relación temporal entre los eventos, atendiendo a los diferentes procedimientos y recursos indicados más arriba, el resultado para el Simposio de Platón es el que sigue⁷.

- i) Indicaciones léxicas explícitas por medio de adverbios, incluyendo los adverbios de discurso: 18 formas diferentes que se repiten hasta usarse 26 veces. Esto representa que este procedimiento se utiliza en, aproximadamente, el 5,5% de las frases, naturalmente, combinado en la mayoría de los casos con otros procedimientos. Algunos ejemplos son los siguientes.

7. De los procedimientos utilizados para marcar la secuencia temporal en el relato enumerados en la sección 2 no nos ocuparemos de los usos de γὰρ y οὖν. Estas partículas presentan una frecuencia de uso muy diferente entre los distintos autores como para poder considerarse un rasgo común de la narrativa: en los pasajes analizados de los historiadores hay once usos de γὰρ en Heródoto, mientras que solo cuatro en Tucídides y dos en Polibio; con respecto a οὖν (ὄν en Heródoto), solo hay un caso en cada uno de los historiadores. Por el contrario, Platón presenta un número muy considerable de usos de γὰρ, que sobrepasa la treintena, y de οὖν, que es cercano a veinte. La razón de esta diferencia puede encontrarse en que en Platón las dos partículas se utilizan sobre todo en pasajes de estilo indirecto en el que se reproducen diálogos, un tipo de contexto que apenas se da en los historiadores. No es, por tanto, este rasgo un criterio de comparación de los procedimientos narrativos en los historiadores y en Platón, respectivamente.



(6) Οὗτος δ' ... ἐξήκει ἔχων ἱμάτιον μὲν τοιοῦτον οἷόνπερ καὶ πρότερον εἰώθει φορεῖν
(*Smp.* 220b)

“Este salía con exactamente el mismo manto que acostumbraba ya antes a llevar”

(7) ἔπειτα ὄχρετ' ἀπιῶν προσευξάμενος τῷ ἡλίῳ (*Smp.* 220d)

“Después se marchaba, alejándose, tras haber realizado sus rezos al sol”

(8) καὶ τότε μὲν αἰσχυνόμενος ἀφήκα αὐτόν ἀϋθις δ' ἐπιβουλεύσας ... διελεγόμεν ἁεὶ πόρρω τῶν νυκτῶν (*Smp.* 217d)

“y entonces, avergonzado, le dejé ir; pero, la vez siguiente, tras haber trazado un plan, ... llevaba mi conversación cada vez más avanzada la noche”

La comparación con los datos de los otros autores se refleja en la Tabla 2.

Tabla 2. Comparación en el uso de expresiones adverbiales en Hdt., Th., Plb. y Pl.⁸

	Hdt. 6.87-103	Th. 6.42-53	Plb. 1.6-11	Pl. <i>Smp.</i> (pasajes)
Nº de formas verbales	318	279	271	474
Nº de usos de expresiones adverbiales	13	3	7	26
Porcentaje	4,08%	1,08%	2,6%	5,5%

8. Se incluyen aquí también los adverbios de frase y del discurso, como πρῶτον, ὕστερον, etc. cuando se refieren al orden en que se describen eventos y no tanto a la presentación de argumentos abstractos. No computamos por ello tampoco los casos de γάρ y οὖν, que, aunque puedan ir asociados a veces a la secuencia de los eventos (cf. infra sección 4.1), no implican por sí mismos cuál es tal secuencia.



Como se ve, el número de oraciones, principales o subordinadas en el que las expresiones adverbiales indican la secuencia de los eventos es muy reducido en todos los autores. Platón está más cerca de Heródoto en sus cifras, así como Tucídides y Polibio se aproximan entre sí. Pero, en todo caso, queda patente el reducido uso en la prosa narrativa de este recurso, incluyendo los pasajes estudiados de Platón.

- i) Sintagmas preposicionales: 3 formas diferentes, *μετὰ τοῦτο*, *μετὰ ταῦτα*, *πρὸ τοῦ*, se repiten hasta dar 7 utilizaciones diferentes; corresponde a la exigua proporción de 1,5% de las frases en Platón. Se anotan los ejemplos a continuación.

(9) *μετὰ ταῦτα συγγυμνάζεσθαι προουκαλούμην αὐτόν (Smp. 217b)*

“Después de eso le invitaba a practicar ejercicio juntos”

(10) *ταῦτα οὖν διανοηθεῖς, πρὸ τοῦ οὐκ εἰωθῶς ἄνευ ἀκολουθου μόνος μετ’ αὐτοῦ γίγνεσθαι, τότε ἀποπέμπων τὸν ἀκόλουθον ὄνος συνεγιγνόμεν (Smp. 217a)*

“Con esta intención, aunque antes de esto no acostumbraba a estar solo con él sin un acompañante, entonces, despidiendo al acompañante, estaba solo con él”

No hay en el pasaje analizado usos casuales del tipo *νυκτός, τῇ ὑστεραία*. Los datos son comparables a los de los historiadores, como se refleja en la Tabla 3.

Tabla 3. Sintagmas preposicionales o formas causales que expresan secuencia temporal en Hdt., Th. Plb. y Pl.

	Hdt. 6.87-103	Th. 6.42-53	Plb. 1.6-11	Pl. <i>Smp</i> (pasajes)
Nº de formas verbales	318	279	271	474
Nº de usos de sintagmas preposicionales y casos.	15	5	19	7
Porcentaje	4,71	1,8%	7%	1,5%

De nuevo, se refleja en el cuadro el uso reducido de este recurso en la prosa narrativa. En este caso, las cifras de Platón se aproximan a las de Tucídides; Heródoto hace un uso más frecuente de estas expresiones y Polibio más aún. Pero, en todo caso, queda patente que los datos de Platón se hallan en el rango de los de los historiadores y que se trata de un recurso claramente minoritario.

- i) Oraciones subordinadas conjuncionales con contenido temporal principal o secundario: 22 casos, que representa solo el 4,6% de los contextos. Algunos ejemplos son los que siguen:

(11) *ἐπειδὴ δὲ ἀφίκετο τὸ πρῶτον, δειπνήσας ἀπιέναι ἐβούλετο* (217d)

“Cuando vino por primera vez, tras haber cenado, quería marcharse”

(12) *καὶ ἔ μὲν ἔφη ἀπονίζειν τὸν παῖδα ἵνα κατακέοιτο* (175^a)

“Y decía que el sirviente le lavaba para que pudiera reclinarsé”

La comparación con los datos de los otros autores se recoge en la tabla siguiente:

Tabla 4. Subordinación conjuncional que expresa contenido temporal en Hdt., Th., Plb. y Pl.

	Hdt. 6.87-103	Th. 6.42-53	Plb. 1.6-11	Pl. <i>Smp.</i> (selecta)
N° de formas verbales	318	279	271	474
Subordinadas con contenido temporal	14	17	2	22
Porcentaje	4,4%	6,1%	0,7%	4,6%

Como se ve, los datos de Platón son básicamente idénticos a los de Heródoto y no alejados de los de Tucídides. Polibio, en cambio, presenta un uso mucho más reducido de este recurso. Ello puede ponerse en relación con el uso más frecuente que hace este autor, en cambio, de los sintagmas preposicionales y los casos con contenido temporal (cf. Tabla 3). Puede tratarse de un rasgo estilístico del autor o un fenómeno histórico; no es este, sin embargo, el lugar para discutirlo. Lo que queda claro es, de nuevo, que el recurso a formas de subordinación conjuncional para marcar la secuencia temporal en la narración es muy limitado en toda la prosa histórica analizada. Platón comparte este rasgo con ella.

iv) Secuencia de temas aspectuales.

El *Simposio* de Platón presenta sistemáticamente el mismo tipo de relación entre el tema aspectual de los verbos subordinados y el evento descrito en el verbo principal que en el resto de la literatura griega: aoristo = anterioridad/presente = simultaneidad/futuro = posterioridad. En (1) y en (3) hemos presentado ejemplos de ello. Igualmente hemos ejemplificado en (4)-(5) cómo entre oraciones independientes, pero adjuntas en la secuencia narrativa, también los temas aspectuales contribuyen a describir la relación temporal entre eventos. Si tenemos en cuenta, por tanto, que todas las formas personales de los verbos, así como los participios, organizan sus valores aspectual-temporales en la narración en relación unos con otros, el grado



de relevancia de los temas aspectuales para describir la relación temporal relativa entre eventos es altísimo. De hecho, solo algunos infinitivos no transmiten por sí mismos ninguna relación de secuencia temporal con los verbos de los que dependen⁹. En estos casos es el significado de estos verbos modales el que determina que el evento del infinitivo sea necesariamente posterior que el del verbo principal.

La consecuencia es que en todos los pasajes de Platón analizados solo hay 43 casos, es decir, el 9,1% de las formas verbales, en que el aspecto verbal del verbo no transmite una información sobre la relación de secuencia temporal entre los eventos descritos. Esta cifra es semejante a la de los historiadores: Hdt. 26x (8,2%), Th. 32x (11,8%), Plb. 23x (8,5%).

En resumen, por tanto, el contenido gramatical aspectual de las formas verbales transmite la relación temporal entre eventos en un alto porcentaje, que es semejante en Platón y en las otras narraciones históricas.

v) Orden icónico de las frases según la secuencia de los acontecimientos.

Como en el caso de los historiadores, este es el recurso, junto con el anterior, más utilizado en Platón en todos los pasajes. Esto quiere decir que un acontecimiento que sucedió antes que otro se describe normalmente también antes en la secuencia narrativa; hemos visto ejemplos de ellos en (1), (8) y (11), donde los participios ἀναχωρήσας y ἐπιβουλεύσας, más la oración subordinada introducida por ἐπειδή, respectivamente, se refieren a eventos anteriores al de su verbo principal y, por lo tanto, preceden. Paralelamente, un evento que sucedió después de otro irá habitualmente también situado después en la secuencia narrativa, como sucede con el participio de futuro περᾶνῶν en (3) o la frase subordinada final en (12).

En el caso de los eventos simultáneos, estos aparecen seguidos, puesto que la secuencia narrativa no admite otra cosa, sin que haya una preferencia por que la principal o la subordinada preceda o siga. Un ejemplo es el siguiente:

(13) περιτρέχων ὄπη τύχοιμι καὶ οἰόμενός τι ποιεῖν ἀθλιώτερος ἢ ὄτουοῦν, οὐχ ἦττον ἢ σὺ νυνί, οἰόμενος δεῖν πάντα μᾶλλον πράττειν ἢ φιλοσοφεῖν (*Smp.*173a)

9. Se trata básicamente de infinitivos dependientes de verbos modales, en construcciones del tipo δεῖ ποιεῖν, βούλομαι γενέσθαι ο μέλλω ποιεῖν, de infinitivos finales, en construcciones subordinadas introducidas por conjunciones como ὥστε o πρὶν, de infinitivos sustantivados precedidos de una preposición (p.ej. πρὸς τὸ βαίνειν) o de construcciones hechas como ὡς εἶπεῖν.

“Corriendo de un sitio a otro y pensando que estaba haciendo algo, era más desdichado que cualquiera -no menos que tú ahora, pensando que era preciso hacer cualquier cosa antes que dedicarme a la filosofía”.

En este pasaje, la construcción de predicado nominal que funciona como verbo principal es ἀθλιώτερος ἤ. Los participios περιτρέχων, οἰόμενος y el segundo οἰόμενος describen situaciones que son simultáneas a la principal, puesto que la persona que habla dice que era desdichado cuando estaba “corriendo de un sitio a otro” y “pensando” dos cosas diferentes. Como vemos, dos de los participios aparecen antes de la estructura verbal principal, mientras que el tercero aparece detrás. No hay ninguna razón semántica o sintáctica que condicione una u otra posición, puesto que dos eventos simultáneos pueden aparecer icónicamente descritos indistintamente en un orden u otro, al menos por lo que se refiere a la secuencia de eventos. Hay, sin embargo, razones de carácter pragmático que hacen preferible un orden a otro. En este caso, de acuerdo con las propuestas sobre el orden de palabras de Dik (2007: 36-38; v. tb. infra), los dos primeros participios corresponden al “marco circunstancial” (*setting* en inglés) en que se produce el evento principal; por lo tanto, es normal que precedan a este evento; por el contrario, la frase del tercer participio (οἰόμενος) corresponde a lo que Dik (2007: 38) denomina “información adicional” (*remainder*), que se sitúa detrás del verbo o complejo verbal. Esta distribución responde, por tanto, a criterios pragmáticos, de organización de la información, pero no tiene que ver con la secuencia de los eventos en función del orden en que se produjeron.

En cuanto a las cifras concretas del grado de mantenimiento del orden icónico, puede señalarse que solo en 32 contextos, entre las 474 formas verbales utilizadas en los pasajes estudiados de Platón, no se mantiene este orden. Esto corresponde al 6,8% de los casos e implica, por consiguiente, que el orden icónico se mantiene en un 93,2% de los casos. Lo que coincide básicamente con los datos de los historiadores (Hdt. 87,4%; Th. 94,6%; Plb. 94,1%). Si, además, comparamos los casos en que no se mantiene el orden icónico de la secuencia de eventos en su distribución entre oraciones independientes, por un lado, y oración subordinada/oración principal, por otro lado, el resultado es el que se da en la Tabla 5.



Tabla 5. Casos en que no se mantiene el orden icónico de la secuencia de eventos

	Hdt. 6.87-103	Th. 6.42-53	Plb. 1.6-11	Pl. <i>Smp.</i> (pasajes)
Nº de formas verbales	318	279	271	474
No se mantiene entre oraciones principales	4	2	6	9
No se mantiene entre principal / subordinada	36	13	10	22
Total de no mantenidas	40	15	16	31
Porcentaje	12,6%	5,4%	5,9%	6,5%

Según esta tabla, es más corriente la ruptura del orden icónico entre principal y subordinadas que entre períodos sintácticos independientes. Ello es esperable, puesto que corresponden a diferentes niveles de estructura de las narraciones. Los períodos independientes sintácticamente constituyen unidades de narración más relevantes, que organizan el conjunto del relato. Es normal, por tanto, que, consciente o inconscientemente, los autores sean más conservadores a la hora de preservar una secuencia narrativa que respete la cronología con que se produjeron los acontecimientos. En cambio, dentro de cada período, aunque el orden icónico sigue siendo muy mayoritario, se produce un grado mayor de libertad, entre otras cosas, como veremos, porque hay procedimientos alternativos muy claros de indicación del orden real de los eventos.

Hasta aquí los datos principales, que muestran cómo Platón, en sus pasajes narrativos, utiliza los mismos procedimientos que en los relatos históricos para indicar cuál es la secuencia de los eventos descritos. En



otras palabras, Platón sigue en ese diálogo los principios generales de la narración en prosa, mostrando cómo el género del diálogo platónico, en aquellos contextos en que no hay conversación, sino narración, se adapta a principios propios de otros géneros.

Para terminar nuestro análisis, vamos a estudiar aquellos casos en que no se mantiene el orden icónico de la secuencia temporal. Esto es interesante por sí mismo, puesto que nos va a revelar pasajes en los que, por alguna razón, se rompe un principio muy estable, como acabamos de ver. Ello hace de estos pasajes contextos muy relevantes dentro de las narraciones platónicas. Por otro lado, nos permitirá comprobar en qué medida unas marcas y otras se combinan para transmitir entre todas la secuencia de los acontecimientos.

3. *Los casos en que no se sigue el orden icónico*

Como se ha recogido en la Tabla 5, solo hay 31 contextos en que el orden icónico de la secuencia narrativa no se mantiene; de ellos, 9 se dan entre períodos principales y 22, entre principales y subordinadas. Vamos a analizarlas por separado.

a) Entre frases principales

De los nueve periodos independientes entre los que hay inversión, en ocho casos se trata de organizaciones del discurso en que la frase segunda justifica por medio de la partícula γάρ la frase anterior. Esto no es extraño, puesto que γάρ ha de remitir a unas circunstancias anteriores a las de la frase que la precede y que justifica lo dicho en ella. Estas circunstancias son, la mayoría de las veces, eventos anteriores que, finalmente, desembocan en el evento de la primera frase, que es consecuencia de aquellos. Veamos, como ejemplo un par de casos:

(14) ἔναγχός σε ἐζήτουν βουλόμενος διαπυθέσθαι τὴν Ἀγάθωνος συνουσίαν ... ἄλλος
τίς μοι διηγείτο ἀκηκῶς Φοίνικος τοῦ Φιλίππου, ἔφη δὲ καὶ σὲ εἰδέναι (172b)

“Te he estado buscando hace poco queriendo informarme sobre la reunión de Agatón Pues uno me contaba que lo había oído de Fénix hijo de Filipo y decía que también tú lo sabías”



(15) οὐ κατιδεῖν τὸν Σωκράτη, ἀλλὰ καθίζεσθαι παρὰ τὸν Ἀγάθωνα ἐν μέσῳ
 Σωκράτους τε καὶ ἐκείνου: παραχωρῆσαι γὰρ τὸν Σωκράτη ὡς ἐκείνον κατιδεῖν (213a)

“y que no vio a Sócrates, sino que se sentó junto a Agatón, en medio de Sócrates y de aquel; pues Sócrates se había apartado cuando lo vio”.

En el ejemplo de (14), que corresponde al principio de la obra. Apolodoro cuenta cómo un conocido, Glaucón, le abordó cuando subía a Atenas desde Falero y le preguntó sobre el simposio. La frase de (14) trata de reproducir las primeras frases de Glaucón cuando se acerca a Apolodoro y, como es lógico, lo primero que hace es justificar la interpelación: “te he estado buscando para informarme de la reunión de Agatón...”. Esa es la información más relevante que puede darle en ese momento y, por lo tanto, es normal que sea lo primero que dice. Solo después justifica por medio de un γάρ la razón de la pregunta y, como es lógico también, esta justificación se refiere a un hecho anterior, que es el que ha provocado su llamada a Apolodoro. Es solo la partícula γάρ, por tanto, lo que permite recuperar la secuencia real de los hechos, que, por otra parte, están ordenados no sobre una base temporal, sino de importancia comunicativa.

En (15) nos encontramos en otro momento narrativo: cuando Apolodoro cuenta lo que le habían contado a él sobre la entrada de Alcibíades en el simposio. En la secuencia de los acontecimientos el protagonista es Alcibíades, que es de quien se habla; se dice de él que no ve a Sócrates y que se sienta entre el anfitrión y la figura más importante de la reunión, Sócrates. Esos son los hechos relevantes, puesto que lo que interesa es seguir a Alcibíades en su inoportuna entrada. Sin embargo, hay algo extraño que interrumpe al narrador en su secuencia y que debe justificar: cómo es que había sitio para reclinarse entre los dos personajes más relevantes del conjunto, Agatón y Sócrates. La justificación viene a continuación y en ella se cambia de sujeto, pues pasa a ser Sócrates de quien se dice que se había retirado previamente para hacer sitio a Alcibíades. De nuevo en este caso, como en el anterior, los hechos más relevantes aparecen primero y solo como justificación secundaria se introduce una información relativa a un evento anterior temporalmente. En este pasaje también la secuencia real de los hechos se puede recuperar en parte gracias al uso de γάρ. Otros cinco pasajes son semejantes a los dos analizados¹⁰.

10. Se encuentran en *Smp.* 172b, 175b, 175d, 217a, 219e.



En un caso adicional, entre los ocho en que se utiliza γάρ para dar cuenta de la inversión temporal en nuestro corpus, la partícula está reforzada por el adverbio temporal χθές:

(16) καὶ τὸν εἰπεῖν ὅτι ἐπὶ δεῖπνον εἰς Ἀγάθωνος. χθὲς γὰρ αὐτὸν διέφυγον τοῖς ἐπινικίοις, φοβηθεὶς τὸν ὄχλον (174a)

“Y decía que iba a la cena de Agatón; “pues ayer le evité en las celebraciones de la victoria por temor a la muchedumbre”.

Esta frase corresponde al comienzo de una intervención de Sócrates. En el relato del banquete, en el que, como se sabe, hay varias narraciones insertadas unas dentro de otras. En este caso se está reproduciendo un encuentro entre Aristodemo, que es quien contó a Apolodoro todo lo que sucedió en el banquete, y Sócrates antes de ir al propio banquete. Aristodemo le ha preguntado a Sócrates dónde iba tan inusualmente aseado y es cuando Sócrates les responde que iba a la cena de Agatón. Y a continuación, pasando del estilo indirecto al directo, se introduce la segunda frase del ejemplo (16), con la que Sócrates justifica por qué iba a casa de Agatón. De nuevo en este caso, como en los de (14) y (15), la inversión de la secuencia temporal está justificada por la organización de la información en términos de importancia comunicativa: Sócrates primero responde a la pregunta directa que le han hecho; luego, justifica su respuesta por medio de un γάρ, que, como en los casos anteriores, remite a unas circunstancias anteriores a las de la frase que precede. La diferencia con los otros ejemplos de inversión temporal de nuestro corpus en los que hay γάρ es que en este caso la anterioridad de la segunda frase está claramente marcada, además, por χθές.

Veamos, por último, el único caso de inversión temporal entre frases principales en los que no hay γάρ.

(17) οὐκ οἶσθ' ὅτι ... ἀφ' οὗ ἐγὼ Σωκράτει συνδιατρίβω ... οὐδέπω τρία ἔτη ἔστιν; πρὸ δὲ τοῦ ... ἀθλιώτερος ἢ ὄτουοῦν... (173a)

“¿No sabes que ... desde que yo tengo trato con Sócrates ... no han pasado todavía tres años? Y antes de eso ... yo era más desgraciado que ninguno ...”.



En (17) Apolodoro, que es quien habla, está explicando a Glaucón que los hechos del banquete sucedieron hacía ya mucho tiempo, mientras que su relación con Sócrates es reciente. Esta es la información relevante en el relato sobre el banquete, puesto que lo sitúa temporalmente. Pero, a continuación, añade una información, sin duda ética y filosóficamente importante, pues se refiere a las enseñanzas de Sócrates y sus consecuencias, pero que es secundaria en la narración relativa al simposio. La locución adverbial $\pi\rho\delta\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\upsilon$ nos indica que esta nueva situación o evento es anterior temporalmente al que se ha descrito antes. Su posposición en la secuencia narrativa se debe, por tanto, aparentemente a su carácter secundario en tal secuencia.

En resumen, en todos los casos en que se da inversión temporal entre períodos principales hay razones pragmáticas que justifican esta inversión. Y siempre hay algún indicador formal, bien la partícula $\gamma\acute{\alpha}\rho$, bien una locución adverbial, que permite recuperar el orden real de los acontecimientos.

b) Entre principal y subordinada

En aquellos 22 casos en que la inversión temporal, es decir, el no mantenimiento en la secuencia narrativa del orden real de los eventos, influyen varios factores.

En primer lugar, hay algunos casos en que es la sintaxis la que obliga, como en (16), donde la construcción $\delta\eta\lambda\omicron\nu\ \acute{\omicron}\tau\iota$ siempre encabeza el período e introduce después aquello que es evidente, tanto si es anterior, como en (18), en referencia a $\eta\upsilon\rho\epsilon\varsigma$, como si es simultáneo, como sucede con $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\varsigma$, como podría ser también con futuro¹¹:

(18) $\delta\eta\lambda\omicron\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \acute{\omicron}\tau\iota\ \eta\upsilon\rho\epsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\tau\omicron\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\varsigma$ (175d)

“Está claro que lo encontraste y que lo tienes”.

11. Por ejemplo, en Pl. *Sph.* 239d.



También es posible que pueda atribuirse a motivos sintácticos la anteposición de un infinitivo de tipo dinámico (cf. Kurzová 1968) ante un verbo de voluntad o modal, como en (19) y (20)¹².

(19) τὸν δὲ Ἀριστοφάνη λέγειν τι ἐπιχειρεῖν, ὅτι ἐμνήσθη αὐτοῦ λέγων ὁ Σωκράτης
περὶ τοῦ λόγου: (212c)

“que Aristófanos intentaba decir algo en cuanto a lo que le citó Sócrates con respecto a su propio discurso”.

(20) ἔν τ' αὖ ταῖς εὐωχίαις μόνος ἀπολαύειν οἷός τ' ἦν τά τ' ἄλλα καὶ πίνειν οὐκ
ἐθέλων, ὅποτε ἀναγκασθεῖη, πάντας ἐκράτει (220a)

“En cambio, en los momentos de buena provisión, era el único capaz de acabarlo, y, por lo demás, incluso si no quería beber, cuando se veía obligado, superaba a todos.

Sin embargo, los demás casos de inversión temporal entre principal y subordinada no pueden atribuirse a motivos puramente sintácticos, sino más bien pragmáticos. De hecho, se pueden interpretar sobre la base del esquema propuesto por Dik (1997) para el orden de palabras, basado en criterios pragmáticos. El esquema básico de Dik es el de (21)¹³.

12. Otros casos: *Smp.* 212d, 217b, 217d, 220a. Son mayoría, sin embargo, los casos en que el infinitivo está pospuesto en estos contextos: hay hasta 20 casos, como en *Smp.* 172a (βούλομαι διαπύθεσθαι), 172c (κελεύω προίεναι) o 173a (δεῖ πράττειν). Allan (2012) estudia la colocación de los infinitivos con respecto a su verbo principal, pero no establece una diferencia entre los infinitivos dependientes de verbos modales y los dependientes de verbos declarativos. Según sus cifras, en el conjunto, los infinitivos tienden a seguir al verbo principal. No obstante, la proporción de anteposiciones de los infinitivos en nuestro corpus con respecto a las posposiciones es del 20%, mucho más elevada que con el resto de las formas subordinadas. Es posible, por tanto, que, aparte de factores pragmáticos, como los que analiza Allan, haya también algún tipo de factor sintáctico que justifique esta diferencia, como el hecho de que se trata en la mayor parte de los casos del complemento necesario del verbo regente, que tiende a ir antepuesto al propio verbo. Falta un estudio más detallado sobre este tipo de contextos.

13. Este esquema ha sido precisado posteriormente en trabajos como los de Matic 2003 y Allan 2014, entre otros.



(21) Esquema básico del orden de palabras en griego antiguo (Dik, 2007)

Marco / Tópico / Foco / Verbo / Información adicional

Según este esquema, el orden de palabras de las frases tiene como núcleo la forma o locución verbal. Por delante de ella, en el orden siguiente, se sitúan, primero, las informaciones circunstanciales que sirven de marco (*settings* en inglés) al evento que se describe; luego el tópico o la información conocida; a continuación el foco o información nueva y más relevante. Tras el verbo se sitúa información adicional (*remainder*) que bien aporta datos secundarios, bien sirve para justificar y precisar toda la secuencia anterior.

Sobre la base de este esquema, por ejemplo, se justifican casos como los siguientes:

(22) ὥστε οὐθ' ὅπως οὖν ὀργιζοίμην εἶχον καὶ ἀποστερηθείην τῆς τούτου συνουσίας
οὔτε ὅπη προσαγαοίμην αὐτὸν ἠὲ πόρουν. (219d)

“de manera que no estaba como para enfadarme y privarme de su compañía ni sabía cómo podía acercarme a él”.

(23) ἔπου τοίνυν, ἔφη, ἵνα καὶ τὴν παροιμίαν διαφθείρωμεν μεταβαλόντες, ὡς ἄρα καὶ
“Ἀγάθων’ ἐπὶ δαῖτας ἴασιν αὐτόματοι ἀγαθοί” (174b)

“sigue, entonces, dijo, para que hagamos falso el dicho, tras cambiarlo, de que junto a Agatón a comer van los buenos espontáneamente”.

En (22) la oración subordinada final ὅπως ὀργιζοίμην precede, frente a lo que esperaríamos por la secuencia temporal, al verbo principal εἶχον; de forma semejante, la interrogativa indirecta ὅπη προσαγαοίμην αὐτὸν precede a su verbo principal ἠὲ πόρουν. Se trata en ambos casos del foco de información de sus oraciones respectivas, pues aportan la información en contraste que aporta el contenido más relevante, que, glosada, sería “no sabía ni cómo alejarme de él ni cómo acercarme a él”. Técnicamente se denomina a este tipo de contraposiciones *foco contrastivo* y va situado en posiciones iniciales de

las oraciones en griego (Allan 2012: 11-14). No es la sintaxis, entonces, la que determina la inversión de la secuencia temporal, sino la pragmática.

En el caso del ejemplo (23), el participio μεταβαλόντες sigue a su verbo principal διαφθείρωμεν, a pesar de que se trata de una acción, la de cambiar el proverbio, anterior y causa de la de destruirlo. Se puede justificar porque se trata de una típica información adicional, que solo modifica parcialmente la información principal τὴν παροιμίαν διαφθείρωμεν “para que hagamos falso el dicho”; el participio solo explica la forma en que se hará, algo de importancia secundaria. De nuevo, por tanto, no es la sintaxis lo que justifica la posición del participio, sino su importancia informativa relativa dentro de la oración.

En conclusión, los casos de inversión temporal dentro de las oraciones, en el pasaje que estudiamos, se pueden explicar tanto por razones sintácticas como pragmáticas, exactamente igual que se demostró para Heródoto, Platón y Polibio en trabajos anteriores ya citados.

Conclusiones

- El *Simposio* de Platón contiene largos pasajes narrativos. Estos pasajes están organizados lingüísticamente, al menos en lo que a la indicación de la secuencia temporal de los eventos, según los mismos principios del resto de la narrativa griega contemporánea, en particular los de Tucídides.
- Platón sigue estrictamente los mismos patrones que los historiadores griegos para organizar la secuencia temporal de su narración. En otras palabras, se inserta en la tradición narrativa. Ni siquiera parece tener rasgos estilísticos propios, al menos en cuanto a los parámetros analizados.
- La narración puede considerarse, por tanto, uno de los componentes literarios en la conformación del complejo género mixto denominado “diálogo”, que ha tenido una enorme trascendencia en el desarrollo de la transmisión del pensamiento occidental.
- En términos puramente lingüísticos, los datos del *Simposio* de Platón permiten comprobar que el orden icónico de las oraciones de una narración y la utilización de los temas aspectuales-temporales son, con mucho, los procedimientos más utilizados para mostrar la secuencia real de los eventos. La utilización de otros procedimientos, como la subordinación y el léxico, es muy limitada.
- Los casos en que no se sigue el orden icónico deben explicarse. En general, pueden encontrarse, junto a algunas causas sintácticas de carácter general, razones pragmáticas particulares, propias de cada oración, que explican la inversión del esperado orden icónico de las frases de acuerdo a los patrones propuestos para explicar el orden de palabras en griego antiguo.



Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones

Platonis opera, ed. J. Burnet, Oxford, Clarendon, 1901 [Oxford Classical Texts]

Platón *Apología de Sócrates. Banquete. Fedón. Fedro*. [Trad. y notas del Banquete M. Martínez Hernández], Madrid, Gredos, 1992.

Estudios

Allan, R.J. (2013). “History as presence. Time, tense and narrative modes in Thucydides”, in: A. Tsakmakis/M. Tamiolaki (eds), *Thucydides Between History and Literature*, Berlin/New York, 371–390.

Allan, Rutger J. (2014). “Changing the Topic: Topic Position in Ancient Greek Word Order”, *Mnemosyne* 67: 181–213.

Buijs, Michel (2005). *Clause combining in Ancient Greek narrative discourse: The distribution of subclauses and participial clauses in Xenophon’s Hellenica*, Leiden.

Calvo, José Luis (1988) “Diálogo socrático y diálogo platónico. Evolución, estructura y estilo”, en J. A. López Férez (ed.) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Gredos, 655-660.

Dik, Helma (2007). *Word Order in Greek Tragic Dialogue*, Oxford, OUP

Fleischmann, Suzanne (1990), *Tense and narrativity. From medieval performance to modern fiction*, Austin: University of Texas Press, 1990.

Haiman, John (ed.) (1985). *Iconicity in syntax*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.

Hettrich, H. (1976). *Kontext und Aspekt in der altgriechischen Prosa Herodots, Göttingen*, Vandenhoeck & Ruprecht.

Klug, Wolfgang (1992). *Erzählstruktur als Kunstform: Studien zur künstlerischen Funktion der Erzähltempora im Lateinischen und im Griechischen*, Heidelberg, Manutius.



- Kurzová, Helena (1968). *Zur syntaktischen Struktur des Griechischen. Infinitiv und Nebesatz*, Praga, Academia de Ciencias de Praga.
- Laborderie, Jean (1978). *Le dialogue platonicien de la maturité*, París, Les Belles Lettres.
- Matić, Dejan (2003). “Topic, Focus, and discourse structure. Ancient Greek word order”, *Studies in Language* 27: 573–633.
- Rijksbaron, A. (1988). “The discourse function of the imperfect”, en A. Rijksbaron *et al.* (eds), *In the Footsteps of Raphael Kühner*, Ámsterdam, Gieben, 237-254.
- De la Villa, Jesús (2020). “Relative time and narrative in Herodotus and Thucydides”, en G. Giannakis *et al.* (eds.) *Synchrony and Diachrony of Ancient Greek: Language, Linguistics and Philology. In honor Emilio Crespo*, Berlín-Boston, De Gruyter, 292-305.
- De la Villa, Jesús (2021). “Relative time and the iconic order of clauses in Polybius’s narrative”, en M. L. Alilffi *et al.* (eds.) *Perspectives on Languages and Linguistics. Essays in honour Lucio Melazzo*, Palermo, Palermo U.P., 619-637.



Un diálogo lucianesco de Nicolás Mavrocordatos (1680-1730): la identidad griega y literaria de la ilustración temprana

Nikos Mavrelou

Universidad Demócrito de Tracia (Grecia)

nmavrelo@helit.duth.gr



Resumen

En esta comunicación se intentará rastrear las dos identidades, personal y literaria, de Nicolás Mavrocordatos, príncipe de Moldovalaquia. La obra *Diálogo contra el pico delirante* forma parte de un conflicto entre dos eruditos, Nicolás Mavrocordatos y Mitrofanis Grigorás; por esta razón, el texto es extremadamente vigoroso basado, además, y principalmente, en la tradición satírica de la Grecia antigua y, en particular, Luciano, aunque no faltan referencias a Aristófanes, Homero etc. Como en la época

de Mavrocordatos, la “identidad griega” no es todavía “nacional”, el diálogo revela una identidad basada únicamente en el idioma y en la tradición cultural.

Palabras-clave:

Nicolás
Mavrocordatos
- Luciano de Samosata – Diálogo
- Ilustración griega temprana - identidad griega.

Nicólaos Mavrocordatos (1680-1730) –gran intérprete del sultán y vaivoda de los principados danubianos de Moldovia, Valaquia–, fue hijo del médico Aléxandros Mavrocordatos –gran intérprete del sultán también y, más tarde, su consejero *a secretis*; como diplomático de la Sublime Puerta representó al Imperio Otomano en las negociaciones con las potencias europeas en Karlowitz, y resultó la persona-clave para firmar el famoso Tratado de Karlowitz en 1699. Aléxandros Mavrocordatos cuidó con esmero el futuro de su hijo Nicólaos y, especialmente, su educación, optó por la enseñanza en el hogar, con preceptores eruditos como Iakovos Manos y De la Mortraye. Este último nos cuenta (en su obra *Voyages du Sr. A. de la Motraye en Europe, Asie et Afrique*) su experiencia en clase con Nicólaos (1704):

“C’est une chose presque incompréhensible que le progrès qu’il faisoit, malgré ses autres occupations & sur tout ses études dans l’*Arabe* & dans le *Grec* littéral qu’il possède maintenant en perfection. Je remarquais que le *Latin* qui lui avoit été d’un grand secours dans l’*Italien* ne lui servoit pas peut dans le *François*. [...] Je n’ai jamais vu d’homme qui eût une memoire si vaste & si heureuse que lui ; ce qui faisoit que son Père l’appelloit quelquefois *sa Bibliothèque*” (Mavrocordatos 1989: 18).

Aparte de su instrucción en filosofía, lenguas, literaturas y bellas artes, Aléxandros Mavrocordatos deseaba que su hijo tuviese conocimientos sobre política; así lo llevaba consigo durante su trabajo como intérprete del sultán, con la intención de obtener experiencia ya que lo preparaba para que pudiera sucederlo en el cargo. Políglota, igual que su padre, Nicólaos hablaba griego clásico y moderno, latín, turco otomano, árabe, italiano, francés y farsi, y era la persona adecuada para suceder a su padre como intérprete del sultán (1698).



El erudito príncipe Nicólaos logró combinar su carrera política con la de un escritor productivo que cultivó varios géneros literarios junto con la filosofía en la época de la Ilustración temprana griega (finales del siglo XVII - mediados del siglo XVIII). Sus diálogos literarios —algunos al estilo platónico y otros al estilo lucianesco— son cortos, pero no son inferiores a sus otras obras que son más extensas. Los cinco diálogos son: *Διάλογος κατὰ τῆς μεμηννίας ἀξίνης, τῆς παραχωρήσει Θεοῦ ἐξαρχούσης τῶν ἐν τῇ Βασιλευούσῃ κηφήνων* [=Diálogo contra el pico delirante que, por gracia de Dios, domina sobre los zánganos de Constantinopla]; *Διάλογος περὶ ζωῆς καὶ θανάτου* [=Diálogo sobre la vida y la muerte]; *Philoskommon o el jugador de dados (Φιλοσκώμμων ἢ Κυβευτικός)*; *Pseudofilósofo o el Viejón (Ψευδοφιλόσοφος ἢ Μπάμπος)* y *Sobre el que no vale ni un duro* (traducción libre de *Περὶ τοῦ Τριοβωλιμαίου*). La erudición de Nicólaos está caracterizada por la doble orientación de relaciones intertextuales. En el famoso *Debate entre Antiguos y Modernos*, Nicólaos dialoga con ambas tradiciones (Mavrocordatos 1989: 50 y Kyriacopoulos 2009: 3-4): por un lado, siendo griego no podría —y no quería— dar la espalda al pasado cultural de su pueblo y a su lengua materna (una sola y en continua evolución), así que admiraba a los Antiguos (Kyriacopoulos 2009: 52-53); por otro, como ciudadano de la República de Letras europea, no podía dejar de admirar también a los filósofos y a los eruditos europeos, los “Modernos”, después del Renacimiento hasta sus días (Kyriacopoulos 2009: 53).

En la bibliografía encontramos muchas comparaciones entre las obras de los Antiguos y la de los Modernos, durante la época temprana de la Modernidad europea, y el diálogo intertextual con ellos es un hecho indiscutible; entre los eruditos occidentales mencionamos a Hobbes, La Rochefoucauld, Descartes, Machiavelli, como se puede apreciar en las notas de Bouchard (Mavrocordatos 1989: 217-234). El diálogo intertextual con los “Antiguos” es un tema que discutieron algunos de los críticos contemporáneos; Jacques Bouchard lideró esa discusión con sus artículos y en el comentario de la edición de *Philotheou Parerga* (= *Ocios de Filoteo*), donde ofrece varias referencias a ciertos datos y opiniones que revelan un diálogo con textos de Platón y otros escritores de la Antigüedad.

Bouchard, aparte de su propio trabajo, ha supervisado tres tesinas de máster y una tesis de doctorado en la Universidad de Montreal. Las tres tesinas de máster son ediciones críticas de los cinco diálogos mencionados (el segundo en Kallipolidis, 1990 y los tres últimos en Kyriacopoulos 2009) y su ensayo *Contra el tabaco* (Trudelle 1992), donde también edita —aunque el título de la tesina no lo incluye— el *Diálogo contra el pico delirante* y lo analiza (Trudelle 1992: 32-33), a causa de su conexión con la obra contra el tabaco. De gran importancia es la tesis doctoral sobre la obra filosófica *Περὶ καθηκόντων/De Officiis* de Nicólaos. Para el género literario del diálogo, es muy interesante que haya, en Grecia, una nueva edición

del *Διάλογος περὶ ζωῆς καὶ θανάτου* [=*Diálogo sobre la vida y la muerte*] (Mavrocordatos 2016), aunque no incluye entre los textos utilizados la edición de Kallipolidis, la que conoce (Mavrocordatos 2016: 47). En las ediciones de los diálogos anteriormente mencionadas, Trudelle, Kallipolidis, Kyriakopoulos y Jatzóglou hacen interesantes observaciones sobre las relaciones de los textos de Nicólaos Mavrocordatos con la tradición textual de los Antiguos y los Modernos; lo que haría falta, entonces, es un estudio general sobre todos los diálogos. Durante esta comunicación se intentará rastrear las dos identidades, personal y literaria, del erudito príncipe Nicólaos Mavrocordatos a través de una parte del lucianesco *Diálogo contra el pico delirante*, editado por la primera vez en 1885 por Ioannis Sakkelion (Mavrocordatos 1885).¹ El objetivo principal es confirmar el carácter lucianesco y los elementos técnicos, genéricos y temáticos en diálogo intertextual con los demás Antiguos que se mencionan en el texto.

El *Diálogo contra el pico delirante* narra el enfrentamiento entre dos eruditos, Nicólaos Mavrocordatos y Mitrofanis Grigorás; es un texto extremadamente vigoroso basado, principalmente, en la tradición satírica de la Grecia antigua y, en particular, en Luciano de Samósata, aunque no faltan referencias a Aristófanes, Homero, Eurípides, Platón, etc. Como en la época de Mavrocordatos, la identidad griega no es todavía “nacional”; el diálogo revela una ‘identidad’ basada únicamente en el idioma y en la tradición cultural griega, ininterrumpida desde la Antigüedad.

Al cotejar el *Diálogo contra el pico delirante* de Mavrocordatos con un diálogo de Luciano original se puede captar la erudición en el idioma, la forma, las ideas y la *técnica satírica* del samosatense, tal como lo ha demostrado Kyriakopoulos en su edición de los otros tres de los diálogos del mismo autor: *Philoskomon*, *Pseudofilósofo* y *Sobre el que no vale ni un duro*. Kyriakopoulos (2009) señala el diálogo intertextual de estas tres obras con varios textos antiguos sin usar los términos *πηγές* [=fuentes] y *πρότυπα* [=modelos], que utiliza nuestro escritor aunque, analizando los textos, menciona analogías con muchos textos platónicos o lucianescos, y de otros escritores también. Al contrario, Jatzóglou limita las “fuentes” antiguas de un sólo diálogo que edita, en un texto pseudoplatónico *Axiójo* y a unas referencias generales en los *Diálogos de Muertos* de Luciano y, sobre el tema “cuerpo y alma”, las obras de Máximo de Tiro (Mavrocordatos 2016: 20-25). Estas tres “fuentes” las había indicado Alkis Anghelou (1985: 67-68). Kallipolidis, a su vez, compara muy someramente el *Diálogo sobre la vida y la muerte* con la técnica de los diálogos de Luciano (Kallipolidis 1990: 20-22). Lo mismo hace con Platón u otros escritores antiguos (Kallipolidis 1990: 29-33).

1. La sobremencionada edición de Trudelle es la segunda. Como las diferencias entre la primera y la segunda edición son muy pocas, las referencias en este trabajo son a la primera, aparte de unos pocos puntos que comentamos.

Para resumir, la bibliografía sobre los diálogos de Mavrocordatos anteriormente mencionada revela que Luciano de Samósata fue uno de los Antiguos preferidos del príncipe fanariota entre varios más. Sin embargo, no se tocan ciertos temas relacionados con la intermediación de las ‘fuentes’ o ‘influencias’, o simplemente del diálogo intertextual. El primero de ellos es si los proverbios de los Antiguos son más fáciles de encontrar en diccionarios o antologías bizantinas, post-bizantinas u occidentales -como *La Suda*, Hesiquio, M. Apostolio etc.-, sobre los que sabemos a ciencia cierta que tenía en su famosa biblioteca, según Iorga (entre ellos Joh. Bentzii, *Thesaurus elocutionis oratoriae grecolatinus novus* 1581 etc. [Iorga 1914: 9-44]). El segundo es si, aparte de Platón o Luciano, hay otros textos de la tradición textual griega (antigua, bizantina o post-bizantina), como Aristófanes, Hipócrates o Galeno, Licofrón de Calcis, Focio, etc. (también libros de su biblioteca). Y, el tercero, y último tema, la capacidad de Nicolás de mezclar los géneros literarios en textos híbridos, como observa Kyriakopoulos (2009: 48-49), o acoplando las palabras y frases de dos escritores (o ‘fuentes’) a su modo retórico para construir un discurso en modo de ‘palimpsesto’ (Kyriakopoulos 2009: 48). Estos tres temas poco estudiados se comentarán respecto al texto del *Diálogo contra el píco delirante*, como hicieron otros escritores en el siglo XVIII. Nuestro objetivo es analizar al menos una parte de este texto dialógico, intentando concentrarnos en estas tres técnicas para mostrar el ‘diálogo’ intertextual de Nicolás Mavrocordatos con los Antiguos.

Como ya se ha mencionado, la primera edición del *Diálogo contra el píco delirante* es del siglo XIX. En la breve introducción (Mavrocordatos 1885: 451-452), Ioannis Sakkelion (aunque no menciona influencias luciánicas, sino sólo otras) nos presenta el contexto histórico del debate literario e ideológico entre Nicolás y Mitrofanis Grigoras, y los textos literarios relacionados, igual que Trudelle (1992). Nicolás escribió en griego arcaizante una *vituperatio* contra el tabaco, criticando a sus usuarios. Mitrofanis Grigoras, partidario de su uso, escribió, como respuesta, un elogio por el tabaco, texto este último de paradero desconocido aún. Nicolás, enfurecido, decide responder a su vez con el *Diálogo contra el píco delirante*. Este furor es el motivo para que nuestro texto sea completamente diferente (en algunos puntos) de los otros cuatro diálogos analizados por Kallioupolidis, Kyriakopoulos y Jatzóglou. Es también la razón que da un carácter extremadamente satírico, al nivel de polémica o libelo infamatorio, un género amado por los Griegos desde la Antigüedad hasta los días de nuestro escritor. Este elemento acerca más a nuestro texto a Luciano (u otros escritores satíricos) que a Platón.

Como nos dice S. Oikonomos, y cita Sakkelion (Mavrocordatos 1885: 452), Nicolás escribe este diálogo que “nos narra sus cosas con amargura y utiliza vocablo que no es nada apropiado para su moralidad y magnanimidad, porque son pruebas de debilidad humana dejar las pasiones salir, (...) el hombre más



perfecto está estimulado a hacer las cosas más absurdas y está abrumado”. Esta opinión de Oikonomos sobre el diálogo de Mavrocordatos indica que es sorprendente el modo de escribir en un idioma arcaizante pero muy vulgar en la Antigüedad, usado en textos satíricos y/o de polémica. Por esta razón ha decidido no publicar nuestro diálogo con el texto del ensayo *Contra el tabaco*. Sakkelion, menos conservador, lo publica porque cree que todos los textos de los “hombres famosos” merecen ver “la luz de la imprenta” (p. 452).

Antes de empezar nuestro análisis, doy un breve resumen del *Diálogo contra el pico delirante*. Los dos interlocutores tienen nombres antiguos (y luciánicos), Filocles y Licino, ambos registrados en los diálogos lucianescos también, Filocles, en *El Incrédulo* y Licino, como el *alter ego* del propio Luciano en sus diálogos, como *Pseudosofista o Solecista*, *Lexifanes*, *El Banquete o los Lapitas* etc. (Cabrerero 2007: 92). *El Banquete* luciánico parece ser un de los hipotextos de nuestro diálogo, pero en contraste porque en nuestro diálogo Filocles quiere vomitar, no comer, y así empieza: “Δότε μοι λεκάνην ἵν’ ἐγκαίρως χρήσομαι τῇ παροιμίᾳ”. Este verso de las *Nubes* de Aristófanes (907) hace claro otro hipotexto del diálogo de Mavrocordatos, como había ya mencionado Sakkelion en nota a pie de página. Es interesante mencionar que Filocles es un nombre que usa también Fénelon para uno de sus héroes de la obra *Les Aventures de Télémaque* (1699), muy famosa a principios del siglo XVIII.

El diálogo está dividido tres partes:

a) La primera es la introducción donde Filocles (el *alter ego* de Nicolás) relata la causa de su enfurecimiento: los discursos a favor del tabaco que escucha le dan ganas de vomitar, por muy asquerosos (“τῇ ἀηδία αὐτὴν ἐπικλήσαντες εἰς ἐμετὸν διαγαργαλίζουσι”); han entrado en su cuerpo por los oídos (“ἐπεισεύσαντες² τῇ ἐμῇ ἀκοῇ”) y si no los hace salir “vomitando” le darán una mala enfermedad: “εἰ μὴ ὅτι τάχιστα αὐτοὺς ἐξεμέσω, ἢ μὴν δεινὴν καὶ δυσανάκλητον νοσήσω τὴν νόσον”.

Esta parte es como un ejercicio retórico basado en una metáfora, acumulando palabras y frases sobre el modo de escribir un discurso y sobre el gusto, es decir cómo puede ser (retóricamente, en su estilo, y en su contenido) “digestible” o no. Nicolás utiliza aquí el vocabulario de un banquete o del “arte” culinario, para hablar de la retórica del discurso que es la comida del alma: “ἐπαγωγότατον ὄψον ἐπιτιδοῦς τῇ βουλιμιώσῃ μου ψυχῇ καὶ τῆς τῶν λόγων ἐπιδομένη τροφῆς” [=ofreciendo una comida deliciosa a mi alma bulímica que necesita alimento de discursos]. Esta parte introductoria no sólo nos presenta el tema del diálogo,

2. Esta palabra Trudelle la copia como ἐπεισεύσαντες, pero la forma adecuada es ἐπεισεύσαντες, como lo da Sakkelion.

sino además es autorreferencial sobre el modo de ‘construir’ un discurso. Termina cuando Licino le pide a Filocles la narración “ἀπ’ ἀρχῆς ἀπ’ ἄκρης”, con todos los detalles y en modo lineal, al contrario que la técnica *in medias res*. Esta frase es de Licofrón (*Alejandra* 1.1-3): “λέξω τὰ πάντα νητρεκῶς, ἃ μ’ ἱστορεῖς, / ἀρχῆς ἀπ’ ἄκρας· ἦν δὲ μηκυνθῆ λόγος, / σύγγνωθι δέσποτ’”.

b) La segunda parte, situada entre una oración judicial y texto de debate, ocupa el extenso discurso de Filocles. El héroe hace referencia a la vida de Mitrofanis Grigoros y, sin dar muchos detalles y evitando a revelar su nombre, menciona sólo (indirectamente) su ciudad natal, Dodona, y su obra *Ἐπαινος Νικοτιανῆς* (=Elogio por el Tabaco). En realidad no hay ningún detalle sobre su vida aparte de las referencias a su ciudad de origen, su vida “sibarita” y “de Sardanápalo”, sus estudios y su obra. El discurso de Filocles es un verdadero palimpsesto de frases y palabras de escritores antiguos, como las parodias de Luciano o de Séneca, y una construcción retórica recargada, muy ornamentada pero no oscura como la del Manierismo o del Barroco.

c) La tercera parte es la descripción de Grigoros, a la que pide Licino (“τὴν τούτου ἰδέαν ζωγραφῆσαι τῷ λόγῳ”), de la misma manera que pidió la narración de los hechos al principio de la segunda parte. El retrato (o “pintura”) de Grigoros representa un ser feo –o monstruoso hasta rozar lo grotesco–, algo que puede interpretar como una referencia alegórica a la maldad/fealdad de su alma (“μυαρωτάτην ψυχὴν”), a la que mencionó en la segunda parte de nuestro texto. La misma estructura, un largo discurso del personaje principal, la encontramos en *Lexifanes* de Luciano, con el discurso de Licino ocupando dos partes largas, como en nuestro texto (aunque Licino, en su primera narración, describe detalladamente los hechos, algo que no hace el héroe de Mavrocordatos).

Desde el principio queda claro que Filocles es el personaje principal y Licino el interlocutor que le provoca o estimula para exponer su discurso sobre Grigoros, el objetivo de su aguda sátira. Hay elementos de sátira o, mejor dicho, del libelo o debate literario. Como es habitual en los textos satíricos o libelos personales, la persona-objetivo y su modo de vida³ están representados a través del filtro de una distorsión grande, no solo en su apariencia corporal, sino también a nivel moral y social. Este último toca un tema general de moralidad social –como en los textos de debates o polémicas–, el uso del tabaco y sus consecuencias en la moralidad no solo de Grigoros. Un debate puede ser sobre un tema literario, como aquí el

3. Si intentáramos comparar nuestro texto con el pequeño *curriculum vitae* de Procopiou (1722: 802) sería difícil de creer que hablan de la misma persona. Pero, como lo menciona Trudelle (1992: 28), al final de su vida Mitrofanis Grigoros se reconcilió con el Príncipe Nicolás y le dedicó unos poemas.



texto de Grigorás al que Mavrocordatos caracteriza como “ἀπόμουσον καὶ ἀφραδέες, καὶ πλήρες ὕδρων λογίδριον” [=nada poético y sin fluidez, y discursito lleno de liquidez]. La palabra en Griego Antiguo es “Λογύδριον”, aunque Sakkelion y Trudelle leen en el manuscrito “λογίδριον”. Otra forma es “λογίδιον”, lo cual según LSJ encontramos en la *Biblioteca* da Focio. No sabemos si la forma de Griego Moderno “λογίδριον” es un error de los editores, del autor o del copista. Lo que es seguro es que el diminutivo –ιδιον es más eficaz para devaluar el texto de Grigorás. Lo que no podemos traducir en español es la aliteración de “ἴδρ” y el juego con las palabras “ὑδρων” y “λογίδριον”.

Hablando de la manera de escribir de su enemigo, Mavrocordatos dice que en su discurso: “τῆ συνήθη κακομηχανία, ἀτερπεῖς καὶ ἀηδίας μεστὰς λέξεις συνεργανισάμενος” (Mavrocordatos 1885: 456) [=como es su costumbre, construyó su discurso a mal modo seleccionando palabras desagradables y muy asquerosas], “οὔτε κατὰ ρητορικῆς νόμους, οὔτε κατὰ γραμματικῆς κανόνας συνθεῖς αὐτό” (Mavrocordatos 1885: 457) [=componiéndolo sin considerar ni las leyes de retórica, ni las reglas de gramática]. Podemos, entonces, decir que la obra de Mavrocordatos incorpora también (a modo de parodia) muchas palabras de textos antiguos para mostrar que es desagradable escuchar (¿o leer?) el discurso de Grigorás. Desgraciadamente, como no disponemos del texto de Grigorás no podemos saber si el *Elogio al tabaco* era, en efecto, tan desagradable respecto a la retórica o a la gramática.

Nuestro texto empieza, como ya hemos mencionado, con una frase tomada de las *Nubes* de Aristófanes (v. 907); la encontramos en el diccionario de la *Suda* (bajo el lema “λεκάνια”). Mavrocordatos no cita toda la frase aristofánica, donde tenemos dos circunstancias: las ganas de vomitar y un viejo que dice bobadas: “ΔΙ. αἰβοῖ, τουτὶ καὶ δὴ χωρεῖ τὸ κακόν· δότε μοι λεκάνην. ΑΔ. τυφογέρων εἶ κἀνάρμοστος” (*Nubes* 906-8). La frase del verso 908 que Nicólaos omite, la sustituye con una palabra (ὑθλοῖ) que existe como proverbio en M. Apostolio (“γραῶν ὑθλοῖ”), “las bobadas que dicen los viejos”.

Un ejemplo que demuestra nuestro argumento es el abuso de los proverbios (en vez de usar adverbios simples) para describir la moralidad y la vida de Grigorás en la segunda parte del diálogo (Mavrocordatos 1885: 456). Este punto del texto nos indica que Nicólaos seguramente usa un corpus Paroemiographorum o más. Por supuesto, no copia simplemente, sino también cambia los proverbios como lo nota Sakkelion en pie de la página (Mavrocordatos 1885: 454, nota 1). El modo en que Nicólaos cambia las frases y combina “fuentes” diferentes confunde hasta a Sakkelion que piensa que la frase “καὶ φερομένου ἄνω καὶ κάτω, καὶ τὸν οὐρανόν, ἧ φασίν, ἐπιμιγνύντος τῆ γῆ” no solo se puede encontrar en Platón, sino también en Eusebio de Cesarea (Eusebius Pamphilus 1843: 393), quien habla de la moralidad y el alma, comentando a Platón. La idea también existe en Olimpodoro, en sus comentarios sobre los *Meteorológicos* de Aristóteles (1834:



224-225) y el ciclo del agua.

Así Mavrocordatos usa los diccionarios y/o florilegios para formar textos de escritores diferentes, cambiando en un modo original la famosa frase que relaciona (en metáfora) la estética con el gusto “Θολεροὶ καὶ ἄπιοτοι ὕθλοιοι” [=turbias y no potables bobadas]. El elemento original es que Mavrocordatos habla del gusto pero en términos de sinestesia (oído y visión), porque las bobadas “no potables” entran por sus orejas: “εἰσπρεύσαντες τῇ ἐμῇ ἀκοῇ”. El vocabulario continúa siendo del mismo modo, porque conecta el oído (el discurso es oral y lo escucha) con el estómago usando la frase “εἰς ἐμετὸν διαγαργαλίζουσι”. Aunque todo parece ser de origen lucianesco, el verbo διαγαργαλίζω en sentido sinestético se encuentra en un texto cristiano de Macario Egiptio “πρὸς τε τὰ ὀρώμενα τῷ ὀφθαλμῷ τούτῳ ὑπερετίξει γὰρ ταῦτα καὶ διαγαργαλίζει καὶ παρακαλεῖ τὴν ψυχὴν”, refiriéndose al sentido de la visión y a lo que es malo (inmoral) para el alma. Es obvio que Mavrocordatos aquí hace una mezcla de palabras antiguas y bizantinas. Podemos, entonces, ser más seguros de que quizás conocía este texto cristiano porque Macario utiliza también la palabra “φιλόθεος”, que Nicolás usa en el título de su obra *Φιλοθέου Πάρεργ*. Por otro lado, en el diálogo de Nicolás el contexto no es metafísico como en Macario, sino es sobre la recepción del discurso y la moralidad social de Grigoras. En la biblioteca de su hijo Constantino, sabemos que existía la edición parisina de sus *Homilias* (Macarius 1559). Pero el libro “De Charitate” donde se encuentra la frase existe en otra edición (Macarius 1699: 164), la cual era fácil encontrar.

Inmediatamente después, el nivel metafórico cambia en un contexto verbal de la medicina, porque “vomitar” el discurso malo es un modo de liberarse de la enfermedad que da al cuerpo la situación en su cabeza de un tan asqueroso texto oral: “ὅτι τάχιστα αὐτοῦς [τοὺς ὕθλους] ἐξεμέσω, ἢ μὴ δεινὴ καὶ δυσανάκλητον νοσήσω τὴν νόσον”. Empezando con un verso de Aristófanes, y usando el vocabulario culinario y médico en modo sinestético, mezcla todo con una frase que probablemente es de un escritor cristiano, para dar un resultado muy original.

Otro proverbio que usa Filocles es “ἰχθύος δίκη”, que encontramos también en libros de la famosa Biblioteca de los Mavrocordatos: *La Suda*, en el *Encomio de la Calvicie* de Sinesio de Cirene, en los comentarios de Tzetzes sobre la obra *Alejandra* de Licofrón (a la que menciona Luciano en *Lexifanes*) y en una Homilía del santo ortodoxo Gregorio Palamas. Parece provenir del griego clásico o de la época de Licofrón y de Luciano ya que ambos usan la palabra *δίκη* en frases similares, aunque, en realidad la frase proverbial aparece más tarde. El contexto es lucianesco pero la frase existe en textos muy serios. Así Nicolás mezcla el estilo y las palabras de varias fases de la lengua griega.

La intención de Nicolás no es solamente dejar salir (“vomitar”) el discurso malo, sino además respon-



der a las acusaciones que Grigoras le hizo, “expectorándolas” (“ἀποχρέμψωμαι λοιδορήματα”). Casi toda la primera página de la edición de Sakkellion, está dedicada al tipo de cuenco nuestro héroe va a utilizar para “vomitar” o “expectorar” el discurso de Grigoras; se ofrece así una escena muy cómica, al estilo tanto lucianesco como aristofánico, autores predilectos no sólo del príncipe Nicolás, sino de muchos eruditos de la época. Al llevarle un barreño de oro se niega a vomitar en él y pide uno hecho de hueso. La metáfora de la expectoración es muy interesante y, junto a todo el vocabulario de origen médico, está relacionada con la profesión de su padre, que era médico aparte de erudito y político.

Del mismo modo emplea Luciano las metáforas médicas en sus textos, como por ejemplo en *Lexifanes*, donde encontramos la misma frase “ἐξέμει... βόρβορον” (16-17) con la de Nicolás. Estas metáforas están combinadas con otras, de origen que parece platónico, relacionadas con la capacidad cognitiva o con el modo en que un discurso se “graba” en el alma o la mente. Este significado lo esconde en las palabras “δευσοποιῶς” “ἀνεκνίπτως”⁴ y “δυσεκνίπτως”⁵. Todas significan el modo indeleble en el cual se quedan los colores y lo usa metafóricamente para el alma⁶ donde el discurso y las acusaciones se encuentran como hez (παριζάνει) lo cual está conectado con la arriba mencionada enfermedad. Usando varios tipos de palabras, de varios autores y mezclando lo literal con lo metafórico, lo cómico con lo serio, Nicolás es original en su modo, en ‘diálogo intertextual’ con otros autores, pero sin imitar ciegamente a ninguno. Su idioma, a primera vista, recuerda al de Luciano aunque esta es una afirmación no tan sencilla.

Desde este momento, el lector entiende que el lado autorreferencial de esta primera parte del diálogo es sobre la crítica literaria, la evaluación de un texto, su recepción, el proceso cognitivo vía un discurso, la retórica y sus modos o técnicas. El héroe ataca el discurso de su enemigo usando proverbios y frases

4. La forma de la palabra en la edición de 1885 es ἀνεκνίπτως, quizás un error de tipografía que se escapó de la atención de I. Sakkellion. Trudelle elige la forma ἀνακνίπτως del ms A y deja la justa ἀνεκνίπτως que existe en el ms D. La palabra se encuentra en la *Antología Graeca* (Pollianus Epigrammaticus 1.44).

5. La forma “δυσέκνιπτον” la encontramos en Galeno (*Περὶ Δυνάμεων Φυσικῶν* 1.13) junto al proverbio que también usa Nicolás “Ψώρας ἀπάσης δυσιατότερον”. Lo más interesante es que Galeno aquí habla de los discursos de peleones sofistas y usa la palabra δυσέκνιπτον en la misma frase con el proverbio. Véanse el DGE por los usos en otros textos de Galeno, y también en Platón, Olimpiodoro, Basilio etc.

6. Exactamente este sentido de la palabra existe en Eustacio de Tesalónica (Eustathius 1865: 1277): “δευσοποιὰ τῆ ψυχῆ τὰ τῆς σοφίας ἐντήξας χρώματα, ἀναπόπλυτον ἔχεις τὸ ἄνθος καὶ λαμπρὸν οἶον προλάμπον ποικίλμασι γνώσεων”. En esta frase encontramos también una palabra que nos recuerda el “ἀνεκνίπτως” que usa Mavrocordatos. Lo que es seguro es que Nicolás usa la palabra en sentido exactamente contrario, reversando el texto-laudatio de Eustacio en texto-vituperatio contra Grigoras.

de varios autores antiguos o bizantinos en un modo, género y estilo que nos recuerda a Luciano, pero sin copiarlo. El (ab)uso de las exclamaciones poco después y la frase “ὦ, πόσος κορκορυγμὸς καὶ κλόνος τῆς γαστροῦ σου συνετάρασσεν” otra vez nos recuerda Luciano, especialmente una obra que ahora se cree pseudo-lucianesca *Φιλόπατρις ἢ διδασκόμενος* (v. 61-62). El lado autorreferencial es obvio también en el proverbio “καλάμου δίκην” (Mavrocordatos 1885: 454) con un sentido que es muy cercano a un texto de Focio (1864: 270) sobre los que no son de opinión estable y cambian de vez en cuanto.

Concluyendo, se puede decir que Nicolás Mavrocordatos está experimentando con los géneros literarios usando un idioma que no es el griego antiguo ni el bizantino pero tampoco el griego moderno, es el idioma heléno; hay sólo un estilo erudito (Ελληνικά) y un estilo popular (Ρωμαίικα). Para él (y otros eruditos también) el griego (Elinika) es un único idioma, igual que la tradición textual y la civilización. Nuestro texto no es importante sólo como género literario híbrido, sino también como la forma/modalidad del idioma griego que usa nuestro erudito príncipe en la época de la Ilustración Temprana Griega.

Referencias bibliográficas

Anghelou, A. (1985). *Πλάτωνος Τύχαι. Η λόγια παράδοση στην τουρκοκρατία*. Atenas.

Aristóteles (1834). *Aristotelis Meteorologicorum libri iv*, ed. J. L. Ideler. Lipsia.

Cabrero, M. del Carmen (2007). “El banquete indigesto. Una crítica lucianica al paradigma idealista del convivio cultural en *El Banquete o los Lapitas*”. *Synthesis*, 14, pp. 91-108.

Eusebius Pamphilus (de Cesárea) (1843). *Eusebii Pamphili Praeparationis evan-*

gelicae libri XV, vol. 2, ed. Fr. Ad. Heinschen. Lipsia.

Eustathius Thessalonicensis (1865). *Ευσταθίου Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης Άπαντα, όσα εκκλησιαστικής εστίν υποθέσεως. Eustathii Thessalonikesnis Opera, quotcunque argumenti sunt ecclesiastici*, ed. Ant. Monacus (Patrologiae Cursus Completus, vol. 136). Paris.

Focio (1864). *Φωτίου του Σοφωτάτου και Αγιωτάτου Πατριάρχου*

- Κωνσταντινουπόλεως Επιστολαί*, ed. Io. Valettas. London.
- Iorga, N. (1914). *Pilda bunilor domni din trecut față de școala românească*. Bucu-rești.
- Kallipolidis, M. (1990). *Nicolas Mavrocordatos, “Dialogue sur la vie et la mort”*. Faculté des Études Supérieures, Université de Montréal, Montréal.
- Kyriacopoulos, M. (2009). *Les Dialogues de Nicolas Mavrocordatos*. Faculté des études supérieures, Université de Montréal, Montréal.
- Macarius (Aegyptius) (1559). *Τοῦ ὁσίου πατρὸς Μακαρίου τοῦ Αἰγυπτίου, Ὁμιλίας ν'. B. Macarii Aegyptii. Homiliae quinquaginta: ex bibliotheca regia*. Paris.
- Macarius (Aegyptius) (1699). “De Charitate Liber (Περὶ Αγάπης Λόγος)”, en *Τοῦ Αγίου Πατρὸς Μακαρίου τοῦ Αἰγυπτίου Ἄπαντα. Sancti Patris Macarii Aegyptii Opera. Opuscula Nonnulla Et Apophthegmata*, ed. G. Pritius. Lipsia.
- Mavrocordatos, N. (1885). “Διάλογος κατὰ τῆς μεμηνυίας ἀξίνης, τῆς παραχωρήσει Θεοῦ ἐξαρχούσης τῶν ἐν τῇ Βασιλευούσῃ κηφόνων” (ed. I. Σακελλίων). *Δελτίον Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας* 2, pp. 451-458.
- Mavrocordatos, N. (1989). *Φιλοθέου Πάρεργα*, ed./tr./comm. J. Bouchard, prol. K. Dimaras. Atenas-Montreal.
- Mavrocordatos, N. (2016). *Διάλογος περὶ ζωῆς καὶ θανάτου. Εἰσαγωγή, κριτική ἐκδοση, νεοελληνική ἀπόδοση καὶ σχόλια*, ed./comm./tr. Elena Jatzóglou. Atenas.
- Procopiu (Pamperis), D. (1722) “Demetrii Procopii Macedoniae Moschopolitae, Ἐπιτετημημένη ἐπαριθμησις τῶν κατὰ τὸν παρελθόντα αἰῶνα λογίων Γραικῶν καὶ περὶ τινῶν ἐν τῷ νῦν αἰῶνι ἀνθούντων”, en: J. Alberti Fabricii, *Bibliotheca Graeca* XI. Hamburg.
- Trudelle, M. (1992). *Nicolas Mavrocordatos. Discours contre le tabac, Edition critique, traduction et commentaires*, Département d' Études Classiques et Médiévales, Faculté des Études Supérieures, Université de Montréal, Montréal.

Resonancias de los cantos ciprios en los poemas homéricos: la peste y la guerra como factores de un cambio de ciclo

Daniel Alejandro Torres

Universidad de Buenos Aires – CONICET

danieltorresgriego@gmail.com

Resumen

Se examina el rol del ser humano en la Tierra y el motivo de la superpoblación en el fr.1 de los Cantos Ciprios y su resonancia en *Il.* 1.5 y 2.780-5 y se plantea el interrogante sobre el factor de cambio climático operante en los pasajes analizados. Se atiende al proemio abreviado de *Iliada*, versión que debió haber circulado en diversas performances y que asocia la *mênis* de Aquiles y la de Apolo, configurando a la peste y a la guerra como factores determinantes de un cambio de ciclo y estableciendo una analogía con el presente de la pandemia.

Palabras-clave:

Cantos ciprios –
Homero – cambio
climático – peste –
guerra.



En este simposio tan singular, sin vino ni bebidas, sin ágape de recepción ni cena de camaradería, resulta oportuno y hasta necesario reflexionar sobre las causas, sobre el *áition* que nos reúne de este modo virtual, algo que ya han hecho algunos colegas en sus comunicaciones, pues ciertamente las literaturas clásicas ofrecen un soporte apropiado para reflexionar sobre pestes y ruinas. Y esto básicamente por el hecho de que el primer poema de la literatura occidental comienza su narración con una peste, que a su vez tiene su *áition* en los Cantos Ciprios o, mejor dicho, en lo que queda de ellos: aligerar a la Tierra del peso de los mortales en incesante movimiento, un contrapunto muy interesante con nuestra presente ocasión, en la que tenemos un simposio sin desplazamientos, por una imperiosa necesidad del planeta de frenar el ajetreo continuo de la humanidad y reducir la población mundial. La forma inesperada en la que esto ha sucedido, mediante la propagación de un virus en el contexto propicio de la globalización, no ha dejado de sorprender a los muchos que, de un modo u otro, desde distintas disciplinas, lo venían advirtiendo. Por mi parte, debo decir que he abordado la problemática del cambio climático en un artículo publicado en la *Revista de Estudios Clásicos* 35 (2008) de la UNCuyo, en relación con el *Peán* 9 de Píndaro, en ocasión de un eclipse de Sol, en el que el yo lírico formula una serie de preguntas retóricas sobre posibles catástrofes presagiadas por el fenómeno (13-20): guerra, carestía por plagas, nevadas, sedición, inundaciones, congelamiento, verano sofocante y lluvioso, para terminar con la opción de renovar la generación

de los hombres. Obsérvese la consonancia con nuestro tiempo: las catástrofes mencionadas en el peán son las que caracterizan el cambio climático en sus variadas manifestaciones y latitudes; no se menciona expresamente una peste, pero los efectos de las catástrofes previstas se resumen en la renovación de la humanidad, lo que implica un cambio de ciclo. Cerraba entonces el artículo con las siguientes palabras, que son casi las mismas con las que cerraré esta conferencia: “En atención, pues, a la percepción de un agotamiento de nuestro ciclo y a la dedicación de un año polar, en atención asimismo a los versos perdidos del *Peán* 9, será oportuno concluir estas reflexiones con el recordatorio de un auténtico *mantra* griego que nos preservan las piedras de Delfos: “ἦ ἰὲ Παλλάν, ὦ ἰὲ Παλλάν” (128). Retomaré en esta exposición el concepto de agotamiento de nuestro ciclo, remontándome a lo que considero su comienzo: la Διὸς βουλή (la voluntad, el designio o el plan de Zeus), tal como resuena en el proemio de la *Iliada* (1.5), haciendo a su vez resonar el verso 7 del fr. 1 de los Cantos Ciprios.

Al hablar de resonancia me refiero a un concepto establecido en la crítica homérica, en sus dos corrientes de oralistas *versus* neoanalistas,¹ con respecto a la relación entre los dos grandes poemas y el ciclo épico.² Claramente la palabra “resonancia” surge entre los oralistas y apunta a considerar los efectos sobre las muy variadas audiencias de las performances de la épica, tanto heroica como didáctica. Mi propuesta de lectura de los textos sigue los lineamientos del neoanálisis que postula la anterioridad del ciclo épico con respecto a los poemas homéricos, aunque la fijación escrita del ciclo haya sido posterior y por ello los “autores” a los que se les atribuyeron los diferentes libros³ hayan recibido el nombre genérico de νεώτεροι [los más recientes]. En este punto hay coincidencias entre oralistas y neoanalistas, aunque estos últimos postulan una fijación escrita temprana para los dos poemas homéricos, lo que puede explicar en parte el imponente proemio iliádico que nos ha sido transmitido, aunque sabemos de versiones abreviadas que pudieron haber circulado en diferentes performances y ante distintas audiencias. Me detengo en una de ellas:

1. Básicamente la tesis oralista sostiene que la *Iliada* y la *Odisea* que poseemos son el resultado de una performance entre muchas otras, mientras que el neoanálisis tiende a considerar la instancia de una fijación escrita temprana para ambos poemas (Finkelberg, 2011), muy probablemente en una situación de dictado (Janko, 1998; Reece, 2005: 27).

2. Barker (2008: 38): “the broader context of the epic tradition *resonates* through each and every particular example of a unit of utterance – whether that is conceived of as a word, phrase, motif or story-pattern – to create an interwoven web of significance” (itálica, del autor).

3. Para las precisiones sobre autores (que son rapsodas), poemas del ciclo y cantidad de libros de cada uno, véase Gainsford (2015: 23-25), Cavallero (2014: 143-147), Ercolani (2006: 103-117).

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,
 ὅπως δὴ μῆνίς τε χόλος θ' ἔλε Πηλείωνα
 Λητοῦς τ' ἀγλαὸν υἷον· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς
 νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί,

Decidme ahora Musas que poseéis olímpicas moradas
 cómo la ira y la cólera tomó al Périda
 y al brillante hijo de Leto, pues encolerizado con el rey
 suscitó por el ejército una maligna enfermedad, y las tropas perecían...

Lo que me interesa destacar de esta versión abreviada es la estrecha asociación entre la *mênis* de Aquiles y la de Apolo. En el texto que trabajamos habitualmente esta asociación se cumple en el v. 75, cuando el adivino Calcas identifica la peste de Apolo como consecuencia de una *mênis*, haciendo resonar la primera palabra del proemio extendido que conservamos. Y lo que importa subrayar es que los efectos de estas iras o cóleras divina y humana tienen el mismo efecto: la peste de Apolo hace que las piras ardan continuamente (v. 54: αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκῶν καίοντο θαμειαί / “y siempre las piras de los cadáveres ardían continuamente”). En el canto 7, Néstor exhorta a los aqueos a recoger los cadáveres, cremarlos, construir un túmulo y a partir de él la muralla y el foso (332-338):

αὐτοὶ δ' ἀγρόμενοι κυκλήσομεν ἐνθάδε νεκροὺς
 βουσί καὶ ἡμιόνοισιν· ἀτὰρ κατακῆομεν αὐτοὺς
 τυτθὸν ἀπὸ πρὸ νεῶν, ὥς κ' ὅστέα παισὶν ἕκαστος
 οἴκαδ' ἄγη ὅτ' ἂν αὐτε νεώμεθα πατρίδα γαῖαν. 335
 τύμβον δ' ἀμφὶ πυρῆν ἕνα χεύομεν ἐξαγαγόντες
 ἄκριτον ἐκ πεδίου· ποτὶ δ' αὐτὸν δείμομεν ὄκα
 πύργους ὑψηλοὺς εἶλαο νηῶν τε καὶ αὐτῶν.

Y nosotros, reunidos, traigamos en carros aquí a los cadáveres
 con los bueyes y los mulos, entonces quemémoslos
 cerca ante las naves, para que cada uno lleve las cenizas a los hijos
 a la casa, cuando regresemos a la tierra patria,
 y erijamos un túmulo indistinguible en torno a la pira trayendo
 tierra de la llanura, y construyamos rápidamente elevadas torres alrededor.
 defensa de las naves y de nosotros mismos.

Me interesa destacar dos cosas: en primer lugar, el túmulo es ἄκριτον (indistinguible, 337), esto es, común para todos, un monumento al “guerrero desconocido”. En segundo lugar, habrá de ser destruido junto con la muralla aquea por Poseidón y Apolo, una vez finalizada la guerra, según la anticipación narrativa del canto 12.17-34. Es decir, como con los efectos de la peste de Apolo, como con las innumerables piras que arden en 8.553-563, lo que el poema indica en estos casos es la supresión de las honras fúnebres, del γέρας θανόντων (16.457), en prominente contraste con los funerales de Patroclo y de Héctor en los cantos 23 y 24.

La concepción de la guerra como peste queda sintetizada en el verso 61: εἰ δὲ ὁμοῦ πόλεμος τε δαμᾶ καὶ λοιμὸς Ἀχαιούς: [si tanto la guerra como la peste dominan a los aqueos]. Se trata de la única aparición del término λοιμὸς [peste],⁴ aunque el v. 97 presenta una variante textual, que repite el término en caso genitivo, variante rechazada por Aristarco, aunque seguida por algunos editores contemporáneos. El término λοιμὸς es remplazado luego por λοιγὸν [ruina] (en acusativo), con referencia a la peste en 1.67, 97, 341 y 456, y sucesivamente aplicado a los troyanos durante su ofensiva (16.32, 75, 80) y a los aqueos en el canto 21 (138, 250, 539). De este modo la peste resuena a lo largo del poema, identificada ya con uno, ya con otro bando, construyendo el concepto de guerra como peste y, de hecho, el epíteto de Ares es βροτολοιγός [ruina/peste de los mortales] (5.909, 21.421).

La estrecha asociación entre la guerra y la peste se comprueba por el hecho de que ambas tienen una misma vacuna: el canto del peán, que los aqueos entonan en 1.472-474 tras restituir a Criseida a su padre y en 22.391, tras matar Aquiles a Héctor.

4. Ver sobre esto Abritta (2021: Com. 1.97).

Ahora bien, retomando el concepto de resonancia en la tradición épica oral, me remonto ahora al *aition* de la guerra, examinando el fr. 1 West de los Cantos Ciprios, especialmente la resonancia del verso 7 en *Iliada* 1.5, que es lo que ha determinado la supervivencia del fragmento, gracias al escolio D (Dídimo) al verso iliádico:

ἦν ὅτε μυρία φύλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν' <αἰεὶ
 <ἀνθρώπων ἐ>βάρυ<νε βαθυ>στέρνου πλάτος αἴης,
 Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε καὶ ἐν πυκιναῖς πρᾶπίδεσσι
 κουφίσαι ἀνθρώπων παμβώτορα σύνθετο γαῖαν,
 ῥίπισσας πολέμου μέγαν ἔριν Ἰλιακοῖο, 5
 ὄφρα κενώσειν θανάτῳ βάρος. οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ
 ἦρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή.

Era cuando las múltiples tribus de los hombres, siempre errantes por el suelo, oprimían la superficie de la Tierra de profundo pecho. y viéndolo, Zeus tuvo compasión y en sus intrincados pensamientos se propuso aligerar de los hombres a la tierra nutricia de todos, preparando la gran discordia de la guerra ilíaca, para que vaciaran el peso por la muerte. Y en Troya los héroes se mataban, y se cumplía el designio de Zeus.

Se ha señalado el motivo oriental de la superpoblación de la Tierra (Burkert, 1992: 100-114, Barker, 2008: 42-46) y la consecuente resolución de Zeus de exterminar la generación de los héroes mediante la guerra de Troya y también la de Tebas, según Hesíodo *Erga* (162-166) y el escolio a *Il.* 1.5, que nos informa que Zeus consulta con Momos y/o con Themis (según la versión pindárica de la *Ístmica* 8 y según el resumen de Proclo) sobre cómo aligerar a la Tierra del peso de los hombres, añadiendo el motivo de la impiedad (μηδεμιᾶς ἀνθρώπων οὐσης εὐσεβείας [no existiendo piedad alguna entre los hombres]),

y que Momos le aconseja engendrar una bella hija (Helena) y entregar a Thetis a un mortal para engendrar a Aquiles. Será la gran temática del poema, con las bodas de Thetis y Peleo, la manzana de la Discordia, el juicio de Paris, el rapto, el reclutamiento de las tropas en Áulide y la guerra, culminando con las dos cautivas, Criseida y Briseida, entregadas como botín a Agamenón y a Aquiles, respectivamente. Así los *Cypria* presentan el *aition* de la guerra como el cumplimiento de un designio para dar satisfacción a la Tierra y articulan los proemios de la *Iliada* y de la *Odisea* en una trama mayor, en la que se destacan los siguientes motivos: la multiplicidad, la discordia, la errancia y el designio de Zeus.

En el canto 2 de la *Iliada*, que con el discurso de Odiseo se remonta al comienzo de la expedición contra Troya en Áulide, un episodio que habría formado parte de los *Cypria*,⁵ tras el Catálogo de las naves, el poeta presenta la entrada de los aqueos al campo de batalla (2.780):

Οἱ δ' ἄρ' ἴσαν ὡς εἶ τε πυρὶ χθῶν πᾶσα νέμοιτο·
 γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διὶ ὡς τερπικεραύνῳ
 χωομένῳ ὅτε τ' ἀμφὶ Τυφωεῖ γαῖαν ἰμάσση
 εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφωέος ἔμμεναι εὐνάς·
 ὡς ἄρα τῶν ὑπὸ ποσσὶ μέγα στεναχίζετο γαῖα
 ἐρχομένων· μάλα δ' ὤκα διέπρησσον πεδίοιο. 785

Y ellos entonces marchaban como si el suelo entero fuera arrasado por el fuego.

La Tierra gemía por debajo, como cuando Zeus, que se regocija en el trueno,
 irritado con Tifeo sacude la tierra,

en los Arimos, donde dicen que están los lechos de Tifeo.

Así entonces bajo los pies de los que llegaban gemía la tierra.

Y muy pronto atravesaban la llanura.

Así se describen los efectos de la entrada en batalla como una opresión de la Tierra, haciendo resonar

5. West, 2013: 104-105, basado en el argumento de Proclo y en Apolodoro *epit.* 3.15

el comienzo de los *Cypria*, así como la referencia a Tifón haría resonar la épica teogónica de Hesíodo (*Th.* 820-880). Se construye de este modo una red de resonancias que articula la referencialidad de la tradición épica oral⁶ y que las audiencias no podían dejar de percibir. Sin embargo, Homero no explora el motivo del exterminio, simplemente lo representa. Hay una única alusión a la aniquilación de la generación de los héroes en *Il.* 12.22-23, cuando se presenta la futura destrucción de la muralla aquea por Apolo y Poseidón: ὄθι πολλὰ βοάγρια καὶ τρυφάλεια / κάππεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν [donde cayeron en el polvo muchos escudos y cascos y la generación de los varones semidio-ses]. Sin embargo, el poeta da por cancelado el motivo al afirmar en 12.16 que los argivos sobrevivientes regresaron a la patria, cancelando a su vez el motivo de la dispersión por el Asia Menor, propio del Ciclo épico de los *Nóstoi*. Pero básicamente lo que Homero cancela es la concepción cerrada, en el sentido del griego κύκλος, de la generación de los héroes como algo ya concluido y cerrado en el pasado, propia del Ciclo épico y de la representación hesiódica de las generaciones de hombres en *Trabajos y Días*. De este modo Homero construye una continuidad histórica desde lo que llamamos época micénica hasta la época arcaica⁷ y proyectada a su vez a una muy amplia posteridad, que nos incluye.

En este sentido, la crítica ha señalado tres tópicos del Ciclo épico, presentes también en Hesíodo, que la épica homérica tiende a suprimir: el exterminio de la generación de los héroes, su inmortalización póstuma y la dispersión de los supervivientes de la guerra de Troya por las costas de Asia Menor y posterior fundación de las colonias jonias. Estos tópicos resuenan en las epopeyas homéricas, pero para ser cancelados, reducidos o resignificados.

Esto es lo que he llamado transmutación genérica de la épica, concomitante con —si no generada por— la fijación escrita. Se trata de la gran metamorfosis experimentada por la tradición de épica oral que ha llevado a Burgess (2009: 66) y a Finkelberg (2015) a hablar de la *Iliada* y la *Odisea* como metacíclicas,⁸ fundamentalmente por la transmisión del código heroico a los tiempos históricos, estableciendo una continuidad que los poetas líricos habrán de replicar, transfiriendo los códigos a diversas ocasiones de performance, ya sin duda con la tecnología de la escritura en las instancias de composición y diseminación para ulteriores

6. Lo que Foley (1999: 13-14) ha llamado “traditional referentiality”.

7. Scodel (1982: 35): “In Homer, the continuity of history from the heroes to the poet’s contemporaries is complete”. También Finkelberg (2018: 30, a propósito del pasaje de *Il.* 12.23 y 16).

8. “Metaépicas” en Finkelberg (2011: 202). Resulta igualmente significativo el título del volumen de Montanari y Rengakos (2006).

reperformances. Pero más allá del alcance literario del término “metacíclico”, hay una coyuntura histórica precisa que Homero está representando mediante el concepto amplio de peste, que abarca tanto la enfermedad como la guerra, en el caso de la *Iliada*, y mediante el de retorno a una neonormalidad, tras la peste de la guerra y de los pretendientes, en el de la *Odisea*. Los motivos subyacentes, la opresión de la Tierra y la errancia por una multiplicidad de ciudades y de pueblos, resuenan también en nuestra contemporaneidad, tiempo de metamorfosis signado por el cambio climático y la pandemia resultante de este, para liberar al planeta del sobrepeso de la humanidad y su ajetreo constante. Así nos encontramos con coordenadas que replican las de la tradición oral de la épica griega, incluso con la nueva oralidad de las plataformas digitales como vehículos del saber. La construcción metacíclica de los poemas homéricos, su cristalización en literatura mediante una fijación escrita temprana, continúa ofreciendo un paradigma para la transición a una neonormalidad en nuestro tiempo, probablemente también para un nuevo ciclo.

Antes de finalizar, quiero dejar flotando una pregunta para la audiencia: ¿cuántos bosques tuvieron que talar los griegos para construir las 1.186 naves que enumera el catálogo del canto 2? No sabemos qué causó el colapso de la civilización micénica, si fue efectivamente la guerra de Troya, terremotos o... me pregunto: ¿acaso un virus? La construcción de analogías con nuestro tiempo puede resultar arriesgada, pero es parte de las especulaciones que suscitan los textos antiguos. Con Homero construyendo un puente entre la época heroica y los tiempos históricos, entre la civilización micénica y la Grecia arcaica, entre los cantos orales de la Edad Oscura y la memoria colectiva panaquea fijada en escritura, tenemos un punto de inflexión que da comienzo a un nuevo ciclo civilizado, literaturizado y monetarizado, que ahora parece estar agotándose por la reacción del planeta (la Tierra en los Cantos Ciprios) y del clima (Zeus en todas sus manifestaciones en la cultura griega), mediante la propagación de un virus que, en tren de extremar la especulación, me hace repensar al Apolo Esmintio invocado por Crises en *Il.* 1.39 como “dios de los murciélagos”, es decir, ratas aladas.

Y para cerrar esta exposición, cumpliendo con lo anunciado, evocaré el estribillo que los aqueos tuvieron que haber entonado en los cantos 1 y 22, y que resulta punzantemente resonante ante la pandemia: ἰὴ Παιάν, ὦ ἰὴ Παιάν.

Post scriptum 2022: como en la *Iliada*, después de la peste sobrevino la guerra.

Referencias bibliográficas

- Abritta, Alejandro *et al.* (2021). *Iliada: Canto I. Traducción comentada. Tercera edición, ampliada y corregida*. Buenos Aires: iliada.com.ar
- Barker, Elton (2008). “*Momos Advises Zeus: Changing Representations of ‘Cypria’ Fragment 1*”. En: Cingano, Ettore; Milano, Lucio (ed.). *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome and the Near East*. Padova, S.A.R.G.O.N Editrice e Libreria, 33-73.
- Burkert, Walter (1992). *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Harvard and London, Harvard Univ. Press.
- Cavallero, Pablo A. (2014). *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*. Buenos Aires, Editorial Quadrata.
- Ercolani, A. (2006). *Omero. Introduzione allo studio dell’ epica greca arcaica*. Roma, Carocci.
- Finkelberg, Margalite (2011). “Homer and His Peers: Neoanalysis, Oral Theory, and the Status of Homer”. En *Trends in Classics* 3, 197-208.
- Finkelberg, Margalite (2018). “The Formation of the Homeric Epics”. En: F.H. Mutschler (ed.). *Singing the World. The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs Compared*. Cambridge Scholars Publishing, 2018, 15-38.
- Foley, J. M. (1999). *Homer’s Traditional Art. Pennsylvania*. STATE Univ. Press.
- Gainsford, Peter (2015). *Early Greek Hexameter Poetry*. Cambridge, University Press.
- Janko, Richard (1998). “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”. *CQ* 48, 1-13.
- Montanari F. y Rengakos A. (eds.) (2006). *La poésie épique grecque: métamorphoses d’un genre littéraire*. Genève, Fondation Hardt.

Reece, Steve (2005). “Homer’s *Iliad* and *Odyssey*: From Oral Performance to Written Text”. En: *New Directions in Oral Theory*, edited by Marc C. Amodio, 43-89. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Scodel, Ruth (1982). “The Achaean Wall and the Myth of Destruction”, *Harvard Studies in Classical Philology* 86, 33-50.

Torres, Daniel Alejandro (2008). “Respuestas antiguas y contemporáneas ante el anuncio de catástrofes: Píndaro, el *Peán* 9 ante el eclipse de sol y los pronósticos del cambio climático”. *Revista de Estudios Clásicos* (Universidad Nacional de Cuyo). Vol. 35, 2008; pp. 105-130.

West, M. L. (ed.) (2013). *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford, Univ. Press.



Ser troyano: identidad polémica en los poemas homéricos

Graciela C. Zecchin

Universidad Nacional de La Plata

gzcchin@isis.unlp.edu.ar

Resumen

El uso estratégico de la identidad es una herramienta ficcional fructífera en la narración homérica, de mayor utilización en *Odisea* que en *Iliada*. Sin embargo, al indagar qué significa ser troyano, las respuestas de Wathelet (1988, 2009) y las de Mackie (1996), entre otras, a pesar de basarse en fuentes mitológicas e históricas, o en rasgos lingüísticos, han resultado insatisfactorias. Proponemos aportar una nueva reflexión sobre este interrogante al tomar en cuenta la polarización entre identidad individual e identidad colectiva, el carácter oriental de los troyanos y la multiplicidad étnica que los contingentes asociados a los troyanos presentan en *Iliada*.



Palabras-clave:
Homero-*Iliada*-
identidad-troyano-
catálogo.

Introducción

Las preguntas por la identidad han sido acuñadas desde tiempos tempranos en la literatura griega. Saber de dónde se viene, quiénes son los padres, en qué *géños* se inserta la existencia individual, esas inquietantes preguntas por el origen y el peso de la familia han abonado un camino de interesantes cuestiones en las que las definiciones de otredad y alteridad también dieron lugar a polémicas propias. A este respecto, como ha sostenido Benzi, la guerra de Troya es en cierto sentido un barco fantasma con incógnitas aún por resolver.¹ Solo podemos abordar en términos literarios un análisis del valor ficcional de la composición de las figuras troyanas. Es mi propósito no reparar en esta ocasión en la máxima figura troyana -me refiero a Héctor-, puesto que obnubilaría la percepción colectiva de los troyanos y troyanas a los cuales, no obstante, dirige recurrentemente sus discursos como paradestinatarios permanentes de su eficiencia bélica, política y hasta de su introspección.²

Si, como sostiene Judet de La Combe, *Ilíada* muestra el mundo en su disfuncionamiento, y Troya resulta una ciudad sofisticada y superabundante que derrocha su porvenir corrompiendo valores consuetudina-

1. Benzi (2009: 445).

2. Utilizo “paradestinatario” como el sujeto al que va dirigido el discurso en modo marginal, aunque todo lo dicho pretenda una persuasión. Cf. Verón (1987: 17)

rios, esa lectura presenta ya en el mito un trayecto de crisis entre individuo y colectividad.³ Como todas las generalizaciones, la que propongo ahora: ¿qué significa ser troyano? impone una arbitrariedad que analizaré en algunos aspectos lingüísticos del catálogo del canto II, en viñetas míticas de peso político y en la imaginaria.

Un catálogo oriental

Paul Wathelet ha analizado los catálogos del canto II de *Iliada* como una oposición entre pueblos occidentales y orientales.⁴ De su minuciosa presentación se obtiene claramente la convicción del carácter panhelénico de los contingentes de apoyo a los aqueos y del carácter asiático de los contingentes de apoyo a los troyanos, casi con exclusividad provenientes de la zona de Anatolia, de Norte a Sur y de Tracia. Sólo con posterioridad se añadieron en *Crestomattia* de Proclo, más precisamente en su resumen de *Etiópida*, referencias a un auxilio de las Amazonas, oriundas de Anatolia central y de los etíopes o egipcios, a través de Memnón, rey de los etíopes y sobrino de Príamo.

Ambos catálogos permiten un recorrido étnico y geográfico que revela la mentada superioridad del catálogo de aqueos o de las naves (II. 494-759) y sus aliados, ya que insume 265 versos y ha recibido la máxima atención por parte de la crítica. El catálogo de troyanos (II. 816-877), en cambio, solo ocupa unos 60 versos, de manera que el listado de guerreros exhibe, por anticipado, no solo la diferencia competitiva, sino además la solución final. Esta brevedad del catálogo troyano implica, obviamente, la reconocida relevancia bélica de los aqueos en la narración, aunque resultan destacables las aristas mitológicas y políticas. La composición de ambos listados, amén del sustrato de oralidad que conllevan, impone el paisaje de mar y tierra propio de *Iliada*, naves y marinos frente a tropas de tierra.

El listado de troyanos expone un dominio priámidico en el poder y manifiesta una dificultad lingüística. En los versos precedentes, Iris, bajo la figura del troyano Polites, plantea las dificultades de comunicación entre contingentes, puesto que los aliados hablan distintas lenguas:

3. Cf. Judet de la Combe (2017: 231): “Dans ses histoires, les communautés sont disloquées par l’absence du roi comme Ithaque ou artificielles comme le camp des Grecs en Troade ou improbables comme les îles où débarque Ulysse”.

4. Cf. Wathelet (1988) *passim*.



Ἑκτορ σοὶ δὲ μάλιστα ἔπιτέλλομαι, ὧδε δὲ ῥέξαι·
πολλοὶ γὰρ κατὰ ἄστῳ μέγα Πριάμου ἐπίκουροι,
ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα πολυσπερέων ἀνθρώπων· II, 802-804

Héctor, a ti en particular, te lo ordeno. Actúa de este modo. Ya que son numerosos los aliados en la gran ciudad de Príamo y otra es su lengua proveniente de otros hombres dispersos en variados lugares.

El valor documental o histórico del catálogo troyano, así como su ubicación temporal y su compromiso con el mundo micénico o jonio, continúan en territorio hipotético, de manera que nuestra aproximación será literaria.

El catálogo troyano aparece iniciado con el contingente de priámidas, liderado por Héctor; le siguen los dardánidas comandados por Eneas y acompañados por los hijos de Antenor. Esta distribución indica la presencia de *gêne* alternativos entre los troyanos, al menos, los dardanios y los antenóridas, quienes participan de la defensa, pero no han estado involucrados en los delitos de los priámidas. Algunas etnias son distinguidas por su territorio de dominio y otras como grupo: es el caso de los pelasgos, tracios, cicones, peonios, paflagonios, halízones, misios, frigios y meonios.⁵ Dos grupos merecen especial atención, los carios por su lengua bárbara, dirigidos por Anfímaco y su hermano, el joven Nastes, quien lleva atavíos de fútil oro en medio de un combate y es calificado como *nepios* y, por último, el contingente de los licios, liderado por Sarpedón y Glauco. La estructura compositiva del listado coloca en la apertura al líder troyano, destacado por su epíteto *koruthaíolos*⁶. Se trata de la primera ocurrencia, entre las 38 atestiguadas, del epíteto sobre el casco metálico de Héctor que lo hace una figura elevada y dinámica, acorde al liderazgo que ejercerá. Al final del catálogo se coloca a los licios y sus líderes, que tendrán un papel destacado en combate. De este modo se comunica que el destino de Troya está ligado a las estirpes de inicio, a Héctor y a Eneas y, al final, al destino del hijo de Zeus, el licio Sarpedón.⁷ El catálogo expone, con su distribución,



5. Homero menciona bajo el nombre de Meonios a los ancestros de los Lidios, que se asentaban en el norte de Anatolia. Los carios según Heródoto (1.171) fueron inmigrantes de las islas del Egeo; sin embargo, Homero los presenta como hablantes de una lengua bárbara (*Iliada*, II.867). Cf. Rutherford (2011: 495).

6. Cf. Kirk (1990:250).

7. Recordemos que, tras la muerte de Sarpedón, Zeus deja de apoyar a los troyanos como medio para honrar a Aquiles.

el primer aspecto inquietante de la ligazón entre identidad individual e identidad colectiva. Los príamidas ejercen el poder y uno de ellos, Paris, impuso el conflicto, por ello cabe preguntarse ¿Es la conducta de los príamidas una marca colectiva de los troyanos en general? ¿Se trata de un rasgo permanente que define al pueblo y a la ciudad? Aunque se trate de precauciones expresadas por un complejo personaje como Agamenón, ya en el canto IV, los troyanos aparecen condenados como “mentirosos”.⁸

La información adicionada por el catálogo se completa con la experticia de cada líder: Pándaro ha obtenido de Apolo su manejo del arco, otros han aportado caballos o son famosos por combatir con la pica, por poseer mulas o por el descubrimiento de la plata. Sin embargo, nada supera el efecto de la magnitud concedida a los aqueos, que resulta para el poeta imposible de expresar, ni siquiera si tuviera cien bocas (II.488-490). La potencia bélica de los aqueos, secundada por la codicia de Agamenón, transmite a las claras la resolución anticipada del enfrentamiento. Del lado troyano, la asamblea y los discursos de Príamo se presentan lentos, como en tiempos pacíficos. Es decir que, en esta presentación inicial de los troyanos, la palabra se opone a la rápida reacción de Héctor. Ante la pregunta ¿cómo son los troyanos? La respuesta del catálogo propone un ejército de menor envergadura y un rey anciano lento, que se demora en palabras.

El hecho de que muchos nombres de los líderes troyanos o asociados a los troyanos sean nombres griegos constituye uno de los aspectos críticos irresueltos: si los troyanos históricos hablaron la lengua hitita de Wilusa, el luwita, efectivamente han sido anulados de tal modo sus nombres no griegos, acaso por el poeta, que se perdieron. Al menos, respecto de la pregunta de identidad por el nombre, los troyanos parecen silenciados y subsumidos en la lengua del enemigo y la extraña lengua de los carios es, entre las lenguas anatolias, apenas un rasgo que nos queda.

Según Mackie, la contraposición de ambos catálogos revela del lado aqueo un planteo de ataque silente y compacto, que produce un orden determinado. Si algo produce desorden, como sucede, por ejemplo, con la irrupción de Tersites, es rápidamente acallado y el *kósmos* se recupera rápidamente. Del lado troyano, el catálogo muestra tropas de tierra que tienen serias dificultades en comprender las órdenes porque hablan lenguas mezcladas. La proyección de esta confusión lingüística hace que, al presentar batalla, los troyanos produzcan un ruido sordo y desordenado, identificado con la palabra *klaggé*.⁹ *Iliada* insiste en esa cualidad

8. IV.237-239: “οὐ γὰρ ἐπὶ ψευδέσσι πατὴρ Ζεὺς ἔσσει ἄρωγός, / ἄλλ’ οἱ περ πρότεροι ὑπὲρ ὄρκια δηλήσαντο/τῶν ἦτοι αὐτῶν τέρενα χροῖα γῦπες ἔδονται./...”. “Pues el padre Zeus no será defensor de los mentirosos, sino que al primero en transgredir los juramentos con certeza los buitres le devorarán la tierna piel...”.

9. Del lado aqueo, las asambleas se realizan con más frecuencia y suelen ser diurnas, hay turnos de participación en los que



fónica de los troyanos: su ruido confuso es un demérito. Más adelante, un símil los presenta como ovejas baladoras y ratifica en su segunda parte la suerte de confusión lingüística propia del lado troyano:

ὦς Τρώων ἀλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει·
οὐ γὰρ πάντων ἦεν ὁμὸς θρόος οὐδ' ἴα γῆρυς,
ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο, πολύκλητοι δ' ἔσαν ἄνδρες. IV.436-37

Así el bullicio de los troyanos se erguía sobre el vasto ejército. No era de todos igual el clamor ni único el modo de hablar, sino que había una lengua mezclada, pues los guerreros eran de múltiples sitios.

Las recurrentes fórmulas de invocación a las que acude Héctor en sus arengas a los líderes, en las que se repite “troyanos, dárdanos y licios”, muestran que la funcionalidad del catálogo se reduce solo a dos *géné*, al *génos* reinante y al *génos* que aspira a suplantarlo; es decir, a la segunda línea, la Dardania, representada por Eneas y al apoyo de Sarpedón y sus licios. El peso del resto de los contingentes resulta nulo para sostener la ciudad. Sin embargo, hay una multiplicidad étnica de la que dan cuenta los distintos nombres asignados a los troyanos: frigios, teucros, dardanios, ilionios, con la que el catálogo colabora en concederle una territorialidad oriental.¹⁰ Además de ello hay una fascinación poética por presentar al enemigo absorbido por la lengua del opositor, esta abolición es más significativa que su derrota, ya que no solo en el catálogo, sino en todo el poema hay abundante presencia de nombres griegos, cuando esperaríamos nombres ajenos.¹¹ En



cada orador expone y luego se sienta, además, el cetro como símbolo de autoridad pasa de un orador a otro. Del lado troyano las asambleas son nocturnas, no suele haber contrapropuestas, sino mayormente órdenes militares de Héctor, con un ejercicio de la palabra más desordenado, como puede verse en las críticas de Polidamas, quien le objeta que cree que su experticia militar lo hace también sabio en el discurso y en el consejo. Cf. Mackie (1991: 23): “Trojan assemblies, it seems, are formally irregular. They are, moreover, governed by practices that seems abnormal, unorthodox, or possibly just less political in nature that those endorsed by the Achaeans”.

10. Wathelet (2009: 92).

11. Como sostiene Wathelet (2009: 94 n.18), los antropónimos helénicos son frecuentes, por ejemplo, entre los Pelasgos, Hipóotoo y Pileo, hijos de Leto (II. 840); entre los Tracios, Akamas (II. 844); entre los Cicones (II. 846), Eufemo; entre los Peonios, Pírecmes (II. 848); entre los Halizones, Odios y Epístrofos (II. 856); entre los Misios, Ennomos (II. 858); entre los Meonios, Antifo (II. 864) y entre los Licios, Glauco (II. 876).

líneas generales se admite que las diferencias entre troyanos y griegos no son presentadas de modo crítico, ya que Homero ha hecho de los troyanos un pueblo de hábitos griegos, y de los rasgos orientales presentes en ellos queda poco más que el recuerdo de las lujosas vestimentas de algunos.¹² Ambiente y territorio son orientales, los hábitos son griegos.

La muralla del géno

Woronoff ha sostenido que los pueblos tienen los dioses que se merecen. Aplicado a los troyanos, este juicio apoya la idea de que la traición de Ares, que ha abandonado a los aqueos para defender a los troyanos demostraría que el dios traidor es un dios de un pueblo de traidores.¹³ Hay sin duda, un dolo o una falla de la palabra, siempre implícita en el escenario que es Troya.

Entre las imágenes emblemáticas que transmite *Ilíada*, la monumentalidad de la muralla de Troya excede el dato arqueológico de expresar los límites del espacio urbano y, además, como en el caso de los catálogos, también hay una dicotomía entre la muralla de la ciudad y la construcción del muro aqueo. Sin duda, uno de los muros produce el efecto poético de brindar un ambiente al campamento aqueo, pero del lado troyano la muralla tiene rango divino, contiene un elemento punitivo y define diacrónicamente un rasgo recurrente de los troyanos.

Breves viñetas recuperan la deuda de Laomedonte, padre de Príamo, quien no pagó a Poseidón y a Apolo el salario convenido por la construcción de la muralla. Como primer episodio de incumplimiento troyano complica al *géno* de los priámidas con una explicación histórica de la conducta de París. La muralla es la gloria de Troya y, a la vez, imagen de un acto punitivo supremo. Laomedonte se excede verbalmente, amén del robo del salario, amenaza a los dioses con el exilio y con cercenarles las orejas. La recuperación de este segmento del mito solo se produce cuando la muralla de los troyanos puede recibir la competencia del muro que los aqueos quieren construir. En su carácter de imágenes literarias, la solidez divina de Troya

12. Mac Inerney (2011:267).

13. Cf. Woronoff (2009:390): “Dans la mythologie de ses ennemis, un peuple a les dieux qu’il mérite et l’infériorité des dieux troyens reflète d’abord la domination des bataillons achéens” [...] Ainsi, même si l’aspect moral est beaucoup moins présent dans *L’Illiade* que les Grecs de l’époque classique ont pu se l’imaginer, toute une partie des éléments traditionnels rapportés dans le poème tend à présenter les Troyens et leurs dieux comme des êtres moralement inférieurs, incapables de tenir la parole donnée, violant les lois de l’hospitalité et méprisant les serments”.

se ve en competencia con una construcción humana que la amenaza, pareciera, con igual soberbia. El estrato aqueo busca sobreponerse en el territorio de Troya con otra materialidad, muro contra muro, ambos se desintegrarán. Es el mismo Poseidón quien expresa brevemente el carácter del pueblo que tiene semejante rey:

ἀλλ' ὅτε δὴ μισθοῖο τέλος πολυγηθέες ὦραι
 ἐξέφερον, τότε νῶϊ βιήσατο μισθὸν ἅπαντα
 Λαομέδων ἔκπαγλος, ἀπειλήσας δ' ἀπέπεμπε. XXI. 450-453

Sin embargo, cuando las estaciones cumplían felizmente el plazo del pago, entonces nos arrebató violentamente todo el salario el terrible Laomedonte, y, tras amenazarnos, nos echó.

El mito ha recogido una conducta iterativamente irrespetuosa del rey Laomedonte. En el canto V. 649-651 ya se había mencionado un segundo incumplimiento de Laomedonte, cuando Heracles acudió en ayuda de Troya. En este segundo episodio, el pago comprometido, entregar los caballos divinos, tampoco se efectuó y se produjo un saqueo y despoblamiento de Troya. En el esquema compositivo de reiteración de escenas típicas, propio de Homero, las viñetas de los sucesivos dolos de Laomedonte, proyectan sobre el rapto de Helena, el efecto acumulativo de otra escena típicamente troyana de incumplimiento.

Pocos personajes se excluyen de esta muralla de mal comportamiento que el *génos* repite, el acceso de Príamo al poder también parece haberse producido tras la masacre de la casa real, a la cual él sobrevive. Príamo y Héctor expresan su oposición a las conductas indebidas de los miembros de su generación, pero en *Ilíada*, ni siquiera con ellos, la ciudad queda a salvo, sino que padece la incorrección de los líderes.¹⁴ Como lo expresa Woronoff, constituye una “Folie de princes et génocide troyen”.¹⁵

De hecho, las violaciones de los troyanos se ejecutan en tres niveles: el desconocimiento de tareas materiales, la violación de la reciprocidad entre pares y la falta de respeto a la palabra. Es decir, que la opulencia de Troya tiene orígenes espurios.¹⁶

14. La interpretación del episodio nos lleva al conflicto básico de Aquiles: la insoportable reducción de la *timé* que estas depravaciones implican. Es decir que el rapto de Helena simplemente confirma una actitud recurrente de los troyanos.

15. El título del capítulo resume cabalmente la hipótesis del autor. Cf. Woronoff (2009:389).

16. Woronoff (2009:395): “L’importance de la trêve décidée à cette occasion est marquée par la répétition de l’expression

Las viñetas del complicado pasado de los troyanos corroen las posibilidades de recuperación del *génos* reinante. Como contraparte de sus sucesivas conductas incorrectas, los troyanos se muestran proclives a negociar e inmediatamente transgreden esos *horkia pistá*, esos juramentos sagrados. La agencia divina en el episodio de la flecha de Pándaro, tanto como en el rapto de Helena, muestra un lado del *génos* proclive a estas actitudes. Sin embargo, Homero no es prejuicioso, en medio de ese *génos*, Príamo y Héctor se individualizan con rasgos valiosos, también Eneas, aunque los caballos de Tros, que él ha heredado de su padre Anquises, han sido obtenidos mediante dolo.¹⁷ Con una suerte de justicia poética, Eneas es exculpado tempranamente de la posesión de esos caballos cuando los pierde a manos de Diomedes en el canto V.

La identidad troyana se ve puesta en crisis por su propio *génos* reinante, por la excesiva ambición de algunos de sus miembros y hay siempre alguna falla incipiente o relevante, que precipita sus efectos sobre los individuos o la ciudad. La compleja coherencia entre identidad individual y colectiva amanece en *Iliada* con la crisis del personaje de Héctor. Las negociaciones se han sucedido en el tiempo y es la presión de la invasión más cercana -en el pasado o en el relato de *Iliada*- la que impone ofertas absolutas de compensación, como la devolución de Helena y sus riquezas. Sin embargo, Homero no condena a todo el *génos*, sino que muestra la diversidad entre generaciones y pone en boca del licio Sarpedón, un aliado troyano, una dura condena; pero solo para Laomedonte (V. 649-651).

La secuencia de negociación y fracaso está entre esos fenómenos imposibles de expresar en la racionalidad del relato e impone la intervención azarosa de los dioses: unas veces de Afrodita, otras de Poseidón. La negociación del canto IV, en particular, realiza, en términos deícticos, una *deixis am phantasma* de la viñeta del mito en que se ha producido la embajada de Menelao y Odiseo reclamando a Helena (III. 203-207).¹⁸ Los troyanos tienen actitudes dispares. Antenor, quien comparte con Eneas el liderazgo de los dardanos, es partidario de restituir a Helena y sus riquezas; Antímaco, un personaje venal, persuadido por el oro de Paris, trama un asesinato de los embajadores. Estas variantes del mito demuestran que Homero seleccionó un material que instala una injusta abducción, tanto de Criseida como de Briseida, a manos del aqueo

horkia pista “des serments de loyauté” qui revient à trois reprises et par l’indication que ces serments sont garantis par Zeus. S’y ajoute la description minutieuse des rites suivis pour placer la trêve sous la protection des dieux. Toutefois, au moment même où Achéens et Troyens tiennent leur seule chance”.

17. Probablemente, al discernir entre la calidad de los troyanos, *Iliada* promueva la reflexión sobre la responsabilidad individual confrontándola con la idea de la culpa hereditaria. Cf. Woronoff (2009:396).

18. Véase Bühler (1990:140-142).



Agamenón y también, el deterioro de los pactos. Es decir, si los troyanos tienen conflictos recurrentes con sus líderes traidores, el lado aqueo del conflicto se muestra igualmente repudiable.

Entre la negociación y la súplica

Como contrapartida al quebranto de compromisos, pactos o juramentos, los troyanos a los que Agamenón, como ya hemos mencionado, llama directamente “mentirosos” (IV. 235-240),¹⁹ tienden a proponer negociaciones y muchas de ellas se expresan en momentos de súplica.

Es una conducta reiterada, compartida por aliados y por figuras mayores y menores del lado troyano. Como primer ejemplo baste con mencionar a Dolón (X. 378-381), quien aspira a obtener los caballos inmortales de Aquiles. Es hijo de un heraldo y, sin embargo, al ser capturado ofrece oro y bronce en rescate. Una secuencia similar se produce con Pisandro e Hipóloco capturados por Agamenón (XI. 122-172) y con los hijos de Príamo, Licaón en el canto XXI y el propio Héctor que intenta un pacto con Aquiles antes de morir (XXII. 99 y ss.)

La composición de estas súplicas —o de la elucubración sobre el porvenir en un monólogo, como en el caso de Héctor— coincide en la oferta de objetos suntuarios. La riqueza troyana en el oro ofertado reitera la imagen de una ciudad opulenta, cuya riqueza procede, claramente, de reyes que no pagan y de príncipes que rapiñan.

El correlato en la imaginería de esa vulnerabilidad de los troyanos, que negocian en el extremo de sus vidas, coincide con la vulnerabilidad que Tetis atribuye a Aquiles cuando lo llama su débil brote en la colina de un viñedo (XVIII. 52-65). Pues bien, los troyanos continúan la imaginería vegetal y caen como árboles talados, es el caso de Asio en el canto XIII:

ἤριπε δ' ὥς ὅτε τις δροῦς ἤριπεν ἢ ἀχερωΐς
 ἠὲ πίτυς βλωθρή, τὴν τ' οὖρῃσι τέκτονες ἄνδρες
 ἐξέταμον πελέκεσσι νεήκεσι νήϊον εἶναι XIII. 389-391

19. Cf. n.8.



Se desplomó como cuando se desploma una encina, un álamo blanco o un pino de gran tallo, que los carpinteros talan en los montes con hachas recién afiladas para que sean parte de una nave.

Y los mismos versos se repiten en la muerte de Sarpedón en el canto XVI. 480-484.

Las imágenes de vulnerabilidad se completan con la referencia permanente a los troyanos como cervatillos perseguidos por animales caracterizados por su ferocidad, leones, lobos o jabalíes. Aun cuando algún troyano porte la piel del lobo, como sucede con Dolón; en ese caso, los aqueos son desplazados a la imagen del león. De tal modo, el mundo natural resuelve por anticipado el duelo.

La imputación de cobardía y vulnerabilidad ínsita en la imagen del árbol talado o en la posición del suplicante o en la carrera de un cervatillo describe un modo de ser de los troyanos. O bien hay falta de dirección en sus carreras, o bien hay falta de densidad en sus palabras de súplica. Todas estas imágenes describen su situación ontológica: suplicantes, dependientes, arqueros fallidos con palabras que se van como los vientos y cuerpos que caen como árboles talados. Eso son los troyanos y en su lenguaje también son más defensivos que agresivos, al extremo de imaginar, como hace Héctor, los fragmentos de una conversación amorosa con el enemigo.



Troyanos y troyanas

No abordaré un análisis de las figuras femeninas en esta ocasión, sin embargo, me referiré brevemente a un rasgo discursivo de Héctor en vínculo con lo femenino en *Iliada*. Así como las invocaciones de los discursos de Héctor restringen la funcionalidad del catálogo y lo limitan a troyanos, dardanios y licios, hay un rasgo personal que lo distingue y es que se trata del único personaje susceptible a la opinión femenina. En dos oportunidades al menos, se refiere a los troyanos e incluye a las troyanas:

ἦ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει γύναι· ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους,
αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο· VI. 441-443

También a mí me preocupa todo eso, mujer, pero tremenda vergüenza me dan los troyanos y troyanas de delicadas vestimentas si, como un cobarde, me escurro del combate.

La misma línea se halla entre sus palabras finales:

νῦν δ' ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν,
αἰδέομαι Τρωῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους. XXII. 104-105

...pero ahora, que la tropa ha perecido por mis necedades, siento vergüenza ante los troyanos y troyanas de delicadas vestimentas.

Como siempre cabe la interpretación inocua del epíteto de las vestimentas, pero en este caso *ἔλκεσιπέπλους* aporta un índice del bienestar de la vida troyana, que permite largas vestimentas, prolongadas hasta el piso o bien de mórbidos tejidos. La preocupación del líder por la pérdida de la destacada prosperidad de la ciudad habilita un uso político del sintagma *Τρωῶας καὶ Τρωάδας*, en la que los príamidas son directamente responsables.

Esta inclusión de hombres y mujeres en la fórmula del personaje es inusitada y el verbo *αἰδέομαι* en voz media refleja claramente el cruce de la identidad colectiva con la identidad individual. No abundaré en el tipo de afección emotiva que expresa el personaje, pero en ambos casos su ineficiencia bélica es el origen de su falla en la política defensiva de una comunidad, que ve integrada de modo heterogéneo por troyanos y troyanas.

Del lado aqueo, cuando se recurre a contraponer aqueos y aqueas se hace en el contexto de insultos por cobardía que vuelven negativamente femeninos a los guerreros. Es la imputación de Tersites a las tropas.

Otro modo de ser troyano: Eneas

Los ribetes polémicos de la identidad troyana, con sus antepasados mentirosos parecen verse superados en los miembros del *gēnos* que se oponen a sus propios familiares, como Príamo en divergencia con su padre o Héctor, tan crítico de Paris. Hay un momento del poema en que las cuestiones políticas del gobierno



de Troya aparecen con nitidez. Curiosamente las apetencias políticas son percibidas por el enemigo, por ejemplo, por Aquiles en su encuentro con Eneas en el canto XX. En los versos previos, (XX. 144-152) la recuperación de la culpa de Laomedonte en el incumplimiento de su promesa a Heracles, se impone como advertencia y sirve para destacar la particularidad de Eneas, un guerrero enconado contra Príamo, porque este menosprecia su *areté* bélica.²⁰

Tal como lo formulan las palabras de Aquiles en XX. 179-181:

Αἰνεΐα τί σὺ τόσσον ὀμίλου πολλὸν ἐπελθὼν
ἔστης; ἢ σέ γε θυμὸς ἐμοὶ μαχέσασθαι ἀνώγει
ἐλπόμενον Τρῶεσσιν ἀνάξειν ἵπποδάμοισι
τιμῆς τῆς Πριάμου;

Eneas ¿por qué te has alejado tanto de la multitud en tu ataque? ¿Acaso tu corazón te impulsa, en efecto, a combatir contra mí, porque anhelas gobernar a los troyanos domadores de caballos con la dignidad de Príamo?

Este claro aperecibimiento de Aquiles justifica la convencional y morosa presentación de la estirpe Dardánida que Eneas efectúa. De ese modo se revitaliza el valor de su segundo lugar dentro del catálogo y en las invocaciones de Príamo y Héctor a la comunidad que, como hemos señalado, reiteran “troyanos, dardanios y licios”, siempre en ese orden.

No discutiré aquí la menor o mayor oportunidad de la inserción de la genealogía de Eneas en esta ubicación, sino solo algunos aspectos relevantes. En su propio árbol genealógico Eneas propone un balance de su composición con la genealogía de Aquiles: hay un origen divino, un antepasado con nombre de insecto, Dárdano —en consonancia con los mirmidones de Aquiles— una ciudad fundada en las laderas del monte Ida, al lado de la ciudad fundada por Ilo, una organización lineal de la estirpe y una composición anular del discurso.²¹

20. En el canto XIII. 458-461 el narrador presenta a Eneas aislado y enconado, cuando Deífobo le pide auxilio para combatir con Idomeneo: ... [Αἰνεΐαν]· τὸν δ' ὕστατον εὔρεν ὀμίλου/ ἔσταότ'· αἰεὶ γὰρ Πριάμῳ ἐπεμήνιε δίφρ' οὔνεκ' ἄρ' ἔσθλὸν ἐόντα μετ' ἀνδράσιν οὐ τι τίσκεν / “[a Eneas] Lo halló último entre la muchedumbre, quieto, pues siempre albergaba una cólera incesante contra el divino Príamo, porque no lo estimaba a pesar de su nobleza entre los guerreros”.

21. Cf. Lohmann (1970:12-30).



Desde el punto de vista de la función narrativa de este relato de identidad, no resulta inocuo que este hombre pío, Eneas, tal como reconoce Poseidón (XX. 297-299), exponga sus posibilidades políticas cuando los priámidas están a punto de caer. Notable resulta sin duda que Eneas componga una línea directa desde Zeus, Erictonio, Dárdano, Asáraco, Capus y Anquises, que conduce a él como único vástago valioso. La rama derivada del otro hijo de Tros, es decir la de Laomedonte, en la que se incluyen Príamo y, en consecuencia, Héctor, forma parte del *génos* responsable de la guerra y de la deuda recurrente.

En el discurso de Eneas se incluye un tópico que aborda el problema sustancial de los troyanos, como lo es la correspondencia entre las palabras y las acciones. Sin duda, la conducta de los troyanos demuestra una transgresión permanente de la palabra, y para Eneas es propio de ingenuos (νηπύτιοι ὥς XX. 244) continuar hablando en medio del combate:

ἔστι γὰρ ἀμφοτέροισιν ὄνειδεα μυθήσασθαι
πολλὰ μάλ', οὐδ' ἄν νηῦς ἑκατόζυγος ἄχθος ἄροιο.
στρεπτή δὲ γλῶσσο' ἐστὶ βροτῶν, πολέες δ' ἔνι μῦθοι
παντοῖοι, ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἔνθα καὶ ἔνθα. XX. 246-250

Ambos podemos decirnos insultos en gran número, y ni siquiera una nave de cien barcos soportaría el peso. Es versátil la lengua de los hombres y en ella hay múltiples y variados relatos y la gama de discursos es numerosa aquí y allá.

Como resulta habitual, Homero desafía la percepción esquemática del éxito y de la *areté* de un *génos*, contraponiendo en medio de la estirpe dolosa a un vástago particularmente sensible a su responsabilidad como Héctor y, en modo especular, a un personaje que no suplica ni negocia, sino que desea resolver en la acción concreta los conflictos, como Eneas.

Sin embargo, Eneas también es un troyano de identidad polémica. A pesar de su reputación de segundo en importancia tras Héctor, *Iliada* no consigna triunfos plenos de este héroe, rescatado en varias oportunidades por los dioses, Afrodita o Poseidón, él aparece despojado de vínculos familiares. Este último hecho se puede atribuir, por un lado, a la cuestión geopolítica de la utilización de Eneas asociado a Lesbos y a Atenas, enemistadas con la Tróade y, por otro lado, a que la recensión de *Iliada* que poseemos es atenien-²² Ciertamente, la minuciosa autopresentación de su estirpe lo ubica en consonancia con su presencia

22. Cf. Currie (2011: 8).

en el Ciclo Épico y lo excluye de las culpas del *génos* reinante, incluso porque ha entregado sus caballos y porque a Príamo, en clara señal de su destino, lo acompaña el gentilicio “laomentíada” como epíteto.

Conclusiones

La polémica identidad troyana se compone en un universo de lenguas mezcladas, de una tropa multiétnica, y la imagen sonora del ruido desordenado que la tropa produce resulta una expresión clara de inferioridad.

Esa confusión lingüística muestra a los troyanos como hablantes ineficientes, una incapacidad que se proyecta a sus distorsionados intentos de negociación y a sus palabras incumplidas. El hecho de que los troyanos propongan alternativas sucesivas de solución del conflicto, mediante el pacto del canto IV o, previamente, mediante la embajada brevemente referida de Menelao y Ulises; el hecho de que pretendan negociar en los instantes previos de su muerte y sus reiterados fracasos expone que su ineficiencia lingüística provoca negociaciones que inevitablemente se frustrarán. Es difícil saber cuánto de estas cuestiones está refiriendo al conflicto de integración y comprensión entre pueblos y ejércitos de ámbitos geográficos diversos y cuánto a la angustia de un pueblo que ha quedado en el poema sin lengua propia, pero es inherente a la composición de su identidad.

Los troyanos están concebidos como los aqueos, como partícipes y transgresores de valores comunes. Desde el pasado remoto las murallas de la ciudad y los caballos divinos se vuelven imagen flagrante del codicioso acopio de riqueza y de la oclusión dentro de un *génos* doloso. El pasado mediato o el más reciente en la materia narrada simplemente, ratifican ese carácter troyano. El mérito del poeta es haber iluminado en medio de una estirpe culposa a individuos de condición humana conmovedora que se escurren de la culpabilidad y el haber propuesto que la identidad, su conflicto y su solución se definen por la lengua que hablamos. Entonces, sin duda, como dice Cavafis, “nosotros somos los troyanos”.



Referencias bibliográficas

- Benzi, M. (2009). “La guerre fantôme. La guerre de Troie dans une perspective archéologique”. En: *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d’une cité emblématique*, Besançon, pp. 445-468.
- Bühler, K. (1990). *Theory of Language. The Representational Function of Language*, (ed. A. Eschbach, trans. D. F. Goodwin), Amsterdam/Philadelphia.
- Currie, B. (2011). “Aeneas” En M. Finkelberg (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Cichester, Vol. 1, pp. 8-9.
- Judet de La Combe, P. (2017). *Homère*, Paris.
- Kirk, G.S. (1990³) *The Iliad: A commentary*- Vol. I: books 1-4, Cambridge.
- Lohmann, D. (1970). *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín.
- Mac Inerney, Jeremy “Ethnicity” En M. Finkelberg (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Cichester, Vol. 1, pp. 265-267.
- Mackie, H. (1996). *Talking Trojan: Speech and community in the Iliad*, Lanham.
- Rutherford, I. (2011). “Carians” en M. Finkelberg (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Cichester, Vol. I, p.495.
- Verón, E. (1987). “La palabra adversativa”, en Arfuch, L. y otros, *El discurso político*, Buenos Aires, pp. 11-26.
- Wathelet, P. (1988). *Dictionnaire des troyens de l’Iliade*, Liège.
- Wathelet, P. (2009). “L’origine de quelques figurants troyens dans l’Iliade, et les leçons qu’on peut en tirer sur la constitution de la geste troyenne”. En: *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d’une cité emblématique*. Besançon, pp. 91-119.
- Woronoff, M. (1994). “Folie de princes et génocide troyen. De la culpabilité collective à la responsabilité individuelle.” En: *Mélanges Pierre Lévêque. Annales littéraires de l’Université de Besançon*. Tome 8 “Religion, anthropologie et société”, pp. 389-405.



Woronoff, M. (2002). “Patrie, cité et citoyens dans *l’Iliade*”. En: *Antiquité et citoyenneté. Actes du colloque international de Besançon* (3-5 novembre 1999), pp. 77-86.



Paneles



La bizantinística en la Argentina Recorrido histórico y líneas actuales

Pablo Cavallero
UBA-UCA-CONICET-AAL
pablo.a.cavallero@gmail.com

Resumen

Se presenta un recorrido de los desarrollos que los estudios bizantinos tuvieron en nuestro país en distintos campos de la investigación (Historia, Letras, Filosofía y teología, Artes), haciendo referencia a las labores personales y grupales, como asimismo a las organizaciones que se han establecido para el crecimiento del área.

Palabras-clave:

Bizancio – historia
bizantina – filología
bizantina – filosofía
bizantina - Arte
bizantino.



Es difícil determinar cuándo empezaron los estudios sobre Bizancio en la Argentina, pues seguramente nos faltan datos y podemos omitir a sus estudiosos; problema al que se suma que las áreas de acceso a la cultura bizantina son variadas.

Una presentación en francés realizada por Pablo Ubierna¹ los hace remontar a Clemente Ricci (1873-1946), filólogo clásico e historiador de las religiones, decano de la FFyL de la UBA, director del Instituto de Historia Antigua y Medieval desde su fundación (5-10-1927), creador de la cátedra de Historia de las religiones (1933). Sin embargo, los trabajos de Ricci sobre el vínculo entre la Antigüedad clásica y el cristianismo no llegaron más allá de lo que hoy llamamos el Tardoantiguo o la era patrística², además de trabajos sobre epigrafía y papirología.

Su discípulo Alberto Freixas, director del Instituto de Historia Antigua y Medieval de la FFyL UBA, publicó en 1947 “El lenguaje de Procopio”³ y también *El siglo VII bizantino*⁴, si bien era más habitualmente

1. Ubierna (2010).

2. Ricci (1913), Ricci (1915); Ricci (1917); Ricci (1925); Ricci (1929).

3. Cf. Freixas (1947).

4. Freixas (1947 b).

un romanista. Pero al fundar los *Anales de HAM* al año siguiente, comenzó a publicar artículos varios sobre temas bizantinos: *El fin de Bizancio*⁵ y tres trabajos sobre Procopio de Cesarea⁶ (1949-1956), pero lo acompañaron también estudios historiográficos de Marta Gesino, Ángel Castellán, Azucena Millán Méndez de Fraboschi, Miguel de Ferdinandy, Aurelio Tanodi, Philippe Lozinski, Lilia Formisano, Mabel Castello de Muschietti y Beatriz Díaz Pereyra. En 1951 Sara de Mundo Lo presentó una tesis que seis años después fue publicada como *Cruzados en Bizancio*. Este centro de interés se extendió hasta 1970.

El hecho de que el griego exiliado Fotios Mallerós fundara en 1968, en Santiago de Chile, el Centro de estudios bizantinos y neohelénicos y, en 1970, la revista *Byzantion Néa Hellás* sería un acicate para que la Argentina recuperara esa senda de investigación. Los contactos con el historiador Héctor Herrera Cajas y con el filólogo Miguel Castillo Didier dieron lugar a renovar el interés.

En el área de la historiografía, probablemente haya sido Pablo Ubierna quien abrió el campo de investigación. Se doctoró en la Sorbona en 2005 con la tesis *La apocalíptica bizantina, estudios sobre una economía del tiempo*; como investigador en el CONICET se dedicó a la literatura apocalíptica y a la exégesis bíblica en Bizancio y el mundo siríaco entre los siglos VI y X; dirigió la sección medieval del Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas del CONICET y presidió el CAEBiz, al que voy a hacer referencia más adelante; dirigió equipos y tesis doctorales del área, con numerosas publicaciones de artículos y ponencias.

En la historiografía tenemos asimismo a Héctor Francisco, quien presentó su tesis *Textos, prácticas e historia. Estrategias discursivas en la historiografía anticalcedoniana del siglo VI*, UBA 2008, y trabaja sobre el cristianismo oriental en lengua siríaca (en especial la hagiografía y la literatura martirial en esa lengua en el imperio sasánida).

Andrea Simonassi Lyon (becaria en el IMHICIHU) trabaja la figura de Juan Crisóstomo y su relación con los judíos.

Victoria Casamiquela Gerhold se dedicó al estudio de las relaciones entre autoridad episcopal y autoridad imperial a nivel provincial en el período mesobizantino. Ahora estudia la hagiografía imperial, la dimensión política del género hagiográfico, en particular la figura de Constantino.

Rodrigo Laham Cohen estudia las comunidades judías en el Mediterráneo Oriental en la Antigüedad Tardía.

5. Freixas (1948).

6. Freixas (1949); Freixas (1951-1952); Freixas (1956).

Esteban Greif se ocupa de la relación entre los hospitales latinos en *Outre Mer* (estados latinos de Oriente) y la tradición hospitalaria bizantina. Acaba de tener una beca Coimbra en Lovaina.

Stefanía Sottocorno se dedica a la tradición de Filón de Alejandría en armenio. Adrián Viale estudia el tema del Papado como Institución bizantina, siglos VI y VII. Santiago Peña se centra en la recepción de Bizancio (temas, autores) en el Renacimiento francés.

Diego M. Santos estudia el Derecho en el Egipto tardoantiguo y la circulación de la literatura maniquea en Egipto y en Asia Central.

Daniel Asade ha vinculado sus estudios de farmacología con los históricos y filológicos al dedicarse a la presencia siríaca en la farmacopea en lengua árabe, y Paola Druille colabora en esto aportando las recetas griegas.

Laura Carbó, que pertenece a equipos de investigación de la UNMdelp y de la UNS con medievalistas como Gerardo Rodríguez, Gisela Coronado, se ha focalizado en la *Cronología* de Miguel Psellós, crónica abordada desde los aspectos formales de la historiografía, pero también en los aspectos de la negociación medieval, el poder femenino, la sensorialidad. A partir de un relato sobre la festividad de los cuarenta mártires de Sebaste, está iniciando investigaciones hagiográficas de época temprano-bizantina.

En el campo de la filosofía, cabe señalar la figura de María Mercedes Bergadá, quien en 1967 fundó la Sección de Filosofía medieval en el IFA de la UBA y, en 1975, la revista *Patristica et mediaevalia*. En lo relativo a Bizancio, su producción se centró en Gregorio de Nisa. Sus sucesores, Francisco Bertelloni y Claudia Damico, se centraron más en la filosofía latina medieval y sus repercusiones renacentistas. También Héctor Padrón ha realizado estudios sobre Gregorio de Nisa.

Después de la tesis doctoral de José Julián Prado (*Voluntad y naturaleza en Máximo el Confesor*, publicada en la Universidad de Río Cuarto en 1974) conocimos algunos trabajos de Pablo Argárate, quien se licenció y doctoró en Teología con sendas tesis sobre Máximo Confesor. Desde 1999 residió en Paderborn, Tübingen, Toronto y ahora en Graz. Produjo traducciones de tratados publicadas en la colección Ciudad Nueva, como las *Homilias espirituales* de Pseudo-Macario (s. IV); estudió la pneumatología y las tradiciones ascética y mística, con enfoques histórico y teológico.

Graciela Ritacco se ha dedicado al mundo neoplatónico, en particular Plotino, Jámblico, Siriano, Proclo, Damascio y Pseudo-Dionisio; no sólo ha producido artículos sino numerosos cursos y conferencias y ha colaborado conmigo en la versión de *Los nombres divinos*. Se ha centrado en la mentalidad bizantina de los padres capadocios y alejandrinos y su articulación, en continuidad o en disidencia, con el andamiaje pitagórico-platónico.

Álvaro Perpere Viñuales hizo su doctorado en Navarra sobre la recepción de Dionisio en la escolástica. También José María Nieva se ocupó de Dionisio Areopagita, aunque más de Máximo el Confesor, especialmente la Mistagogia, y de ahí pasó a Juan Damasceno, y al tema de la imagen. Ha publicado artículos y capítulos sobre el vínculo entre Máximo el Confesor y Tomás de Aquino⁷, sobre simbolismo y experiencia espiritual en Máximo el Confesor⁸, las imágenes de lo santo en el mismo autor⁹, su concepto de esencia y energía divinas¹⁰, la imagen en Dionisio, su sentido de la estética, etc.¹¹

Francisco Bastitta Harriett se dedicó a los problemas antropológicos y éticos en los capadocios, la teoría de la libertad en Gregorio de Nisa y su recepción en el Renacimiento, y ha editado junto con José Luis Narvaja la traducción latina del *De oratione dominica* del Niseno debida a Athanasios Khalkeópoulos¹².

Rubén Peretó, actual autoridad de la Sociedad de Estudios Patristicos en la Argentina, ha desarrollado, junto con Santiago Vázquez y Fernando Martín de Blasi, estudios acerca de los Padres del Desierto egipcio y, en el caso de Martín, de Plotino. Peretó concluyó la edición española del *Tratado de las réplicas* de Evagrius Póntico. Se trata de un texto escrito originalmente en griego, pero se conserva solamente la versión siríaca; se realizó la traducción con introducción y notas. También ha publicado estudios sobre la acedia en la espiritualidad, la angustia, muerte y memoria¹³.

Quizás en el aspecto filológico-literario, después de aquel trabajo de Freixas sobre la lengua de Procopio (1947), el pionero haya sido el profesor de la UCA Raúl Lavalle, quien en 1989 presentó una ponencia “Sobre la poesía natural de Manuel Files”¹⁴, a la que siguió en 1991 una “Visión de Persia en tres autores bizantinos”¹⁵ y seis años después un estudio de los “Himnos de Jorge Gemistós”¹⁶. A estos trabajos siguieron varios artículos, a saber: “Temas clásicos en epigramas de Gregorio Nacienceno”¹⁷, “Un neoplatónico

7. Nieva (2000).

8. Nieva (2012).

9. Nieva (2009).

10. Nieva (2002).

11. Nieva (2011); Nieva (2014); Nieva (2015); Nieva (2016); Nieva (2018).

12. Bastitta-Narvaja (2021).

13. Peretó Rivas (2018).

14. Lavalle (1989).

15. Lavalle (1991).

16. Lavalle (1997).

17. Lavalle (2002).



renacentista¹⁸, “Basilio Digenís Akritas: héroe bizantino”¹⁹ y “*A María Magdalena*, un poema de Casia, poetisa bizantina”²⁰. Pero además aportó la traducción de un documento histórico, “La disposición para la fundación de la Escuela de Leyes de Constantino IX Monómaco”²¹.

Personalmente, como investigador del CONICET desarrollé estudios sobre la lengua griega en Bizancio²², así como traducciones y estudios filológicos de la obra de Pseudo-Dionisio Areopagita y de Juan Damasceno²³. Pero a estas labores individuales sumé otras en equipo, que se vinculan con el aspecto al que voy a referirme a continuación.

Desde el punto de vista institucional, los estudios bizantinos tuvieron dos líneas paralelas pero entrecruzadas. Luego de participar de un equipo dirigido por Amalia Nocito centrado en el texto latino *Informe sobre la embajada a Constantinopla*, de Liutprando de Cremona²⁴, decidí crear en el ámbito de la Sección de Filología Medieval el *Colloquium Byzantinum*, un equipo de investigación que funcionó entre 2000 y 2008, editó en forma bilingüe la *Antapódosis* de Liutprando²⁵ e inició el estudio de la obra de Leoncio de Neápolis con Julio Lastra y Tomás Fernández, transformado en sucesivos proyectos UBACYT de carácter interdisciplinario, de los que participaron entre otros Alberto Capboscq y Analía Sapere. En este marco fueron editadas la *Vida de Simeón el Loco*, la *Vida de Juan el Limosnero*, la *Vida de Espiridón*, la *Apología* y las *Homilías*²⁶. Asimismo, participamos del PIP (2014-2017) sobre “La hagiografía griega temprana, historia social, propaganda y biografía entre los ss. IV y VII” y estamos a cargo del PICT (2019-2022) sobre narrativa bizantina temprana, del que participan historiadores, filólogos, lingüistas e historiadores del arte de diversas instituciones del país, entre ellos Cristina Silventi de Mendoza, quien hace una tesis sobre Jorge de Pisidia; Elisa Ferrer de Córdoba, quien estudia las homilías de Germán de Constantinopla, y Diego Seguí dedicado a la *Pasión de Artemio*, así como Jorge Rigueiro, quien estudia la narración en los mosaicos bizantinos; Daniel Gutiérrez se centra en el poema *Hero y Leandro* y escribe una tesis sobre los

18. Lavallo (2005).

19. Lavallo (2010).

20. Lavallo (2014).

21. Lavallo (2000).

22. Además de estudios en autores particulares, cf. Cavallero (2021).

23. Cf. Cavallero (2000), (2000-1), (2002), (2004), (2005), (2007), (2013).

24. Cf. Nocito (1994).

25. Cf. Cavallero (2007 b).

26. Dejando de lado numerosos artículos puntuales, cf. Cavallero *et alii* (2009), (2011), (2014), (2017), (2017 b).



tardíos *Erotopaígnia* y Julián Bértola estudia la metáfrasis de *Job* en León el Sabio. Por otra parte, en 2015 comenzamos la serie de Coloquios bizantinos de la UBA, cuya cuarta instancia debía haber sido en agosto de 2021 pero fue pospuesta para abril de 2022. Desde esta sección dictamos cursos de literatura patrística, seminarios sobre temas bizantinos y generamos cursos cíclicos de griego moderno como herramienta importante para los estudios bizantinos, a cargo de Jerónimo Brignone, luego de breves participaciones de los profesores Bozás, Rouzálēs y Catsigiannis. Por otra parte, a solicitud de contactos establecidos con la Universidad de Lovaina, recomendamos a dos graduados argentinos para que hicieran su doctorado en temas filológicos allí; se trata de Tomás Fernández, ahora investigador del CONICET y profesor en la UBA, y de José Maksimczuk, actualmente radicado en Hamburgo, quienes editaron libros del *Florilegium Coislinianum*. Fernández se tornó luego a la hagiografía y a la narrativa; Maksimczuk se dedica ahora a las relaciones estemáticas y al análisis paleográfico y codicológico de los manuscritos de los *Primeros analíticos* de Aristóteles. Asimismo, de los UBACYT surgieron Julián Bértola, quien se doctoró y trabaja en Gante sobre la recepción clásica en epigramas libraríos, es decir, inscriptos en los códices como colofones o comentarios sobre los libros, como escolios en verso; Diego Fittipaldi, que está por coronar su tesis en Bonn tras estudios en Grecia, con la edición del *tyfikón* litúrgico constantinopolitano del monasterio de San Sabas a partir de tres manuscritos; y Agustín Ávila, quien después de estudiar en Turquía está haciendo su doctorado en München sobre las cartas del Cardenal Bessarión. Paloma Cortez se sumó a la bizantinística con su tesis en curso sobre la novela de Eugenianós.

La otra línea paralela es la creación del Centro Argentino de Estudios Bizantinos (CAEBiz), fundado por Pablo Ubierna, Héctor Francisco y por mí mismo. Inició sus actividades en 2001 para organizar el I Encuentro argentino de estudios bizantinos, realizado en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires entre el 19 y el 21 de septiembre de 2002. Formó una biblioteca especializada, radicada en el DIMED-CONICET (IMHICIHU), integró mesas de bizantinística en los encuentros de la SAEMED y publicó artículos del área en la revista *Temas medievales*. Asimismo, generó cursos de lenguas orientales, siríaco, copto, árabe clásico, hebreo, sogdiano, pahlavi; e inició la publicación de la serie *Byzantina atque Orientalia Studia*.

Un punto de inflexión se produjo en agosto de 2016 cuando me tocó, como vicepresidente del CAEBiz, presentar este centro ante la Asamblea de la Asociación Internacional de Estudios Bizantinos (AIEB) reunida en Serbia; la Asamblea aprobó por unanimidad nuestra incorporación, que incluye a más de cincuenta organismos nacionales similares. Cabe señalar también que en una conferencia plenaria de ese XXIII Congreso internacional de Bizantinística (Belgrado, 22 de agosto de 2016), Sergei Ivanov destacó la



labor realizada *in fine mundi*²⁷, como dos años antes lo había hecho Paolo Cesaretti²⁸. A partir de entonces, el CAEBiz ha auspiciado los Coloquios bizantinos de la UBA coorganizados por la Sección Filología medieval y la Universidad de Lovaina; y en 2020 ha creado una página *web*. Y como no hay mal que por bien no venga, la pandemia ha provocado que hagamos instancias de encuentros virtuales trimestrales con la participación de estudiosos argentinos y extranjeros, que han afianzado la presencia de nuestra labor en el mundo.

Creemos que esto demuestra que los esfuerzos originariamente personales pueden considerarse ya encaminados en una “escuela de bizantinística” que, esperamos, podrá crecer en sus diferentes áreas.

Para finalizar, quiero salir del campo de la bizantinística para hacer una sugerencia. El 6 de enero de 1822 nació Heinrich Schliemann y el 12 de julio de 1922 nació el arq. Michael Ventris. Creo que sería un acto de justicia homenajear a estos dos hombres que motivaron el desarrollo de los estudios del griego micénico y arcaico y dieron lugar a tantos avances en la lingüística y los estudios literarios. Me permito sugerir a la AADEC el organizar alguna conmemoración.

27. “Highly commendable is the emergence of critical editions of hagiography in places where the tradition of Byzantine studies is not deeply rooted, as Buenos Aires (Leoncio de Neápolis, *Vida de Espiridón*, ed. P. A. Cavallero et al.” Cf. IVANOV (2016: 2).

28. CESARETTI (2014: 390-1): “Ed è stato non propriamente ‘dalla fine del mondo’ ma dalla Buenos Aires di Borges, di Bioy Casares, delle Ocampo, di Cortázar e di Manguel che Pablo Adrián Cavallero negli ultimi anni ha dedicato studi di sicuro rilievo, anche con il concorso di altri collaboratori, al complesso dell’opera di Leonzio, che consentono ora di poter disporre dell’intero suo corpus agiografico, introdotto, commentato e tradotto oltreché ripresentato criticamente nel testo greco in base a criteri di costante attendibilità scientifica. Di speciale interesse in questa sede, e più volte considerata nel testo, è il suo lavoro sulla Vita di Simeone salos (2009), che conferma la caratteristica degli studi di Cavallero: un benemerito e corroborante richiamo ai ‘fondamentali’, una sorta di retour à l’ordre contro quelle che potrebbero definirsi esplorazioni ermeneutiche non sufficientemente attente alla realtà dell’opera nel suo contesto. Ecco allora ricomparire spogli della tradizione manoscritta, attenzioni anche minute alla lingua e allo stile, che poi sfociano in preziosi suggerimenti di lettura...”

Referencias bibliográficas

- Bastitta Harriet, F. – Narvaja, J. (2021). “The Latin Translation of Gregory of Nyssa’s De oratione dominica by Athanasius Chalkeopoulos”, en M. Cassin – H. Grelier-Deneux – F. Vinel, eds. *Gregory of Nyssa: Homilies on the Our Father. An English Translation with Commentary and Supporting Studies*, Brill, 156-242.
- Cavallero, P. (2000). “El genitivo ‘pose-sivo’ como modificador de sustantivos vinculados con el cuerpo: ¿pleonismo o énfasis? El ejemplo de Ps.-Dionisio”, *Cuadernos del Sur* 30, 27-41.
- Cavallero, P. (2000-2001). “*Philanthropía* en los *Nombres divinos* de Pseudo Dionisio”, *Byzantion Nea Hellás* (Santiago de Chile) 19-20, 130-142.
- Cavallero, P. (2002). “La Biblia en la *Jerarquía celeste* de Pseudo Dionisio”, *Byzantion Nea Hellás* 21, 117-124.
- Cavallero, P. (2004). “Las ideas-clave de *Los nombres divinos* de Pseudo-Dionisio según el uso léxico”, *Temas medievales* 12, 131-145.
- Cavallero, P. (2005). Dionisio Areopagita. *Los nombres divinos*. Estudio filológico-lingüístico con traducción directa y notas. Buenos Aires, Losada (Colección Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento n° 77).
- Cavallero, P. (2007). Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial, La jerarquía eclesiástica, La teología mística, Epístolas diversas*, estudio filológico-lingüístico con traducción directa y notas de Pablo A. Cavallero, Buenos Aires, Losada (Colección Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento n° 94).
- Cavallero, P. (2007 b) *La ‘Antapódosis’ o ‘Retribución’ de Liutprando de Cremona*, edición bilingüe revisada, con introducción, notas e índices por Pablo A. Cavallero y colaboradores. Madrid, CSIC. Colección Nueva Roma n° 27.
- Cavallero, P. (2013). Juan Damasceno. *De fide orthodoxa (Explicación de la fe correcta)*. Estudio introductorio, traducción castellana y notas por P. Cavallero. Buenos Aires, Agape.

- Cavallero, P. (2021). *La lengua griega en Bizancio*, Madrid, CSIC, Colección Nueva Roma N° 53.
- Cavallero. P *et alii* (2009). Leoncio de Neápolis, *Vida de Simeón el loco*, edición revisada, con introducción, traducción y notas por P. Cavallero, T. Fernández y J. Lastra Sheridan. Buenos Aires, Sección Filología Medieval del Instituto de Filología Clásica, FFyL, UBA (Colección Textos y Estudios N° 8).
- Cavallero. P *et alii* (2011). Leoncio de Neápolis, *Vida de Juan el limosnero*, edición revisada, con introducción, traducción y notas por P. Cavallero, P. Ubierna, A. Capboscq, J. Lastra Sheridan, A. Sapere, T. Fernández, S. Bohdziewicz y D. Santos. Buenos Aires, Sección Filología Medieval del Instituto de Filología Clásica, FFyL, UBA (Colección Textos y Estudios N° 9).
- Cavallero. P *et alii* (2014). Leoncio de Neápolis, *Vida de Espiridón*, edición crítica con introducción, traducción, notas y apéndices por P. Cavallero, T. Fernández, A. Capboscq, J. Narvaja, A. Sapere, S. Bohdziewicz, F. Iribarne. Buenos Aires, FFyL, UBA (Colección Textos y Estudios N° 16).
- Cavallero. P *et alii* (2017). Leoncio de Neápolis, *Apología*, edición crítica con introducción, traducción y notas por P. Cavallero, T. Fernández, A. Sapere, A. Capboscq, J. Bértola y D. Gutiérrez. Buenos Aires, UBA, FFyL (Colección Textos y Estudios N° 21).
- Cavallero. P *et alii* (2017 b). Leoncio de Neápolis, *Homilias*, edición crítica con introducción, traducción, notas e índices por P. Cavallero, T. Fernández, A. Sapere, A. Capboscq, J. Bértola y D. Gutiérrez. Buenos Aires, FFyL, UBA (Colección Textos y Estudios N° 24).
- Cesaretti, P. (2014). LEONZIO DI NEAPOLI, Niceforo prete di Santa Sofia: *Vite dei saloi Simeone e Andrea*, Roma, Univ. La Sapienza.
- Freixas, A. (1947). “El lenguaje de Procopio”, *Anales de Filología Clásica* 4, 125-150.
- Freixas, A. (1947b). *El siglo VII bizantino*, Buenos Aires, Maia.
- Freixas, A. (1948). “El fin de Bizancio”, *Anales de Historia Antigua y Medieval* 1, 126-153.

- Freixas, A. (1949). “Temas de Procopio de Cesarea”, *Anales de Historia Antigua y Medieval* 1949, 36-66.
- Freixas, A. (1951-2). “Otros temas de Procopio de Cesárea”, *Anales de Historia Antigua y Medieval* 1951-1952, 45-67.
- Freixas, A. (1956). “El peso de las almas. Alrededor de un texto de Procopio de Cesarea”, *Anales de Historia Antigua y Medieval* 1956, 15-22.
- Lavalle, R. (1989). “Sobre la poesía natural de Manuel Files”, V Jornadas de Estudios Clásicos, UCA (1989). Ponencia publicada luego en *Byzantion Nea Hellás* XI-XII (1991-1992), 191-199.
- Ivanov, S. (2016). “The Byzantine studies today”, en Smilja Marjanović-Dušanić (ed.), *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies; plenary papers*, Belgrade, 1-5.
- Lavalle, R. (1991). “Visión de Persia en tres autores bizantinos”, *Actas de las VI Jornadas de Estudios Clásicos*. Buenos Aires, UCA, Inst. de Estudios Grecolatinos, 113-121.
- Lavalle, R. (1997). “Himnos de Jorge Gemistós”, *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos*, Buenos Aires, UCA, 131-136.
- Lavalle, R. (2000). “La disposición para la fundación de la Escuela de Leyes de Constantino IX Monómaco”, *Proyecto* 37, 143-154.
- Lavalle, R. (2002). “Temas clásicos en epigramas de Gregorio Nacianceno”, *Byzantion Nea Hellás* 21, 109-116.
- Lavalle, R. (2005). “Un neoplatónico renacentista”, *Revista de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón* XI, 9-10.
- Lavalle, R. (2010). “Basilio Digenís Akritas: héroe bizantino”, en http://www.extremaduraclasica.com/BASILIO_DIGENIS_AKRITAS.pdf
- Lavalle, R. (2014). “*A María Magdalena*, un poema de Casia, poetisa bizantina”, *Byzantion Nea Hellás* 33, 281-284.
- Nieva, J. (2000). “Un vínculo entre Máximo el Confesor y Tomás de Aquino”, en G.



- Risco Fernández (comp.). *Homo Patiens. La sensibilidad y las pasiones. Cuestiones Disputadas. Tomás de Aquino, De Veritate XXV-XXVI*. Centro de Estudios “In Veritatem”, Tucumán, 267-273.
- Nieva, J. (2002). “Máximo El Confesor: esencia y energías divinas”, en *Fe y Razón. Encuentro y Mediación: Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Patrístico y Medieval. Studium*, UNSTA, 61-73.
- Nieva, J. (2009). “Imágenes de lo santo en Máximo el Confesor”, *EPIMELEIA. Revista de Estudios sobre la Tradición XVIII*, N° 35-36, 139-150.
- Nieva, J. (2011). “The Semantics of Eikon and Participation in Dionysius the Areopagite”, en F. Ivanovic (ed.), *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*, Cambridge Scholars Publishing, 79-93.
- Nieva, J. (2012). “Simbolismo y experiencia espiritual en Máximo el Confesor”, en J. J. Herrera (ed.), *Fuentes del Pensamiento Medieval: Continuidad y Divergencia*, Tucumán, Editorial UNSTA, 41-353.
- Nieva, J. (2014). “Lêxis in Dionysius the Areopagite”, *Journal of Literature and Art Studies* 4/2, 129-136.
- Nieva, J. (2015). “Antropology of Conversion in Dionysius the Areopagite”, en M. Knezevic (ed.), *The Ways of Byzantine Philosophy*, California, Sebastian Press, 111-122.
- Nieva, J. (2017). “The Mystical Sense of the Aesthetic Experience in Dionysius the Areopagite”, en M. Vinzent (ed.), *Studia Patristica XCVI* (Papers presented at the Seventeenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2015) 22, 419-425.
- Nieva, J. (2018). “Imagen y verdad en Dionisio Areopagita (y sus antecedentes neoplatónicos)”, en F. Castañeda - A. Lozano Vásquez (comp.), *Anselmo de Canterbury, Tratado sobre la Verdad. Edición Bilingüe*, Grupo de Traducción de Latín, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia, 172-190.
- Nocito, A. (1994). Liutprando de Cremona, *Informe de la embajada a Constantinopla*, edición bilingüe con introducción y notas a cargo del Equipo de Traducción

- y comentario de textos latinos medievales, dirigido por Amalia Nocito. Anejo de los *Anales de filología clásica*, Colección Textos y Estudios n° 1, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Peretó Rivas, R. (2015). “La *Kephálaia gnóstica* de Evagrio Póntico: sus dos versiones y la discusión contemporánea”, *Stylos*, 24. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/kephalaia-gnostica-evagrio-pontico.pdf>
- Peretó Rivas, R. (2018). *Evagrio Póntico y la acedia*. Berna, Peter Lang.
- Peretó Rivas, R. - MARTIN DE BLASSI, F. (2020). eds. *Atentos a sí mismos y atentos a la realidad. Reflexiones en torno a la atención y los sentidos espirituales*. Buenos Aires, Teseo Press.
- Ricci, C. (1913). *Las cuestiones del día en la crítica del texto neotestamentario*. Buenos Aires.
- Ricci, C. (1915). *La documentación de los orígenes del cristianismo*. Buenos Aires.
- Ricci, C. (1917). *Cristianismo y helenismo*. Buenos Aires: Kidd.
- Ricci, C. (1925). *La metamorfosis cristiana del helenismo*. Buenos Aires.
- Ricci, C. (1929). *Los Padres apostólicos*. Buenos Aires.
- Ubierna, Pablo (2010). “Les études byzantines en Argentine et au Chili”, en Eliana Magnani (ed.), *Le Moyen Âge vu d’ailleurs: voix croisées d’Amérique latine et d’Europe*. Dijon, Université de Dijon, 129-136.

Identidades en crisis: ¿qué Gorgias? ¿qué Palamedes? ¿qué apología? Perspectivas de una traducción

Ivana Selene Chialva
UNL-IHuCSO-CONICET
ichialva@gmail.com



Resumen

En este escrito se presentan algunas revisiones teóricas abordadas en un trabajo de investigación grupal que dio por resultado la edición crítica y la traducción de la pieza *En Defensa de Palamedes* de Gorgias. Los estudios actuales sobre retórica clásica llevan a cuestionar varias de las categorías asignadas por la historia de la filosofía a este autor y sus escritos: sofista, presocrático, defensa epidíctica de exhibición, mitos con función escolar. A partir de la revisión de estos supuestos, se propone vincular al texto

y a su autor con sus contextos y, desde allí, explorar nuevas identidades y lecturas en construcción.

Palabras-clave:

Gorgias – Palamedes
– apología – sofística –
traducción.

Las identidades, como se sabe, son construcciones activas donde, además de la autoconfiguración de lo que se considera “lo propio”, interviene la mirada del otro que define y sitúa. Dicho proceso es aún más notorio cuando el reconocimiento de identidades resulta el objeto de estudio de posiciones teóricas que intentan delimitar y definir la historia de una disciplina, donde se asignan roles a los sujetos y sus prácticas, cristalizando así una identidad de acuerdo a una interpretación imperante. Los estudios recientes en filosofía clásica centrados en Sócrates, Platón y los llamados “sofistas” dan cuenta de la necesidad de replantear algunas de las identidades asignadas a esos sujetos históricos y reconsiderarlas desde nuevos paradigmas epistemológicos.

En este trabajo presentamos algunas revisiones de categorías atribuidas a la obra de Gorgias, abordadas en un trabajo de investigación grupal junto a J. Correa y M. L. Omar, que dio por resultado la edición crítica y la traducción de la pieza *En Defensa de Palamedes* de Gorgias (2021). Nos centramos aquí en la configuración de dos identidades y de un género retórico centrales para el abordaje epistemológico del texto y su traducción: por un lado, la figura de Gorgias, vinculada a las innovaciones discursivas de la segunda mitad del siglo V a.C.; por otro lado, el personaje mítico de Palamedes, héroe civilizador del Ciclo Troyano; y, por último, el género discursivo de la apología, propia del ámbito judicial. Los tres abordajes implican revisar los supuestos asignados a cada uno por la crítica, (Gorgias sofista/ Palamedes, personaje mítico/ apología epidíctica para

la memorización escolar) y revisarlos en función de la obra en diálogo con otros textos y perspectivas teóricas actuales. El proyecto buscaba dar continuidad a un trabajo anterior que, incipientemente, discutía algunos de esos supuestos asignados al autor y que derivó en la edición crítica y la traducción del *Encomio de Helena* (2013).

Las indagaciones de ese primer trabajo sobre el *Encomio* buscaban ofrecer una versión en español alternativa a la difundida en el ámbito académico entre los estudiantes. Tres objetivos orientaban esa traducción: realizar una lectura que incluyera algunos debates actuales de la bibliografía crítica en torno a la sofística gorgiana; evitar una interpretación platonizante que desviara el rol de la retórica y las operaciones discursivas a pura especulación ornamental, y lograr un enfoque interdisciplinario literario-filosófico en cuya traducción se mantuviera el *paignion* estilístico-conceptual.

Paralelamente, y como eclosión de esos debates sobre sofística que resonaban en diferentes centros académicos extranjeros y también, con mucho entusiasmo en nuestro país, surgieron casi al mismo tiempo desde el campo de la filosofía antigua, las ediciones bilingües del *Encomio de Helena* de Marcos y Davolio (2011) y del *Sobre el no ser* de Díaz y Spangenberg (2011). En todos los casos se trataba, por primera vez, de ediciones bilingües¹ de los textos aunque *Palamedes* no suscitaba aún un interés definido en las discusiones locales. A su vez, otras publicaciones en el ámbito internacional incentivaban el debate: por un lado, la reedición de la versión bilingüe en alemán de T. Buchheim (1989¹; 2012) y, en 2016, la edición crítica de Harvard a cargo de A. Laks y G. Most con un volumen sobre los sofistas donde se incluía, luego de “los sofistas” Protágoras y Gorgias, una sección sobre Sócrates. Nuevas lecturas instaban a revisar y reordenar los lugares establecidos a los autores del siglo V a.C. en los anaqueles conceptuales tradicionalmente aceptados.

En lo relativo a la voluminosa bibliografía crítica dedicada a analizar las obras del *corpus* gorgiano, ocurría una tendencia similar a la de las traducciones: se centraban en el *Encomio* y *Sobre el no ser*, pero poco se decía o problematizaba en relación a la otra pieza completa de transmisión directa: la apología judicial ficticia del héroe Palamedes.

De manera que, si bien las obras de Gorgias comenzaban a encontrar un lugar periférico, pero lugar al fin, en el debate y los programas de estudio de los ámbitos académicos, la *Defensa de Palamedes* se mantenía, a su vez, en la periferia del propio *corpus* del autor. Anclada en la categoría de texto sofístico escolar,

1. Cabe recordar que ya existía en Argentina una traducción de las obras de Gorgias en la versión a cargo de Barrio Gutierrez (1977), con sucesivas reediciones.

destinado a la memorización, y cuyo recurso principal era la persistencia de figuras retóricas que volvía artificioso el método argumentativo retórico, sumado a la figura mítica de Palamedes, todo contribuía a dejar al margen esta obra del *revival* de Gorgias actual.

Sin embargo, una tendencia generalizada nos inquietaba: en estrecha vinculación con la *Apología de Sócrates* de Platón, por conexiones intertextuales identificables, lo que en el filósofo era leído como fundamento de un nuevo paradigma conceptual, en Gorgias era leído como mera exhibición de habilidades retóricas. Por su parte, el texto gorgiano sugería conexiones diversas: Platón, claro está, pero más precisamente con sus contemporáneos: Antifonte, Eurípides, Tucídides, entre otros.

De manera que en el abordaje del *Palamedes*, los objetivos, en línea con los anteriores, revistieron un carácter más específico: poner en diálogo el texto con sus contextos poéticos, filosóficos, retórico-judiciales e historiográficos; leer conceptualmente los juegos léxicos y las figuras retóricas para reconocer las redes de sentido que tramaban el texto; abordar la compleja mixtura genérica que, en continuidad con el *Encomio de Helena*, retomaba temas míticos, con estilo poético (*schémata gorgéiai*) para ponerlos al servicio de la argumentación retórica de reducción al absurdo, los *tópoi* argumentativos o *teliká kefalalaia* (propios de la retórica judicial como los pensará Aristóteles un siglo después) que organizan los lugares desde dónde abordar un tema para refutarlo; analizar la formulación del *yo* enunciativo de la obra a partir del recurso de la etopeya. Si durante décadas se había leído que donde “Palamedes decía” *ergo* “Gorgias decía”, ahora se trataba de pensar los niveles de enunciación y los juegos léxicos, retóricos y ficcionales en su productividad conceptual y atender a la dimensión performativa del discurso con sus contextos.

Las identidades y categorías teóricas no establecían el punto de partida sino el núcleo de la interrogación.

¿Qué Gorgias?

Sofista. Presocrático. Son las categorías más frecuentemente asociadas a este autor. Sin embargo, en los últimos años, ambos rótulos han sido puestos en discusión.

Respecto al primero, Ramírez Vidal (2016)² llamó la atención sobre una operación concreta a partir de Platón, a la que denominó “la invención de los sofistas”. A partir de un seguimiento riguroso de las fuentes,

2. Ramírez Vidal, Gerardo. *La invención de los sofistas*. México: UNAM, 2016, 431 págs.



cuestionó la denominación de sofistas para un grupo de profesionales de la enseñanza retórica y propuso reemplazarla por “maestros de la palabra” o “maestros de sabiduría comunicacional”. El cambio de denominación no es un mero reemplazo léxico, sino que trasciende el esquema binario irreconciliable entre filósofos y sofistas para restaurar una horizontalidad en la circulación de los textos de diversos géneros del periodo. Dice Ramírez Vidal: “Los sofistas, si se insiste en emplear el término, fueron todos aquellos conspicuos representantes de la Gran Generación, ya fueran tradicionalistas como Antifonte, Tucídides o Critias, o innovadores como Demócrito, Sócrates o Eurípides” (2016:11). Así, se ponen en relación y diálogo textos que, por diferencias disciplinares, no solían ser trabajados juntos y que raramente podían convivir en una misma mesa de exposiciones en congresos.

Por su parte, Livio Rossetti, quien aborda desde hace años la experiencia aporética del pensamiento en los textos antilógicos, en la conferencia inaugural de *Socrática IV* (Buenos Aires, 2018), retomando a Ramírez Vidal, proponía el título: “Ni filósofo ni sofista” para pensar a los sabios del lenguaje (a Sócrates, concretamente) de finales del siglo V por fuera de las categorías que solo tendrán una identidad establecida en y por la propia obra platónica pero que no se alinea con cómo aquellas figuras se pensaron a sí mismas y a su forma de producir *sophía*. Rossetti, además, ponía en crisis otra tendencia de la teoría del siglo XX, la de rehabilitar la dimensión filosófica del pensamiento de Gorgias: Untersteiner (1967), Kerfferd (1981)³, Mazzara (1999). Esa valorización busca “genuinos méritos filosóficos” reconocibles en sus obras dejando de lado los aspectos retóricos. En cambio, proponía pensar a Gorgias, Sócrates y los demás de su tiempo (poetas, historiógrafos, médicos, astrónomos, etc.) fuera de las categorías antinómicas, para pensar la sabiduría retórica de todos ellos en la construcción de un saber sobre el *logos* como estrategias de comunicación y no como doctrinas. Otra perspectiva sin duda transgresora de las categorías heredadas y que centra sus postulados en la dimensión epidíctica del *corpus* gorgiano es la que plantea Cassin (1986a, 1986b, 1995, 1997) en sus trabajos sobre el valor performativo del lenguaje, lo que denomina “el efecto sofístico” y que se vincula con la ficción en la conciencia sobre la productividad del lenguaje (la *performance* discursiva), para producir conceptos y categorías con las que el pensamiento intenta asir su experiencia del mundo.

Muy bien, así las cosas, las identidades establecidas entran en crisis: Gorgias ni tan sofista ni tan presocrático ni tan filósofo... De acuerdo, ¿pero entonces cómo definir a este autor? ¿Y con qué criterio pensar sus composiciones que no forman un sistema teórico-conceptual ordenado y uniforme, sino que parecen responder al *καίρως*, es decir, a la circunstancia en la que el rétor participa en los hechos en un aquí y

3. Kerferd, G. B. (1981). *The sophistic movement*. Cambridge University Press.

un ahora y donde expone argumentos que sorprendan y agraden al público? De otras obras del autor, las fuentes indirectas mencionan un discurso *Pítico*, el *Olimpico*, títulos de resonancias pindáricas (Mestre, 1998), el *Epitafio* (por los muertos en la guerra del Peloponeso), y el *Encomio a los eleos*. Parafraseando a Aristóteles, muchas clases de zapatos y no el arte de hacer zapatos (*Refutaciones sofísticas*, 183b): cada obra es muy diferente incluso en su posible género, si hubiera que atribuirle uno específico: *SNS* tratado, *Hel* encomio y *Pal*. apología judicial.

Sin duda, las lecturas de la crítica, ancladas en las tres obras completas, son por demás diversas. Para resumir esas posturas brevemente, basten dos citas: una reciente, de S. Giombini, autora del *Gorgia epidittico. Commento filosofico all' Encomio di Elena, all' Apologia di Palamedes, all' Epitaffio* (2012), y que, en 2018, en una conferencia dada en la Universidad de Buenos Aires, proponía no buscar lineamientos sistemáticos conceptuales en las obras de Gorgias porque, como sofista, acomodaba sus argumentos a la ocasión. Por otro lado, Rodríguez Adrados en un artículo anterior pero publicado en 1992 afirmaba sin lugar a dudas: “Toda la doctrina de Gorgias es coherente”. No obstante, parece haber un acuerdo de los especialistas en reconocer algunas constantes en el *corpus*: el relativismo epistemológico, ya sea con mayor énfasis en la faceta crítica del eleatismo o más constructiva de una retórica performativa. Si nos atenemos a las tres obras conservadas, se advierten características comunes: el carácter antilógico de los discursos; el uso de los *schémata gorgéia* como principio para la argumentación (confirmación o refutación); el valor performativo del *logos* en los diferentes géneros; la composición de formas diversas de demostración de una tesis (teórica, epidíctica y defensa judicial); y la puesta en discurso de las posibilidades y limitaciones del *logos* con la verdad y el conocimiento.

Además de esos aspectos reconocibles en los textos, contábamos con escasos datos biográficos pero significativos: había nacido en Leontinos, conoció las enseñanzas retóricas de Corax y Tisias, se formó con Empédocles, participó en la vida política de su ciudad integrando la embajada que llegó a Atenas en el 427 a.C. pidiendo apoyo para la defensa de la amenazada democracia de Leontinos. Durante sus viajes por las ciudades griegas y en medio de la efervescencia por la guerra del Peloponeso, además, pronunció dos discursos también de connotaciones antilógicas: el *Olimpico* donde instaba a la concordia entre los griegos y a buscar sus botines entre los bárbaros; y el *Epitafio* dedicado a los atenienses caídos, donde se extendió en el encomio hacia la guerra contra los medos haciendo ver, según Filóstrato (Giner Soria, 1996: 86): “que las victorias contra los bárbaros reclaman himnos, contra los griegos, lamentos fúnebres”. El final de su vida, como el de tantos intelectuales de las convulsivas democracias, fue en la corte de un tirano, en Feras, donde permaneció hasta tu muerte, según las fuentes, cerca del 380 a.C. Algunos datos más: las cuantiosas sumas de dinero ganadas, su gusto por la improvisación, el enfrentamiento con Pródico



por sus historias remanidas, la admiración que produjo entre los tesalios, y su tendencia a los neologismos, los juegos de sentidos y las expresiones metafóricas. Todos estos aspectos biográficos antes que definir la identidad empírica del sujeto “autor” corroboraban ciertas interpretaciones en línea con los postulados de Ramírez Vidal y Rossetti: a fines del siglo V, los textos, los géneros, las ideas, así como estos maestros de la palabra, circulan, están en contacto, discuten e incluyen aspectos retóricos, políticos, poéticos en una transformación profunda del *logos*.

Así, el conjunto de conexiones intertextuales entre las obras atribuidas al de Leontinos configuraron nuestro “Gorgias”: no un sujeto histórico al que atribuir intenciones, virtudes y vicios y desde esos supuestos interpretar las coherencias e incoherencias en la obra, sino un conjunto de operaciones textuales y retóricas (citadas arriba), transformadoras en sentido *poiético-creativo*, que lee como producciones del *logos* a otros *logoi* en tanto saberes establecidos o en emergencia.

¿Qué Palamedes?

En cuanto al personaje de la apología, Palamedes, algunos rasgos demarcan su identidad: mito, Troya, sabiduría, rival de Odiseo, muerte injusta. Se trata de un héroe del Ciclo Troyano: los primeros testimonios sobre su figura aparecen en las *Ciprias* donde se narran sus enfrentamientos con Odiseo mostrando la superioridad del primero en inteligencia y resolución práctica de conflictos. Uno de los episodios más conocidos es cuando, en Ítaca, Palamedes descubre la locura fingida del Laertiada para no ir a la guerra. Además, se suman otras características propias: es un *protos heuretés*, se le atribuye la invención de las leyes, los números, la escritura, la balanza, entre muchos otros; la inteligencia de Palamedes no es solo un atributo personal, sino que sus beneficios favorecen al colectivo de guerreros. La razón por la cual Homero no lo menciona en ninguno de los dos poemas épicos (cuestión denominada el *silencio de Homero*) ha suscitado varias hipótesis entre las que sobresalen o el desconocimiento del héroe por parte del aedo o su omisión deliberada en favor de su programa poético en torno a Odiseo. Otro dato incierto es la posible existencia en tiempos arcaicos de un poema épico dedicado a sus hazañas, la *Palamedia*. Según testimonios posteriores, las fuentes antiguas atribuían la muerte de Palamedes a Odiseo, en diferentes circunstancias: ya sea que lo arroja a un pozo o lo ahoga en el mar (Mestre, 2015: 266 ss.). Ambas figuras heroicas representan las caras antagónicas de una misma cualidad, la *mêtis* proveedora de la previsión y la inteligencia práctica.

Ya en época clásica, se sabe que Esquilo, Sófocles, Eurípides y Astidamante escribieron dramas titulados *Palamedes*. En todos los casos, se presentaba una variante sobre el episodio de su muerte: el juicio por falsa



acusación de traición hecha por Odiseo. Según las conjeturas de los críticos, las piezas incluían *agones* con los discursos de acusación y defensa y se citaba la lista de invenciones del héroe. En los tres trágicos se atestigua la presencia del adjetivo *pánsophos* para calificarlo (Mestre, 2015: 268). Respecto de la versión de Eurípides, si bien no es posible confirmar si se representó después de la tragedia homónima de Sófocles o, incluso, de la defensa de Gorgias, se sabe que integraba el segundo lugar de la *Trilogía Troyana* de 415 a. C., junto con *Alejandro y Troyanas*.

La pieza de Gorgias, de datación cercana a estas obras, ofrece en este contexto de actualizaciones poéticas del mito, dos innovaciones importantes: una anecdótica y otra formal, estrechamente ligadas. Sobre la anécdota: la versión de Gorgias es la única donde no existen ni testigos ni pruebas (*písteis*) del acto de traición, solo el discurso de acusación de Odiseo. De acuerdo con esta novedad, la defensa se construye también desde una forma discursiva original: *el logos amártyros*, el discurso sin testigos, cuyos principales exponentes en retórica son, además del propio Gorgias, Antifonte e Isócrates, entre otras fuentes trágicas y retóricas (Rossetti, 1995).

Así, la innovación sobre el relato mítico en Gorgias centra el problema en la confrontación de discursos, sin un lazo a elementos extradiscursivos que puedan decidir sobre el *logos*. La única mostración, demostración y exhibición de los hechos es a partir de los argumentos más verosímiles. Por su parte, el Palamedes gorgiano presenta los rasgos de un *πολίτης*: el campamento es descrito como una comunidad cerrada donde todos conocen y ven las acciones de todos y él mismo se reconoce un griego llevado a juicio por otro griego y juzgado por un colectivo de pares compuesto por los primeros de los griegos a quienes apela a su favor a causa de sus acciones e inventos para esa comunidad.

Las variantes introducidas por Gorgias actualizan no solo la versión del mito según los discursos judiciales de la *pólis* sino que afectan, principalmente, al modelo de héroe que se desprende de él. Un recorrido a grandes rasgos por la crítica sobre el *Palamedes* permite distinguir al menos tres paradigmas diferentes. El primero enfatiza a Palamedes como un héroe filósofo, cuya búsqueda argumentativa de la verdad y la refutación de la falsa acusación lo demuestra inocente, aunque sea condenado. En esta lectura, se acercan las conexiones entre *Apología de Palamedes* y *Apología de Sócrates* de Platón. El segundo presenta a Palamedes como un héroe trágico en su búsqueda del conocimiento debido a la imposibilidad comunicativa del lenguaje. Esa deducción se desprende no sólo de las dudas del propio Palamedes sobre la capacidad del lenguaje de mostrar los hechos (§ 4, 35), sino además de la suposición implícita (como la perspectiva anterior) de que la defensa no modifica la sentencia de los jueces. Esta *tragedia gnoseológica*, como la llamó Untersteiner (2008: 157 ss), es fundamentalmente antidialéctica y conecta el Palamedes con los postulados del *Sobre el no ser*. Finalmente, el tercer paradigma muestra a Palamedes como un héroe sofista, conocedor de

los métodos argumentativos, que puede refutar con su *logos* otros *logoi* según el criterio del *eikós* (lo verosímil) y, de esa manera, generar un conocimiento nuevo. De ello resulta que, como en *Encomio de Helena*, tendríamos una apuesta por el poder performativo del *logos* que produce un hecho discursivo que no existía: una Helena inocente, un Palamedes exonerado.

Tal diversidad de lecturas revela la dinámica de un juego interpretativo sobre la obra que destaca, cuanto menos, su riqueza conceptual y sus vínculos con las problemáticas epistemológicas, culturales y políticas relativas a las últimas décadas del siglo V en Atenas. De la categoría de ejemplo epidíctico de función escolar y alineada principalmente con las otras piezas epidícticas de Gorgias, la apología pasa a insertarse en un debate más amplio sobre el *logos*, el *agón*, la justicia y la ciudad. A partir de allí, el *textum* establece otros lazos que la conectan a diferentes tipos discursos: jurídicos, trágicos, historiográficos. Puesta en relación con sus *con-textos*, otras posibles lecturas se proyectan desde y hacia la apología y sus certezas sobre el *logos*.

¿Qué apología?

En esta línea de discusión, el episodio del juicio contra Palamedes, la condena y posterior lapidación por sus pares en el texto euripídeo ha sido puesta en relación con las acusaciones judiciales concretas que afectaron a diferentes *sophoi* de ese período⁴: los juicios a *maestros de la palabra* que motivaron el exilio o, en caso de permanecer en la ciudad, la condena. Algunos nombres son representativos: Anaxágoras, Protágoras, Antifonte, Alcibíades, Sócrates. Así, el motivo mítico del juicio viciado suscita resonancias retóricas y políticas más situadas.

Si nos centramos en la definición genérica, la apología gorgiana se relaciona con ciertos argumentos de dos de las defensas judiciales que han llegado hasta nosotros: la de Antifonte, de la que conocemos algunos pocos fragmentos; y la escrita por Platón sobre Sófocles. Gagarin (2002) ha mostrado las similitudes

4. Woodford (1994:164, n. 5) retoma este debate a partir de Sutton, D. E. (*Two lost plays of Euripides*, Nueva York, 1987:112) quien propone leer la pieza de Eurípides a partir de la identificación Palamedes-Protágoras debido a que “in the dramatic and rhetorical literature of the fifth century BC, Palamedes was firmly established as a mythological archetype of the creative intellectual”. Más allá de que desde una posición crítica la asociación de personajes de la tragedia con personajes históricos concretos resulta discutible y simplificadora, lo que nos interesa destacar aquí es la asociación entre la figura del héroe civilizador y ciertas condiciones socio-políticas que afectan, en general, a figuras vinculadas a la educación del *logos* en este periodo.



entre ambas apologías, la de Antifonte y Sócrates, tanto en las condiciones históricas que definieron sus juicios como en algunos puntos internos de su argumentación. En el primer caso define esas coincidencias: ambos personajes dicen despertar sospechas por sus actividades intelectuales, ambos escriben sus discursos de defensa, ambos se resisten a elegir el exilio, ambos son condenados a muerte a pesar de su inapelable defensa. En lo relativo a la argumentación interna del discurso, Gagarin destaca lo siguiente (2002: 402): ambos advierten que son otras las causas por las que se los lleva a juicio, y no las que se explicitan en la acusación; ambos postulan la inverosimilitud de los hechos de los que se los acusa, ya que no habría motivos por los cuales ellos harían algo en contra de sus propios intereses; y ambos rechazan las súplicas y otros recursos dramáticos como medio para convencer a los jueces. Si nos atenemos a las tres coincidencias argumentativas señaladas por Gagarin, las relaciones con el *Palamedes* son evidentes, de modo que o bien la apología gorgiana sintetiza y condensa en su retórica apagógica recursos retóricos de los discursos de la época o también pudo haber funcionado como modelo para las apologías concretas a componer en el ámbito de la *pólis*, como se advierte en el texto platónico. En cualquier caso, de los vínculos intertextuales se proyectan otros sentidos desde las dos defensas de procedencia histórica hacia la apología epidíctica: ni la defensa de Antifonte ni la de Sócrates lograron convencer al tribunal. En ambos casos y por diferentes razones, el *logos* más verosímil no logró vencer en el *agón* o, al menos, no logró persuadir a los encargados de juzgar ese *agón*.

Cierta sospecha, no sobre la validez argumentativa pero sí sobre la efectividad persuasiva del *logos* verosímil, ingresa en esta “zona de tensión dialógica” (Mársico, 2010) donde las defensas se conectan, sospecha que es legible, además, no solo en el ámbito apologético. Otros testimonios de esta época plantean una problemática similar: dos ejemplos paradigmáticos son *Troyanas* de Eurípides y el diálogo de los melos en *Historias* de Tucídides. En la primera obra (que integra la *Trilogía Troyana* de 415 a. C. junto al *Palamedes*, como hemos dicho), el *agón* de acusación y defensa (vv. 906-1048) de Hécuba y Helena, respectivamente, frente a un juez parcial (el propio Menelao) es un ejemplo controvertido que pone en escena dos modos de argumentación disímiles. La obra dramática ha sido interpretada frecuentemente por los especialistas como una crítica del poeta al hecho histórico de la toma de la isla de Melos realizada por los atenienses el año anterior, en 416 a. C. Aunque tal asociación no es segura (Nápoli, 2016: LVIII-LX ss.), se advierte la puesta en suspenso de la efectividad de los discursos más verosímiles. La crisis de la confianza en la palabra persuasiva funciona como una caja de resonancia del contexto de la profunda crisis política de Atenas. El fragmento tucidídeo que presenta el diálogo entre los melos y los embajadores atenienses (5.85-113) para obligarlos a tomar posición y apoyar a su ciudad en la guerra del Peloponeso es otro pasaje donde, a partir



de claros recursos dramáticos y de la composición de etopeyas, se deja leer la crítica a la política exterior de Atenas y la violencia ejercida sobre otras ciudades menos poderosas.

A partir de estos *con-textos* poéticos, filosóficos, retóricos e historiográficos, y a partir de los propios recaudos que, en primera persona, el Palamedes gorgiano expresa sobre el *logos* como *poros* o *aporía* para la presentación de los hechos, creemos que otras posibilidades de interpretación entran en juego en la apología gorgiana. Si como afirma Rossetti (2008), la *aporía* como suspensión del juicio, como paradoja interna del pensamiento es el procedimiento específico de los textos que consideramos sofisticos, que generan dos niveles de comunicación, uno explícito y uno implícito que discute antilógicamente al primero, entonces otra dimensión aporética puede ser pensada para el *Palamedes*.

La magistral argumentación retórica acerca de lo verosímil y lo inverosímil, que es el modo certero a través del cual el *logos* puede mostrar lo que llegó o no llegó a ser, es la herramienta humana más precisa para construir eso que llamamos conocimiento. Sin embargo, no hay garantías de que esa argumentación se imponga y persuada en los intercambios con otros *lógoi* en los escenarios retóricos teatrales, políticos y judiciales. El *Palamedes*, así, a medio camino del relativismo de *Sobre el no ser* y de la euforia del todopoderoso *dynastes megas* del *Encomio* (§8), dialoga en el *corpus* gorgiano como posicionamiento antilógico de aquellos dos: muestra a la vez las posibilidades y limitaciones de un *logos* cuyo nexos con la verdad de los hechos no es clara ni evidente (§36). Esa desconfianza del héroe gorgiano, sea declarado culpable o inocente, entra en diálogo con las otras voces de una democracia agotada que reafirma, no obstante, sus herramientas oratorias como camino del pensamiento, aunque, como dirá un sucesor de Gorgias y sospecha el propio Palamedes: “Nada hay seguro para el hombre”, βέβαιον ἀνθρώπῳ οὐδέν, (Giner Soria, 1996:64).



Referencias bibliográficas

Ediciones críticas y traducciones

Barrio Gutiérrez, J. (1977). *Protágoras y Gorgias. Fragmentos y testimonios*. Buenos Aires.

Buchheim T. (2012). *Gorgias. Rede, Fragmente und Testimonien*. Hamburg.

Chialva, I.S., Bonacossa, M.; Casis, N., Omar, M.L. (2013). *Encomio de Helena de Gorgias*. Ediciones UNL. Santa Fe.

Chialva, I.S., Correa, J., Zborón Omar, M. L. (2021). *En Defensa de Palamedes de Gorgias*. Eudeba-Ediciones UNL. Buenos Aires.

Giner Soria, M. C. (1996). *Filóstrato. Vidas de los sofistas*. Madrid.

Laks, A., Most, G. (2016). *Early Greek Philosophy Vol. VIII: Sophists, Part 1*. Cambridge.

Marcos, G., Davolio, M.C. (2011). *Gorgias. Encomio de Helena*. Buenos Aires.

Spangenberg, P. (2011). *Gorgias. Sobre el no ser*. Buenos Aires.

Untersteiner, M. (1967, 1949). *Sofisti. Testimonianze e Frammenti. Fascicolo secondo: Gorgia, Licofrone e Prodicò*. Firenze.

Bibliografía crítica

Cassin, B. (Ed.). (1986a). *Le Plaisir De Parler. Études De Sophistique Comparée*. París.

Cassin, B. (Ed.). (1986b). *Positions de la sophistique*. París.

Cassin, B. (1995). *L'effet sophistique*. París.

Cassin, B. (1997). Procédures sophistiques pour construire l'évidence. En Carlos Lévy, Laurent Pernot (dir.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, París, pp. 15-29.

Gagarin, M. (2002). "Socrates and Antiphon: intellectuals on trial in classical Athens". En *Mélanges en l'honneur Panayotis*

- D. Dimakis. *Droits antiques et société*. Athènes, pp. 397-404.
- Giombini, S. (2012). *Gorgia epidittico. Commento filosofico all'Encomio di Elena, all' Apologia di Palamede, all' Epitaffio*. Passignano sul T.
- Mársico, C. (2010). *Zonas de tensión dialógica: Perspectivas para la enseñanza de la filosofía griega*. Buenos Aires.
- Mazzara, G. (1999). *Gorgia: La retorica del verosimile*. Sankt Augustin.
- Mestre, F. (1998). “Gorgias, la concordia, los muertos y la palabra”. En Rodríguez Adrados, F. (Comp.). *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, pp. 245-249.
- Mestre, F. (2015). “Odiseo y Palamedes: historia de una rivalidad”. En Fernández, C; Nápoli, J. y Zecchin, G. (Eds.). *ΑΓΩΝ: Competencia y Cooperación. De La Antigua Grecia a La Actualidad*. La Plata, pp. 259-284.
- Nápoli, J. T. (2016). *Eurípides. Tragedias III. Troyanas. Helena. Ifigenia en Áulide*. Buenos Aires.
- Rodríguez Adrados, F. (1992). “La teoría del signo en Gorgias de Leontinos” en *Palabras e Ideas*, Madrid, pp. 97-109.
- Rossetti, L. (1995). “Un *topos* attico di V secolo: il *logos amarturos*. *Nova Tellus*”, 13, pp. 28- 57. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/593/587>
- Rossetti, L. (2008). “El panfleto sofístico o la comunicación en dos niveles”. En Álvarez Salas, O.D.; Valencia, A.V. (Eds.). *Cultura clásica y su tradición. Balance y perspectivas actuales*. México, pp. 293–309.
- Rossetti, L. (2018). “Ni filósofo ni sofista”. Conferencia inaugural de *Socrática IV*. Buenos Aires.
- Untersteiner, M. (2008, 1949). *I Sofisti*. Roma.
- Worthington, I. (1994). *Persuasion: Greek Rhetoric in action*. London–New York.



Una cartografía de lo femenino en Hesíodo, género y espacio

María Cecilia Colombani
UM-UNMdP-UBACyT
ceciliacolombani@hotmail.com



Resumen

En este trabajo se analizarán las distintas referencias a la mujer que efectúa Hesíodo. Nos interesa leer una voz masculina que se refiere a lo femenino para ver cómo han sido nombradas las mujeres desde ese imaginario. Para ello debemos transitar ambas obras del poeta de Ascra, ya que encontramos un plexo de referencias que cruzaremos con la variable del espacio para desentrañar en qué lugar queda territorializada la mujer. La coordenada espacial resulta vital a la

hora de fijar a los sujetos en un determinado espacio de saber y de poder. Seguimos en esta idea las consideraciones de Michel Foucault para pensarla como una variable política.

Palabras-clave:
Hesíodo – mujer –
espacio – poder.

Introducción

La coordenada espacial resulta vital a la hora de fijar a los sujetos en un determinado espacio de saber y de poder. Seguimos en esta idea las consideraciones de Michel Foucault para pensarla como una variable política, esto es, una coordenada donde se pueden leer relaciones de poder inscritas en la disimetría estatutaria entre el hombre y la mujer, tal como de ello da cuenta el pensamiento hesiódico¹. Michel Foucault habla de un arte de distribución en el espacio como estrategia política para ordenar las multiplicidades humanas². El espacio es una categoría que permite secuestrar, espacializar y territorializar a los sujetos para su mejor control.

En Foucault, ese secuestro toma espesura material a partir de lo que él denomina una red institucional, esto es, el plexo de instituciones con fines ortopédicos tendiente a homogeneizar, disciplinar y corregir a los sujetos a fin de optimizar sus rendimientos³.

Nuestra propuesta es pensar el arte de las distribuciones en el espacio desde una perspectiva simbólica. Queremos indagar qué espacio mental ocupan las mujeres para luego comprender por qué lo han hecho en ciertos espacios materiales dentro de la sociedad. Se trata de un proyecto arqueológico que escudriña

1. Colombani (2016: 367-369).

2. Foucault (1992: 8-13).

3. Foucault (1992: 15).



en la fijación simbólica de la mujer, en una determinada configuración epocal, que opera como primer sedimento de lo que constituirán posteriores fijaciones y secuestros espaciales⁴. Los espacios que dominara en la sociedad clásica griega quizá obedezcan a esta primera asignación simbólica.

Partiendo de una “cuestión presente”, en términos arqueológicos y pensando, por ejemplo, en la mujer tal como aparece en Jenofonte como paradigma de la buena esposa dentro de la literatura clásica, queremos descender por la espesura discursiva y ver cómo la mujer es referida en la obra hesiódica para pensar un pliegue, una capa en la construcción ideal que no ha cesado de reflejar imágenes a lo largo del tiempo.

El espacio se convierte en un nudo de problematización vigoroso a la hora de pensar las relaciones de género. Resulta un constructo simbólico, de época, que aloja esa configuración-representación de lo femenino. Otorgarle un espacio a lo femenino es, de algún modo, conjurar sus poderes aleatorios. Si la mujer constituye un grupo subalterno, que se identifica por ser amenazante, peligrosa e indeseable, debido a sus marcas identitarias, entonces, el espacio opera como una variable de control; aun si la educación y el azar logran que aquella mujer descendiente del *genos* de Pandora suavice su negatividad estructural, será el que actúe como un dique de contención de la posible *hybris* que caracteriza a lo femenino.

El texto como espacio narrativo. La mujer como espacio de producción masculina. La mujer como espacio de dolor y simulacro

La primera mención de lo femenino aparece a propósito del mito de Prometeo en *Teogonía*, que cumple un papel importante en lo que se refiere al modelo canónico del nacimiento de la primera mujer, así como la división entre dioses y hombres y, a su vez, la definitiva consolidación de la diferencia entre varones y mujeres, tal como lo expresa Madrid: “desde la aparición de la mujer la división se va a instalar en la misma especie humana y los *anthropoi* (‘seres humanos’), aun a su pesar, van a quedar escindidos para siempre en *andres* (‘varones’) y *gynaiikes* (‘mujeres’)”⁵. Pandora es esa primera mujer, madre de su raza y cuna de la ruina para los hombres. Como dice Fontenrose: “the Pandora myth demand that we look upon Pandora as ancestress of living men and as archetype of womankind”⁶. Pandora, como castigo divino, implica dos

4. Foucault (1989:140).

5. Madrid (1999: 83).

6. Fontenrose (1974: 2).

cosas: en primer lugar, la necesidad de los hombres de unirse sexualmente para la reproducción (el hombre ya no nacerá de la tierra, como ocurría en las otras razas) y, en segundo lugar, la mujer es un castigo porque desgasta al hombre. Pandora misma es un engaño, “la *Apaté* [Engaño] bajo la máscara de *Filótes* [Sedución]”⁷.

De este modo, Pandora⁸ se aloja en el espacio de una construcción masculina asociada al mal. Es la forma con que Zeus elige castigar la insolencia del Japetónida. Esta construcción le quita autonomía; Pandora es lo que Zeus concibe como artefacto femenino y, desde ese imaginario, da las indicaciones para su creación. Antes de ser, vive en la representación ideal de ese artesano máximo, más allá de que haya delegado la producción.

αὐτίκα δ' ἀντὶ πυρὸς τεῦξεν κακὸν ἀνθρώποισιν:
 γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις
 παρθένω αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς.

Y enseguida en vez del fuego preparó una maldad para los hombres;
 pues con tierra moldeó el perínclito Anfigieo

algo semejante a una virgen respetable, por voluntad del Crónida.
 (*Teogonía*, vv. 570-572)

Pandora ocupa el *tópos* de una invención, dominada por la huella léxica del verbo τεύχω, hacer, producir; invención que es además una maldad, κακὸν y un simulacro. Pandora parece una casta doncella, pero en realidad es solo una apariencia, un dolo que alberga las peores cualidades, extrañas a las de una joven doncella. El dolo es el nuevo espacio que habita Pandora, quien inaugura el valor de la castidad como nota dominante en el ideal femenino. Pero, al mismo tiempo es apariencia, inaugurando algo típico

7. Vernant (2001: 61).

8. Carrière (1996: 404).



de lo femenino: *tà pseudéa*, las cosas aparentes. El adjetivo remite a la idea de engañoso, no verídico, irreal. Pandora tiene apariencia sin ser ella misma una casta doncella⁹. Si tomamos el relato de *Trabajos y Días* la representación no difiere y el espacio de la creación aparece con nitidez.

Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅτι τάχιστα
 γαῖαν ὕδει φύρειν, ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν
 καὶ σθένος, ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὧπα εἴσκειν
 παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον

Llamó a Hefesto ilustre para que, rápidamente,
 humedeciera tierra con agua y pusiera allí humana voz
 y fuerza y a las inmortales diosas en su aspecto imitara,
 a una bella figura de virgen, agradable (*Trabajos y Días*, vv. 60-62)

El verbo φύρω, mezclar, reubica a Pandora en el espacio de lo creado, mientras εἴσκω, hacer como, semejante, abre el panorama del dolo ya que nunca será igual a una joven doncella. Sus marcas identitarias la sitúan en las antípodas de esa figura virginal, cándida e inofensiva.

La mujer como espacio cosmético

Ambos textos abundan en los dones de Pandora y el esmero con que Zeus dispusiera su ornato. Sin duda, se trata de un nuevo espacio en la economía general de las representaciones que trazan su imagen: la belleza irresistible, la seducción que su arreglo despierta y de la cual es imposible sustraerse.

9. Zeitlin (1996: 350).



ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη
ἀργυφὴ ἐσθῆτι: κατὰ κρηθὲν δὲ καλύπτειν
δαίδαλεν χεῖρεσσι κατέσχεθε, θαῦμα ἰδέσθαι:

La entalló y adornó la diosa de ojos glaucos Atenea
con un argénteo vestido; y desde arriba un velo
labrado por sus manos le puso, maravilla de verse. (*Teogonía*, vv. 573-575)

Atenea inicia la obra con dos verbos dominantes, ζώννυμι y κοσμέω, que constituyen la marca de una indicación masculina que anuncia lo que será una de las exigencias del colectivo: la belleza que una serie de divinidades completarán como obra maestra. Es la misma Atenea quien la adorna en *Trabajos y Días* con un séquito de divinidades: καὶ χάριν ἀμφιχέαι κεφαλῇ χρυσέην Ἀφροδίτην / Que la gracia derramara sobre su cabeza la áurea Afrodita (*Trabajos y Días*, v. 65).

El campo léxico del verbo ἀμφιχέω, verter, derramar, obedece a una nueva indicación masculina. El crónida no ahorra esfuerzos en su producción artificial. Pandora será el típico modelo femenino que el imaginario de su época diagrama en su ficción narrativa.

La mujer como espacio del peligro y de la amenaza: el bello mal

No todo es belleza y ornato en el espacio femenino. No podemos olvidar que Pandora ha nacido como un castigo, de un mal para toda la humanidad. La obra no estará completa hasta que no se le hayan incorporado los atributos femeninos que hacen de la primera novia un bello mal. Si hasta ahora hemos recorrido las marcas de lo bello tratadas por las más ilustres divinidades femeninas, ha llegado el momento de definir la naturaleza del mal, de factura masculina. Una vez más es el crónida quien da las órdenes a Hermes para territorializar a la criatura en el espacio de la amenaza y el peligro.



ἐν δὲ θέμεν κύνεόν τε νόον καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
Ἐρμείην ἦνωγε, διάκτορον Ἀργεΐφόντην.

... y que le diera cínica mente y carácter ladino
ordenó a Hermes, mensajero Argifonte. (*Trabajos y Días*, vv. 67-68)

ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεΐφόντης
ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
τεῦξε Διὸς βουλήσι βαρυκτύπου: ἐν δ' ἄρα φωνήν
θήκε θεῶν κῆρυξ, ὀνόμηγε δὲ τήνδε γυναιῖκα
Πανδώρην, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ' ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν.

En su pecho, el servidor Argifonte
engaños, lisonjeras palabras y un ladino carácter
forjó, por designios de Zeus que hiere con ruido sordo; luego, una voz
le dio el heraldo de los dioses, y llamó a la mujer
Pandora, porque todos los que habitan las olímpicas moradas
un don otorgaron, desgracia para los hombres emprendedores. (*Trabajos y Días*, vv. 77-82)

El dolo está completo. Bajo la casta imagen de una joven doncella se oculta el monstruo. Nuevo espacio reservado a Pandora: el *tóπος* de lo monstruoso, de aquello amenazante y peligroso que se esconde tras la bella apariencia. El peligro queda así duplicado. Pandora puede tomar a los desprevenidos a partir del simulacro ya que usurpa un espacio que no es: el de la dulce mujer que, en realidad esconde en su pecho lo peor, lo funesto. Un mínimo recorrido por su geografía tenebrosa alcanza para dimensionar el mal.

El dios dispuso engaños, ψεύδεά, lisonjeras palabras, αἰμυλίους λόγους, un ladino carácter, ἐπίκλοπον ἦθος, y una cínica mente, κύνεόν τε νόον. La suma de sustantivos y adjetivos inscriben a Pandora en un linaje tenebroso, de matriz nocturna, que dan como resultado un verdadero mal.

Las herederas de Pandora. El matrimonio, ese espacio natural de la mujer

Hasta este punto hemos trabajado en las marcas de Pandora. No obstante, el castigo no se detiene en ella como artefacto puntual al servicio de la reparación de una falta, sino que es el modelo de un tipo de mujer que ha llegado para instalarse entre los hombres y convertir el espacio utópico de una vida sin mujeres en uno contra-utópico, rodeado de este funesto *genos*¹⁰.

Nuestro segundo tramo estará dedicado a esas mujeres que representan dentro de la obra de Hesíodo el imaginario de la esposa. Como es habitual en él, se produce una tensión binaria entre la buena y la mala esposa, la buena y la mala mujer, ya que ser mujer es convertirse en esposa.

Las recomendaciones retóricas hablan del nivel de preocupación que implica la elección de la mujer para escapar del peor de los males. Algunos tópicos territorializan a la mujer en ese nivel de problematización: la edad, el matrimonio y la cercanía al hogar del marido. Tres espacios simbólicos que garantizan una buena elección.

No se trata de tres problemáticas aisladas, sino de tres adscripciones afines. La edad es una preocupación insistente y obedece a la condición de discípula de la mujer. Es necesario enseñarles costumbres respetables, ἦθεα κεδνὰ; lo que tiene que ver con el rol pedagógico del marido y el perfil de esa eterna menor de edad que es la mujer. Por lo tanto, la adolescencia constituye el espacio oportuno para una tarea didáctica de tal envergadura producto de la maleabilidad de lo femenino y de su capacidad para ser instruida.

ώραῖος δὲ γυναῖκα τεὸν ποτὶ οἶκον ἄγεσθαι,
μήτε τριηκόντων ἐτέων μάλα πόλλ' ἀπολείπων
μήτ' ἐπιθεις μάλα πολλά: γάμος δέ τοι ὄριος οὔτος:

10. Marquardt (1982: 288).



ή δὲ γυνὴ τέτορ' ἠβῶοι, πέμπτω δὲ γαμοῖτο.
 παρθενικὴν δὲ γαμεῖν, ὥς κ' ἤθεα κεδνὰ διδάξης.
 τὴν δὲ μάλιστα γαμεῖν, ἢ τις σέθεν ἐγγύθι ναίει,
 πάντα μάλ' ἀμφιδῶν, μὴ γείτοσι χάσματα γήμης.

A tiempo lleva una mujer a tu casa,
 cuando no te falte mucho para los treinta años,
 ni se te agreguen muchos más; pues ése es el matrimonio oportuno.
 La mujer tenga cuatro años de púber y en el quinto se case.
 Una virgen desposa, para que le enseñes costumbres respetables,
 y principalmente desposa a una que de ti cerca vive,
 mirando bien todo alrededor, no sea que desposes motivos de risa
 para tus vecinos. (*Trabajos y Días*, vv. 695-701).

El segundo espacio que nos traen los versos es la fijación de la mujer al matrimonio. Es la geografía afín para la conversión de la buena esposa, pues ese matrimonio oportuno, γάμος δέ τοι ὄριος οὔτος, que no solamente contempla la edad, es el que se convierte en una usina productora de buenas esposas. Finalmente, hay una prescripción espacial interesante y que tiene que ver con la cercanía geográfica de la mujer elegida. Podemos pensar en una exigencia de control-selección en relación con la elección de la mejor mujer. La proximidad espacial es funcional a ese control que se ejerce para salvaguardar el honor del marido.

La mujer, vientre insaciable

Si hasta este punto el matrimonio se visualiza como el *tópos* de una oportunidad, no obstante, en el mismo juego retórico se reactualiza la idea de la mujer como espacio del horror circunscripto a su naturaleza voraz.



οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληίζετ' ἄμεινον
 τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο,
 δειπνολόχης: ἦτ' ἄνδρα καὶ ἰφθιμόν περ ἐόντα
 εὔει ἄτερ δαλοῖο καὶ ὠμῶ γήραϊ δῶκεν.

Pues el hombre no se lleva nada mejor que una mujer buena, ni, en cambio, nada más terrible que otra mala al acecho de comida, la que al hombre, aunque sea fuerte, lo consume sin brasa y lo entrega a prematura vejez. (*Trabajos y Días*, 701-705)

Nada mejor, ἄμεινον, que una buena esposa, pero nada más terrible que una mujer improductiva, siempre pegada a la mesa en búsqueda de comida, δειπνολόχος. Ser voraz es el nuevo espacio de peligro que significa. Alejada de las enseñanzas de Atenea, las finas y delicadas labores, esta mujer improductiva y voraz, se distancia del *tópos* emblemático de la productividad femenina: el tejido. Como sabemos, es la geografía funcional del ideal femenino. Este vientre voraz no aparece como uno gestante, anclado al otro espacio paradigmático de la maternidad. Este vientre consume lo producido por el marido y es una forma de muerte. Lo “otro” se vuelve más amenazante que nunca porque su conducta compromete la vitalidad del varón. Insaciable, no conoce la *sophrosyne* de administrar lo que el varón genera y lo consume sin brasa, εὔει ἄτερ δαλοῖο. No puede acompañarlo en su gesta económica y por eso constituye la *hybris*. Identidad femenina de la cual es preciso alejarse para no comprometer la propia vida. Mujer-amenaza que conduce al hombre al peor de los destinos.



Lugares utópicos. La mujer como espacio del trabajo y de la fecundidad

En el marco de las recomendaciones laborales, predominantemente masculinas, hay, no obstante, una recomendación a lo femenino que lo emparenta con el hombre en las tareas del campo. Resulta significativo que la única referencia al trabajo manual del tejido esté dada en el momento en que Atenea instruye a

Pandora en el hilar del fino encaje, misión que ni Pandora ni la buena esposa hesiódica toman, ya que el autor no vuelve a referirse a ello. Sí, en cambio, se refiere a un trabajo de otra índole.

οἶκον μὲν πρῶτιστα γυναικὰ τε βούν τ' ἀροτῆρα,
κτητήν, οὐ γαμετήν, ἥτις καὶ βουσὶν ἔποιτο,

Una casa, en primer lugar, una mujer y un buey de labranza,
ella adquirida, no casada, que incluso a los bueyes pueda seguir.

(*Trabajos y Días*, vv. 405-406)

La huella del verbo ἔπομαι, seguir, coloca a la mujer en una labor campesina, naturalmente reservada al varón. Llama la atención, a su vez, la recomendación material de los tres elementos para fundar un *oikos*: la casa, la mujer y un buey.

Otro espacio emblemático de la mujer es la maternidad y las marcas de la crianza como función típicamente femenina que se puede rastrear en la descripción de la ciudad floreciente.

τίκτουσιν δὲ γυναιῖκες ἐοικότα τέκνα γονεῦσιν:
θάλλουσιν δ' ἀγαθοῖσι διαμπερές: οὐδ' ἐπὶ νηῶν
νίσσονται, καρπὸν δὲ φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.

Las mujeres dan a luz hijos parecidos a sus padres,
y ellos florecen con bienes por siempre; y en naves no
parten, pues el fecundo labrantío ofrece frutos. (*Trabajos y Días*, vv. 235-237)

Aquí aparece con fuerza la función materna. No solo por la prosperidad asociada a la fecundidad, y a la justicia como medio de producción de una vida fértil, sino porque dan a luz, τίκτουσιν, hijos que se parecen a sus padres. Esto asegura la continuidad del linaje y no hay nada más reconfortante que un hijo



que se parezca al padre. Otro aspecto de la función femenina es la crianza. La presencia de la joven junto a su madre es una clave.

καὶ διὰ παρθενικῆς ἀπαλόχροος οὐ διάησιν,
 ἥτε δόμων ἔντοσθε φίλη παρὰ μητέρι μίμνει
 οὐ πω ἔργα ἰδυῖα πολυχρύσου Ἀφροδίτης:
 εὖ τε λοεσσαμένη τέρενα χροά καὶ λίπ' ἐλαίῳ
 χρισαμένη μυχίη καταλέξεται ἔνδοθι οἴκου

Y no sopla a través de la delicada piel de la virgen
 que dentro del hogar junto a su madre permanece,
 sin conocer aún las labores de la áurea Afrodita,
 y después de lavarse bien la tierna piel y copiosamente con aceite
 untarla, se ha de tender íntima dentro de la casa. (*Trabajos y Días*, vv. 519-523)

Es este el lugar y la compañía que le corresponde a una casta doncella, inexperta aún en los trabajos de Afrodita, ἔργα Ἀφροδίτης. Lejos del simulacro que Pandora representa, esta virgen es custodiada por su madre dentro del hogar, geografía oportuna para la crianza y la atención esmerada. Se está consolidando el *tópos* interior que básicamente pertenece al *génos* de las mujeres.

Otra referencia, en esta postal maternal, está presente en el mito de las edades.

ἀλλ' ἑκατὸν μὲν παιῖς ἔτεα παρὰ μητέρι κεδνῇ
 ἐτρέφετ' ἀτάλλων, μέγα νήπιος, ᾧ ἐνὶ οἴκῳ.

Pues cada niño durante cien años junto a su madre fiel
 se criaba retozando muy inocente en su casa. (*Trabajos y Días*, vv. 130-131)



“Junto a su madre fiel”, *παρὰ μητέρι κεδνῆ*. He aquí la vívida imagen de la postal femenina. El espacio asignado recoge una doble perspectiva: el cuidado y la fidelidad. La mujer es fiel a su marido y a sus hijos y se mide, en última instancia, en la lealtad al rol asignado.

Conclusiones

El recorrido que efectuamos es el modo de percibir lo femenino desde lo patriarcal. Esa visión opera como una construcción de sentido, mostrando, en primera instancia y a través del mito de Pandora, a la mujer como un sujeto peligroso que devora, traga, desintegra todo lo que se acerca a ella desde sus marcas negativizadas de un linaje nocturno. Espacio ingobernable debido a su seducción y su naturaleza ambigua que exige, como contrapartida, un espacio de control. Ese espacio de pérdida, amenaza, peligro y despojo del patrimonio masculino, tal como veremos, amerita una fijación simbólico-discursivo-espacial que permita suavizar a ese ser amenazante.

Encerrar el peligro en el discurso; darle un espacio en el imaginario, es una forma tranquilizadora de conjurar su efecto adverso. Pandora y sus hijas merecen un *tópos* discursivo que tranquilice al dispositivo patriarcal.

Se trata de acercarnos a una construcción discursiva cruzada con distintas variables como el género, el espacio, la edad, el *status* social, para ver cómo esa estructura narrativa da cuenta de un imaginario signifiicante. El *tópos* del relato nos aproxima al *tópos* simbólico de la mujer que encuentra allí su sitio. El relato opera como *tópos* simbólico de una narración que nos advierte de los peligros de lo femenino y la necesidad masculina de actuar en consecuencia. De ese modo, Hesíodo construye la representación de la mujer.

El texto no hace otra cosa que legitimar el poder masculino. Incluso las recomendaciones que analizamos y la conducta de los varones en relación con las mujeres nos sirven para visualizar esas conductas como respuesta a una compleja realidad altamente simbólica. La representación femenina en su *poiesis* ficcional diagrama una forma del poder viril, solidaria de la estabilidad del *oikos* como base de la organización política, a partir de la transformación de la nefasta naturaleza de las hijas de Pandora.



Referencias bibliográficas

- Carrière, J. C. (1996). “Le mythe prométhéen, le mythe des races et l'émergence de la cité-état” en *Le métier du mythe. Lectures d' Hésiode*, sous la direction de Blaise, F., Judet de La
- Colombani, M. C. (2016). *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. EUDEM: Mar del Plata.
- Fontenrose, J. (1974). “Work, justice, and Hesiod’s five ages”. En: *Classical Philology*, Vol. LXIX, N° 1, University Chicago Press, pp. 1-16.
- Foucault, M. (1992). *Las redes del poder*. Almagesto, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México.
- Madrid, M. (1999). *La Misoginia en Grecia*. Cátedra, Valencia.
- Marquardt, P. (1982). “Hesiod’s ambiguous view of woman”. En: *Classical Philology*, Vol. 77, n° 4, The University of Chicago Press, pp. 283-291.
- Vernant, J. P. (2001). *Mito y religión en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona.
- Zeitlin, F. (1996) “L’ origine de la femme et la femme origine: la Pandore d’ Hésiode” en *Le métier du mythe. Lectures d’ Hésiode*, sous la direction de Blaise, F., Judet de La Combe, P. et Rousseau, P. Presse Universitaires du Septentrion, Vol. 16. París, pp. 349-380.



Tradición y recepción clásicas en la literatura de Catamarca. Un escritor paradigmático y otros autores

Ariel Arturo Herrera Alfaro
Universidad Nacional de Catamarca
aher74@yahoo.com.ar

Resumen

Trazamos un recorrido de investigación en el marco del tema propuesto por el XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos “Identidades en crisis. Itinerarios y perspectivas”, en relación con la tradición y la recepción clásicas en el ámbito de la literatura de Catamarca del siglo XX. Se exponen diversos modos del “itinerario Virgilio” tomando ejemplos de distintos escritores y géneros, y destacando aquellas relaciones que van de la presencia positiva a la recepción más sutil o poco advertida de relectura, aquella que transforma los clásicos en nuevos textos literarios.

Palabras-clave:
Virgilio - tradición
clásica - recepción
- literatura -
Catamarca.

Introducción

El desarrollo de la literatura en Catamarca apenas sobrepasa los ciento veinte años. Son relativamente pocos los autores de relevancia y reconocimiento nacional: uno de ellos fue Luis Leopoldo Franco (1898-1988) quien se constituyó en un escritor paradigmático respecto de las múltiples relaciones de su obra con la Antigüedad griega y romana, es decir, en lo que atañe a la tradición y recepción clásicas.

En Catamarca, el término “tradición” difícilmente remitirá a la cultura clásica sino a ciertos aspectos del folklore local. Lo clásico se vinculó históricamente con la educación formal, es decir, con los cursos de latín impartidos por el latinista Ramón de la Quintana, venido de Salamanca, cuyo destacado alumno fue Fray Mamerto Esquiú; con el Colegio Nacional, que contaba inicialmente con un plan de estudios humanísticos notable; con el Seminario Diocesano Menor, que fue base del Bachillerato Humanista; con el Instituto del Profesorado Secundario –con un conveniente trayecto de latín y de griego–, base de la actual Universidad Nacional de Catamarca en la que se mantuvo por muchos años un buen trayecto de estudios clásicos –hoy apenas suficiente. De todas estas instituciones, la que no eliminó completamente las lenguas clásicas mantiene solamente latín, y los estudios clásicos en general están en una permanente situación agónica. Esta mención se debe a que todos los escritores en cuyas obras se encuentra tradición/recepción de los clásicos se educaron en alguna de estas instituciones. Es decir que, según el estado actual de nuestras comprobaciones, observamos que la tradición clásica en las obras de los escritores de esta provincia tendría



su motivación inicial en su vínculo con la educación formal de sesgo humanista que, entrada en crisis, pondría también en tensión la continuidad de esa identidad observable en gran parte de su producción literaria, la cual permite trazar hasta hoy una red hipotextual de autores de la Antigüedad.

Nuestro estudio más extenso, dentro del que se encuentra el presente trabajo, contempla el itinerario de autores clásicos que subyace en el desarrollo de la literatura de Catamarca, partiendo de un testamento de 1695 donde figuran 27 libros como bienes de Manuel Estevez Cordero, entre los cuales hay obras de Virgilio, de Cicerón, de Ovidio (Olmos, 1955: 12), como primeros vestigios de recepción.

Comentaremos, a continuación, algunos textos que dan cuenta de la red de autores clásicos en las letras de dicha provincia, acotando la exposición, por razones de espacio, a casos de la recepción de Virgilio. El punto de partida es la obra de Franco, a la que luego se agrega la de otros autores que ofrecen datos indudables o muestran recreaciones más sutiles que transforman los clásicos en nuevos textos.

Métodos de la tradición clásica

García Jurado recuerda la complejidad de los encuentros entre los autores antiguos y los modernos agrupando en tres los métodos de la tradición clásica: las relaciones de A en B, las de A y B, y las de B que relea a A (2016: 193 y siguientes). Es decir, hay tradición como herencia, hay intertextualidad y hay transformación. Los tres son métodos aplicables, pero en el tercero no siempre se cuenta un dato positivo seguro. En el tercero, el receptor-escritor, su relectura, la “recepción productiva” en términos de Moog-Grünewald (1984: 82) toma A (el autor antiguo) que deja de ser A para reconvertirse, o ser convertido, en otra cosa mediante la nueva escritura.

En este campo difuso, una de las dificultades que se presenta es la de relacionar la filología clásica, el comparatismo y la tradición clásica. En principio, si buscamos respuestas sencillas diríamos que la complejidad metodológica abierta del comparatismo nos permite investigar todas las relaciones entre lo antiguo y lo moderno, superando los conceptos de influencia e imitación, en las que, como dirían Eliot y Borges, también los autores modernos pueden modificar la literatura antigua, pueden hacer a los clásicos sus precursores. El sentido del tiempo se invierte, pues, del presente al pasado (García Jurado, 2016: 147 y siguientes). La operatividad de este “arte de leer”, por parte del investigador, no reside en descubrir y señalar meramente a qué poetas y filósofos apela un escritor moderno, ya que hasta resulta normal y esperable en cualquier escritor, sino “cómo se resuelven en su modo de escribir y qué y por qué quiere comunicar



de esta manera. En una palabra, cómo llega a la poesía conjugando la tradición con su experiencia vital que es única y personal”¹. Abordar y entender las relaciones entre los escritores antiguos y los modernos supone un arte abierto y complejo de lectura, es decir, de un lector con conocimientos no superficiales de los autores de la antigüedad.

El itinerario Virgilio

Omitiendo ahora a los autores griegos, la lista de escritores romanos en la literatura de Catamarca incluye a Terencio, Plauto, Lucrecio, Catulo, Julio César, Cicerón, Tito Livio, Fedro, Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio el Viejo y Plinio el Joven, Petronio, Juvenal y Séneca. Como ya dijimos, no siempre aparecen citas o menciones directas y evidentes, sino que muchos subyacen atenuados o en aspectos distantes del dato positivo.

La obra de Luis Franco muestra múltiples y variadas relaciones (de lector-escritor) que van desde las alusiones, las citas, la imitación, la mención, la recreación, la traducción, la intertextualidad, el comentario y la paratextualidad hasta la manipulación y la discusión, etc., es decir, una serie de fenómenos que solemos encontrar en más de un escritor y no frecuentemente en uno solo. Por esto mismo, lo consideramos un autor paradigmático en relación con la tradición clásica. En este sentido, su obra muestra dos etapas: la primera, de 1920 a 1931, se caracteriza por una poesía que combina bucólica y geórgica; la segunda, de 1932 a 1984, es un período en que rescata, confronta y desarrolla ideas tomadas de los autores antiguos, mayormente griegos (cf. Herrera, 2015). *La flauta de caña* (1920) y *Los trabajos y los días* (1928) representan la primera y se corresponden con las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio. Biográficamente, cada poemario expresa la vivencia de la naturaleza en el pueblo natal y el momento en que decide vivir como agricultor. En este derrotero en el que Franco parece seguir “el orden” de la obra de Virgilio –*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*–, la épica, tal como la entendemos, no se desarrolla en su producción; sin embargo, los asuntos nacionales toman para él la forma del ensayo, género en el cual examina diversos temas de la historia, la filosofía, la política, la cultura en general, confrontando pensadores de todos los tiempos. No es casual que también dé un giro hacia la cultura griega, rechace personajes históricos de Roma y adhiera a numerosas



1. Estela Asís, comunicación personal, 20 de agosto de 2021.

Esta tendencia al proemio y a la clausura, también las emplea en otras obras de este período como, por ejemplo, en el breve libro *Coplas*, de 1921, cuyo poema proemio dice: “Con sus penas y sus glorias / Traigo un corazón entero / Y, bien junto al corazón, / Mi guitarra de coplero”; y lo clausura con un poema que, además, contiene una *sphragis*: “Un querer sencillo y bueno / como tu Luis L. [Leopoldo] Franco”. Con mayor decisión, este esquema de proemio/clausura, más la firma de autor, es empleado por Franco en *Los trabajos y los días* (*Geórgicas*), de 1928, que desde el título reconoce la filiación con la antigüedad. El comienzo de este libro, claramente remonta a Virgilio:

¿Con qué voz cantaremos ahora y de qué modo?
 ¿Dónde están las palabras para honrar a la diosa
 que el blanco de la hostia saca de negro lodo
 y del estiércol fétido da esencias a la rosa?
 (Franco, 1928: 11)

La función de proemio es la misma que en las *Geórgicas* de Virgilio:

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
 uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis
 conueniat, quae cura bouum, qui cultus habendo
 sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
 hinc canere incipiam.*³ [...]
 (Verg. G. 1. 1-5)

De igual manera procede en la clausura, es decir, vuelve a recurrir a un paralelo con Virgilio donde hace notable la *sphragis*:

3. “Qué hace fértiles a las mieses, con qué astro conviene remover la tierra, Mecenas, y unir las vides a los olmos, qué cuidados exigen los bueyes, cuáles las crías del ganado, cuánta experiencia las parcas abejas, desde aquí comenzaré a cantar”.

Empulgo el horizonte, mi arco.
 El aire malva
 Huele a tiempo y a río y a versos de Luis Franco.
 (Franco, 1928: 115)

... *illo Vergilium me tempore dulcis alebat*
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*⁴

(Verg. G. 4.563-6)

El esquema de estructura y sentido, es decir, proemio/clausura y *canere incipiam/sphragis*, sumados al tratamiento de la materia bucólico-geórgica de estos poemarios, muestran la inconfundible voluntad de identificación con las *Geórgicas*, en este aspecto.⁵

Esta retórica de proemio y clausura con *sphragis* responde a una organización deliberada y no a la mera colección de poemas. Por su parte, el escritor Juan Bautista Zalazar (1922-1994), profesor de latín y meticuloso lector y estudioso de Luis Franco, organizó sus dos primeros libros de poemas (*Preludios en la soledad*, de 1943, y *Mis pálidas tardes*, de 1947) con la misma técnica, a pesar de que su poética es muy diferente de la de Franco. En el primero de los libros, “Fuente” funciona como proemio: “Para bordar mi verso, pobre verbo / desprendido también de un pobre arpa” (etc.), e “Identidad” como clausura con *sphragis*: “Yo soy el que en los días olvidados / ocultaba el Olvido: / Yo soy aquél que todos titulaban / un plagiador de estilos;” (etc.). Del segundo libro, los poemas son “Al lector”: Los versos que han arado / estas páginas vírgenes (etc.), y “El poeta”: “Detrás de las palabras de una flauta / y con la voz penúltima del rezo, / [...] /

4. “Por aquel tiempo la dulce Parténope me sustentaba a mí, Virgilio, que me entregaba a los gustos de un humilde ocio, después de haber cantado canciones de pastores, y, con la audacia propia de la juventud, haberte celebrado, oh Títiro, bajo la fronda de una copuda haya”.

5. Para los demás aspectos bucólicos y geórgicos de la primera etapa de la poesía de Luis Franco, véase Herrera, 2015: 81-270.



Lleva la boca llena de preguntas.” (etc.). Los que funcionan como proemios adelantan la temática, el tono de las composiciones y se refieren a la materia poética, y en los poemas-clausura hay una declaratoria de identidad entre la voz poética y el autor, una suerte de *sphragís* que, haciendo pie en la voz poética, dirige la atención del lector hacia el autor histórico.

Pascua, rura, duces en otros autores

Insistimos en que no siempre encontramos la deseada e inconfundible cita de un clásico en un autor moderno. Sin embargo, no es solo así como se manifiesta la tradición clásica: la atenuación, la dispersión, el detalle subyacente permiten reconstruir el tejido de los autores clásicos entre los modernos. Estamos en el terreno en que “los receptores se convierten en los verdaderos protagonistas de la tradición” (García Jurado, 2016: 39).

En cuanto a la tradición bucólica, advertimos virgilianismo en poesías que conjugan el campo, la tarde y un lugar agradable. La tradición no solo viene del pasado, sino que va del presente al pasado, en el sentido que propone Jorge Luis Borges en “Kafka y sus precursores” (1989 II: 88 y ss.). Por ejemplo, la zamba “Paisaje de Catamarca”:

Desde la Cuesta del Portezuelo
mirando abajo, parece un sueño...
un pueblito aquí, otro más allá
y un camino largo que baja y se pierde.

Allí, un ranchito sombreao de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.



Paisajes de Catamarca.

¡Con mil distintos tonos de verde!
 un pueblito allá, otro más allá
 y el camino largo que baja y se pierde.

Y ya en la villa del Portezuelo
 con sus costumbres tan provincianas
 el cañizo acá, el tabaco allá
 y en la sogá cuelgan quesillos de cabra.

Con una escoba de pichanilla
 una chinita barriendo el patio,
 y sobre el nogal, centenario ya,
 se oye un chalchalero que ensaya su canto.⁶

Esta letra representativa de Catamarca, cuyo autor es Polo Giménez⁷, muestra un encanto bucólico, particularmente en la segunda, cuarto y quinta estrofas. La estética de estos versos es tan artística que sería difícil encontrar en la realidad ese conjunto bucólico completo. Las letras de zamba del folclore norteno presentan –podría observarse– casi necesariamente paisajes; es así sin dudas. Sin embargo, son dependientes de la evocación nostálgica y de la añoranza. Esta es la diferencia de “Paisaje de Catamarca”, es decir, no tiene la habitual nostalgia de la especie folclórica, por lo que la imagen bucólica no es un pretexto, sino que ocupa un lugar central.⁸

6. Tomamos el texto de Giménez (1969: 36-37), el destacado es nuestro.

7. Rodolfo Lauro María Giménez, 1904-1969, nació en Buenos Aires, creció en Córdoba y se radicó en Catamarca; vivió desde 1947 en Buenos Aires.

8. La ausencia de nostalgia podría tener una explicación: si damos crédito a que la verdadera autora fue María Imelda Martínez Barros, se explicaría la ausencia de este sentimiento porque el paisaje era parte de su vida cotidiana. Es decir, compuso el

En la novela *Jacinta* (1961), de Sarah Madueño de De la Vega, la protagonista regresa a su pueblo del norte argentino luego de una larga vida en Buenos Aires. Había partido muy joven y regresa por fin a los 80 años. La emociona volver definitivamente y expresa su preferencia por el campo, asegurando no haberse acostumbrado a la gran ciudad. La narradora concluye el capítulo con esta cita:

¡Feliz edad la de aquellos hombres que sabían contentarse con el fruto de los campos feraces, que vivían robustos lejos del lujo enervador, que en la simple bellota encontraban alivio a su ayuno prolongado!

Metro Quinto de Boecio de “La Consolación de la Filosofía” (Madueño de De la Vega, 1961: 90-91)

Pertenece, como la misma autora señala, a Boecio (Libro II).⁹ Sirve para condensar el contenido que genera en la protagonista retornar a la naturaleza; su pueblo rural natal está equiparado con una *aetas aurea* en oposición a la ciudad y sus incómodas exigencias. Fácilmente por esto, nos recuerda al *Beatus ille* de Horacio (*Epod.* 2.1-8), cuyo elogio de la vida del campo está en diálogo con pasajes de las *Geórgicas* de Virgilio, en particular: “O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis / fundit humo facilem victum iustissima tellus.” (*G.* 2. 458-460) y “Fortunatus et ille, deos qui novit agrestis,” (*G.* 2. 493). La anciana de la novela es afortunada por alejarse de la ciudad y volver a los campos no solo de contemplación bucólica, sino principalmente de contenido geórgico.

En el siguiente poema (Herrera, 2021: 12), además del epígrafe, hay un “texto mental” (García Jurado, 2016: 214, 216) ya asimilado por la autora que lo recontextualiza trasponiéndolo, incluso, a otro género:

poema con imágenes de observación directa sin la necesidad de que fuera un soporte de añoranza. Cuenta Imelda: “sabíamos irnos a la Cuesta del Portezuelo a traer verdura de una finca; y de esas excursiones, al ver todo ese paisaje, brotó toda mi inspiración. Todo se veía al bajar, al caer la tarde se observaba bajar la majadita y más allá los ranchos [...]. Siempre me gusta escribir las cosas como son, describirlas lo mejor posible, [...]” (*La Unión*, 1999: 12).

9. *Felix nimium prior aetas, / Contenta fidelibus arvis / Nec inerti perdita luxu, / Facili quae sera solebat.*

II

“*Agnosco ueteris uestigia flammae*”
Reconozco las huellas de una vieja llama
Virgilio

Como la reina al recibir al Niño en su regazo,
ardo y vibro,
Ardo por la sed con la que me acechás,
vibro ante la verde fiebre corriendo por las venas.
Como un héroe te erguís sobre mi piel
en la batalla infinita de los cuerpos.
Frenético, arrebatás mis últimas bocanadas.
Serena, te ofrezco dulces escalofríos.
Y así, entre libaciones y secretos,
vas bebiéndote el furor
que habita entre mis muslos.

El texto mental de base es la *Eneida*. Que el epígrafe sea del libro IV (*A.* 4.23) es muy significativo por el protagonismo de Dido y la tensión amorosa; sugiere, para el nuevo texto, que se trata del amor sentido por segunda vez, un retorno cumplido o que está ocurriendo. En estos versos dialogan pasajes de la *Eneida*. En el primero, “la reina” es Dido y el “Niño” es Cupido, el deseo amoroso. La voz poética se asimila a Dido en la circunstancia en que esta, sin saberlo, sienta en su regazo a Cupido que, por arte de Venus, tiene la figura de Ascanio (*A.* 1. 657 y ss., 715 y ss.). Continuando con las asimilaciones, también el amor que llega es “como un héroe”; pensamos aquí en *Eneas*, un *dux*, cuya batalla ya no es aquí contra los circunstanciales enemigos, sino que se transforma –según el campo semántico de llama, ardor, fiebre, héroe, batalla, furor– en un amante ovidiano por su *militia amoris* o en uno *incensus* catuliano. En este nuevo contexto, no hay abandono ni otros destinos más que el amor.



Un campo más sutil es el de la adjetivación virgiliana. El poeta Claudio Sesín (1959-2017) emplea la siguiente adjetivación: “la alta noche” y “el alto vacío” en contextos en los que busca transmitir “con exactitud” su percepción del cielo nocturno:

Referencia casual

Dicen

que los nogales esperan ver madura la algarroba
para traer el sol hacia sus frutos.

El sauce está pensando las lágrimas perdidas
y la higuera es gitana leyéndole el destino.

Afuera marcha el día hacia los fuegos
y los bailes se van en la alta noche.¹⁰

Sabemos que la imagen de exactitud visual virgiliana fue empleada con frecuencia por Jorge Luis Borges; sirva el siguiente ejemplo: “La rosa, / [...] / la del negro jardín en la alta noche” (1989 I: 25). Sesín no leyó a Virgilio sino a través de Borges, no ocultaba su preferencia y sabía de memoria muchos de sus poemas. Es esta la tradición que parte del presente hacia el pasado por campos intermedios. La adjetivación es parte de un estilo que se encuentra a lo largo de la obra de Virgilio, que atraviesa las sutilezas de sus tres obras: *pascua, rura, duces*.

10. Sesín, 2008: 49. También en “Cielos de invierno”: “Limpio, brillante, inmaculado, / sobre grandes festejos / hay fuegos estelares que aún no hemos vivido, / y trazos, y palabras / de una noche lejana a nuestra noche. // En el alto vacío, / la muerte es el olvido celebrándose.” Sesín, 2021: 33. (Los destacados son nuestros)

Conclusión

En el marco de la temática “Identidades en crisis. Itinerarios y perspectivas”, el examen de estos ejemplos de la tradición clásica en Catamarca muestra que la obra de Virgilio es parte de la identidad de la historia literaria de esta provincia. Partimos de obras publicadas a principios del s. XX (*La flauta de caña* de 1920), pasamos por otras de los años 40 (*Preludios en la soledad* y *Mis pálidas tardes*, de 1947) y de los años 60 (*Jacinta*), hasta llegar a otras muy recientes del s. XXI (*El libro de los poemas casuales*, *La canción imposible* y *Desnuda* de 2021). Estos escritores tienen en común su educación formal en humanidades; otros, por sus propios gustos y preferencias, “leyeron a Virgilio” sin conocer directamente su obra. Los modos van desde la cita, pasan por la imitación, siguen por el empleo de retóricas de organización o por técnicas sutiles de estilo hasta la transformación del texto antiguo en otro de la modernidad.

Si bien no fue posible incluir ejemplos de la recepción de otros autores clásicos, las formas que señalamos en torno a Virgilio también se aplican a la lista de escritores romanos nombrados al comienzo. Tanto la obra de uno de ellos como la visión de conjunto despliegan una trama subyacente que relaciona los autores antiguos con los modernos, en la doble fluencia del pasado al presente y viceversa, tejido que atraviesa más de un siglo y una formación, gusto personal, producción literaria y expresión de una realidad local con memoria e identidad global.

Referencias bibliográficas

- Boecio (1997). *La consolación de la filosofía*. Edición de Leonor Pérez Gómez. España.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas*. T. I. Barcelona.
- (1989). *Obras completas*. T. II. Barcelona.
- Franco, L. (1920). *La flauta de caña*. Buenos Aires.
- (1921). *Coplas*. Buenos Aires.
- (1928). *Los trabajos y los días*. (Geórgicas). Buenos Aires.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*. México.
- Giménez, P. (1969). *De este lado del recuerdo, con mis canciones*. Argentina.

- Herrera, A. (2015). *Luis Franco y la tradición clásica. Una apropiación estética e ideológica de la Antigüedad*. Córdoba.
- Herrera, E. (2021). *Desnuda*. Buenos Aires.
- Klingner, F. ed. (1959) *Q. Horati Flacci Opera*. Leipzig. “¿La verdadera autora de ‘Paisaje de Catamarca?’” (1999). *Diario La Unión*, 12 de nov., p. 12. Catamarca.
- Madueño de De la Vega, S. (1961). *Jacinta*. Buenos Aires.
- Moog-Grünewald, M. (1984). “Investigación de las influencias y de la recepción”, en Schmeling, M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona/Caracas.
- Mynors, R. A. B. ed. (1968). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford.
- Olmos, R. R. (1955). “Las bibliotecas catamarqueñas en los siglos XVII, XVIII y XIX”. *Árbol*, 1, pp.11-22. Catamarca.
- Sesín, C. (2008). *El libro de los poemas causales*. Buenos Aires.
- (2021). *La canción imposible y otros poemas*. Buenos Aires.
- Warmington E. H. ed. (1968) *Boethius. Tractates. De Consolatione Philosophiae*. Cambridge-Massachusetts.
- Zalazar, J. B. (1943). *Preludios en la soledad*. s. l.
- (1947). *Mis pálidas tardes*. Catamarca.



Heroidas: del conflicto de género al problema filológico

Gabriela Andrea Marrón

Universidad Nacional del Sur - CONICET

marron.gabriela@gmail.com

Resumen

A partir de un título que reformula lúdicamente esa suerte de adagio acuñado por Amado Alonso para referirse al problema argentino de la lengua (“el conflicto se vive, el problema se contempla”), mi propuesta consiste en compartir algunas ideas acerca de la articulación entre los estudios de género y los problemas filológicos abordados por el grupo de investigación sobre las *Heroidas* de Ovidio del que formo parte y que se encuentra radicado en la Universidad Nacional del Nordeste.

Palabras-clave:
género - lágrimas-
escritura - elegía -
Heroidas.





El título de mi intervención incluye dos palabras (“conflicto” y “problema”) que no son exactamente iguales a la que encabeza el nombre del panel (“problemática”), porque lo que intenté fue reformular, en términos lúdicos, cierta idea desarrollada por Amado Alonso en un artículo publicado en la revista *Sur* hace casi noventa años:

Problema de lengua, problema de pasión. De veras, lo que excita a las gentes es el conflicto; el problema, a unos pocos. Yo quisiera ahora ponerme a discurrir sobre el tema separando con cuidado de los valores y poderes afectados sus intereses teóricos. El conflicto se vive, el problema se contempla. Y la busca de las bases auténticas del problema es de por sí placer y recompensa suficiente, aun descontando la ventaja práctica que se pueda derivar para nuestra actitud ante el conflicto.¹

Además de aprovechar esta útil distinción terminológica entre “conflicto” y “problema”, considero importante intentar separar también, en la medida de lo posible, los intereses teóricos del tema (en este caso, el género) de los valores y poderes afectados por él. Lo que el título propone es procurar distanciarnos

1. Alonso (1932: 124).

del conflicto de género, en el que todas las personas estamos inmersas, para intentar acercarnos a algunos de los problemas filológicos que esa perspectiva de análisis supone. Concretamente, me ocuparé de un aspecto puntual de las *Heroidas* de Ovidio relacionado con la representación de los personajes mitológicos femeninos que escriben las cartas de amor. Y para ello propongo centrarnos en el viejo antagonismo entre acciones y palabras, entre fuerza y persuasión, partiendo de la idea de que, en *Heroidas*, Ovidio delega en las mujeres del universo mitológico el dominio de dos poderosas armas relacionadas con la astucia: la escritura (es decir, no sólo la palabra, sino también el registro escrito de esa palabra), y las lágrimas. Este último aspecto puede resultar un poco desconcertante: de lágrimas de mujeres y de perros que renguean nos habla hasta el Viejo Vizcacha en el *Martín Fierro*; pero no siempre fue así. “¿Desde cuándo los hombres (y no las mujeres) ya no lloran?”², la performatividad de la virilidad es movediza.

Comencemos por Homero, la escritura y las mujeres. El primer registro literario occidental de algo parecido a la escritura –o al menos a la inscripción de ciertos signos sobre algún tipo de tablilla, que luego alguien más pudiera recibir y comprender– procede del discurso que Glauco pronuncia ante Diomedes en la *Iliada*³. Es decir que, más allá de cualquier mito fundante acerca de la escritura –que será necesariamente artificial, porque la naturaleza del mito está ligada a la oralidad y para que este diera cuenta de la escritura fue necesario que la escritura existiera y que, por lo tanto, el mito se hubiera transformado ya en algo diferente–, el primer registro literario occidental de su existencia se inserta en un discurso pronunciado por un personaje que, gracias al uso de la palabra, evita el enfrentamiento físico con otro guerrero. Y no con cualquier guerrero, con Diomedes, cuya *aristía* venía desarrollándose intensamente desde el canto anterior. Al presentar su linaje, Glauco narra la historia de su abuelo paterno, Belerofonte. Antea, la esposa del rey Preto, se enamora del héroe, que era huésped de ambos en Argos; como este la rechaza, ella le dice a Preto que Belerofonte quiso violarla. El rey, que teme matar al huésped, lo envía a Licia, donde vive el padre de Antea, con un salvoconducto letal: unas tablillas de madera dobles, con muchas inscripciones capaces de destruir el alma (γράψας θυμοφθόρα)⁴. El rey de Licia hospeda a Belerofonte durante nueve días y recién luego de ese lapso solicita ver las tablillas; después le encarga al héroe los distintos trabajos, que este sortea con destreza para finalmente obtener la mano de la hermana de Antea. Las acciones de Belerofonte, entonces, logran vencer a la infame escritura, es decir, a la falsa acusación de las

2. Barthes (2008 [1977]: 199).

3. Hom. *Il.* 6, 145-211.

4. Hom. *Il.* 6, 169.



tablillas. Tras superar con éxito las pruebas y los trabajos, demostrando su nobleza y ascendencia divina, el ancestro de Glauco adquiere una memoria poética que trasciende la esfera privada de la escritura arañada en tablillas de madera. Aquellos no eran aún los romanos tiempos del *uerba uolant, scripta manent*, porque la performatividad de la fama también es movедiza. A través de Glauco y del relato enmarcado de Belerofonte, la épica homérica nos presenta entonces una interesante configuración simbólica: 1) las mujeres no somos confiables, porque podemos formular falsas acusaciones contra los varones, como la esposa de Preto (o la de Putifar); 2) todo signo escrito puede volverse una sentencia de muerte al portador, como la de Belerofonte (o la de Urías). Existe bibliografía relevante y específica acerca de estas cuestiones a las que aludo de manera superficial⁵, pero lo que puntualmente me interesa señalar es la incipiente articulación homérica en torno a esta combinación letal de las mujeres con la escritura. No sabemos qué decían los signos del relato de Glauco, pero conocemos las palabras de Antea: “Ojalá mueras, Preto, o mata a Belerofonte”⁶. Esa misma articulación aparece luego cristalizada en el *Hipólito* de Eurípides (de las fragmentarias versiones de sus tragedias *Belerofonte* y *Estebenea* sabemos menos), donde hallamos otra vez una falsa acusación y una carta letal, pero ahora escrita por una mujer.

Fedra es, precisamente, una de las dieciocho mujeres a quienes Ovidio les delega la escritura de las *Heroidas*. Pero antes que Fedra –antes que la escritura– fue el texto, la trama, los hilos y el tejido: es decir, las otras armas de Palas⁷. Por eso, en términos homéricos, antes que Fedra fueron Penélope y Helena. Helena, la que en el canto III de la *Iliada* borda numerosas labores de troyanos y de aqueos sobre un manto de doble púrpura. Penélope, quien durante el día teje y por las noches desteje un sudario para Laertes, consumiendo el tiempo mientras consumen sus pretendientes los bienes de Odiseo. Tanto una como la otra escriben, también, sus respectivas epístolas en las *Heroidas* de Ovidio: Penélope, la primera de las cartas simples; Helena, la primera respuesta de las cartas dobles. Pero no es lo mismo ser un símbolo, ser un signo, ser el soporte de un significado –como Helena que borda, como Penélope que teje– que ser la voz que narra el otro texto, el texto que incluye al signo. Y de eso dan cuenta los mitos mismos. Tereo viola a

5. Cf. López Salvá (1994: 93). Kirk (1990: 180) se refiere extensamente a la relación histórica entre Argos y Licia durante el último periodo micénico; Burkert (1983: 52) señala que la escritura de la carta de Urías debió corresponderse con la escritura grecofenicia del relato de Belerofonte, porque esa clase de tablillas plegables en griego se llaman δέλτος (*déltos*), un término próximo a la forma semítica *daltu* (puerta), con la que se denomina también a las tablillas en Ugarit.

6. Hom. *Il.* 6, 16.

7. Cf. Ov. *ars* 1, 691-694 y *pont.* 3, 8, 9-10

Filomena y le corta la lengua para que no pueda contarle; ella teje un peplo sobre el que borda los signos del crimen, pero aún así seguirá sin poder narrarlo o escribirlo con palabras: la violencia ejercida sobre el cuerpo la deja sin voz, los signos se expresan de otra forma. Del mismo modo Ío, raptada y transformada luego en vaca por Júpiter para eludir a Juno, logra comunicarle al padre su identidad sin hablar, trazando un signo, una letra, con la pezuña en la arena. Pero ambos mitos son narrados por otras voces, no por ellas mismas. “El *mythos* les compete a los varones y entre todos a mí, porque tengo poder en el *oikos*”⁸, le dice Telémaco a Penélope en la *Odisea*, cuando ella le solicita al aedo cantar algo diferente.

Este breve recorrido basta para observar que, más allá de las discusiones acerca del mayor o menor carácter novedoso de las *Heroidas* en términos literarios (me refiero al hecho de que son epístolas, pero no están escritas en prosa ni en hexámetros, sino en dísticos elegíacos, y además versan sobre temas mitológicos relacionados con la épica y la tragedia), su mayor innovación consiste no solo en haberle delegado la narración del mito a la voz de las mujeres, sino a las manos de las mujeres. En la segunda *Heroida* hay un claro ejemplo de esa inversión: allí es Briseida –y no Fénix– quien le narra a Aquiles el mito de Meleagro:

Y no consideres vergonzoso para ti sucumbir a mis súplicas: el hijo de Eneo volvió a las armas por la súplica de su esposa. Esto lo sé yo de oídas, tú lo sabes bien: privada de sus hermanos, maldijo la madre la esperanza que tenía en su hijo y su misma vida. Había guerra: él, enfurecido, depuso las armas y se apartó de ella, y a su patria con corazón inflexible negó toda ayuda. Su esposa, la única, convenció al marido. ¡Feliz ella!⁹

La bárbara Briseida, que en la *Iliada* era sólo portavoz de su propia trágica historia durante el lamento fúnebre de Patroclo, es ahora capaz de usar paradigmáticamente el mito como estrategia persuasiva; y no sólo eso, Ovidio quiere convencernos de que, además, es capaz de hacerlo por escrito y en griego, aunque lo estemos leyendo en latín (o en una traducción). Por eso no debemos perder de vista que, al hablar de las mujeres que escriben las epístolas ovidianas, hablamos de literatura, de artefactos culturales construidos con palabras y con símbolos. Las mujeres que escriben –y que lloran– en las *Heroidas* forman parte de esas tramas discursivas culturales y simbólicas.

8. Hom. *Od.* 1, 358-359.

9. Ov. *epist.* 3, 91-93. Cito siempre *Heroidas* por la traducción de Moya del Baño (1986).



En tal sentido, la actual tendencia orientada a “cancelar” los raptos y las violaciones de las narraciones mitológicas no parece ser el camino adecuado, porque las consecuencias cognoscitivas de semejante operación supondrían irreparables pérdidas. Nicole Loreaux, que en *Maneras trágicas de matar a una mujer* adopta como presupuesto teórico la necesidad de “evitar a toda costa el inútil dilema entre el feminismo y la misoginia”¹⁰, señala que: “la imaginación griega, tan pronto como tiene trazada la frontera infranqueable que separa lo femenino de lo masculino, se complace en confundirla”¹¹. Ovidio abreva en esas fuentes, por eso en *Metamorfosis* es Ío quien inscribe un signo en la arena con su pezuña¹², pero antes, en el *Arte de amar*, era Odiseo quien trazaba dibujos para Calipso sobre la misma superficie:

Él con una vara pequeña (pues casualmente llevaba una vara) le pinta el cuadro que ella le pide sobre la compacta arena. ‘Ésta es Troya’, le dice (y hace las murallas en la arena); ‘Este supón que es el Símois; imagínate que éste es mi campamento. Había una llanura’ (y hace una llanura) ‘que llenamos de sangre al dar muerte a Dolón, mientras espíandolos deseaba para sí los caballos del hemonio. Allí estaban los pabellones del sitonio Reso; por aquí regresé de noche a lomos de los caballos que robé...’ y pintaba muchas cosas, cuando de repente una ola se llevó a Pérgamo y el campamento de Reso al mismo tiempo que a su rey. Entonces la diosa dijo: ‘¿te das cuenta de los nombres tan importantes que han borrado esas olas que tú crees fiables para navegar por ellas?’¹³



En tanto artefacto engañoso, la escritura atraviesa también las narraciones en torno a Odiseo. Incluso sin necesidad de remitirnos a Palamedes, que en alguna versión muere lapidado por la falsa carta incriminatoria que forja el hijo de Laertes, tenemos al maravilloso Odiseo de las *Historias Verdaderas* de Luciano de Samósata, que mientras descansa eternamente junto a Penélope en el Hades, le entrega en secreto al narrador (quien está allí de paso) una carta dirigida a Calipso, donde leemos: “ahora estoy en la isla de los Bienaventurados, totalmente arrepentido de haber abandonado mi vida contigo y la inmortalidad que me habías prometido; por tanto, en cuanto tenga oportunidad huiré y llegaré junto a ti.”¹⁴ La movediza

10. Loreaux (2020 [1985]: 108).

11. Loreaux (2020 [1985]: 107).

12. *Ov. met.* 1, 649.

13. *Ov. ars* 2, 131-142. Traducción de Cristóbal López (1989).

14. Lucianus *VH* 2, 35. Traducción de Espinosa Alarcón (1981).

performatividad de la virilidad y de la fama hizo posible que, después de Ovidio y otra vez en griego, Odisseo haya recurrido a la escritura para buscar la inmortalidad. Muy lejos ya de las domésticas tablillas que habían ido de Argos a Licia en manos de Belerofonte; incluso un siglo antes que Luciano, ya Plinio definía al papiro, en su *Historia Natural*, como “eso que sostiene la inmortalidad de los hombres.”¹⁵

Además de ser un arma ingeniosa, que funciona como alternativa al enfrentamiento físico, en la Roma ovidiana el registro escrito de la palabra había pasado a ser aquello que fijaba el recuerdo y sancionaba la versión oficial de la memoria. Pensemos en la epigráfica *Res Gestae Divi Augusti*, con la que de alguna manera compite el epitafio que Ovidio proyecta para sí en el tercer libro de sus *Tristia*, inscribiéndose en la misma tradición elegíaca que habían seguido las heroínas de sus cartas, porque también Filis, Dido e Hipermestra consignan en sus epístolas el texto de sus epitafios. El soporte es importante, pero el momento también: en la séptima elegía del cuarto libro de Propercio, Cintia dicta su propio epitafio, pero cuando está muerta, tal como las mujeres que, según ella refiere, narran ahora muertas sus propios mitos en el Hades:

Una corriente arrastra el adulterio de Clitemnestra y conduce el monstruo de madera de la mentida vaca de Creta. Y mira la otra multitud, llevada en un esquife coronado, donde un aura bienaventurada acaricia las rosas del Elíseo, donde la lira melodiosa y donde los redondos címbalos de bronce de Cibeles y los plectros lidios resuenan en coros tocados con la mitra. Y Andrómeda e Hipermestra, esposas no infieles, cuentan los momentos notables de su historia: la una se queja de que sus brazos sufrían encadenados por las culpas de su madre, y de sus manos, que no merecían las frías peñas; cuenta Hipermestra el gran crimen que osaron sus hermanas, más que su ánimo no tuvo fuerzas para cometerlo. Así, con lágrimas en la muerte, restañamos los amores de nuestra vida.¹⁶

En *Heroidas*, las mujeres no sólo ordenan y seleccionan la materia mítica narrada, además tienen –en vida, hayan sido fieles o no– siempre la última palabra (incluso en las cartas dobles), sellando así la trascendencia de su propia memoria poética en medio de una cultura como la romana, donde todo, desde la burocracia administrativa hasta las paredes de Pompeya estaba ya horadado, casi al borde del derrumbe,

15. Plin. *HN* 13, 70. Mi traducción.

16. Prop. 4, 7, 57-69. Traducción de Tovar y Belfiore Mártire (1984).



por el peso de esa escritura. En las cartas de las heroínas, el peso de la voz escrita es también el peso de las lágrimas. “Los borrones que verás los hicieron mis lágrimas; pero también las lágrimas tienen el peso de la voz”¹⁷, le escribe Briseida a Aquiles al comienzo de la tercera epístola; aunque luego reconozca el poco peso de ambas sustancias: “mis palabras caen sin peso alguno”¹⁸.

Como señalé al comienzo, Ovidio concede a las heroínas de sus cartas el dominio de dos poderosas armas relacionadas con la astucia: la escritura y las lágrimas. Y si a través de la *persona* poética del *praeceptor amoris* es capaz de enseñarle a llorar a los varones y a las mujeres en su *Arte de amar*, es porque el de las lágrimas es también un lenguaje, que si bien se halla particularmente codificado en el género elegíaco, se remonta también a la épica homérica. Hay un excelente libro de Helen Monsacre, titulado *Las lágrimas de Aquiles. El héroe, la mujer y el sufrimiento en la poesía de Homero*, donde el universo épico del llanto femenino y masculino se estudia con mucha precisión¹⁹. Como sintetiza Pierre Vidal Naquet en el prólogo, allí la autora:

demuestra que las lágrimas de los héroes son las lágrimas de la memoria. [...] Y las lágrimas de Helena en la *Ilíada* no son lágrimas femeninas. Ella no llora ni por un esposo ni por un hijo, llora por el pasado y llora también por Héctor.²⁰

No obstante, entre los numerosos pasajes relacionados con el llanto en la épica homérica, hay uno que Monsacre no revisa –al menos en los términos que me interesan–. Me refiero a un símil que aparece dos veces en la *Ilíada*: al comienzo del canto IX, para caracterizar las lágrimas de Agamenón ante los argivos; y al comienzo del canto XVI, para describir las de Patroclo ante Aquiles. Ambos héroes lloran “como una fuente profunda que vierte sus aguas sombrías por escarpada roca”²¹, pero mientras el llanto de Agamenón precede al falaz discurso con que intenta poner a prueba al ejército, el de Patroclo no parece retórico, sino genuino; al menos así lo interpreta Aquiles, al comparar sus lágrimas con las de una niña que no dispone de fuerzas ni de palabras para revertir una situación adversa:

17. Ov. *epist.* 3, 3-4.

18. Ov. *epist.* 3, 98.

19. Cf. Monsacre (1984).

20. Vidal-Naquet (1984: 24-25). Mi traducción.

21. Hom. *Il.* 9, 14-15 = 16, 3-4: ὥς τε κρήνη μελάνυδρος / ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης ὄνοφερὸν χέει ὕδωρ



¿Por qué lloras, Patroclo, como una niña que va con su madre y deseando que la tome en brazos, la tira del vestido, la detiene a pesar de que está de prisa y la mira con ojos llorosos para que la levante del suelo?²²

Como un torrente que baja por la montaña, como la gota que horada la piedra, las lágrimas no son sólo la expresión de una emoción, pueden cumplir también la función de un dispositivo estratégico, tanto al ser vertidas por mujeres como por hombres. De hecho, la configuración de Odiseo que nos presenta Ovidio en el libro XIII de *Metamorfosis* da cuenta de su cuidadosa lectura de la gestualidad discursiva que acompaña a ese personaje en la *Iliada*. Luego de que Áyax pronuncia un discurso para defender su derecho a heredar las armas de Aquiles, el narrador ovidiano dice:

el héroe hijo de Laertes se puso en pie y levantó los ojos, que había demorado un poco en la tierra (*tellure*), hacia los próceres y abrió la boca con el sonido esperado, y no faltó la gracia a sus elocuentes palabras.²³

Ese gesto, que consiste en detener la mirada en el suelo antes de hablar y luego alzar los ojos, es el mismo que Anténor le atribuye a Odiseo en el canto III de la *Iliada*, luego de que Helena lo identifica desde la muralla:

el ingenioso Ulises, después de levantarse, permanecía en pie con la vista baja y los ojos clavados en el suelo (*κατὰ χθονός*), no meneaba el cetro que tenía inmóvil en la mano, y parecía un ignorante: lo hubieras tomado por un iracundo o por un tonto. Mas tan pronto como salían de su pecho las palabras pronunciadas con sonora voz, como caen en invierno los copos de nieve, ningún mortal hubiese disputado con Ulises.²⁴

Pero en *Metamorfosis* se alude también a otro gesto, con el que Odiseo interrumpe su propio discurso, mientras lamenta la muerte de Aquiles: “con la mano restregó sus ojos como si estuviesen derramando lágrimas.”²⁵ Y este manejo retórico del llanto como parte de la gestualidad discursiva –que por supuesto

22. Hom. *Il.* 16, 7-10. Cito siempre *Iliada* por la traducción de Segalá y Estalella (1908).

23. Ov. *met.* 13, 124-127. Cito siempre *Metamorfosis* por la traducción de Álvarez & Iglesias (2003).

24. Hom. *Il.* 3, 216-224.

25. Ov. *met.* 13, 132-13.

desempeña también un importante papel en la retórica judicial y en la tragedia— es precisamente lo que algunas heroínas les reprochan a los destinatarios de las *Epístolas*: “Creímos en tus lágrimas. ¿Acaso a estas también se les ha enseñado a simular? ¿También ellas tienen artes y fluyen como se les ordena?”²⁶, le pregunta Filis a Demofonte. “Vi también tus lágrimas—¿o hay también en ellas parte de engaño?—. Así fui, enseguida, una joven cautivada por tus palabras”²⁷, le escribe Medea a Jasón. No obstante, como la mayor parte de las lágrimas que brotan en *Heroidas* son las de ellas y no las de ellos; esos juegos de inversiones repiten un recurso poético propio de la obra ovidiana²⁸, donde estas mujeres que escriben no sólo lloran como los poetas elegíacos, sino también como dicen los poetas elegíacos que lloran las mujeres. Briseida, entonces, que llora como una cautiva de guerra y como una esclava, llora también con las estrategias propias del poeta elegíaco que conoce el tópico del *seruitium amoris*.

Para retomar el planteo inicial acerca del conflicto de género y los problemas filológicos, propongo ahora observar un fenómeno fónico que ocurre en el tercer dístico de la primera *Heroida*, cuya escritura programática Ovidio delega en Penélope:

Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Vluxe;

nil mihi rescribas attamen; ipse ueni.

Troia iacet certe, Danais inuisa puellis;

uix Priamus tanti totaque Troia fuit.

O utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat,

obrutus insanis esset adulter aquis!

Non ego deserto iacuissem frigida lecto;

26. Ov. *epist.* 2, 51-52.

27. Ov. *epist.* 12, 91-92.

28. Cf. James (2003), que lamentablemente no se ocupa de *Heroidas*, y Fögen (2009).



*non quererer tardos ire relictas dies
nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
lassaret uiduas pendula tela manus.*

La presente, para usted, lento Ulises, suya Penélope envía. Nada para mí, sin embargo, reescriba: venga usted mismo. Troya yace, ciertamente, mal vista por las jóvenes dánaas: de tanto valor Príamo apenas, y ya toda Troya fue. Ojalá entonces, cuando Lacedemonia buscaba la escuadra, sepulto hubiera adúltero quedado en el agua insensata. No yacería yo desierta en un frígido lecho, ni lamentaría, abandonada, los días que tardos se van, ni fatigaría viudas a mis manos la tela pendiente, mientras espaciosa a la noche siempre pretendo engañar.²⁹

El comienzo del quinto verso (*o utinam*) evoca fónicamente el nombre con el que Odiseo se presenta ante Polifemo: “Nadie” (Οὐτιν), en el pasaje de la *Odisea* donde ocurre el consabido juego de palabras con los adverbios de negación οὐ y μή. El equívoco se insinúa la primera vez que Polifemo usa el término “nombre” en su variante jónica, a la que Odiseo responde con la forma eólica, precedida por la elisión pronominal:

K: δός μοι ἔτι πρόφρων καί μοι τεὸν ὄνομα εἰπέ³⁰

Dame más, no escatimes, y sepa yo al punto tu nombre

O: Κύκλωψ, εἰρωτᾶς μ' ὄνομα κλυτόν; (...)

Οὐτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὐτιν δέ με κικλήσκουσι
μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἑταῖροι.³¹

29. *Ov. epist.* 1, 1-10. Mi traducción.

30. *Hom. Od.* 9, 355. Cito siempre la *Odisea* por la traducción de Pabón.

31. *Hom. Od.* 9, 364 y 366-367.



Preguntaste, Cíclope, cuál era mi nombre glorioso (...) ese nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre me llamaron de siempre y también mis amigos.

O: ὡς ὄνομ' ἔξαπάτησεν ἐμὸν καὶ μῆτις ἀμύμων.³²

y yo me reí en mis adentros del engaño del nombre y el plan bien urdido.

A su vez, el adverbio μή, articulado con el subjuntivo, permite que los Cíclopes enuncien la μῆτις (μή τίς) al preguntarle a Polifemo si alguien lo ha herido con violencia o con astucia; y el diptongo οὐ, presente en Οὐτίς, articulado con la doble negación (οὐδέ), permite que Polifemo diga una cosa, pero los cíclopes escuchen otra.

K: Οὐτίς ἐγὼ πύματον ἔδομαι μετὰ οἷσ' ἐτάροισι.

A Ninguno me lo he de comer el postrero de todos.³³

KK: ἦ μή τίς σευ μῆλα βροτῶν ἀέκοντος ἐλαύνει;
ἦ μή τίς σ' αὐτὸν κτείνει δόλω ἢ ἐ βίηφι;

¿Te ha robado quizás algún hombre las reses?

¿O acaso a ti mismo te está dando muerte por dolo o por fuerza?³⁴

32. Hom. *Od.* 9, 414.

33. Hom. *Od.* 9, 369.

34. Hom. *Od.* 9, 405-406.

K: ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλω οὐδέ βίηφιν.

¡Oh queridos! No es fuerza. Ninguno me mata por dolo.³⁵

KK: εἰ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἐόντα,

Pues si nadie te fuerza en verdad, siendo tú como eres...³⁶

Odiseo urde el engaño con su nombre y la μήτις. Y si la “negación” que acompaña al subjuntivo (*esset*) encabezado por *o utinam* en el texto de Penélope viene del griego (Penélope escribe en latín pero sabe griego), entonces en el tercer dístico de la primera *Heroida* podría no haber “Nadie”, o podría haber alguien (*a-quis*), como encarnación misma de la “astucia” (μήτις / μή-τίς). Tratándose de Odiseo y de Ovidio, corresponde indagar un poco más.

Nótese, por ejemplo, que la primera vez que Cintia habla, en el *Monobiblos*, elige compararse precisamente con Penélope. Me refiero a la tercera elegía del poemario, cuando el poeta la encuentra por la noche, dormida como Ariadna. De repente un rayo de luna cae sobre los ojos de la cándida Cintia, que se despierta y le reprocha su tardanza:

Tandem te nostro referens iniuria lecto

alterius clausis expulit e foribus?

Namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis,

languidus exactis, ei mihi, sideribus?

35. Hom. *Od.* 9, 408.

36. Hom. *Od.* 9, 410.



*O utinam talis perducas, improbe, noctes,
 me miseram qualis semper habere iubes!
 Nam modo purpureo fallebam stamine somnum,
 rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae;
 interdum leuiter mecum deserta querebar
 externo longas saepe in amore moras:
 dum me iucundis lapsam Sopor impulit alis.
 illa fuit lacrimis ultima cura meis.*

¿Con que vuelves a mí por desdén de otra que te ha rechazado de sus puertas cerradas? Ya que consumiste las largas horas de una noche mía, ¿exhausto llegas a mí cuando las estrellas han terminado su carrera? ¡Ojalá, infame, soportes tales noches cuales mandas que yo, desdichada, tenga siempre! Pues poco ha que engañaba al sueño trabajando con hilo de púrpura y, de nuevo cansada con el canto de la lira de Orfeo, mientras levemente a solas conmigo misma, lamentaba tus prolongadas y frecuentes demoras por un amor extraño; hasta que el Sopor, cansada, me abatió con sus placenteras alas. Esa fue la postrera inquietud en mis lágrimas.³⁷

Mediante la voz asignada a Cintia, Propercio propone un modelo en el que la *docta puella* representa, para el yo elegíaco, una función análoga a la desempeñada por Penélope para Odiseo: alguien a la altura de su astucia, que sabe manejar los hilos incluso de las lágrimas. Son el uno para el otro, o más bien tal para cual. Ovidio pudo haber pensado en esta referencia al escribir la primera *Heroida*, aunque hay un texto anterior, que pudieron haber tenido presente tanto él como Propercio, donde el sintagma *o utinam* aparece en un contexto semánticamente relevante:

Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,

37. Prop. 1, 3, 35-46. Mi traducción.



O utinam memores ipse cohorsque mei!

Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris:

Os iréis sin mí, Mesala, por aguas del Egeo, ¡Ay, ojalá, me recordéis, tú y tu séquito! Me retiene enfermo Feacia en tierras desconocidas.³⁸

Además de mencionarse aquí la tierra de los feacios, que remite a los viajes de Odiseo, al final de esta elegía el poeta también compara tácitamente a Delia con la casta Penélope:

Tu consérvate casta, por favor, y guardiana de tu sagrado pudor siéntese a tu lado una vieja siempre solícita. Que te cuente ella anécdotas fabulosas y, con la lámpara en medio, saque interminables hilos del abultado copo de la rueca; pero a su costado, atenta la joven a la dura tarea. Poco a poco, fatigada de sueño, deje caer la labor. Entonces llegaré de pronto sin que nadie lo anuncie y parecerá que me he presentado ante ti caído del cielo.³⁹



Para finalizar este breve recorrido, me referiré al llamado “Ciclo de Sulpicia”, un grupo de once textos escritos en dísticos elegíacos (del 8 al 18), incluidos en el tercer libro del *corpus Tibullianum*. En los poemas 8, 10 y 12, la *persona* poética corresponde a una tercera voz masculina, que no es la de la joven ni la de su amado Cerinto. Los restantes están escritos en primera persona por una voz que se identifica como Sulpicia. Y en el primer poema de ese ciclo, se repite el sintagma *ipse ueni* de la carta de Penélope⁴⁰:

*Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis:
spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni.
Hoc Venus ignoscet: at tu, uiolente, caueto
ne tibi miranti turpiter arma cadant.*

38. Tib. 1, 3, 1-3. Cito siempre a Tibulo por la traducción de Soler Ruiz (1993).

39. Tib. 1, 3, 83-88.

40. Ov. *epist.* 1, 1-2: *Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Vluxe; / nil mihi rescribas attamen; ipse ueni.*

Sulpicia se ha adornado para ti, gran Marte, en tus calendas. Si sabes, ven tú mismo del cielo para verla. Venus perdona esto; pero tú, violento, ten cuidado para que sus armas no caigan sobre ti al admirarla desvergonzadamente.⁴¹

En disposición programática con este primer poema se encuentra el número 13, que da inicio a la segunda parte del ciclo, donde ya no hay interpolaciones de una voz masculina, pero aparece una sospechosa serie de negaciones dobles:

*Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
ne legat id nemo quam meus ante, uelim,
sed peccasse iuuat, uultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar.*

No quisiera yo encomendar algo a tablillas selladas para que no lo lea nadie antes que el mío; más aún, agrada cometer una falta, hasta componer rostros para la fama. Dígase de mí que yo y mi amante somos dignos el uno del otro.⁴²

Nos hallamos ante una variante del “tal para cual” presente en los pares Penélope-Odisseo, Delia-Tíbulo y Cintia-Propertio; pero en este caso Sulpicia propone una escritura aparentemente despojada, que en el artefacto poético de la colección contrasta con los profusos ropajes y ornatos con que el yo poético masculino la cubre en los otros poemas⁴³.

Considero que las convergencias léxicas señaladas entre los textos de Tibulo, Propertio, ¿Sulpicia? y Ovidio proponen algunos interesantes problemas filológicos relacionados con los estudios de género: desde cuestiones ecdóticas hasta viejos dilemas de datación y autoría. El sintagma *ipse ueni*, presente en la carta de Penélope y relacionado con el citado texto del “Ciclo de Sulpicia” se repite también, por ejemplo, en la epístola que Hermíone le escribe a Orestes⁴⁴; es decir, al comienzo de la octava *Heroida*, que ocupa

41. Sulpicia Tib. 3, 8, 1-4. Cito siempre a Sulpicia por la traducción de Schniebs (2010), cuyo análisis del “Ciclo de Sulpicia” tomo como referencia.

42. Sulpicia Tib. 3, 13, 8-11.

43. Cf. Schniebs (2010), particularmente, p. 1201.

44. Ov. *epist.* 8, 23-24: *Nec tu mille rates sinuosaque uela pararis / nec numeros Danaï militis; ipse ueni.*

exactamente el centro de las quince cartas simples; ¿será una variante del alejandrino proemio central?⁴⁵ La última de esas quince epístolas es la de Safo, que nos ha llegado en una tradición textual independiente a la del resto. ¿Si la carta de Hermíone está en el centro, estará la de Safo en el lugar correcto? ¿Será entonces auténtica esa única –y polémica– epístola cuya redacción Ovidio delega en una *persona* no mitológica? ¿Podría contribuir algo de esto a construir otros argumentos? Tantas viejas preguntas como nuevos problemas para volver a pensar, y creo que este es uno de los múltiples caminos posibles para articular los estudios clásicos con los estudios de género, sin soslayar el conflicto, pero tampoco la dimensión filológica del dilema.

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones

- Álvarez, C. & Iglesias, R. M. (2003). *Ovidio. Metamorfosis. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias*. Madrid.
- Cristóbal López, V. (1989). *P. Ovidio Nasón. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor. Traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López*. Madrid.
- Espinosa Alarcón, A. (1981). *Luciano. Obras I. Introducción general por José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón*. Madrid.
- Moya del Baño, F. (1986). *Ovidio. Heroidas. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño*. Madrid.
- Pabón, J. M. & Fernández-Galiano, M. (1993). *Homero. Odisea. Introducción de Manuel Fernández Galiano. Traducción de José Manuel Pabón*. Madrid.
- Segalá y Estalella, L. (1908). *Homero. Iliada. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella*. Barcelona.
- Soler Ruiz, A. (1993). *Catulo. Poemas. Tíbulo. Elegías. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz*. Madrid.

45. Cf. Conte (1992).



Tovar, A. y Belfiore Mártire, M. T. (1984). *Propercio. Elegías. Edición, traducción, introducción y notas de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire*. Madrid.

Estudios críticos

Alonso, A. (1932). “El problema argentino de la lengua”. *Sur*, 6, pp. 124-178.

Barthes, R. (2008 [1977]). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires.

Burkert, W. (1983). “Oriental Myth and Literature in the *Iliad*”, en Hägg, R. (ed.). *The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation*. Stockholm, pp. 51-56.

Conte, G. B. (1992), “Proems in the middle”, en Dunn, F. M. & Cole, T. (eds.). *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, pp. 147-159.

Fögen, T. (2009). “Tears in Propertius, Ovid and Greek Epistolographers”, en Fögen, T. (ed.) *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin, pp. 179-208.

James, S. (2003). “Her Turn to Cry. The Politics of Weeping in Roman Love

Elegy”. *Transactions of the American Philological Association*, 133, pp. 99-122.

Kirk, S. (1990). *The Iliad. A Commentary*. Cambridge.

López Salvá, M. (1994). “El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, n. s. 1, pp. 77-112.

Loraux, N. (2020 [1985]). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid.

Monsacre, H. (1984). *Les larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*. Paris.

Schniebs, A. (2010). “Cuerpos (d)escritos en el poemario de Sulpicia”. En: *Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. Buenos Aires, pp. 1196-1203.

Vidal-Naquet, P. (1984). “Les larmes et la mémoire”. En: Monsacre, H. *Les larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*. Paris, pp. 13-27.



Líneas de investigación en la tragedia de Eurípides Itinerarios y perspectivas

Juan Tobías Nápoli

Centro de Estudios Helénicos-IdIHCS

Universidad Nacional de La Plata-CONICET



Resumen

La tragedia de Eurípides ha sido recibida de manera muy diversa en la tradición occidental. Ya desde la *Poética* de Aristóteles ha merecido una serie de observaciones respecto de su calidad artística y de la novedad que representa en comparación con el canon sofocleo. Intentaremos describir brevemente las líneas de investigación actuales, agrupando las distintas posiciones en torno de algunas de las cuestiones más significativas, para destacar la modernidad de la concepción trágica de nuestro autor.

Palabras-clave:
Eurípides, tragedia,
modernidad,
teatralidad.



La tragedia de Eurípides ha sido recibida de manera muy diversa en la tradición occidental. Ya desde la *Poética* de Aristóteles ha merecido una serie de observaciones respecto de su calidad artística y de la novedad que representa en comparación con el canon sofocleo. Por otra parte, es indudable que en las representaciones o recreaciones modernas de la tragedia clásica, la obra de nuestro autor es de las más populares. Podrían describirse brevemente las líneas de investigación actuales, para responder a la incógnita acerca de su modernidad.

La obra de Eurípides ha sido catalogada casi unánimemente como moderna. Sin embargo, los aspectos de esta modernidad han quedado siempre sometidos al criterio variable de cada uno de los críticos, sindemasiado rigor metodológico. Algún ejemplo servirá de testimonio: en su artículo “The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics”, Matthew Wright (2010: 65-70) examina el lugar de la poesía trágica dentro de la historia y el desarrollo temprano de la antigua crítica literaria. Se concentra principalmente sobre Eurípides porque, según señala, el trágico posee un punto de vista inusualmente crítico. En este sentido, muestra de qué manera sus personajes y coros hablan acerca de materias tales como la habilidad y la inspiración poética, la función social de la poesía, los contextos de la representación, la cultura literaria y retórica y la novedad como criterio válido para juzgar la excelencia literaria. Sin embargo, concluye que, como crítico, Eurípides, lejos de ser una figura radical o agresivamente moderna

(como es retratada frecuentemente), es de hecho claramente conservadora, ya que mira en todos los aspectos hacia la temprana tradición poética griega.

De manera contraria, Ann Michelini analiza en su artículo de 1988 (699-710), la moderna recepción de Eurípides y el modo en que el autor, que no responde a los cánones clásicos de la tragedia aristotélica, se ha convertido en un autor clásico solamente en la modernidad. Para ello, señala que el final de la Ilustración marcó un nuevo comienzo en el continuo redescubrimiento de la antigüedad greco-romana. Mientras las épocas previas han tendido a verse a sí mismas como parte de un desarrollo ininterrumpido desde la antigüedad (durante el Renacimiento y la Ilustración, por ejemplo, la controversia se centró en si este proceso continuo fue un proceso de degeneración o de progresiva mejora), la nueva visión de la antigüedad a fines del siglo XVIII fue más discontinua. Para quienes redescubrieron las bellezas de la literatura y del arte griegos durante el Romanticismo, el siglo V ateniense representó un punto de perfección, separado de la era moderna por una brecha insalvable, llena de un gran baño de cultura clásica de segundo orden y algunos momentos brillantes de renacimiento, en los que parecieron coincidir logros artísticos, literarios e históricos. Este punto de vista hizo posible separar el siglo V de lo que las generaciones posteriores habían hecho de él, mientras que, al mismo tiempo, se define una amplia grieta entre el pasado y el presente. Detrás de este estudio aparentemente más objetivo y desinteresado, sin embargo, estaba la esperanza de la mimesis: el conocimiento del pasado griego podría al menos fomentar la imitación de la época “dorada” y dar lugar a la recreación del momento clásico en el mundo moderno. Aunque rechazamos estas visiones ahistóricas del pasado griego, siempre estará disponible para nosotros el punto de vista tradicional de que Eurípides, en comparación con las perfecciones sofocleas y aristotélicas, es de hecho un poeta incompetente, como lo plantean los hermanos Schlegel; o podemos por el contrario rechazar las exigencias de la estética clasicista y con ella las definiciones de tragedia, de calidad y de autoridad literaria y del quinto siglo en sí mismo: todas estas normas están específicamente diseñadas para excluir o enmascarar los paralelismos significativos entre lo moderno y lo “clásico”. Así debemos entonces abandonar criterios como los de Schadowaldt (1926: 105), quien ha inventariado para nuestro autor numerosas deficiencias de composición. En el marco de su crítica a lo que denomina la insurrección de las partes singulares, destaca la Erstarrung, la rigidez de las formas originarias que asumen algunos elementos de la tragedia, como prólogos, monodias, agones y discursos de mensajero, entre otros. La tragedia se somete entonces a una fuerza centrífuga que expulsa cada uno de sus elementos constitutivos en una independencia que rompe con la integridad artística.

Para devolver la integridad de una obra de arte de indudable valor, y para juzgar su modernidad a partir de criterios específicamente literarios, intentaremos repasar los aspectos más significativos de esta modernidad, como un insumo significativo para valorar el aporte teatral del trágico: en este sentido, procuraremos mostrar de qué manera las innovaciones de Eurípides tanto en lo formal como en la presentación de los personajes (y la independencia que adquieren, por ejemplo, los personajes secundarios), en los contenidos dramáticos de las temáticas abordadas y en sus planteos de indudable pervivencia, en la concepción del teatro y de su papel como autor teatral adquieren una evidente continuidad, desde la comedia nueva de Menandro y la comedia latina de Plauto y Terencio, pasando por el drama clásico de Shakespeare y Calderón de la Barca hasta alcanzar al teatro moderno, con las múltiples escrituras, reescrituras y puestas en escena de sus obras más significativas.

Intentaremos entonces, a través de algunos ejemplos, mostrar uno de los caminos en que se puede valorar esta modernidad. Desde el punto de vista formal, debemos destacar como propios de la modernidad de Eurípides los usos y rupturas de las estructuras compositivas tradicionales. Podemos dejar fuera de discusión, por el momento, la perspectiva genérica y el modo en que una tragedia como *Alceste* puede ocupar el lugar de un drama satírico o la constante aparición de aspectos cómicos en el interior de distintas tragedias o la aparición de personajes secundarios que adquieren preponderancia por encima de los héroes del mito. La utilización de prólogos, éxodos, episodios y estásimos, además, se realiza de una manera novedosa. En lugar de marcar esta novedad como un defecto, deberíamos buscar su sentido en el marco de la tragedia de la que forma parte. Así, por ejemplo, a diferencia de Esquilo o Sófocles, Eurípides frecuentemente anticipa de alguna manera la acción que va a ocurrir sobre la escena a través de una predicción hecha en el prólogo. Esto ha dado lugar a numerosas críticas acerca del carácter estereotipado y artificial de este elemento tradicional de la tragedia. Ocho de las obras de Eurípides contienen en su prólogo una predicción o profecía de este tipo: *Alceste*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Ión*, *Troyanas*, *Ífigenia en Táuride*, *Helena* y *Bacantes*.¹ Sin embargo, también se encuentran elementos predictivos o proféticos en las restantes tragedias. El ejemplo de Heracles podría resultar muy significativo en la medida en que incluye predicciones por conjeturas vinculadas con la violencia y la locura futuras del héroe, vitales para desentrañar el sentido y la unidad de la tragedia.

1. Cf. Napoli (2013) “La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides”, en Luis Miguel Pino Campos – Germán Santana Henríquez (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, ISBN 84-7882-773-0, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 570-577.

Eurípides usa estas predicciones del prólogo para crear diferentes expectativas en su audiencia. Un efecto obvio de la predicción del prólogo consiste en robar el suspenso. Esto es claro en *Hipólito* y en *Hécuba*, donde el público conoce desde un principio, gracias a estas predicciones, el resultado final de la tragedia, mientras los protagonistas se enteran de las situaciones cuando el curso de la obra ya ha avanzado. En *Hipólito*, por ejemplo, vemos, en el transcurso de la tragedia, la lucha interior de Fedra, mientras los espectadores saben por anticipado que no va a tener éxito; en *Hécuba*, sabemos desde un principio que Polixena será sacrificada y que Polidoro ya ha sido asesinado cuando comienza la acción dramática, mientras la protagonista se entera de estas situaciones cuando la tragedia está en desarrollo. El mismo efecto ha sido atribuido a otras predicciones del prólogo, aunque el caso no es tan simple. Sabemos por la profecía del prólogo de *Bacantes* que Penteo deberá decidir si acepta reconocer la divinidad de Dionisos o si prefiere ser destruido, pero la elección queda abierta durante la mayor parte de la obra. En *Troyanas*, Atenea y Poseidón se han puesto de acuerdo en destruir la flota griega por medio de una tormenta, pero su plan no se lleva a cabo en el transcurso de la obra, sino en la postragedia.

En otras tragedias (particularmente *Ión*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Alceste*), la predicción es alterada, calificada, cuestionada o contradicha en su curso, con el resultado de que las expectativas iniciales de la audiencia son desafiadas y modificadas. La conjetura no siempre es adecuada. Al final de cada obra la predicción usualmente se cumple, pero la audiencia, que se vio enfrentada con la posibilidad de tener un final alternativo igualmente persuasivo, debe experimentar, igualmente, incertidumbre acerca de esta resolución final. Esta tensión crea un nivel de acción enteramente diferente, que comprende la relación entre la audiencia y sus expectativas acerca de lo que finalmente ocurrirá en escena. Esta acción extradramática establece un paralelo con la acción propiamente dramática que ocurre dentro de la tragedia y, consecuentemente, ayuda a articular y unificar la obra como un todo. Sin embargo, creemos que en los prólogos trágicos (y en particular en los de Eurípides) hay otros aspectos que no han sido adecuadamente considerados. Estos aspectos están constituidos por el carácter espectacular y literaturizado de la sección, que puede analizarse de dos modos: en un primer sentido, quien recita el prólogo ofrece a los espectadores una interpretación de los elementos icónicos que les permitirá seguir la performance teatral (así, por ejemplo, en el primer verso de *Helena*, la protagonista le informa al público que las aguas que se ven pintadas en la tela de la escenografía corresponden a las corrientes del río Nilo y que, por tanto, la acción de la tragedia se desarrollará en Egipto); en el segundo sentido, los prólogos constituyen la oportunidad para que el autor trágico manifieste su propia conciencia literaria y realice una especie de manifiesto poético desde una perspectiva meta-discursiva, ubicándose en un camino intermedio entre la realidad extrateatral y la ficción.



Como hemos señalado, los prólogos trágicos tienen la función de establecer la primera comunicación entre el poeta y el público para marcar el paso desde el mundo de la realidad al mundo de la ficción. Estas consideraciones nos permitirán reinterpretar muchas cuestiones discutidas acerca de la modernidad de la tragedia de Eurípides. Podemos ofrecer muchos ejemplos de estos usos y funciones del prólogo en las tragedias conservadas. Así, la falta de motivación para justificar el recuento detallado que el emisor hace del pasado y la ausencia (en muchas ocasiones) de un destinatario obvio y presente del discurso da la impresión de una apelación dirigida a la audiencia para proveer la información necesaria (al modo de los prólogos de la comedia latina de Plauto y Terencio). Esta impresión es particularmente fuerte en las obras en que un dios recita el prólogo y no reaparece (como en *Troyanas*, por ejemplo): la combinación de la aparente autoridad del dios sobre los eventos de la obra y su ausencia posterior hace que las figuras parezcan casi las de un narrador. Luigi Battezzato recoge una larga tradición crítica cuando reconoce la carencia de carácter poético en los prólogos euripideos (1995: 5-25). Sin embargo, creemos que se trata justamente de lo contrario: el innegable carácter artificial de estos prólogos, destacado mediante estos recursos, constituye un efecto poético buscado por el autor. Será necesario reconocer cuál es ese efecto.

Detrás de la información que necesita el espectador (lugar de la representación, mito y momento del mito elegido por el dramaturgo, personajes que intervienen, etc.), se esconden las intenciones del autor dramático, que despliega sus claves acerca del modo en que interpretará el momento del mito que va a representar ante los espectadores: el programa poético y el orden de exposición de los temas dan cuenta de la actitud del poeta frente a ellos. En última instancia, el carácter artificial y retórico de los prólogos, deliberadamente enfatizado por Eurípides, le servirá para producir un distanciamiento entre el espacio y el tiempo de los espectadores y el espacio y el tiempo del mito representado; este distanciamiento ayudará al espectador a tomar conciencia de su condición de tal y a contemplar la obra como una ficción. De alguna manera, constituye una anticipación al efecto de distanciamiento recomendado por Bertolt Brecht (Schklovski, 1991: 55-70). Así, la carga ritual de la representación tiende a desvanecerse y crece el carácter literario de la representación.

En este sentido, M. F. Silva (2005: 243-267) ha llamado la atención sobre uno de los temas más actuales dentro de la crítica euripídea: el de su doble condición de dramaturgo, por un lado, y de observador y especulador acerca del fenómeno teatral, por el otro. En este sentido, las obras definidas por Rivier (1944: 16) como novelescas serían las más apropiadas para buscar en ellas con mayor claridad rastros de esta actividad de crítica literaria, entre ellas *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. M. F. Silva analiza especialmente *Helena*, a la que considera la pieza más expresiva de esta actitud de Eurípides como crítico teatral. En ella, la pro-



tagonista no sólo emite opiniones sobre las estrategias teatrales implementadas, sino que también, como proyección del poeta dentro de la ficción dramática, se atreve a montar una representación para eludir al enemigo (la escena de la mechánema), constituyendo así un testimonio del tópico del teatro dentro del teatro. Sin embargo, se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta por Helena como estrategia de escape, constituye en realidad una maquinación semejante a la que ya se encontraba en *Electra* de Sófocles. Resulta verosímil pensar que Eurípides ha explotado el recurso hasta un punto extremo.

La diferencia en la consideración de la teatralidad entre ambas obras resultará significativa y nos permitirá comprender la preocupación eurípidea por los problemas de reflexión metateatral: en *Electra*, el recurso del dolos es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven, en su ignorancia, cree realmente en la muerte de su hermano. En *Helena*, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena del trenos de Helena se presenta como parte de un dolos fingido: ella misma fue la dramaturga que urdió el dolos del que ahora es a un tiempo *actriz* y espectadora. Vemos allí a un actor que actúa de Helena, quien, al mismo tiempo que, como autor teatral, diseña una representación que le permite escapar de Teoclimeno, actúa a su vez la situación ficticia, representando el papel de una viuda reciente y sorprendida. Mientras en Sófocles el público ve el sincero llanto de Electra, en Eurípides el público ve a un actor que hace de Helena fingiendo dolor por la muerte de su esposo que, en realidad, no ha ocurrido, sino que está a su lado ante la mirada consciente e informada de los espectadores.

Sin embargo, hay otra diferencia sustancial en las tramas de ambos engaños: mientras en Sófocles ha sido Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del engaño que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió la mechánema, sino exclusivamente los hombres (convertidos, de este modo, en autores de ficción). Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que, en Eurípides, es la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este engaño.

En *Bacantes*, según creemos, la reflexión metateatral alcanzará su punto máximo. Sin embargo, en una representación teatral, cuando un personaje del ámbito de la ficción representada observa un objeto con conciencia de su carácter ficticio o representacional, estamos entonces en presencia del fenómeno del teatro dentro del teatro, o de una teatralidad de segundo grado, que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje como espectador del objeto representado. Es el punto de partida de *Bacantes*. En este sentido, debe decirse que *Bacantes* constituye una inagotable cantera de procedimientos autorreferenciales sobre el teatro: se verifica allí la presencia de una obra dentro de otra obra, la reflexión sobre las emociones



que el teatro debe producir sobre los espectadores, los casos en los que un personaje se refiere a sí mismo o a los demás como a un actor y a sus acciones como a representaciones teatrales y la referencia a la condición teatral de la escena –y al histrionismo de los personajes– en las intervenciones que suplen las acotaciones escénicas. En el prólogo de *Bacantes*, un actor que representa al dios Dionisos, patrono de la representación teatral, sube al *theologeion* para expresar desde allí sus intenciones: el dios va a revestirse con la ropa de un mortal, para convertirse en profeta de su propio culto y castigar la impiedad del rey de Tebas, el joven Penteo, que, con argumentos de política racionalista, quiere oponerse a las prácticas de las mujeres que han llegado desde Asia para difundir las prácticas de su nuevo culto. El éxodo de la tragedia vuelve a mostrarnos al dios en su epifanía, extrayendo las conclusiones acerca de lo que acaba de ocurrir sobre la escena en el cuerpo de la tragedia. De manera que la estructura episódica de la tragedia muestra a un actor que representa el papel de Dionisos quien, a su vez, se ha vuelto a disfrazar para representar el papel de otro personaje, el profeta de su propio culto. En términos amplios, se trata de una representación dentro de otra representación o de una teatralidad de segundo grado.

En la mirada de los espectadores, la obra entera representa un momento del mito heroico que aparece ante sus ojos como la imitación de una acción: en este sentido, como una ficción. A los ojos del personaje de Dionisos, todo lo que ocurre sobre la ciudad de Tebas en la parte episódica responde a un plan que él ha urdido y está destinado a dejar una enseñanza –distinta, claro– a personajes y espectadores.

Esta representación, por supuesto, no tendrá las mismas características que adquiere el tópico del teatro dentro del teatro en la escena barroca e isabelina en adelante. Sin embargo, debe señalarse que esta aparición del tópico no puede menos que corresponderse con la importancia que los atenienses le adjudicaron al teatro en la vida cotidiana y con una concepción generalizada del mundo y de la vida como teatro. El tópico del *theatrum mundi* tiene una tradición más extensa de lo que muchas veces se piensa. En el *Filebo*, ya Platón decía que “en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor”. Muestra de esta manera que la concepción del mundo y de la vida como teatro no es una novedad barroca, sino que presenta una larga trayectoria desde el mundo clásico. Curtius (1976) encontraba la misma metáfora de la vida como teatro a partir de Horacio y Séneca, pero no en otras citas de la Grecia clásica.

Sin embargo, en *Bacantes* tenemos ya con claridad el tópico del teatro dentro del teatro. Como hemos señalado, habrá algunas diferencias con la constitución barroca e isabelina del tópico: la estructura episódica de la tragedia constituye una escenificación de la que sólo el dios y el público tienen conciencia. El rey de Tebas, Penteo, así como los dos grupos de ménades –las tebanas que se mueven en el espacio extraescénico del monte Citerón y las asiáticas que conforman el coro que se ve sobre la escena–, tanto como el



adivino Tiresias y el viejo rey Cadmo, desconocen que están formando parte de una representación teatral enmarcada. Sin embargo, el destinatario del aprendizaje que esta representación enmarcada comporta no es (como el rey Claudio en el *Hamlet* de Shakespeare) un personaje dispuesto a contemplar esa representación –que se efectúa sobre el mismo escenario teatral– y consciente del carácter ficticio de lo representado. Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el propio público es espectador de las reacciones de uno de los personajes teatrales ante un espectáculo que contempla ante su propia vista (lo que podría denominarse “la contemplación de una performance trágica”): se trata del momento en que Penteo acecha, contempla y reacciona ante diversas circunstancias vinculadas con el culto dionisiaco que tiene ante sus ojos. Estas representaciones del culto tienen un objetivo bien definido por la propia divinidad en el prólogo (vv. 39-42). Los personajes humanos son a un tiempo personajes de la representación primaria –en tanto constituyen actores que representan el papel que el autor teatral les ha asignado– y personajes de la representación secundaria –en tanto que, convertidos en figuras que actúan las acciones diseñadas por el dios ostensible y comandadas por el dios convertido en profeta de su culto, se convierten en objeto del aprendizaje propuesto por el dios como sentido de su presencia en Tebas. Por ello, sólo cuando caiga el telón de la representación enmarcada, los personajes de la representación secundaria se convertirán en espectadores repentinamente conscientes del drama que han protagonizado; podrán recién entonces, al tomar conciencia de la representación de la que formaron parte, extraer sus conclusiones o realizar el aprendizaje que la acción más profunda les ha planteado.

La *orchestra* y el teatro mismo (en tanto espacio de la representación escénica, que incluye a los actores y a los espectadores) se convierten de este modo en el lugar donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. La párodos se divide en un breve preludio (vv. 64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Los dos versos finales de este preludio anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación: “Pues siempre entonaré a Dioniso un himno, cumpliendo con los ritos acostumbrados”. Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto, así como la danza y la música que acompañan este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en espacio de la representación *cultural*. Los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, y al mismo tiempo, en testigos y partícipes de una ceremonia de culto. El silencio sagrado pedido por las ménades a los personajes de la tragedia se dirige también a los propios espectadores, que se convierten entonces también en partícipes de la *ceremonia cultural*. El valor de este aspecto termina de dibujar el significado de los espacios escénicos de *Bacantes*.



Penteo, a lo largo de la tragedia, ha sido un testigo privilegiado de estas celebraciones. Escucha a las mujeres del coro, dialoga con el profeta de su culto, intenta apresarlo y fracasa, porque los milagros del palacio liberan inmediatamente al profeta, tal como él mismo lo había anticipado. El culto que se representa sobre el escenario y del cual Penteo y el público son testigos y partícipes tiene dos aspectos: la calma y la felicidad de las ménades integradas a la naturaleza; la furia destructiva en contra de aquel que se atreve a desafiar las prohibiciones sagradas. La representación de la tragedia es una actualización de este doble aspecto del culto dionisiaco y, al mismo tiempo, una actualización del efecto que la tragedia produce en aquellos que participan de su representación. Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. La tragedia no trata meramente de la difusión de un credo religioso. Eurípides, por el contrario, reflexiona acerca de los efectos de la contemplación de un espectáculo y con ello, también, acerca de la significación de la tragedia como género artístico. Para cumplir su objetivo, contrasta el resultado que debe esperarse de la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos pero incapaz de comprender su valor sagrado y, por tanto, con una nula reacción ante ellos: ante tanto espectáculo, él no tiene, en realidad, competencia para ver. No hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico por parte del personaje. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. Pero no reacciona ni saca conclusiones. Pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender. El mundo entero es un teatro, y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente de la de Penteo, a una reacción que sea capaz de devolverle a la representación teatral (y, por lo tanto, al propio mundo) la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto con estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón, pero que son ineptos para comprender la sacralidad del mundo (del teatro) que les toca habitar.

De esta manera, se produce en el marco de cada tragedia una tensión entre el curso de la acción previsto por el mito tradicional conocido por el público y muchas veces recuperado en el éxodo de cada tragedia, sobre todo a partir de las apariciones *ex machina*, y el curso de la acción presente en el mito modificado por Eurípides, que es anunciado y desarrollado por los personajes del drama; esta tensión decanta en un curso de acción que debe ser reconstruido por los espectadores y que crea un nivel de acción enteramente diferente de los otros dos, y que envuelve solamente a la audiencia; esta acción extradramática en términos de las evaluaciones de la audiencia produce un distanciamiento respecto de la acción que sucede sobre el escenario de la obra y, consecuentemente, así como ayuda a articular y unificar la tragedia como

un todo, obliga al espectador a formular su propio criterio acerca de la marcha de los acontecimientos. A través de estos recursos, el espectador es forzado a concluir que está contemplando una ficción literaria. Sin embargo, al mismo tiempo, es forzado a dar su propia respuesta acerca de la coyuntura que ocurre sobre la escena, acerca de las conductas de los personajes cuyo devenir observa y acerca del modo en que la literatura ejerce una influencia sobre la existencia del espectador-lector. Es en este sentido que, creemos, el teatro de Eurípides resulta absolutamente moderno.

Referencias bibliográficas

- Andrés-Suárez, I., López de Abiada, J. M., Ramírez Molas, P. (eds.) (1997). *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- Arrowsmith, W. (1974). *Euripides' Alcestis*. Oxford: University Press.
- Burnett, A. P. (1970). "Pentheus and Dionysus: Host and Guest", CP 65: 18-19.
- Burnett, A. P. (1971). *Catastrophe Survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford: University Press.
- Chalk, H. H. O. (1962). "Arete and Bia in Euripides' Heracles", JHS 82: 7-18.
- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto & London: University of Toronto press.
- Cook, A. J. (1981). *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*. Princeton: University Press.
- Cropp, M. J. (1986). "Heracles, Electra and the Odyssey", in Cropp, M. et al. eds., *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D. J. Conacher*. Calgary, University Press: 187-199.
- Curtius, E. R. (1976). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Dale, A. M. (1967). *Euripides Helen*. Oxford: University Press.
- Dodds, E. R. (1960). *Euripides Bacchae*. Oxford: University Press.
- Dunn, F. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford & New York: University Press.
- Erbse, H. (1972). "Euripides' Alcestis", *Philologus* 116: 32-52.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955). *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*. Paris: De Boccard.
- Gregory, J. (1979). "Euripides' Alcestis", *Hermes* 107: 259-270.
- Gregory, J. (1997). *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: University of Michigan Press.
- Grube, G. M. A. (1941). *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Gurr, A. (1992). *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: University Press.
- Hamilton, R. (1978). "Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *AJPh* 99. 3: 277-302.
- Hartigan, K. (1981). "Myth and the Helen", *Eranos* 79: 23-31.
- Hernández Valcarcel, C. (1988-1989). "Algunos Aspectos del Teatro dentro del Teatro en Lope de Vega", *Anales de Filología Hispánica* 4: 75-96.
- Imhof, M. (1966). *Euripides' Ion: eine literarische Studie*. Bern and München: Francke Verlag.
- Kovacs, D. (1983). "Euripides, Troades 95-7. Is sacking cities really foolish?", *CQ* 33: 334-338.
- Lesky, A. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Matthiessen, K. (1964). "Elektra", "Taurische Iphigenia" und "Helena". Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.



- Meridor, Ra' Anana (1984). "Plot and Myth in Euripides: Heracles and Troades", *Phoenix* 38: 205-215.
- Meridor, Ra' Anana (1989). "Euripides Troades 28-44 and the Andromache scene", *AJPh* 110: 17-35.
- Michellini, A. N. (1988). "The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides", *Poetics Today*, Vol. 9, No. 4, Episodes in the History of Criticism and Theory: Papers from the Fourth Annual Meeting of the GRIP Project: 699-710.
- Montes Huidobro, M. (1982). "Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo", in Bustos Tovar, E. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas 2*: 289-310.
- Nápoli, J. T. (2007). "Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides", in González de Tobia, A. M. (ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata: 339-352.
- Nápoli, J. T. (2009). "De Egipto a Esparta: el retorno de Helena", in Grammatico, G., Arbea, A., Jofré, M. (eds.), *Iter. Ruta hacia los orígenes: en busca de un nuevo espacio sacro para nuestros Penates*. Santiago de Chile, LOM: 111-129.
- Nápoli, J. T. (2013). "La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides", in Pino Campos, L. M., Santana Henríquez, G. (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ διδασκάλου παράδειγμα*. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez. Madrid, Ediciones Clásicas: 570-577.
- Orozco, E. (1969). *El teatro y la teatralidad en el Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Reynolds-Warnhoff, P. (1997). "The Role of to sophon in Euripides' Bacchae", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 57: 77-103.
- Rivier, A. (1944). *Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne: F. Rouge & Cie. Rosenmeyer, T. G. (1963), *The Masks of Tragedy*. Austin: University of Texas Press.



- Schadewaldt, W. (1926). *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Schklovski, V. (1991). “El arte como artificio”, in Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI: 55-70.
- Schwinge, E. R. (1962). *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Segal, C. (1993). *Euripides and the Poetic of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Smith, W. D. (1960). “The ironic structure in *Alcestis*”, *Phoenix* 14: 127-145.
- Sousa e Silva, M. F. (2005). “Eurípides, crítico teatral”, in *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa, Cotovia: 243-267.
- Stoessl, F. (1940). “Prologos” in Pauly, A. & Wisova, G. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, J. B. Metzler: 23.2343.
- Strohm, H. (1957). *Euripides. Interpretationem zur dramatischem Form*. Zetemata 15, München: Beck.
- Vernant, J. P. (1985). “Le Dionysos masqué des Bacchantes d’Euripide”, *L’Homme* 93, 25 (1): 31-58.
- Willink, C. W. (1966). “Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*, I”, *CQ* 16: 27-50.
- Wright, M. (2010). “The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics”, *Journal of Hellenic Studies* 130: 65-184.
- Zielinski, J. (1927). “De Helenae simula-cro”, *Eos* 30: 54-58.
- Zuntz, G. (1960). “On Euripides’ *Helena*: Theology and Irony”, in Reverdin, O., Rivier, A. (eds.), *Euripide, Entretiens sur l’antiquité classique*. Genève, Foundation Hardt 6: 199-242.



Ponencias



Nombres en pugna: legalidad o ilegalidad de las “costumbres ancestrales” judías en el contexto imperial romano en *Contra Flaco* de Filón

María Elisa Acevedo Sosa
UNGS-UBA-CONICET
eli.aceve@yahoo.com.ar

Resumen

En el presente trabajo se analizará el sentido del concepto de “costumbres ancestrales” (ἔθη πάτρια) judías en el contexto de la defensa de la legalidad de estas prácticas en el tratado *Contra Flaco*. Por un lado, se tratará de demostrar su primacía teológica y filosófica en la argumentación de Filón, ya que el fundamento de las ἔθη πάτρια reposaría en la universal validez de la ley de la naturaleza. Por otra parte, se expondrá la contraargumentación filoniana en la que demuestra que la verdadera ilegalidad reside en el accionar del prefecto Flaco y sus secuaces, ya que rompe con el marco legal que sostenía la existencia judía en el imperio romano.



Palabras-clave:
ley- legalidad-
ilegalidad-
costumbres.

Introducción

El tratado *Contra Flaco* integra la parte histórico-teológica¹ del *corpus philonicum*. En dicha obra, Filón expone su punto de vista en torno a los disturbios del año 38 d.C. Este fue un momento de profunda crisis política, que puso en cuestión la legitimidad de los derechos que muchos judíos habían obtenido al instalarse en Alejandría en su carácter de soldados desde la fundación misma de la ciudad. La migración judía desde Palestina hacia Egipto se había dado por instigación de los Ptolomeos, quienes habrían concedido a los judíos asentados como parte del ejército la residencia legal, el libre culto, el acceso a tierras, la autorización para el ejercicio de diversos oficios como comerciantes, granjeros o transportistas y la posibilidad de ser miembros de la administración ptolemaica en calidad de recaudadores de impuestos.²

La causa decisiva del estallido de los acontecimientos del año 38 d.C. es materia de discusión entre los expertos. Algunos estudiosos hacen hincapié en un antisemitismo de larga data en Alejandría apoyado en

1. José Pablo Martín (2009: 36-37) clasifica como “histórico-teológicos” los tratados *Contra Flaco*, *Embajada a Gayo* y *La vida contemplativa*. Se trata de libros históricos dado que en ellos están narrados hechos sobre la base de diversos testimonios como cartas, discursos y datos anagráficos, algunos de los cuales pueden ser ficciones literarias. También son teológicos, ya que en ellos subyace la tesis teológica por la que todos aquellos que han infringido sufrimiento y cometido injusticia en contra del pueblo judío recibirán su debido castigo por parte de Dios, quien mejorará de manera sustantiva la vida de su pueblo en un futuro como parte del cumplimiento del sentido propio de la historia de la humanidad.

2. Cf. Gruen (2004: 67).



un resentimiento hacia la comunidad judía por su apoyo a la anexión romana de Egipto, con la consecuente pérdida de autonomía institucional, militar, económica y política que esto acarrió para la élite griega.³ Otros centran su atención en la particular coyuntura cultural, política y social en la que se produce la *στάσις* alejandrina, que estaría signada por un fuerte descontento de griegos y egipcios hacia el particular estatus cívico y fiscal del que gozaban los judíos.⁴ Ambos enfoques, sin embargo, no son estrictamente excluyentes sino que permiten un planteamiento que los abarque.⁵

De esta manera, se configuraron dos ideas contrapuestas de ley que debieron ser dirimidas en tanto se presentaron como antagónicas. Por un lado, la postura del conjunto de los partidarios antijudíos, cuyo argumento decisivo para justificar la ilegitimidad del acceso de los judíos a los derechos cívicos era su resistencia a rendir culto a la casa de los *Σεβαστοί*.⁶ Y, por otro, la de Filón que en *Flacc.* hace defensa de la legalidad de las “costumbres ancestrales” judías. Así pues, surge la pregunta de cómo el alejandrino da respuesta a la acusación de hostilidad del pueblo judío hacia el poder romano, lo cual implicaría que las costumbres judías son incompatibles con la residencia en el imperio. Como hipótesis de este trabajo sostendremos que Filón apela en su argumentación al concepto fundamental de “costumbres ancestrales” que, como forma de legalidad superior, no solo no se contrapone al cumplimiento de las honras debidas

3. Estos estudios suelen hacer foco en los factores culturales y étnicos del conflicto, preponderando los resentimientos hacia los judíos por su propia condición de judíos, los cuales estarían reflejados en una larga tradición literaria que les atribuye diversas características negativas como inherentes.

4. Esta postura es asumida por Collins (2005:198) quien se opone taxativamente al uso del término “antisemitismo” –propio de la experiencia judía europea del siglo XIX- para entender la conflictividad dada entre los judíos y los demás grupos étnicos de Alejandría en el siglo I d.C. Esto se debe a que su uso implicaría la creencia acritica de que el antisemitismo constituye un virus “ahistórico” cuyas características y manifestaciones son iguales para cualquier contexto socio-histórico (Collins: 2005, 201). Por otra parte, Gruen (2004: 65) hace foco en un presunto resentimiento de los egipcios -estrato social desprovisto de derechos cívicos- hacia los semitas. La élite alejandrina representada por líderes como Isidoro, habría aprovechado esta animosidad para promover sus propios intereses políticos, justificando su accionar en la embajada ante Calígula en la ausencia de sacrificios consagrados al emperador por parte de los judíos en sus sinagogas.

5. Para una mirada que complementa las perspectivas territorial y jurídica del conflicto así como las implicaciones raciales y culturales del mismo, véase Gambetti (2009: 8 y ss; 195 y ss).

6. Cabe aquí hacer la distinción entre los sacrificios que los judíos hicieron por el ascenso de Calígula al trono, cuando se recuperó de una extensa enfermedad y para que tuviera una victoria en Germania y los sacrificios en honor a Calígula como dios. Esta distinción es puesta en boca del mismo Gayo en *Legat.* 358, cuando el emperador increpa a la embajada judía, haciéndole notar que sus sacrificios estaban dirigidos hacia otro Dios, el judío y no hacia él.



al César, sino que era condición indispensable para poder cumplimentar esta obligación cívica. Para ello, se analizará en el primer apartado el significado del concepto de las ἔθη πάτρια en el contexto de *Flacc.* 43, *Spec.* IV, 149 y *Abr.* 5⁷. Allí se examinará la convicción teológica y filosófica de Filón en relación a la superioridad detentada por las costumbres ancestrales como forma de legalidad que se identifica con la ley de la naturaleza de validez universal. En el segundo epígrafe, se examinará la contraargumentación filoniana por la cual señala la ilegalidad del proceder del prefecto Flaco en tanto que rompe el tradicional marco legal que el poder romano proporcionaba a los residentes judíos, perturbando la concordia política.

Las ἔθη πάτρια como forma de legalidad superior

En los tratados filonianos enmarcados en la serie de la *Exposición de la ley*, encontramos la conceptualización del término ἔθος que arroja luz para la comprensión de la férrea defensa de las ἔθη πάτρια que Filón realiza en el tratado *Flacc.*, la cual se fundamenta en una profunda convicción teológica y filosófica sobre la superioridad que detentan como forma de legalidad. En *Spec.* IV, 149 el alejandrino define las costumbres como leyes no escritas (ἄγραφοι νόμοι) que se remontan a tiempos prebíblicos, ya que se identifican con las leyes de la naturaleza que fueron seguidas por los primeros patriarcas, quienes aprendieron a observarlas aún antes de que fueran puestas por escrito por parte de Moisés. Por ello, Filón insta a que los hijos obedezcan las leyes no escritas que les fueron legadas por parte de sus padres, ya que el actuar virtuoso derivado de su observancia es más valioso que aquel que procede de las leyes escritas donde el miedo al castigo es lo que persuade a la voluntad (*Spec.* IV, 150). Asimismo, en *Abr.* 5 Filón también llama la atención sobre estas leyes no escritas que, dotadas de vida y razón están encarnadas en los patriarcas, los cuales sin la instrucción de maestro alguno ajustaron fácilmente sus vidas a las prescripciones de la naturaleza.⁸ Las leyes no escritas son anteriores en el tiempo a las registradas por Moisés, por lo que el alejandrino



7. Para este trabajo se utilizan las abreviaturas de los tratados filonianos de la publicación *The Studia Philonica Annual*.

8. En *Abr.* 6 Filón utiliza el verbo ἀσπάζομαι que literalmente puede entenderse, entre otros sentidos, como “recibir o acoger cariñosamente” y “adherirse” para definir la “conformidad” (ἀκολουθία) de la vida de estos patriarcas a la ley de la naturaleza, la más noble de las legislaciones. Cf. Diccionario Pabón S. de Urbin, J.M. (2011:90).

concluye que la escritura de las leyes particulares son solo un recordatorio de la vida, obra y pensamiento de los varones de antaño (*Abr.* 5). En efecto, Filón establece como fundamento mismo de la ley mosaica a la ley de la naturaleza, cuya fuente es Dios y a través de la cual debe estar regulada la conducta humana. La primacía de las leyes no escritas encarnadas en las costumbres de los fundadores del pueblo judío estaría evidenciada por el hecho de que estos patriarcas pudieron obrar en conformidad con ellas aún antes de contar con el Pentateuco escrito. Por tanto, las leyes no escritas no necesitarían estar plasmadas en columnas u hojas de papiro, sino que más importante aún, estarían grabadas en las almas de los “de la misma ciudadanía” (τῆς αὐτῆς πολιτείας, *Spec.* IV 149).

La ejemplaridad de la vida de los patriarcas se erige así en un modelo para el pueblo de Moisés, en tanto es evidencia de la posibilidad humana de regir su conducta y pensamientos por la universal ley de la naturaleza. Sin embargo, para Filón no es una prerrogativa privativa del judío, sino que todo hombre puede lograr esa meta en tanto que es un ser dotado de razón y capacidad para contemplar las verdades reflejadas en la naturaleza. En *Spec.* II, 45 se afirma, en evidente alusión a la metáfora platónica sobre el alma alada, la posibilidad para todo hombre que alce su mirada a la morada etérea y las realidades que allí habitan de convertirse en ciudadano del mundo (κοσμοπολίτης) a través del cultivo de la sabiduría y la virtud.⁹

La denuncia de Filón hacia sus opositores alejandrinos que pretenden violar las costumbres judías a través de la destrucción (*Flacc.* 45), la confiscación (*Flacc.* 53) y la profanación de las sinagogas por la introducción de imágenes paganas es plasmada a través de una argumentación que pone en evidencia la necesidad de su preservación como lugar donde se brinda honra a la casa de Augusto.

La contraargumentación de Filón a la acusación de hostilidad de los judíos hacia el poder imperial en *Contra Flaco*

Filón establece como fundamento legal de la presencia de los judíos en Alejandría, así como de la observancia de sus leyes y su particular organización jurídico-política, la autoridad emanada de la figura

9. El término κοσμοπολίτης está presente en el *corpus* filoniano en nueve ocasiones en total. Además del citado pasaje de *Spec.* II, 45, se puede rastrear en *Opif.* 3, *Opif.* 142, *Opif.* 143, *Gig.* 61, *Conf.* 106, *Migr.* 59, *Somn.* I, 243 y *Mos.* I, 157.



de Augusto.¹⁰ En *Flacc.* 50 el alejandrino indica que fue el primer emperador romano quien confirmó la legitimidad del ejercicio de las leyes (νόμιμα) judías, las cuales permiten la veneración a la casa de Augusto en las sinagogas. Por tanto, la privación a la que estaban siendo sometidos los judíos de los lugares de culto por parte de sus opositores políticos, no evidenciaría la intención de glorificar al emperador, sino todo lo contrario. Más aún, en vistas al respaldo legal por parte de Augusto, Filón se plantea hasta qué punto en caso de prohibirlo las costumbres, constituiría una falta grave por parte de los judíos el omitir esta honra al emperador si es él mismo quien las avala. En todo caso, concluye nuestro autor, de lo único que pueden ser acusados propiamente es de infringir involuntariamente la ley del César por no defenderse de los cambios de costumbre (ἔθος) introducidos por Flaco. En este sentido, la dedicación al Dios judío y el otorgamiento de honores y gratitud hacia sus benefactores romanos no eran en absoluto incompatibles para Filón y tampoco para la comunidad por él representada.¹¹

En *Flacc.* Filón apunta al prefecto como principal culpable de los acontecimientos del año 38, quien según su testimonio habría consentido el ataque a los judíos para lograr apoyo entre los líderes de la élite alejandrina ante su delicada relación con Gayo. El alejandrino sostiene que hubo un incremento de la ilegalidad del accionar de Flaco que estaría marcado por una serie de hechos que pondrían en peligro la *pax romana*. Entre ellos, se destaca la burla y difamación en el teatro en contra del soberano judío Agripa (*Flacc.* 33-35) y su mofa pública en el Gimnasio cuando un loco de nombre Carabás fue investido con emblemas reales y llamado *marán*¹² (*Flacc.* 36-40). Asimismo, en un ataque directo al monoteísmo judío la plebe alejandrina concentrada en el teatro adula a Flaco, a la vez que le exige la erección de imágenes paganas en las sinagogas. Esto significa una transgresión (παράνομημα) abierta a la ley judía que no solo iba en detrimento de su comunidad, sino también “de la seguridad común” (τῆς κοινῆς ἀσφαλείας, *Flacc.* 41). Filón afirma que esta ofensiva de Flaco hacia las costumbres ancestrales (ἔθη πάτρια, *Flacc.* 43) sembró guerras internas (ἐμφύλιοι πόλεμοι, *Flacc.* 44) por todo el mundo. Por otra parte, a través

10. En tiempos de Filón, el favor de la casa augusta se extendía a los lugares de culto, tanto a las sinagogas judías como a los templos paganos a través de la ἀσυλία o estatus formal de asilo. Cf. Gruen (2004: 69).

11. Evidencia de esta simbiosis, es decir, de esta asociación de mutua conveniencia entre el poder político que administraba la ciudad y las comunidades judías que habitaban en ella, son las inscripciones que aún se conservan de las προσευχαι dedicadas a los miembros de la familia real ptolemaica o al mismo rey. Cf. Gruen (2004: 68).

12. *Marán* es el término arameo que referido al rey significa “nuestro maestro”.



de un edicto (πρόγραμμα) que declara la extranjería¹³ de los judíos, permite la expulsión y saqueo de sus casas y la eliminación de su organización política. De esta manera, Flaco hace tambalear la base legal de la residencia judía vigente desde época Ptolemaica (*Flacc.* 53-55). En términos generales, existe un consenso entre los estudiosos por el cual los judíos no poseerían en su conjunto los derechos de ciudadanía. Sin embargo, sí contaban con derechos civiles (ἐπίτιμοι) en su calidad de residentes (κάτοικοι, *Flacc.* 172), por lo cual el edicto de Flaco que desconoce su residencia legal debe haber tenido un profundo impacto material y simbólico para la comunidad judía.¹⁴ Tras el edicto del prefecto, se suceden una serie de hechos que dificultan seriamente la posibilidad de convivencia pacífica entre las etnias de la ciudad. En este sentido, Filón testimonia una hambruna generalizada de los judíos por no poder ejercer sus trabajos habituales, una serie de crueles asesinatos en la vía pública (*Flacc.* 65-72), un requisamiento injustificado de armas (*Flacc.* 86-91), así como el enjuiciamiento y castigo público de mujeres judías (*Flacc.* 95-96).

En *Flacc.* 74 Filón recurre una vez más a la figura de Augusto como fuente de legitimidad, en este caso de la institución del senado, consejo de ancianos o γερονσύα que este emperador romano habría fundado tras la muerte del genearca para que gestionara los asuntos jurídicos de la comunidad. Pese a haber sido establecida por la autoridad romana, la γερονσύα sufre un gran revés dada la orden de Flaco de apresar a sus miembros y humillarlos llevándolos en una procesión al teatro, donde despojados de su ropa fueron golpeados con los látigos con los que se castigaba a los criminales de más bajo estrato social de origen egipcio (*Flacc.* 73-85). La ilegalidad de este acto no solo se debe al sometimiento a la humillación pública,

13. Las consecuencias prácticas de este edicto que declaraba al judío como extranjero (ξένος) e inmigrante (ἔπιλυς, *Flacc.* 54) podrían estar vinculadas con la inclusión de un contingente importante de judíos al pago del impuesto de capitación o λαογραφία. Dicho gravamen se habría aplicado desde el gobierno de Augusto a partir del censo del 24/23 a.C a varones de entre catorce y sesenta y dos años que no poseían la residencia legal en Alejandría. Sin embargo, la inclusión o no de los judíos en este impuesto es materia de discusión. Algunos estudiosos sostienen que en época ptolemaica los judíos pagarían una tasa reducida, a diferencia de los egipcios que habrían estado sujetos al total del mismo y de los ciudadanos griegos que se encontrarían totalmente exentos. En cambio, Druille (2019: 300-301) sostiene que a partir del censo ordenado por Flaco en el 33 d.C los ciudadanos de Alejandría, Naucratis y Ptolemaida y aquellos que contaban con un estatus cívico particular como los judíos habrían quedado exentos del pago del impuesto de capitación hasta la publicación del edicto del prefecto que anula la residencia legal de los judíos y con ella sus privilegios impositivos. Por otra parte, Gruen (2004:77), afirma que hay falta de evidencia documental para aseverar que los judíos estuvieran obligados a la λαογραφία y llama la atención al enfrentamiento verbal relatado en *Acta Isidori* entre Isidoro y Agripa en el tribunal romano, en el cual éste último afirma que los emperadores nunca han exigido de los judíos el pago del impuesto.

14. Cf. Gambetti (2009:60-61).



brutales castigos y muerte perpetrados hacia los miembros más salientes de la comunidad, que por causa de su edad y estatus político-social no debían recibir ese trato. Por el contrario, la transgresión a la costumbre también procede de no seguir la tradición por la cual se aplazaba el castigo de los reos durante el cumpleaños del emperador (*Flacc.* 81).

Sin embargo, más significativo aún desde el punto de vista de la violación a la ley romana, es la retención voluntaria por parte del prefecto del decreto (ψήφισμα) de lealtad que los judíos habían firmado en honor a Gayo (*Flacc.* 97-101). La motivación que mueve a Flaco a esta decisión es para Filón muy clara, mostrar una imagen de los judíos como hostiles (*Flacc.* 101). Es en ese entonces que la comunidad judía recurre a Agripa, quien se encuentra de paso por la ciudad de Alejandría, para hacerle llegar por su intermediación dicho documento a Calígula.¹⁵

Como corolario del relato de estos acontecimientos, Filón se pregunta en *Flacc.* 94 cuál es la razón por la que su comunidad ha sido objeto de estas vejaciones si no han dado lugar a la sospecha de ser “causantes de revuelta” (ἀπόστασις) alguna, sino que más bien con sus costumbres han contribuido al buen gobierno (εὐνομία) y la estabilidad (εὐστάθεια).

Conclusiones

Como puede desprenderse del análisis realizado en el presente trabajo, ante la profunda crisis étnica, religiosa y política acaecida a partir de la anulación de los derechos civiles de los judíos y de los hechos de violencia que sufrieron, se plantea la controversia acerca de la legitimidad del ejercicio de sus costumbres ancestrales. Se trata de una pugna por el significado de aquello que es considerado “legal” o “ilegal”, la cual no es meramente semántica, sino que tiene como trasfondo la lucha política por la legalidad de las prácticas judías en el contexto imperial romano y, por ende, del derecho de los judíos de habitar Alejandría. Los partidarios antijudíos justificaron su accionar contra los judíos sobre la base del supuesto incumplimiento del culto cívico al emperador. Por esta razón, Filón en su calidad de intelectual, escritor y cabeza

15. Torallas Tovar (2009b: 215) sostiene que la caída en desgracia de Flaco que lo conduce a una acusación -no especificada en el tratado filoniano- y al correspondiente castigo al exilio en la isla de Andros y su posterior ajusticiamiento, muy posiblemente se deba a la negativa del prefecto a hacer entrega de la declaración de lealtad de parte de los judíos, una falta muy grave a sus deberes.



de la embajada judía ante Gayo, despliega una brillante contraargumentación sobre la base de una fuerte convicción en la superioridad de las costumbres ancestrales que se identifican con la inmutable ley de la naturaleza. En ella, demuestra que las costumbres judías implican honrar al emperador en las sinagogas. Esta veneración a la casa de Augusto en los lugares de culto judíos es una prueba de la capacidad de respuesta del judaísmo a las exigencias de la vida en la diáspora. En este sentido, para Filón no existiría ninguna contradicción entre la adoración y observación de las leyes particulares judías plasmadas en la escritura del Pentateuco y la honra a los benefactores romanos. En efecto, el alejandrino da respuesta a las acusaciones lanzadas hacia los judíos y demuestra que la ilegalidad fue cometida por Flaco y sus aliados, recurriendo a un argumento de gran peso, el respaldo legal con el que las costumbres habían sido avaladas por el emperador Augusto.

Se puede sostener que la indignación del alejandrino ante la violencia ejercida hacia los semitas en el 38 d.C. se basa en un auténtico convencimiento sobre el derecho de su comunidad a residir en Alejandría, la cual contaba con un estatus cívico particular derivado de su administración política por parte de la *γεροουσία*. En efecto, desde el punto de vista filoniano, la práctica de sus costumbres ancestrales, que eran reconocidas por el derecho romano e incluían la honra al emperador, no estaba en conflicto con la identificación de los judíos con la metrópoli espiritual de Jerusalén y con la devoción hacia el único Dios judío.



Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones

Filón de Alejandría. (1962). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*. Ed. de Cohn, L. Vol. IV. Berlin: Reimer.

Filón de Alejandría. (1962). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*. Ed. de Cohn, L., y Reiter, S. Vol. VI. Berlin: De Gruyter.

Filón de Alejandría. (1976a). “Sobre Abraham”. Trad. J.M. Triviño. En: Acervo Cultural (ed.). *Obras completas de Filón de Alejandría III*. Buenos Aires: Acervo Cultural, 221-259.

- Filón de Alejandría. (1976b). “Leyes particulares IV”. Trad. J.M. Triviño. En: Acervo Cultural (ed.). *Obras completas de Filón de Alejandría IV*. Buenos Aires: Acervo Cultural, 259-297.
- Filón de Alejandría. (2003). *Philo's Flaccus: the first pogrom: introduction, translation, and commentary*. Trad. P. W. Van der Horst. Leiden-Boston: Brill.
- Filón de Alejandría. (2009). “Contra Flaco. Embajada a Gayo”. Trad. S. Torallas Tovar. En: Martín, J. P. (ed.). *Filón de Alejandría. Obras Completas, vol. V*. Madrid: Editorial Trotta, 177-301.
- Druille, P. (2019). “La *gerousía* judía en Alejandría romana del siglo I d.C: *P. Yale II*, 107 y *Contra Flaco* de Filón”, *Revue des études juives*, 178, 291-327. DOI: 10.2143/REJ.178.3.3287128
- Gambetti, S. (2009). *The Alexandrian Riots of 38 C.E. and the Persecution of the Jews: A Historical Reconstruction*. Leiden-Boston: Brill.
- Gruen, E. S. (2004). *Diaspora: Jews amidst Greeks and Romans*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Martín, J.P. (2009). “Introducción general”. En J.P Martín (Ed.), *Filón de Alejandría. Obras Completas, vol. I*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 9-87.
- Pabón S. de Urbin, J.M. (2011). *Diccionario bilingüe. Manual Griego clásico- Español*. Madrid: Vox.
- Van der Horst, P. W. (2003). *Philo's Flaccus: the first pogrom: introduction, translation, and commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Collins, J. J. (2005). “Anti-Semitism in Antiquity? The case of Alexandria”. En J.J. Collins (Ed.), *Jewish cult and Hellenistic culture: essays on the Jewish encounter with Hellenism and Roman rule* (pp. 181-201). Leiden-Boston: Brill.
- Druille, P. (2015). “La situación cívica de los judíos en los tratados de Filón”, *Synthesis* N° 22, 1-14. <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYN-v22a08>



Identidades entre dos mundos: notas sobre la recepción de la antigüedad en las crónicas coloniales de la guerra de Arauco

Tomás Aguilera Durán

Universidad Autónoma de Madrid¹

tomas.aguilera@uam.es

Resumen

Se propone un análisis de las referencias a la Antigüedad grecolatina en las crónicas de la guerra de Arauco, en el centro-sur de Chile, mediante tres casos de estudio. Primero se reflexiona sobre el acceso a las fuentes con el ejemplo de Bartolomé Escobar, cuyas alusiones clásicas parecen proceder de una obra enciclopédica. Después se plantea el papel de la etnografía antigua, abordando las comparaciones entre mapuches y escitas como representantes de la barbarie de los confines. Finalmente se

analizan las analogías con la colonización romana de Hispania, que generaron contradictorias identificaciones simultáneas con el invasor y el resistente.



Palabras-clave:
colonialismo, cultura clásica, historiografía, Chile, mapuche.

1. Profesor ayudante doctor, Departamento de Historia Antigua, Historia Medieval y Paleografía y Diplomática. ORCID: 0000-0001-6913-3424.



El colonialismo español en Chile y específicamente la guerra de Arauco (1541-1641), la conquista frustrada del territorio mapuche en el centro-sur del país, ofrecen valiosas posibilidades de estudio desde la historia cultural. La prolongación, dureza y complejidad del conflicto generó una intensa producción intelectual y creativa, marcada por la necesidad de explicar las razones del fracaso colonizador, entre el patriotismo y la autocrítica, y realimentada por una potente mitificación del conflicto, donde la frontera entre la ficción literaria y la documentación cronística es especialmente difusa. Como contribución al estudio de las herramientas intelectuales operantes en ese proceso, se plantea analizar el papel de las referencias al mundo antiguo, el recurso a la cultura clásica para dotar de sentido a aquella guerra, el territorio y sus habitantes.

Existen valiosos trabajos sobre la recepción clásica en este contexto en el campo literario, el uso de recursos, estructuras y temas de la literatura grecolatina en la influyente tradición épica sobre la guerra desde *La Araucana* de Alonso de Ercilla². Por otro lado, las crónicas han sido ampliamente estudiadas³, si bien su contenido grecorromano se ha tratado solo parcialmente, en ciertas obras o aspectos concretos⁴.

2. Huidobro Salazar (2017).

3. Triviños (1994); Orellana Rodríguez (2017; 2019).

4. Orellana Rodríguez (2006); Valenzuela Matus (2016; 2018); Nieto Orriols (2018).

Carecemos de un estudio de las referencias clásicas en las crónicas coloniales de Chile con un planteamiento sistemático y de larga duración (siglos XVI-XVIII), lo que permitiría análisis transversales para identificar pautas en función del contexto bélico y político, el tipo de fuente (crónica, historia natural o historia eclesiástica) o el autor (soldado o evangelizador, peninsular o criollo). A continuación, se defiende la pertinencia de esta idea mediante la breve exposición de tres casos concretos, diversos en temática y enfoque, que pueden servir para reflexionar sobre ciertas premisas metodológicas, transmitir el potencial de las fuentes y marcar posibles líneas de trabajo.

Bartolomé Escobar y las cadenas de recepción

El primer caso resulta interesante para hacer una reflexión metodológica, una llamada de atención sobre la importancia de considerar las propias dinámicas de acceso de los autores al material grecolatino y las cadenas de recepción intermedias.

El manuscrito original de la *Crónica del Reino de Chile*, del soldado Pedro Mariño de Lobera, se perdió y solo conservamos la reelaboración del jesuita Bartolomé Escobar, terminada en Lima en 1598. Las modificaciones introducidas por este han complicado su estudio y credibilidad, propiciando un cierto desprestigio, a pesar de que es una de las primeras crónicas conocidas; no obstante contiene valiosa información de primera mano y resulta de gran interés desde el punto de vista discursivo⁵. Uno de los aspectos poco tratados es precisamente la presencia de alusiones grecolatinas, cuya frecuencia la convierte, por mucho, en la obra con mayor contenido de este tipo en el contexto chileno.

La cantidad de referencias a la Antigüedad es realmente ingente, centenares de ellas conforman un sistema de constantes comparaciones con las que se pretende ilustrar la naturaleza de los hechos relatados y sus protagonistas. Por ejemplo, solo el gobernador García Hurtado de Mendoza (conocido de Escobar y promotor de su edición) es comparado con 64 personalidades antiguas, con el fin de contrastar sus diversas cualidades como militar, administrador y colonizador⁶. En menor medida, lo mismo ocurre con otros gobernadores y soldados destacados, pero también con batallas y situaciones diversas, que se confrontan con

5. Valenzuela Torrealba (1986); Casanueva (1993).

6. Mariño 2.1 y 2.1.11.



eventos, mitos o tópicos filosóficos de tradición grecolatina. Puede decirse que este recurso fue empleado con tres objetivos fundamentales: magnificar el conflicto reivindicando su relevancia universal, idealizar ciertas figuras políticas y militares para la posteridad y extraer un catálogo de enseñanzas morales genéricas, tanto personales como políticas. No sin razón, los comentaristas suelen atribuir estas citas clásicas a Escobar, junto con las numerosas interpolaciones y excursos de corte didáctico y moralista que también habría añadido. En efecto, las analogías clásicas se entremezclan con las bíblicas —aunque estas son menos numerosas—, de modo que el jesuita habría aplicado la lógica del sermón y la escolástica, enriquecida con material humanista, a la crónica original de Mariño, que probablemente era más austera y centrada en los hechos bélicos⁷.

Desde luego, todo este juego de analogías permite múltiples análisis, considerando los criterios de selección, enfoque e intencionalidad. No obstante, aquí me interesa tratar la posible procedencia de ese material antiguo. Ciertamente, algunos de los personajes y acontecimientos aludidos son muy célebres, reconocibles y esperables en un trabajo de la época; sin embargo, la mayoría son muy poco conocidos, muy secundarios y, a menudo, procedentes de fuentes únicas y rebuscadas. Sin menospreciar la formación humanista del jesuita, lo cierto es que el nivel de rareza y exhaustividad del corpus referenciado resulta sospechoso. Es poco razonable pensar que Escobar conociese tal cantidad de información específica sobre el mundo clásico, sobre todo si tenemos en cuenta que nunca destacó como humanista, pues el resto de su obra se limita a la publicación de unos cuantos tomos de sermones. Tampoco es viable que tuviese acceso a todas las fuentes primarias necesarias, por mucho que contase en el Colegio de San Pablo de Lima con una de las mejores bibliotecas de América⁸.

La explicación más sencilla y probable es que Escobar usase un florilegio o poliantea. Estos tratados enciclopédicos típicamente renacentistas contenían monumentales recopilaciones de referencias clásicas, ordenadas temáticamente, que servían para adornar o reforzar la retórica de cualquier discurso, ensayo o trabajo literario, otorgándoles una pátina de erudición humanista muy apreciada en aquel momento⁹. El truco era habitual y se ha señalado al investigar el contenido clásico de obras coetáneas¹⁰.

En la contrastación de esta hipótesis es difícil identificar con exactitud la poliantea concreta que pudo emplear, pues había muchas, múltiples versiones de cada una y también los recopiladores se copiaban entre

7. Esteve Barba (1960: XXXIII-XXXIV); Casanueva (1993: 121-127).

8. Oliver Muñoz (1989).

9. López Poza (2000).

10. González-Barrera (2007).



ellos. No obstante, si recurrimos a la más importante, muchos detalles encajan. La pionera *Officina* de Ravisio Textor fue la obra de referencia internacional de este género, fue constantemente reeditada y ampliada a lo largo de todo el siglo XVI. Si comparamos sistemáticamente las referencias clásicas de la *Crónica* y los listados de la *Officina*, especialmente sus versiones más tardías, pueden hallarse muchas coincidencias reveladoras: el orden de los elementos consecutivos mencionados por Escobar a menudo coincide con el orden empleado en la *Officina*, aunque este es puramente arbitrario; los datos complementarios concretos (número de tropas o caídos en una batalla, accidentes geográficos asociados, etc.) se corresponden plenamente con los recogidos por la *Officina*, y viceversa, no hay ningún dato accesorio en la *Crónica* que no esté en la *Officina*; las puntuales menciones de Escobar al autor antiguo del que procede la información cuadra con las pocas ocasiones en las que la *Officina* aporta este detalle. Resulta difícil afirmar inequívocamente la obra y edición utilizada, pero los indicios apuntan en una dirección razonablemente bien delimitada.

Más allá de los detalles, parece claro que Escobar hizo un uso muy superficial de la tradición clásica, sin duda, con el objetivo de reforzar la lectura moralista y propagandística, y además aparentar una erudición que demostrase su superioridad intelectual y justificase su intervención del manuscrito de Mariño. Precisamente por tratarse de un caso especialmente exagerado, nos permite pensar acerca de una cuestión metodológica fundamental, esto es, la importancia de considerar el papel de los intermediarios al estudiar la relación entre un material clásico y su receptor, calibrar adecuadamente el carácter de su acceso a la fuente para interpretar de forma más precisa la profundidad y el sentido de la referencia.

Los escitas y la barbarie

El segundo tema es transversal en el tiempo, resulta común a crónicas e historias de épocas distintas. Uno de los principales objetivos que se marcaron los cronistas en Chile era explicar a los españoles peninsulares cómo eran los mapuches, qué características definían a aquel pueblo que estaba causando estragos sin precedentes. En general, se ha estudiado el estímulo que supuso el colonialismo americano en la configuración de la etnografía moderna, además del papel que tuvo la etnografía antigua como modelo de referencia en dicho proceso¹¹.

11. Mason (1994).



En consecuencia, una vía interesante para acercarse a la formulación de la alteridad mapuche es analizar el uso que hicieron los cronistas e historiadores de los referentes geográficos y etnográficos grecolatinos al articular explicaciones, realizar comparativas y manejar estereotipos que hicieran comprensible aquella realidad. Se han rastreado varios casos en este sentido, ya sea de la aplicación de esquemas y tropos genéricos o de referencias explícitas más concretas, de autores como Heródoto, Estrabón, Diodoro, Plinio o Tácito, en las partes más descriptivas de las crónicas y, muy especialmente, en las historias naturales¹². Por supuesto, una de las tendencias más habituales fue la comparación directa entre los mapuches y diversos pueblos periféricos del mundo clásico, culturas prerromanas o tardoantiguas consideradas particularmente incivilizadas, tales como los antiguos pueblos germánicos y cantábricos (*vid. infra*).

Una de esas analogías particularmente interesante es la establecida con los escitas, etnónimo empleado para englobar a diversas sociedades nómadas de la estepa euroasiática. Las detalladas descripciones de Heródoto en el siglo V a. C. enraizaron profundamente en el imaginario helénico y convirtieron a estos pueblos en los bárbaros por excelencia, otorgándoles una dimensión semimítica e instalándose como un modelo de referencia en la literatura etnográfica grecolatina, lo que, a su vez, se proyectó en la cultura medieval y moderna¹³; específicamente, ya se ha señalado la influencia, directa o indirecta, que tuvo el modelo herodoteo en la cronística en Chile¹⁴. Ciertamente, en el caso que nos ocupa, las comparaciones y excursos sobre los escitas son llamativamente recurrentes, desde la mencionada crónica de Mariño y Escobar (1598) o la del militar Alonso González de Nájera (1614) hasta la del jesuita criollo Juan Ignacio Molina (1788), por citar tres ejemplos de épocas y autores diversos. Simplificando, puede decirse que estas referencias se emplearon desde tres perspectivas fundamentales: histórica, etnográfica y geográfica.

Respecto a lo primero, en los relatos de las campañas militares, los mapuches fueron comparados con los escitas cuando los cronistas quisieron reforzar la descripción de una situación muy concreta: un ejército sofisticado y poderoso era desastrosamente derrotado, contra todo pronóstico, por un oponente aparentemente más rudimentario pero hábil en los ataques por sorpresa; este escenario fue muy habitual en las incursiones españolas en territorio araucano. En este sentido reapareció la historia de la aniquilación del imponente ejército persa por parte de los masagetas —los escitas más célebres—, que terminó incluso con la ejecución del rey Ciro. En efecto, esta famosa historia se consideró un buen precedente de los reveses

12. Orellana Rodríguez (2006: 113-129); Valenzuela Matus (2018: 66-138); Nieto Orriols (2018).

13. Hartog (2003); Hashhozheva (2018), *e. g.*

14. Orellana Rodríguez (2006: 113-129); Nieto Orriols (2018: 102-113).



sufridos por los españoles en la Araucanía, que además en dos ocasiones supusieron la muerte de un gobernador. Un buen ejemplo lo brinda la *Crónica* de Mariño y Escobar, donde se recupera este episodio a propósito de la derrota y ejecución de Pedro de Valdivia¹⁵. Si bien la mayoría de las referencias antiguas en esta obra eran simples menciones, este caso concreto recibió una atención especial, recreándose en los detalles y paralelismos entre ambas situaciones. Así, el relato antiguo quedaba inserto en las reflexiones historiográficas acerca del fracaso bélico en Chile y su justificación por las peculiares circunstancias o errores estratégicos.

En segundo lugar, la analogía entre mapuches y escitas tiene también una clara dimensión barbarizante. Sin duda uno de los puntos más universales en la caracterización del “otro” ha sido el recurso de atribuirle rituales cruentos (canibalismo, mutilaciones, sacrificios, etc.), magnificándolos mediante su exageración y demonización, independientemente de que se basasen o no en prácticas parcialmente o sustancialmente auténticas. Este es precisamente uno de los aspectos más célebres e impactantes de la tradición herodotea sobre los escitas y, asimismo, el caso de los mapuches tampoco es una excepción¹⁶. No es casualidad que la comparación entre ambos se hiciese explícita en varias ocasiones al hablar de su salvajismo en la guerra y sus prácticas sanguinarias. Así, el mencionado pasaje de Mariño y Escobar se recrea particularmente en las torturas y la crueldad de las ejecuciones de Ciro y Valdivia; en la misma línea, la referencia de Molina trata sobre la costumbre común de decapitar al enemigo y conservar su cráneo en forma de taza como trofeo, mientras que González de Nájera alude al general carácter sanguinario de ambos pueblos¹⁷.

Finalmente, la identificación con lo escita contiene una fundamental dimensión geográfica. Realmente puede hablarse de una etnografía de los extremos: los escitas se imbuyeron de un simbolismo particular, entre otras cosas, porque poblaban el extremo nororiental de la ecúmene, marcaban uno de los límites más remotos del mundo conocido; ahora Chile constituía otro límite en el imaginario geocultural hispánico¹⁸, estaba en el extremo suroccidental de sus dominios y sus pobladores, los mapuches, como los escitas, representaban el papel del pueblo indómito y salvaje que lo habitaba. “De quienes son verdaderamente antípodas los chilenos es de los tártaros y escitas, que habitan en la parte de la Asia; y así parece que se

15. Mariño 1.3.43.

16. Villar y Jiménez (2014).

17. Mariño 1.3.43; González de Nájera 1.1 y 1.4.1; Molina 2.2.4.

18. Vega Palma (2014).



corresponden en naturaleza y costumbres”¹⁹. De esta manera, como hiciera Heródoto, los cronistas en Chile aplicaban a aquel territorio una cosmovisión netamente eurocéntrica, convirtiendo al mapuche en un representante paradigmático de la barbarie de los confines.

Los antiguos hispanos y las paradojas imperiales

El último tema tiene que ver con el complicado entrecruzamiento de identidades nacionales y coloniales. En general, la cultura renacentista española incurrió en una paradoja fundamental al visitar la Antigüedad hispana. Por un lado, la Corona mantuvo y fomentó la parafernalia iconográfica, genealógica y discursiva de la ideología imperial clasicista²⁰. Por otro, a lo largo del siglo XVI se fraguó una nueva identidad nacional ligada a la unión dinástica, la modernización del Estado y el proceso de *hispanización* de la institución monárquica²¹. Desde todos los ámbitos culturales se buscaron nuevos referentes autóctonos, lo que incluyó una vinculación muy estrecha entre los modernos españoles y los antiguos hispanos que resistieron y sufrieron las colonizaciones fenicias, griegas, púnicas y romanas. Esto suponía identificarse al mismo tiempo con el conquistador y con el conquistado, con el foráneo y con el indígena, lo que generó controversias y exigió complejas argumentaciones²².

Esta contradicción estructural se traspasó al discurso colonial, agravada en el caso de Chile por esa necesidad de asumir el fracaso que desafiaba cualquier visión optimista del poderío imperial. Dado que la conquista romana de Hispania era entonces un tema pujante en el imaginario español, parece normal su presencia en los relatos de la guerra de Arauco, de modo que encontramos frecuentes comparaciones entre ambos procesos. No obstante, lejos de tratarse de simples analogías, el juego de espejos se insertó en aquella maraña de identidades ancestrales y legitimación imperial. Desde este enfoque, las alusiones a los antiguos hispanos pueden clasificarse en cuatro tipos.

En primer lugar, fue habitual relacionar a los conquistadores españoles en Chile con los romanos en Hispania, algo esperable en un discurso imperialista. El paralelismo es habitual en buena parte de las cró-

19. González de Nájera 1.1.

20. Tanner (1993).

21. Ballester Rodríguez (2010).

22. Wulff Alonso (2003); Aguilera Durán (2018).



nicas y suele referirse al desarrollo de la conquista y colonización, en relación con el mérito militar y político, el sistema de fortificaciones o la fundación de ciudades con el nombre del colonizador, comparando, por ejemplo, a Valdivia con Augusto; no obstante, también en la obra de Góngora de Marmolejo sirvió para reflejar los problemas del proceso, como las luchas intestinas entre conquistadores, para lo cual remitió a las guerras civiles de la Roma tardorrepublicana a través de la crítica visión de la *Farsalia* de Lucano²³.

También encontramos identificaciones entre las gestas de los antiguos hispanos y las logradas por los españoles en Chile. Por ejemplo, cuando los mapuches sometían a asedio algún fuerte español, el esfuerzo de los sitiados es comparado con el de Sagunto o Numancia ante cartagineses y romanos²⁴. Algo similar ocurre con las comparaciones entre soldados españoles y guerreros medievales famosos, como El Cid²⁵. De acuerdo con esa nueva identidad esencialista que se estaba conformando, las supuestas virtudes nacionales aparecen como cualidades inamovibles que pueden rastrearse en la historia de los pueblos hispanos a lo largo del tiempo, especialmente en los momentos más desafiantes, cuando el sacrificio heroico se manifestaba con más claridad.

De lectura más delicada es la comparación de los mapuches con los antiguos hispanos. Un ejemplo destacable es Alonso de Ovalle, quien buscó sistemáticamente semejanzas con los cántabros —pueblos del norte de Hispania con fama de belicosos y los últimos en ser conquistados—, pero también hubo comparaciones con los numantinos o los hispanos en general²⁶. El problema potencial aquí reside en equiparar al oponente de los españoles modernos con sus propios antepasados, lo que bien podría interpretarse como una muestra de empatía hacia el sufrimiento del enemigo y una dignificación de su causa por la libertad. El hecho de que se combinase con el paralelismo entre los colonizadores españoles y romanos, especialmente cuando la narración es crítica con algunos aspectos de la conquista, ha propiciado que este tipo de analogías se interpreten en clave antiimperialista o, al menos, como una reflexión crítica acerca de ciertos abusos cometidos durante el conflicto²⁷.

Todavía queda una cuarta combinación aún más improbable, la similitud entre los mapuches y los romanos. Aunque más puntualmente, en ocasiones se utilizó este recurso para ilustrar el grado de sofisticación

23. Vivar 39; Góngora de Marmolejo 14, 13 y 65; Rosales 3.20, 3.24 y 5.12.

24. Góngora de Marmolejo 47; Mariño de Lobera 2.1.10.

25. Mariño de Lobera 1.2.15.

26. Ovalle 3.3; Vivar 133 y 104.

27. Luper (2003: 308-314).

política y militar que había alcanzado aquel pueblo en el transcurso del conflicto, con el desarrollo de formaciones tácticas ordenadas, ingeniosos artefactos de guerra o instituciones y formas diplomáticas refinadas²⁸. La misma lógica se aplicó al compararlos con los cartagineses de Aníbal, así como los modernos italianos, flamencos o alemanes²⁹. Estas apreciaciones forman parte de una estrategia retórica para justificar las derrotas españolas matizando el supuesto primitivismo mapuche, una dignificación del enemigo mediante la analogía histórica que nos vuelve a hablar del problema discursivo que representaba Chile.

Con estos tres ejemplos me he propuesto incidir en tres aspectos que me parecen esenciales en esta línea de investigación: el primero conlleva una reflexión acerca de la importancia de considerar los mecanismos de acceso a las fuentes clásicas para interpretar con rigor la profundidad y el sentido de su recepción; el segundo, ejemplifica el recurso a los modelos geoetnográficos antiguos por parte del colonialismo moderno en el proceso de alterización de los pueblos originarios y la conceptualización de los nuevos territorios; por último, he tratado de subrayar la compleja interrelación existente entre el uso cultural de referentes históricos y los procesos de conformación de las identidades nacionales y coloniales. Sirva esta muestra como aporte a la valorización de los estudios de recepción de la Antigüedad para la comprensión de los procesos ideológicos e identitarios de época moderna entre ambos mundos.

28. Mariño 1.2.15, 1.3.41 y 1.3.54; Rosales 1.32 y 7.16.

29. Vivar 65; Mariño 2.1.4; Rosales 4.29.



Referencias bibliográficas

- Aguilera Durán, T. (2018). *Bárbaros y héroes: la recepción de la Iberia prerromana en la España moderna*. Tesis doctoral. Madrid.
- Ballester Rodríguez, M. (2010). *La identidad española en la Edad Moderna (1556-1665). Discursos, símbolos y mitos*. Madrid.
- Casanueva, F. (1993). “Crónica de una guerra sin fin: la *Crónica del Reino de Chile* del capitán Pedro Mariño de Lobera (1594)”. *Bulletin Hispanique*, 95 (1), pp. 119-147.
- Góngora Marmolejo, A. (2019) [1575]. *Historia de todas las cosas que han acaecido en el reino de Chile*. Ed. por M. Donoso. Santiago de Chile.
- González-Barrera, J. (2007). “Lope de Vega y los ‘librotos de lugares comunes’: su lectura particular de Ravisio Téxtor”. *Anuario Lope de Vega*, 13, pp. 51-72.
- González de Nájera, A. (2017) [1614]. *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile*. Ed. por M. Donoso. Santiago de Chile.
- Hartog, F. (2003) [1980]. *El espejo de Heródoto: ensayo sobre la representación del otro*. México D.F.
- Hashhozheva, G. (2018). “Indecorous Customs, Rhetorical Decorum, and the Reception of Herodotean Ethnography from Henri Estienne to Edmund Spenser”. En N. Eschenbaum y B. Correll (eds.). *Disgust in Early Modern English Literature*, London, pp. 85-105.
- Huidobro Salazar, M. G. (2017). *El imaginario de la guerra de Arauco: mundo épico y tradición clásica*. México D. F. - Santiago de Chile.
- López Poza, S. (2000). “Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”. *La Perinola*, 4, pp. 191-214.
- Lupher, D. (2003). *Romans in a New World: Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*. Ann Arbor.



Esteve Barba, F. (ed.) (1960). *Crónicas del Reino de Chile*. Madrid.

Mason, P. (1994). “Classical Ethnography and Its Influence of the European Perception of the Peoples of the New World”. En G. W. Haase y M. Reinhold (eds.). *The Classical Tradition and the Americas Vol. 1, European Images of the Americas and the Classical Tradition*. Berlin - New York, pp. 135-172.

Molina, J. I. (2000) [1788]. *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*. Ed. por M. Rojas. Santiago de Chile.

Nieto Orriols, D. (2018). “Del mundo antiguo al Nuevo Mundo: algunos aspectos de la recepción clásica en la *Crónica* de Gerónimo de Vivar”. *Historias del Orbis Terrarum*, 20, pp. 96-116.

Oliver Muñoz, V. (1989). *La biblioteca del Colegio Máximo de San Pablo de Lima (1568-1767): análisis bibliográficos y socioculturales*. Tesis doctoral. Madrid.

Orellana Rodríguez, M. (2006). “De la poesía épica a la prosa histórica (Heró-

doto, las influencias que recibió y que entregó)”. En M. Orellana Rodríguez y R. López Pérez. *Mito, filosofía e historia*. Santiago de Chile, pp. 11-161.

——— (2017). *Pensamiento historiográfico chileno (siglos XVI y XVII)*. San Pedro de Atacama.

——— (2019). *Pensamiento historiográfico chileno (siglo XVIII)*. Santiago de Chile.

Ovalle, A. (2003) [1646]. *Histórica relación del reino de Chile*. Ed. por M. Ferreccio. Santiago de Chile.

Rosales, D. (1989) [1674]. *Historia general del Reino de Chile, Flandes indiano*. Ed. por M. Góngora. Santiago de Chile.

Tanner, M. (1993). *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven.

Triviños, G. (1994). *La polilla de la guerra en el reino de Chile*. Santiago de Chile.

Valenzuela Matus, C. (2016). *Grecia y Roma en el Nuevo Mundo: la recepción de la antigüedad clásica en cronistas y evangelizadores del siglo XVI america-*



no. Barcelona.

——— (2018). *Clásicos y naturalistas jesuitas: los antiguos en la interpretación de la naturaleza americana. Siglos XVII-XVIII*. Barcelona.

Valenzuela Torrealba, F. (1986). *Visión de la conquista de Chile según la crónica (Góngora Marmolejo, Mariño de Lobera y González de Nájera)*. Santiago de Chile.

Vega Palma, A. (2014). *Los Andes y el territorio de Chile en el siglo XVI: descripción, reconocimiento e invención*. Santiago de Chile.

Villar, D. y J. Francisco Jiménez (2014). “En lo alto de una pica. Manipulación ritual, transaccional y política de las cabezas de los vencidos en las fronteras indígenas de América meridional (Araucanía y las pampas, siglos XVI-XIX)”. *Indiana*, 31, pp. 351-376.

Vivar, J. (1988) [1558]. *Crónica de los reinos de Chile*. Ed. por A. Barral. Madrid.

Wulff Alonso, F. (2003). *Las esencias patrias: historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española*



Mujeres inmigrantes y orgullosas: *Las siracusanas*, idilio 15 de Teócrito

Susana Aguirre

Universidad Nacional de Cuyo
 aguirresusana@ffyl.uncu.edu.ar

Resumen

Si bien los idilios pastorales de Teócrito siempre se han considerado más significativos en el desarrollo de la literatura clásica, es cierto también que sus llamados “mimos urbanos” han cobrado más relevancia en el último medio siglo. Entre ellos, el idilio 15, *Las siracusanas* o *Las mujeres en la fiesta de Adonis*, es uno de los que más interés ha generado en la crítica reciente, sobre todo desde los estudios de género, ya que consiste sobre todo en el diálogo entre dos mujeres, con algunas intervenciones de otros personajes ocasionales. Una de estas intervenciones es la de un hombre que las critica. El presente trabajo

busca mostrar cómo estas dos mujeres van revelando sus rasgos identitarios en estas conversaciones, principalmente en este cruce con un varón, y cuál podría ser el sentido final de esta construcción identitaria.

Palabras-clave:

Dialecto siracusano
 – identidad femenina
 - idilios -Teócrito.



Si bien los idilios pastorales de Teócrito siempre se han considerado más significativos en el desarrollo de la literatura clásica, es cierto también que sus llamados “mimos urbanos” han cobrado más relevancia en el último medio siglo. Entre ellos, el idilio 15, *Las siracusanas* o *Las mujeres en la fiesta de Adonis*, es de los que más interés ha generado en la crítica reciente. Todo es atractivo: el entorno urbano de la Alejandría ptolemaica, su trama íntegramente dialógica con toques de humor (deudora tanto de la comedia antigua y nueva como de los mimos siracusanos), el trasfondo político y religioso y, por sobre todo, las protagonistas femeninas. El texto, en un poco más de un centenar de versos, presenta a Gorgo y Praxínoa, amigas que se dirigen al festival de Adonis. Las interacciones que ocurren durante el camino van revelando cuáles son los elementos que conforman su identidad de mujeres e inmigrantes.

Estas dos amigas son de origen dórico, como se nota muy pronto por su lengua. Gorgo va a la casa de Praxínoa, la cual termina de prepararse mientras conversa con su amiga. Parten juntas, dejando a su hijo pequeño en casa. Llevan dos esclavas pero aun así el camino se hace dificultoso por la variada multitud que ha atraído el festival. Están asustadas. Casi son atropelladas y a Praxínoa se le rompe el manto. Pero el simpático consejo de una anciana, dándoles ánimo para entrar al palacio (“Gracias a la insistencia entraron los griegos a Troya, lindas niñas; con insistencia se consigue todo”, vv. 61 - 62) y la respuesta amable de un hombre ante sus quejas (vv. 72 - 73) las tranquilizan y logran pasar. Una vez adentro, ya más relajadas, se dedican, felices, a admirar las representaciones artísticas plasmadas en los tapices y a comentarlas (vv. 78 - 86)

Un transeúnte que las ha estado escuchando interviene, despreciativo:

Ἔτερος Ξένος
 παύσασθ' ὧ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι
 τρυγόνες. ἐκκναισεῦντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα. (vv. 87 - 88)¹

¡Desgraciadas, dejen de parlotear incesantemente, cotorras! Van a hartar hablando todo con esas *a*.

No solamente le molesta que hablen (las acusa de locuacidad pero lo cierto es que no es tanto lo que han dicho después de entrar al palacio). Usa dos recursos formales para menospreciarlas: las nombra como pájaros bullangueros (“palomas” en el original) y después se refiere a ellas en tercera persona. Aclara finalmente que su discurso no solo le molesta por largo sino por tener una característica fonética particular: las vocales amplias, es decir, el sonido de las *a* cuando en otros dialectos era más frecuente encontrar el sonido de la *e*. Esta característica se asocia generalmente con el dialecto dórico.

¿Por qué está tan molesto? En primer lugar, se trataba de un festival eminentemente femenino, así que era de esperar que hubiera mujeres en el público. Reflexiona Burton (1995) que quizás lo que lo ha incomodado es cómo se han referido previamente a una representación de Adonis, aludiendo a su calidad de adolescente, objeto del deseo de mujeres mayores.

αὐτὸς δ' ὡς θαητὸς ἐπ' ἀργυρέας κατάκειται
 κλισμῶ, πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,
 ὁ τριφίλητος Ἰαδωνις, ὃ κῆν Ἰαχέροντι φιλεῖται. (vv. 84 - 86)

¡Y él, que maravilloso es, acostado en un sillón de plata, con el primer bozo bajando desde las sienes! ¡Adonis tres veces amado, querido hasta en el Aqueronte!

Una masculinidad pasiva y vulnerable y una femineidad que expresa en voz alta sus deseos, bien podía considerarse una combinación escabrosa, sobre todo dicha en público.

1. Todas las traducciones del texto griego son propias.



En segundo lugar, el detalle formal que más llama la atención es que el hombre habla en el mismo dialecto que critica (de una manera muy evidente: *δύστανοι πορ δύστηνοι, ἀνάγνυτα πορ ἀνήγνυτα, κωτίλλοισαι πορ κωτίλλουσαι, ἐκκναισεῦντι πορ ἐκκναίσοντο* y *πλατειάδοσαι πορ πλατειάζουσαι*, más de la mitad de las palabras de su parlamento son formas dóricas). Según Burton (1995), esto significa que las está imitando, como parte de la burla.

¿Cómo define este personaje su propia identidad y la de la pareja de amigas a través de sus palabras? Él aparece como un hombre que reacciona ante un desborde femenino, que se escandaliza al ver qué mal ocupan las mujeres el espacio público, el cual les resultaría entonces inadecuado. También se deduce (en el caso de que aceptemos que las imita) que se trataría de un hablante de otra variante de griego, quizás el *koiné*, cosmopolita y renovado, burlándose de unas pueblerinas inmigrantes que todavía hablan el viejo dialecto de su isla natal, lo que representa, en cierto modo, casi un arcaísmo, según Hinge (2009).

Cabe reconocer que, si bien Molinos Tejada (1990) considera que el dialecto utilizado en todo el idilio es dórico siracusano, Hall (1997) considera imposible semejante grado de precisión. No cree, además, que un hablante de griego medio pudiera identificar dialectos con tanta rapidez, dado que el predominio del sonido de *a* era en realidad propio de varios dialectos, no solo del dórico, menos de un supuesto dórico siracusano (de cuya existencia descreo). Hinge (2009) opina en cambio que, de manera empírica, un hablante sí podía reconocer dialectos, aunque no supiera explicar sus diferencias. Sí está de acuerdo con Hall en que las vocales solas no alcanzan para definir un dialecto. Tampoco, en realidad, alcanza un dialecto para definir a una etnia, lo cual es un fenómeno mucho más complejo, especialmente en la época de Teócrito, como advierten Filonik y Kucharsky (2021), refiriéndose tanto a la presunción de pertenencia a una etnia como a su autoproclamación.

Al punto, Praxínoa, reacciona y responde:

Πραξινόα

μᾶ, πόθεν ὄνθρωπος; τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές;
 πασάμενος ἐπίτασσε. Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις;
 ὡς δ' εἰδῆς καὶ τοῦτο: Κορίνθιαί εἰμές ἄνωθεν,
 ὡς καὶ ὁ Βελλεροφῶν: Πελοποννασιστὶ λαλεῦμες:
 δωρίσδεν δ' ἔξεστι δοκῶ τοῖς Δωριέεσσι.



μη φύη Μελιτώδες ὄς ἀμῶν καρτερός εἶη,
πλὰν ἑνός. οὐκ ἀλέγω. μή μοι κενεὰν ἀπομάξης. (vv. 89 - 95)

¡Madre! ¿De dónde sale este hombre? ¿Qué te importa si somos charlatanas? Da las órdenes después de comprar (tus esclavos). Le estás dando órdenes a siracusanas. Y para que sepas, somos de origen corintio, como Belerofonte. Hablamos peloponesio y supongo que los dorios pueden hablar dórico. ¡Melitodes (Perséfone)! No me importa, ni trates.

Praxínoa se defiende de una manera inesperada. A primera vista, ignora completamente el reproche a su comportamiento como mujer. Sin embargo, ‘feminiza’ su discurso al máximo (por ejemplo, la exclamación μῆ, propia de mujeres, y el hogareño símil del final, literalmente, “no emparejes una medida vacía”; es decir “no trates de hacer algo imposible”), lo que puede entenderse como una respuesta encubierta pero desafiante a su crítica. Es llamativa esta reacción de una mujer ante un varón en un espacio público. Ya Pomeroy (1984) señalaba que la cercanía de los modelos egipcios para roles genéricos ofrecía otro horizonte a las mujeres de la cultura griega en el Egipto ptolemaico. También Burton (1995) nota que la nueva realidad del helenismo implicaba una cierta redefinición de la masculinidad (no más centrada en el hombre guerrero o ciudadano activo). Estos factores podrían volver más plausible que un personaje femenino se enfrentara con tanto aplomo a un personaje masculino. Hasta la misma elección de nombrar, entre tantos héroes posibles, a Belerofonte, podría también interpretarse como otra alusión a un varón joven objeto del deseo de una mujer mayor, como Adonis más arriba: citas incómodas para el rol de varón dominante.

Pero en vez de centrarse en la oposición varón/mujer, Praxínoa parece considerar más relevante, para su respuesta, la defensa de su identidad étnica. Esta se presenta afirmada en su herencia mitológica y su idioma. Es bastante libre y graciosa la manera en la que identifica ser siracusano con ser prácticamente pariente de Belerofonte pero el concepto es claro. No acepta ser definida por su rol genérico sino por su pertenencia a una comunidad cultural de la cual está orgullosa y que le da sus raíces. En el caso de Praxínoa, es más comprensible este apego, ya que las mujeres, con su relativo aislamiento social, podían resultar más perjudicadas en una migración, al perder toda la red comunitaria que las contenía y tener menos herramientas que un varón para insertarse en la nueva sociedad. En conclusión, tendríamos aquí a unas mujeres que logran un progresivo empoderamiento mediante la reafirmación de su identidad; no la determinada por las expectativas genéricas que las rodean, sino aquella con la cual se identifican, en este caso, la étnica.



Desde una posición contraria, Lambert (2001) ha señalado atinadamente que no es correcto interpretar este idilio como un testimonio de voces femeninas en la literatura helenística. Se trata de la obra de un varón real, Teócrito, que imagina unos personajes femeninos para entretenimiento de su público (si este es lector o espectador, es todavía un tema debatible, pero seguramente es mixto en lo que respecta a su composición genérica).

Esto nos lleva al interrogante central: ¿cuál es la lectura que está más facilitada en este texto? ¿La de una crítica a las amigas, como la del transeúnte enojado, o la de un respaldo a su autodefensa?

Si bien la sensibilidad actual se inclina más por las mujeres que se animan a expresarse, a salir de su casa y a hacerse valer ante el juicio masculino, Lambert nos recuerda que no es realista dar por descontado que esa fuera la escala de valores del autor ‘abstracto’² de este poema. Señala los múltiples pasajes en los que las mujeres, sobre todo Praxínoa, aparecen representadas con rasgos humorísticos, cada uno de los cuales implica una crítica. Son exageradas (por ejemplo, el relato de Gorgo acerca de cómo logró llegar a la casa de su amiga, vv. 4-7; Praxínoa hablando del costo de su vestido nuevo, vv. 36-37). Praxínoa tiene también un desprecio racista hacia los egipcios (vv. 47-50), que Gorgo acepta tácitamente. Lambert hace al respecto un interesante paralelismo con los excesivos gestos de autoafirmación propios de los inmigrantes colonizadores en Sudáfrica. Maltrata a su esclava (v. 31). Presenta miedos infantiles (a los caballos y a las culebras, vv. 57-59). Es quizás desatenta con su hijo, al cual no lleva al paseo, a pesar de que él quiere ir, y las dos son desconsideradas con sus maridos, a quienes critican sin pudor (por ejemplo, vv. 15-20). Después de entrar al palacio, la misma admiración con la que comentan los tapices puede ser leída como ingenuidad y falta de roce mundano. Además, sus observaciones acerca de las representaciones de Adonis quizás también les hayan parecido desatinadas a los receptores contemporáneos del idilio, con lo cual habrían empatizado con la crítica del transeúnte. Visto de este modo, las dos mujeres aparecen ridiculizadas, por lo tanto criticadas, y este idilio sería principalmente una ocasión para reírse de su inadecuación.

Hay, sin embargo, dos objeciones que pueden hacerse a esta interpretación. La primera es que, si bien el humor supone una crítica, puede ser muy extremo suponer que todo chiste es burla y que toda risa es despectiva. Schere (2018), en su interesante obra sobre el funcionamiento del llamado “par cómico” en la

2. Entendemos la noción de “autor abstracto” según Lintvelt (1989: 17-22), como la categoría que se deduce de manera indirecta en el texto y representa la posición interpretativa o ideológica que se sostiene, categoría esta que se diferencia del “autor concreto”, de existencia extratextual. Aunque estas nociones provienen de la narratología, resultan aplicables también en el caso de este texto (se trata de un uso debatido: cfr. De Jong, 2014: 249-250 y Fludernik, 2009: 13-14, 155, por ejemplo).



comedia temprana de Aristófanes, aporta una perspectiva que puede resultar útil en este caso. Cabe aclarar que por “par cómico” no se refiere a una pareja de personajes con rasgos humorísticos combinados (como “el gordo y el flaco”) sino a la conjunción de dos personajes de una comedia, protagonista y antagonista, podríamos decir, cada uno representante de una posición contraria, que se oponen expresamente, sobre todo en el *agón* de la obra. Uno de ellos es el representante de la posición del texto, de su “idea crítica”, y está destinado a triunfar. El otro representa la posición que se busca desautorizar y está destinado a perder. Demuestra Schere que, contrariamente a nuestras suposiciones, ambos miembros del par cómico son retratados de modo humorístico y ninguno escapa a cierto nivel de burla. Sin embargo, explica laboriosamente que no todas estas pullas deben ser interpretadas de la misma manera. Hay un humor inofensivo (ἄνευ θυμοῦ) y un humor hostil (θυμῶ καὶ σπουδῇ). Este segundo tipo de humor se dirige a blancos que no se identifican de ninguna manera con el enunciador-autor, más bien se le oponen, y consiste en burlas sobre temas serios y comprometedores, al menos en el esquema de valores de la comunidad en la que se produce la obra. En el caso del humor inofensivo, las críticas son sobre temas considerados más banales y están matizadas con enunciaciones positivas. Hay además recursos que posibilitan algún grado de identificación, o al menos de empatía, entre el público destinatario y el personaje. Por ejemplo, se trata de un personaje con una situación de vida análoga a la del público, que no es muy poderoso ni demasiado insignificante, ni un rey ni un esclavo, digamos. Tampoco es alguien que se destaque, en general, por sus capacidades, aunque sí debe manifestar, al menos, ingenio y determinación.

Nos parece que, *mutatis mutandis*, algo de este esquema puede ser útil para la lectura del *idilio 15*. Aunque el contexto de recepción de la comedia antigua y el de la obra de Teócrito sean enormemente diferentes, los recursos del uso argumentativo del humor quizás no lo sean tanto. En el caso de las siracusanas, encontramos que el manejo que se hace de sus figuras entra en el espectro del humor inofensivo. Si bien la ridiculización está, y con ella la crítica subyacente, se trata de críticas sobre temas banales y livianos. Además, se encuentran o bien matizadas, o bien limitadas: la aparente falta de consideración de Praxínoa a los deseos de su hijo, por ejemplo, se encuentra más adelante justificada por los riesgos que trae el gentío de la calle (y así lo manifiesta ella expresamente en el v. 55) y la antipatía hacia sus maridos no parece ir más allá del plano verbal, ya que no hay indicadores de ninguna conducta inapropiada de parte de ellas. En cuanto a los rasgos clasistas y racistas, estos muy probablemente eran compartidos por el público receptor (de origen y cultura griega), así que debían servir más como un elemento de identificación y empatía que como un rasgo negativo. La quizás excesiva ingenuidad con la que se dejan deslumbrar por el palacio y la canción del festival implica también la capacidad de apreciar el arte y el elogio indirecto a la organizadora



del espectáculo, es decir, la reina Arsínoe. Cuando llega la confrontación con el hombre que las critica, es él el que comienza la discusión y es consecuentemente “vencido”, ya que ellas se callan solo cuando deciden callarse, para escuchar a otra mujer, la cantante, casualmente también de origen dórico (como en los agones de la comedia, en los cuales el que habla primero es el que será derrotado). Pensamos, entonces, que estas mujeres están retratadas con humor, es cierto, pero también con cariño y respeto, basados en una cierta empatía de parte de Teócrito.

Esto nos lleva a la segunda objeción que se le puede hacer a Lambert. Considerando lo (poco) que sabemos de la situación del autor (esta vez, el “concreto”) en Alejandría, ¿realmente su objetivo sería hacer mofa de los siracusanos en la corte? Aún con todas las dudas acerca de las características y los tiempos sobre la estadía de Teócrito en Alejandría³, sí podemos afirmar que él asumía hasta cierto punto los elementos culturales dóricos siracusanos, como se muestra, por ejemplo, en el uso de sus rasgos dialectales para poesía de perfil elevado, los hexámetros. Él también es un “dorio con derecho a hablar en dórico”. Él también se manifiesta deslumbrado (nunca sabremos con qué grado de sinceridad) por las acciones de sus soberanos. Él también se abre paso entre la multitud variopinta, recibiendo tanto ayudas como críticas, hasta el palacio de Ptolomeo y Arsínoe. Y también es capaz de valorar el arte ajeno sin renunciar a elegir su propia voz.

En conclusión, más allá de las especulaciones que podamos hacer sobre las posibles intenciones del Teócrito histórico a la hora de producir este idilio, sí podemos afirmar con cierta certeza que el texto que nos ha llegado admite, al menos, dos lecturas: la de una crítica humorística a sus personajes femeninos y la de una apología de la identidad siracusana.

3. Ver al respecto Griffiths (1979).



Referencias bibliográficas

- Burton, J. (1995). *Theocritus Urban Mimes: Mobility, Gender and Patronage*. Berkeley.
- De Jong, I. (2014). *Narratology and Classics: a practical guide*. Oxford.
- Filonik, J. y Kucharski, J. (2021). “Discourses of Identity in the Ancient World: Preliminary Remarks”. *Polis*, 38 (1):1-5.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. New York.
- García Teijero, M. y Molinos Tejada, M. T. (1986). *Bucólicos griegos, introducción, traducción y notas*. Madrid.
- Gow, A. S. F. (1950). *Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates*. Cambridge.
- Griffiths, F. (1979). “Theocritus at Court”. *Mnemosyne*, Supplements, Volume: 55.
- Hall, J. (1997). *Ethnic Identity in Greek Antiquity*. Cambridge.
- Hinge, G. (2009). Language and Race: Theocritus and the Koine Identity of Ptolemaic Egypt. Hinge, G. y Krasilnikoff, J. (Eds.), *Alexandria: A Cultural and Religious Melting Pot* (pp. 66-79). Aarhus Universitetsforlag. Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity (ASMA) No. IX.
- Lambert, M. (2001). “Gender and Religion in Theocritus *Idyll* 15: prattling tourists at the Adonia”. *ACTA CLASSICA*, n. XLIV.
- Lintvelt, J. (1989). *Essai de typologie narrative*. Paris.
- Molinos Tejada, T. (1990). *Los dorismos del Corpus bucolicorum*. Amsterdam.
- Pomeroy, S. (1984). *Women in Hellenistic Egypt. From Alexander to Cleopatra*. New York.
- Schere, M. J. (2018). *El par cómico: un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Los simulacros como medio para el cuestionamiento de lo real en *Helena* de Eurípides, *La pesquisa* y *En línea* de J. J. Saer

María Agustina Aldavez

Universidad Nacional del Nordeste

agustinaldavez.22@gmail.com

Resumen

Este trabajo presenta un análisis comparativo entre las obras *Helena* de Eurípides y *La pesquisa* y *En línea* de Juan José Saer. La propuesta se desarrollará en torno a la noción de *simulacro* que propone Jean Baudrillard, junto a un análisis filológico-literario que permitirá rastrear series léxicas en el texto antiguo que dialoguen con los textos de Saer. Se partirá de la idea de que la presencia del simulacro como elemento común entre las obras seleccionadas, habilitará el cuestionamiento sobre lo real en los relatos.



Palabras-clave:
Helena - simulacro -
análisis comparatista
- Eurípides - Saer.

Introducción

El presente trabajo, basado en el enfoque de la literatura comparada, trata sobre las relaciones intertextuales que existen entre los textos *Helena* de Eurípides –versos 115-121 y 569-608–, la novela *La pesquisa* y el cuento *En línea* del autor argentino Juan José Saer.

En el desarrollo de esta propuesta se adoptarán como herramientas metodológicas los principios teóricos propuestos por Pierre Brunel (1994). Este autor retoma los conceptos de dialogismo de Bajtín e intertextualidad de Kristeva para afirmar que en todos los textos existen elementos extranjeros provenientes de otros textos, y en estos debe enfocarse el análisis comparatista. A partir de la emersión de un elemento identificado como “otro”, se analiza su resistencia y su flexibilidad en el nuevo contexto.

Este análisis, por otra parte, se sostiene en la hipótesis de que, al existir un relato común entre las obras propuestas, la duda que se presenta en la obra de Eurípides en torno a la veracidad del relato de Helena habilita la refutación de este mismo en las obras seleccionadas de Saer. Esta refutación es identificada a partir de la categoría de simulacro, según la entiende el pensador francés Jean Baudrillard.

En su texto *Cultura y simulacro*, Baudrillard plantea que la simulación es una estrategia de lo real, de lo no-real y de lo hiperreal; este afirma que “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real, sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1978, p. 1). Como resultado de este tratamiento, la simulación cuestiona la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario, implica fingir que se tiene lo que no se posee, es decir, implica una ausencia.



Por consiguiente, si se tiene en cuenta que los simulacros pueden ser entendidos como imágenes representativas de un objeto, que involucra cualidades de lo que se representa, este autor comprende al simulacro como la representación misma de la simulación; en sus palabras: “mientras que la representación intenta absorber a la simulación tomándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándola como un simulacro” (p. 3).

Presencia de un relato común

Entre las tres obras elegidas existe un factor común: estas no siguen la versión homérica sobre el mito de la guerra de Troya; en ellas Helena, reina de Esparta, no abandona a su esposo Menelao para fugarse con Paris hacia Ilión, sino que es una imagen suya a quien Paris raptó, mientras que la verdadera Helena se encuentra en Egipto, esperando fielmente a su esposo.

Eurípides afirma que la auténtica Helena nunca estuvo en Troya, sino un fantasma suyo, ya que Hermes, después de haberla raptado por voluntad de Hera, la entregó a la custodia de Proteo, rey de Egipto. Muerto el rey, su hijo Teoclímeneo intenta obligar a Helena a contraer matrimonio con él; por lo que ella acude a la tumba de Proteo a suplicar. En ese lugar se reencuentra con Menelao, que había perdido en el mar a gran parte de su flota, pero que conservaba a unos pocos compañeros ocultos en una caverna.

En *La pesquisa*, donde cada personaje tiene su propia versión de las historias narradas, una de las líneas argumentales que se desarrollan es la que se presenta en el dactilograma encontrado por Marcelo Soldi, titulado *En las tiendas griegas*. El resumen que hace Soldi para Pichón y Tomatis, otros dos protagonistas de la novela, contraponen las perspectivas de dos soldados que en la llanura de Escamandro, a las puertas de Troya, están encargados de proteger a Menelao. El Soldado Viejo, aunque lleva diez años en el campo de batalla, conoce mal los hechos y tiene una vaga idea de los participantes de la guerra, no vio nunca a un solo troyano ni a Helena. En cambio, el Soldado Joven, se halla en la situación contraria: él tampoco ha visto nunca a Helena, pero conocía todas las historias y leyendas que circulaban sobre ella. En cuanto a la figura de Helena, el Soldado Joven afirma que la que se asoma como una silueta por encima de las murallas no es la reina de Esparta, sino un simulacro; pues en su huida y al hacer un alto de su viaje hacia Troya, Paris y Helena habían sido alojados por un rey en Egipto que, al enterarse del rapto, separó a Helena de Paris y fabricó con magia un simulacro de ella, al que el príncipe termina llevándose a Ilión. Es en Egipto, también en esta versión, donde Helena espera a Menelao fielmente.



En el cuento *En línea* existe una continuidad en el relato sobre el manuscrito, la conversación telefónica entre Tomatis y Pichón es el marco del relato troyano que se inició en *La pesquisa*. En este diálogo, otros dos personajes conversan: el Soldado Joven y el Soldado Viejo. Tomatis manifiesta el descubrimiento de un nuevo manuscrito, parte del dactilograma *En las tiendas griegas*, donde se relata un nuevo episodio. El Soldado Joven afirma tener la estrategia para descubrir si quien se pasea sobre las murallas durante los amaneceres es la verdadera Helena.

Helena

En los primeros versos de la tragedia, la misma reina de Esparta relata los hechos mencionados, mientras se encuentra suplicando y lamentándose junto a la tumba de Proteo, debido al intento de Teoclímeno por desposarla. Seguidamente hace su aparición Teucro, quien anuncia a Helena, sin reconocerla, todas las desgracias que resultaron de la guerra. En este marco aparece el siguiente diálogo entre ambos personajes: “¿Recuperaron a la mujer espartana?” (Eurípides, 1998, v. 115). En este verso aparece como primer elemento relevante el adverbio ἤ, el cual puede entenderse, según *A Greek-English Lexicon* (1940), como la confirmación de lo que se afirma, y sus significados toman las formas de “en verdad” o “por cierto”; como así también las acepciones de “verdaderamente”, “realmente”, “de verdad” y, además, la particularidad gramatical de que, al formar parte de una interrogación, no debe traducirse. Por lo tanto, considerando este adverbio, puede analizarse este verso que aparece en boca de la misma Helena como una interpelación a la contundencia del relato que le presenta Teucro, apareciendo la duda que será reforzada en los versos siguientes:

Ἑλένη.- σκοπεῖτε μὴ δόκησιν εἶχετε ἔκ θεῶν/ Τεῦκρος: ἄλλου λόγου μέμνησο,
μὴ κείνης ἔτι./ Ἑλένη.- οὐτῶ δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;/ Τεῦκρος.- αὐτὸς
γὰρ ὄσσοις εἰδόμεν: καὶ νοῦς ὄρα.

HELENA. — Piensa que pudo ser un fantasma creado por los dioses. / TEUCRO. — Háblame de otra cosa, no de esa mujer. / HELENA. — Así, pues, ¿crees que tu visión fue verdadera? / TEUCRO. — La he visto con mis ojos, y el espíritu ve. (vv. 119-122)



En estos cuatro versos se abre un diálogo entre Helena y Teucro, donde ella indaga en el relato del aqueo, el cual adquiere su certeza desde la vivencia de los hechos. En este contexto aparece el sustantivo δόκησις, el cual es utilizado por Eurípides con la noción de fantasma o aparición; este componente resulta importante ya que aparece como elemento común entre las obras seleccionadas. En el mismo sentido, en la voz de Helena también surge el verbo δοκέω, el cual indica las acepciones de “parecer”, “tener apariencia de”, “presentarse como”, “hacerse valer como”.

Al retomar la propuesta de Baudrillard, se presentan nuevos planteos: si este último verbo refiere a “parecer” o “tener apariencia” de algo o bien a “valer” como algo determinado, necesariamente debe referir a adoptar cualidades de ese “algo” a lo que se “parece” pero, aun así, no “es” eso que se representa, por lo que abarcaría solo la posibilidad de una semejanza. Como “parecer” no implica “ser” en esencia, esta relación implicaría la ausencia de ciertas cualidades del objeto “real”, por lo tanto, soportaría una analogía con la categoría de simulación que proporciona Baudrillard. Del mismo modo, si se piensa que el sustantivo δόκησις comparte raíz con el verbo anteriormente citado y que refiere a la entidad misma que adquiere las cualidades de lo que representa, es decir, las cualidades a las que hace referencia el verbo, consecuentemente, podría hacerse otra analogía, pero esta vez en relación con la categoría de simulacro.¹

Continuamente, Teucro, después de estas confrontaciones a la firmeza de su relato afirma que a la que él vio en Troya es la “verdadera” Helena, pues su visión es su fuente de certeza. En el verso 121 aparece la conjunción γὰρ que implica la acepción de “sin dudas” o “ciertamente”, es decir, implica una certeza por parte de Teucro. Esta certeza se la dan sus ojos, mencionados a través del término ὄσσοις, los cuales reconocen a la imagen de Helena como la “verdadera”, y este reconocimiento está condensado en el verbo εἶδομην. Incluso, el término que significa “verdadero” no es utilizado azarosamente, pues es la misma Helena quien lo emplea en el verso 121, en la forma del adjetivo ἀσφαλῆ.

Más adelante en la obra Menelao, al encontrarse con Helena, duda del relato que esta le cuenta sobre cómo fueron los hechos en realidad. En este momento aparecen los siguientes versos: “Μενελέως: ὦ φωσφόρ’ Ἐκάτη, πέμπε φάσματ’ εὐμενῆ/ Ἑλένη: οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ’ ὄρᾱς.” (vv. 569-570). En este intercambio, se menciona a Hécate, diosa de los caminos y las encrucijadas, a la cual Menelao implora claridad para discernir entre los dichos de la Helena que tiene enfrente

1. Vale mencionar que la palabra latina *simulo* está vinculada al término griego semánticamente, según el diccionario LSJ, y que esta comparte raíz con las palabras ‘simular’, ‘simulación’ y ‘simulacro’, lo que obliga a reflexionar sobre el recorrido semántico que une a estos términos.



o la ilusión que trajo consigo desde Troya. Del mismo modo, se encuentra en este verso el elemento φῶσφορος, el cual habilita relaciones entre la luz (φῶς) y el conocimiento de la verdad. En este sentido es que puede analizarse, primeramente, la invocación de Menelao: Hécate, quien porta la luz, puede sacarlo de la encrucijada al alumbrarlo; este vínculo entre la verdad y la luz pertenece a una clara tradición de pensamiento dentro de la cultura griega que resulta relevante para este análisis. Por otra parte, a modo de respuesta, Helena le informa que ella no es un fantasma y, para ello, usa un término diferente al mencionado anteriormente: νυκτίφαντον.

Esta palabra compuesta contiene los términos νύξ y φάντασμα, las cuales refieren a las acepciones “noche” y “fantasma” respectivamente. Esta palabra contiene una dualidad en sí misma: por un lado, está presente la noche, representación de la oscuridad y las tinieblas; mientras que el otro componente está vinculado etimológicamente por su raíz con el verbo φαίνω, refiere a “hacer aparecer” o “sacar a la luz”, como así también a las nociones de “manifestarse”, “mostrarse”, “hacerse visible” o “dejarse ver”. En este contexto, resulta importante resaltar que este verbo también está vinculado a la palabra φῶς. Estas relaciones implicarían la utilización del término νυκτίφαντον por parte de Helena como una forma de referirse a la dificultad que envuelve a Menelao a la hora de discernir entre el relato de la mujer que tiene delante y su propia experiencia, ya que él efectivamente dejó a “su esposa” en las naves, es decir, termina en una encrucijada entre la verdad y la no verdad, lo real y lo no real. Es por esto que, en los versos siguientes, se pregunta: “οὐ̄ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ’ ὄμμα μου νοσεῖ;” (v.575). En esta frase aparecen los ojos vinculados a la certeza. Menelao contrapone las nociones de φρονῶ, la cual puede significar razón o mente, pero también entendimiento, a la noción de ὄμμα (los ojos), la cual forma parte de la certeza de la experiencia. En otras palabras, el relato que le presenta Helena establece la duda en la medida en la que Menelao entiende que este puede responder a una verdad, pero, a su vez, también está presente su experiencia, ya que él vio a su mujer en Troya, la recuperó y la trajo consigo; en este sentido, en este encuentro entre ambas verdades, radica en el texto de Eurípides el cuestionamiento sobre la veracidad de los relatos.

Este dilema se resuelve entre los versos 605 y 608 de la tragedia. Luego de los diálogos anteriormente mencionados entre Helena y Menelao, aparece un mensajero de las naves de este último para comunicarle que su mujer ha desaparecido: Ἄγγελος: Βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς/ ἀρθεῖσ’ ἀφαντος: οὐρανῶ δὲ κρύπτεται/ λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὐ̄ σφ’ ἐσῶζομεν,” (vv. 605-608). En estos versos el simulacro de Helena ha salido de la cueva en donde la mantenían resguardada y, al exponerse a la luz solar, desaparece entre las profundidades del firmamento; es así que vuelve a presentarse la dicotomía entre la luz y la oscuridad y, por ende, entre el conocer y el no conocer, como punto crucial



para captar lo real. Luego de conocer este relato, Menelao reconoce a la mujer que tiene delante como la verdadera Helena, es decir, ha resuelto el dilema a partir de la exposición a la luz del simulacro. Pero, más allá de esta interpretación, estos versos también aportan elementos como οὐρανῶ, el cielo, αἰθέρος, el firmamento despejado y brillante, como así también, los términos κρύπτεται y ἄφαντος, que implican las acepciones de “desaparecer” o “estar escondidos”. Estas nociones son importantes para el diálogo con los textos de Saer.

La pesquisa

Por su parte, Saer en su novela *La pesquisa* presenta un relato con diferentes capas narrativas, con diferentes espacios y diferentes narradores. Principalmente, Pichón se encarga de narrar los crímenes acontecidos en París, Tomatis se encargará de cuestionar la verdad de este relato con otra versión posible de los hechos, mientras que Soldi será el encargado de narrar el argumento del manuscrito *En las tiendas griegas*. Este manuscrito fue hallado por el mismo Soldi en la biblioteca de Washington Noriega y este aporta otra capa textual: su contenido, leído y resumido por Soldi, dará pie a una discusión sobre literatura en una de sus facetas más universales: ficción/realidad.

Los tres amigos descubren al contemplar por primera vez el manuscrito que este comienza con la frase “...prueba de que es solo el fantasma lo que engendra la violencia.” (Saer, 2015, p.71). Como se expuso anteriormente, para la ley de irradiación de Brunel, los elementos extranjeros emergen del texto como referencias sutiles. En relación con esta ley, se encuentra en la cita anterior la palabra “fantasma”, la cual puede referir a los términos vinculados al doble de Helena en la obra de Eurípides. Este término, además, está acompañado por la palabra “prueba”, la cual indicaría la veracidad de un hecho pues, necesariamente, esta palabra implicaría una certeza. Cabe destacar la referencia que existe hacia el personaje de Helena, pues además de estos términos que fueron adjudicados a su imagen en la tragedia, también forma parte del enunciado la idea de “engendrar la violencia”, la cual puede vincularse con el “origen” de la guerra.

Más adelante en el texto, los tres amigos debaten sobre la veracidad de la historia sobre los crímenes de París que narra Pichón; en este intercambio Pichón afirma que la historia fue expuesta por los medios de comunicación, a lo que Soldi objeta “¿Esa sería la prueba de su veracidad?” (p. 140) a lo que Pichón contesta: “no me refero a la veracidad de la historia, sino a la mía” (p. 141). En este intercambio se abre la discusión que impregnará todo el argumento del manuscrito.



Soldi afirma que “[...] el autor de *En las tiendas griegas* ya se ha abocado a ese problema”; desde la propuesta teórica de Brunel, la ley de flexibilidad permite pensar en un elemento extranjero que existe, pero modificado necesariamente. Es así que parece la confrontación entre “la verdad de la experiencia” y “la verdad de la ficción” (p. 146). Esta contraposición aparece en el texto antiguo: Menelao no podía discernir entre cuál de los dos relatos que se le presentaban (el de Helena o el que sus ojos habían obtenido, es decir, el de su experiencia) era el verdadero, pues ambos podrían ser reales. Asimismo, el Soldado Joven y el Soldado Viejo son los abanderados de este dilema en el texto de Saer. El Soldado Viejo encarna la verdad de la experiencia, hace años se encuentra en el sitio de Troya y, aun así, nunca ha visto a ningún troyano ni a Helena, como tampoco sabe de las grandes hazañas de los héroes. En cambio, el Soldado Joven es poseedor de la verdad de la ficción, conoce todas las historias sobre el sitio, como así también cada leyenda o anécdota que circulan en torno a la figura de Helena, aunque él tampoco la haya visto nunca. El episodio concluye con la afirmación por parte de los amigos de que la verdad de la experiencia del Soldado Viejo y la verdad de la ficción del Soldado Joven se contraponen, pero no necesariamente son contradictorias. Las versiones confrontadas reafirman el relativismo y la coexistencia de conclusiones diferentes para los enigmas planteados en la novela. Pero, más allá de esta conclusión presentada por el autor, las tensiones que surgen de la convivencia entre ambas verdades habilitan el surgimiento de la noción de simulacro.

Soldi afirma en la narración que el Soldado Joven conoce todo acerca de Helena, por lo que también conoce la otra versión sobre la historia de su rapto:

[Él] afirmaba que Helena era la mujer más hermosa del mundo, y la consideraba también como la más casta, porque un rey de Egipto [...] cuando descubrió el secuestro, expulsó a Paris y, gracias a manipulaciones mágicas, fabricó un simulacro de Helena tan semejante al original que Paris se la había llevado consigo a Troya creyendo que era la verdadera... (p. 145).

Como se vio anteriormente, los simulacros (para Baudrillard) funcionan como una categoría de cuestionamiento de lo real, lo verdadero y lo falso, lo no real. Es en este sentido que, al ser Helena un simulacro, implicaría necesariamente cuestionar lo real de todo aquello que rodea a su figura. Es así que el Soldado Viejo afirma que “si todo eso es cierto, la causa de la guerra es un simulacro” (p. 145). En consecuencia, si la causa de la guerra es un simulacro, este hecho implicaría poner en duda lo real en los relatos, pues si la verdad de la experiencia y la verdad de la ficción (ambos relatos) están atravesados por un simulacro, inevitablemente deberán ser refutados en sus caracteres de “verdad”.



Este cuestionamiento avanzará paulatinamente sobre la historia de *En las tiendas griegas*, hasta llegar a la no distinción entre lo real y lo no real.

En línea

Por su parte, en el cuento *En línea*, el Soldado Joven presenta la solución para el dilema: deberán llegar hasta las murallas durante el amanecer, cuando Helena se pasea sobre ellas para contemplar el sitio, y así comprobar si la misma desaparece cuando la tocan los primeros rayos del sol; si ella desaparece se trata de un simulacro. La duda está encarnada en esta discusión entre el Soldado Joven y el Soldado Viejo (además de aparecer en toda la obra, pues está presente también en la actitud de Pichón hacia el relato de Tomatis).

Los años han fortificado la incredulidad del soldado viejo: ni una vez, en su larga vida, lo invisible ha dejado de ser lo que es, es decir la transparencia vacía del aire y del cielo, y lo visible, la presencia rugosa de la piedra, del árbol ondulante y mudo, del agua fresca y turbulenta, del firmamento incomprensible”. (Saer, 2001, p. 59).

En esta cita aparece en la incredulidad la desconfianza hacia lo que está escuchando. Más adelante en la narración, se puede notar que esta desconfianza radica en la discusión entre lo real y lo no-real, lo comprobable para la percepción humana y lo que no lo es. Esto también se ve en el texto clásico: Menelao evoca a una divinidad porque tampoco es capaz, como los dos soldados, de distinguir desde su capacidad lo que es real y lo que no lo es. Saer utiliza el término “simulacro” en su cuento, lo pone en boca del Soldado Joven para hacer referencia a la figura de Helena que contempla el sitio desde las murallas. Es en este punto que hace su aporte la propuesta de Baudrillard.

El Soldado Viejo, escéptico ante el método de comprobación del dilema que los atrae, al ver a la hermosa Helena sobre las murallas afirma que se ha producido “una certidumbre extrahumana”. Pero luego, cuando los primeros rayos del sol tocan su figura y la hacen desaparecer, el Soldado Viejo experimenta lo que Baudrillard entiende por hiperrealidad; no es capaz de distinguir entre lo verdadero y lo falso, lo que desemboca en una duda más existencial. “¿Puede mi razón estar sana y mis ojos enfermos?”, dice Menelao, pues este es el fin último de un simulacro, cuestionar las nociones de la realidad, y es por este hecho que no es inocente la mención de la categoría simulacro en la obra de Saer. Teniendo en cuenta la propuesta de



Brunel, tanto la ley de emersión como la ley de flexibilidad se ajustan a la relación entre los textos de Saer y la obra antigua. Como se expuso anteriormente, en la tragedia de Eurípides el dilema que se le presenta a Menelao es resuelto con la exposición a la luz; en esos versos aparecieron palabras como “desaparecer” y “escondarse” cuando Helena se expone a la luz del sol. En ese momento, Menelao resuelve esa duda entre la verdad y la falsedad pero, por su parte, Saer eleva esa duda a un nivel más amplio, el de cuestionar todo lo que se considera real con la exposición a la luz, hasta el punto de no llegar a discernir entre la realidad y lo que no lo es, entre lo verdadero y lo falso. Este desenlace se observa en el cuento a partir de la desaparición de todo lo que la luz toca, lo cual está estrechamente relacionado con el planteo de Soldado Viejo en *La pesquisa*: si la causa de la guerra es un simulacro, todo lo relacionado con ella puede serlo.

Cuando el sol sube un poco más en el horizonte, al toque del rayo mágico, la ciudad de Troya y el campamento griego, con sus tiendas y sus mástiles, vertiginosos, se vuelven transparentes y después se desvanecen. (p. 62)

Si en un principio se cuestionó la veracidad de un relato, finalmente, se termina dirigiendo este interrogante sobre cualquier noción de realidad. Saer ha reinterpretado un mito para exponer una nueva refutación sobre la certeza de lo real. En términos de Brunel, estos elementos pueden entenderse como referencias sutiles, enmarcadas en la ley de emersión, pero también como una presencia literaria clara, donde se encuentra viva la versión del mito sobre el sitio de Troya que propone Eurípides.

A modo de conclusión

Finalmente, se pudo reconocer a lo largo de este trabajo que, en las obras seleccionadas, se configura un interrogante en torno a la veracidad de este relato, se crea una duda, un cuestionamiento. En la hipótesis se planteó la posibilidad de que la duda y el cuestionamiento que aparecen en la obra de Eurípides fueran las que habilitarán la refutación de los relatos en la obra de Saer; tal como se anunció, la categoría de simulacro deviene de la duda y el cuestionamiento, ya que estas dos están concentradas dentro de los simulacros. El simulacro en sí mismo permite desarticular las categorías que responden a lo real. En conclusión, la resignificación que hace Saer del mito de Helena en Troya permite exponer, refutar e interrogar las categorías que se establecen como lo verídico, la certeza, apoyándose en la constante duda sobre la verdad de los relatos.

Referencias bibliográficas

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona.

Brunel, P. y Chevrel, I. (1994). *Compendio de literatura comparada*. Buenos Aires.

Eurípides (1998). *Helena*. Madrid.

Liddell, H., Scott, R. y Jones, H. (1989). *A Greek-English Lexicon*. Oxford. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057&redirect=true>

Saer, J. J. (2001). “En línea”. *Cuentos completos*. Buenos Aires.

----- (2015). *La pesquisa*. Buenos Aires.



República romana versus Imperio. Tradición clásica, análisis y usos del modelo político romano en la obra de John Adams

Mauro Gabriel Arévalo
Universidad Nacional de Córdoba
mauro.gabrielarevalo@gmail.com

Resumen

El propósito del siguiente trabajo es determinar puntos de contacto entre las ideas políticas de la Roma republicana y el pensamiento de John Adams, uno de los políticos y pensadores más relevantes del período revolucionario estadounidense (1776-1787). Nos abocaremos principalmente al estudio de su obra *Defence of the constitutions of government of the United States of America*, publicada en 1787 en el marco de la Convención de Filadelfia, destinada a la sanción de una constitución que organizase políticamente al naciente Estado.

Palabras-clave:
tradición clásica
- modelo político
romano - John
Adams - Revolución
Norteamericana.





La convulsionada década revolucionaria norteamericana (1776-1787) fue una etapa de constantes apelaciones y referencias al pasado clásico por parte de los principales políticos y pensadores del momento. Thomas Jefferson, Alexander Hamilton y John Adams son algunos de los más claros referentes de estas recepciones, entendiendo a la Antigüedad clásica como un proceso clave en la búsqueda de modelos políticos para implantar en el naciente país. Fue así que en aquellos acalorados diez años de debate e intrigas políticas nos encontramos con múltiples menciones de autores clásicos como Platón, Polibio, Dionisio de Halicarnaso, Cicerón o Tácito, que sirvieron de base para el análisis del desarrollo político griego y romano. A partir de estas consideraciones, el objetivo principal de nuestro trabajo es indagar la apelación y utilización del pasado romano en la obra de Adams, personaje clave en el proceso independentista norteamericano. El foco está puesto aquí en un punto que, a nuestro entender, es sumamente importante en la búsqueda, por parte de Adams, de un modelo político: la dicotomía entre República romana e Imperio. Con base en la defensa del sistema republicano romano por parte de Adams, nos proponemos analizar sus interpretaciones, apelaciones, referencias a autores clásicos y modernos para vislumbrar cómo concibe al pasado político romano y qué elementos retoma de este para la implantación de un sistema político de gobierno en los Estados Unidos de finales del siglo XVIII.

La tradición clásica en el círculo político norteamericano

El conocimiento del mundo clásico estuvo presente en todo momento durante la etapa revolucionaria de las Trece Colonias. La abundante literatura, así como también las constantes referencias al pasado de los antiguos griegos y romanos producidas en aquel momento no fueron pasadas por alto por los estudiosos del período. Así, Bernard Bailyn, en su ya clásico estudio sobre los orígenes ideológicos de la revolución norteamericana, señalaba la existencia de una suerte de familiaridad entre los políticos estadounidenses y los autores clásicos, pero entendía que las apelaciones al mundo antiguo solo servían, más que nada, para ornamentar y embellecer los argumentos políticos esgrimidos¹ (Bailyn, 1972, 36-37).

Desde la segunda mitad de la década de 1970, la propuesta de Bailyn fue criticada por los interesados en el análisis de los usos del pasado en el ámbito político e intelectual del siglo XVIII en las Trece Colonias. Trabajos como los de Meyer Reinhold (1975 y 1984), Carl J. Richard (1988) y M. N. S. Sellers (1994) han puesto en disputa la idea de un uso decorativo de la Antigüedad y han sostenido, por el contrario, que aquellas apelaciones traían aparejadas interpretaciones propias de los políticos norteamericanos, y que eran empleadas no solo para justificar sus argumentos, sino también para buscar en el pasado modelos políticos en un contexto de organización política. En el mundo hispanohablante, los trabajos más interesantes sobre esta temática han sido los de Clelia Martínez Maza, quien entiende, en una línea similar, que la recuperación del pasado griego y romano se instala en la búsqueda de una “afinidad” entre repúblicas antiguas y modernas, de manera que la Antigüedad es retomada de forma consciente e idealizada para encontrar en ella beneficios políticos concretos (Martínez Maza 2013, 15-16).

Pero ¿qué decimos cuando nos referimos a “tradición clásica”? Hablar de “tradición clásica” no solamente refiere a hablar de un proceso en donde los modelos del mundo antiguo permanecen inalterados y no son reinterpretados. De acuerdo con García Jurado, existen diversas “metáforas” para definir lo que se denomina “tradición clásica”. Brevemente, aquí entendemos por “tradición clásica” no solo la apelación al mundo antiguo, sino también una relectura del pasado motivada por el contexto histórico particular que, en este caso, viven los Padres Fundadores (García Jurado, 2016). De esta manera, se crean sentidos particulares en la interpretación del mundo antiguo y la tradición clásica se transforma debido al uso específico que los intelectuales norteamericanos desean darle a este pasado. La recuperación de Grecia y

1. Bailyn sigue aquí la propuesta de Charles F. Mullet, quien en su trabajo *Classical influences on the American revolution* (1939) veía las apelaciones al pasado clásico como “window dressings”.



Roma va de la mano de una crítica a determinados sistemas políticos, como la democracia ateniense o el principado de Augusto, en la medida en que a través de estos ejemplos se busca poder establecer la mejor forma de gobierno. Lejos de ser simplemente un objeto a imitar al pie de la letra, el pasado clásico era visto y analizado como una fuente de lecciones útiles y el rechazo a algún sistema político en particular se debía al interés que tenían los intelectuales por encontrar el modelo de gobierno más justo y adecuado (Martínez Maza, 2010, p. 217).

John Adams y el pasado romano: *res publica* versus Imperio

Con base en lo que hemos expuesto anteriormente, podemos entender el marco en el que se desarrollan las principales producciones políticas de John Adams. El político de Massachusetts estuvo fuertemente influenciado por el estudio que hizo de los clásicos griegos y romanos, los cuales le permitieron moldear una apreciación especial sobre los distintos modelos políticos de la Antigüedad. En este sentido, y en la búsqueda de un esquema de organización política para implantar en los nacientes Estados Unidos, Adams publicó en 1787, año de la Convención de Filadelfia -convocada para la sanción de una constitución-, su obra *Defence of the constitutions of government of the United States of America*; trabajo que consta de tres volúmenes en donde desglosó sus análisis sobre casos de diversos sistemas políticos de la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad.

Dentro de los modelos políticos del mundo antiguo, el caso romano es bastante particular. Para Adams, la Roma republicana constituyó el mejor ejemplo político del período clásico en la medida en que poseía un sistema constitucional que garantizaba un equilibrado balance entre los sistemas de poder. Siguiendo los recientes aportes de Ben Peterson, el interés por la compleja estructura legislativa de la Roma republicana radicaba en que de allí se podían extraer enseñanzas para el sistema político estadounidense (Peterson, 2019, p. 324). Así, Adams presta un interés significativo a la constitución romana, la cual “formó al más noble pueblo y al más grande poder que supo existir”² (Adams, 1797, p. 175).

Para llegar a estas consideraciones, Adams recupera como marco de referencia a Polibio, en particular el fragmentado libro VI de sus *Historias*. La influencia polibiana se configura, en palabras del ya citado Peterson, en una suerte de ciencia política para el planteo de Adams. De esta forma, Polibio es utilizado

2. Todas las traducciones son propias.



como un manual para el análisis de la constitución romana y, a su vez, como un referente para el desarrollo de una constitución estadounidense pronta a ser sancionada (Peterson, 2019, p. 324). A partir del historiador griego, Adams nota que el modelo político romano es, dentro de los casos de la Antigüedad abordados, el mejor, puesto que posee un sistema de “pesos y contrapesos” (*check and balances*) que permite un orden equilibrado, debido a que ningún poder (ejecutivo, legislativo o judicial) tiene más peso que el otro.

Sin embargo, Adams no considera que el caso del sistema republicano romano sea perfecto, aunque haya constituido el principal modelo para los estados norteamericanos (Sellers, 1994, p. 38). En este sentido, señala que

A medida que avanzamos, podemos observar causas para diferir ampliamente del juicio de Polibio en que “es imposible crear un sistema de gobierno más perfecto”. [...] Se espera que las constituciones de la mayoría de los estados de los Estados Unidos demuestren mejoras por sobre las de las comunidades espartana, romana e inglesa³. (Adams, 1797, p. 176)

Pero ¿por qué Adams diferiría del planteo polibiano y consideraría que el modelo de la Roma republicana, si bien adecuado, no era del todo perfecto? Consideramos que allí entra en juego la influencia de Cicerón. El político romano fue visto como un modelo de virtud política e idealizado debido a su profundo republicanismo y oposición a la tiranía (Reinhold 1975, 49-63). El pensamiento del famoso orador romano permeó significativamente el republicanismo de Adams. Como ha sido expuesto por Rusell Weber, Cicerón se configuró en la figura ideológica más relevante para el político norteamericano (Weber, 2015, p. 15). Podemos observarlo en el mismo prefacio del *Defence*, donde Adams cita la definición de República dada por Cicerón, la cual entiende pertinente incluso en los tiempos actuales: “*Respublica res est populi. Populus autem non omnis coetus multitudinis, sed coetus iuris consensu, et utilitatis communione fociatus.*” (Adams, 1797, xviii).

Este republicanismo clásico va a ser utilizado por Adams para justificar la causa de la imperfección del modelo político de la Roma republicana. Y es que el creciente faccionalismo político que vivió la República a partir del siglo II a.C., trastocó fuertemente la estructura de la constitución mixta y acabó imponiendo un sistema de gobierno unipersonal:

[...] el pueblo fue, paso a paso, incrementando su poder y disminuyendo el del senado, hasta

3. El énfasis en el subrayado es nuestro, la cursiva es propia del texto.



que este fue silenciado en Útica; pero, antes de esto, el pueblo fue dividido en dos partidos y César, a la cabeza de uno, cruzó el Rubicón, esto es, estableció la ley más sagrada de su país en un conflicto abierto. Desde este momento, el gobierno se convirtió en el gobierno de un solo hombre, el peor de todos los hombres. (Adams, 1797, p. 224)

En el momento en que el sistema político se desbalanceó, se dio paso en Roma a la tiranía y la autocracia, a un modelo que se alejaba claramente de aquel que había garantizado la grandeza y gloria a los romanos. El influjo de Cicerón no puede ser más claro, puesto que Adams sostiene la defensa que el orador y político romano brindaba al sistema de constitución mixta. Así, si volvemos al prefacio de su obra, encontraremos que el principal valor de Cicerón fue su decidida opinión en favor de la República y la forma de gobierno que establecía la constitución mixta (Adams, 1797, xvii).

Por lo tanto, la utilización de Cicerón se enfoca, principalmente, en una defensa de los valores republicanos y de un sistema de gobierno que impida la concentración de poder en manos de una única persona o de una única rama específica del poder, es decir, legislativa, judicial o ejecutiva. Pero no es un uso que implica una mera aceptación de los preceptos ciceronianos; por el contrario, el mismo Adams desarrolla una serie de críticas a este planteo. En su *De Republica*, Cicerón expone que, en caso de tener que elegir la mejor forma de gobierno ante la falta de una constitución mixta, escoge la monarquía⁴ (Cic., *De rep.*, I. 54). Adams, por el contrario, niega la posibilidad de que la monarquía sea la mejor forma de gobierno, aun si llegase a constituir una monarquía republicana (Adams, 1797, xviii-xix). Siguiendo al ya citado Russell Weber, el republicanismo que esboza Adams lo lleva a ver la impracticabilidad de un sistema monárquico no balanceado y equilibrado por un poder aristocrático y otro democrático (Weber, 2015, pp. 18-19).

En un contexto en donde el conflicto por la independencia de las Trece Colonias se llevó a cabo contra el Reino de Gran Bretaña, no sorprende esta oposición de Adams a un sistema monárquico. Pero aquella no está solo alimentada por el marco histórico en el que vive y actúa Adams, sino también por las influencias de pensadores políticos de la Modernidad, como es el caso de James Harrington. Este último entiende,

4. Cicerón pone en boca de Escipión Emiliano esta aseveración, aunque remarca su preferencia por un sistema mixto de gobierno. “Con razón preguntas cuál de las tres en especial, porque no apruebo ninguna de ellas por separado, y doy preferencia a aquella otra en la que se refunden todas. Pero si hay que elegir una de ellas en su forma simple, preferiría el reino... se menciona a este propósito”. (*De rep.*, I. 59)

en su obra *Oceana* editada por primera vez en 1656, que el mejor modelo político es aquel que presente un senado, una asamblea popular y un poder ejecutivo; todos sustentados por un sistema de pesos y contrapesos (Sellers, 1994, pp. 126-132). Siguiendo las principales propuestas del teórico político inglés, Adams les dedica un apartado del *Defence*. En este apartado, y parafraseando lo sostenido por Harrington, puede vislumbrarse el peligro político si el poder es concentrado en las manos de una única figura, como es el caso de los emperadores romanos:

Allí donde un príncipe tiene más de la mitad del poder, como fue el caso de los emperadores romanos (basado parcialmente en sus colonias militares y parcialmente también en el senado y en el pueblo), el gobierno se convierte en una desvergüenza tanto por parte del príncipe como del pueblo. (Adams, 1797, p. 161)

En consecuencia, hay una defensa del republicanismo basándose en la degeneración que provocaría un sistema de gobierno simple en donde el poder esté, como dijimos, concentrado en una persona o en un grupo de personas. Esta sería una causa del porqué se cataloga a la etapa imperial romana como un proceso repleto de tiranía, corrupción y decadencia, lo cual tendría su puntapié inicial en la persona de César quien “instantáneamente usurpó la totalidad del poder político” (Adams, 1797, p. 225).

Pero podemos añadir otra razón más. En un marco signado por el enfrentamiento para liberarse del yugo británico, los Padres Fundadores no dudaron en realizar equiparaciones entre la tiranía de los emperadores romanos y la de la monarquía británica. Como ha sostenido Martínez Maza, en la antesala a la Guerra de Independencia norteamericana, los políticos estadounidenses advertían de los vicios que había logrado el poder unipersonal de los emperadores romanos (Martínez Maza, 2017, pp. 967–998). El mismo Adams, en una carta fechada el 6 de febrero de 1775, señalaba:

Este lenguaje de una “corona imperial de Gran Bretaña” no es del estilo de una *common law*, sino que es propio de los aduladores de la corte. Fue introducida en alusión al Imperio romano e intenta insinuar que la prerrogativa de la corona imperial de Inglaterra era como la del emperador romano, luego de que la máxima *quod principi placuit legis habet vigorem* fuera establecida. (Adams, 6 de febrero de 1775)

Adams continúa, en una carta posterior, con la misma idea peyorativa de la época imperial romana cuando menciona que “Roma nunca introdujo el término de ‘Imperio romano’ hasta que la tragedia de



su libertad fue consumada. Antes, era solo la República, la ciudad.” (Adams, 17 de abril de 1775). Los ingleses, al utilizar el término “Imperio británico” o “Corona imperial de Gran Bretaña”, emulaban a los romanos usando esa noción como “instrumento de dominación” (Adams, 17 de abril de 1775).

Los británicos mismos se equiparaban con lo que ellos denominaban “la grandeza del Imperio romano”. Durante las décadas de 1760 y 1770, al haber vencido a potencias europeas enemigas como España y Francia y ganado una importante extensión territorial, se proclamaron como “herederos” de la magnificencia del Imperio romano, pero entendían que el Imperio británico sobrepasaba con creces los logros romanos. En palabras de Eran Shalev, una prolífica literatura inglesa de la época, con autores como Oliver Goldsmith y John Entick, enfatizaba que el Imperio británico no solo era más extenso sino más poderoso que cualquier otro imperio que haya existido, incluido el romano (Shalev, 2009, p. 43). Es decir que, si bien se reconocían como herederos del Imperio romano, los británicos observaban sus recientes victorias y conquistas como superadoras de las de cualquier otra civilización en la historia.

Las percepciones de Gran Bretaña como una “nueva Roma” calaron en el pensamiento republicano de los Padres Fundadores. De esta forma, en los prolegómenos de la Guerra de Independencia y durante toda la década revolucionaria, las interpretaciones de los políticos estadounidenses se volcaron a ver a Gran Bretaña como aquella Roma degenerada y tiránica de la Roma imperial. Las representaciones de Gran Bretaña se basaron, por lo tanto, en las propias percepciones que habían hecho los británicos años antes, a lo cual se sumaba el republicanismo que permeaba el pensamiento ideológico y político de los Padres Fundadores. Así, términos como “corrupción”, “virtud”, “lujuria” enmarcaron un paradigma intelectual que permitió entender al presente en términos antiguos (Shalev, 2009, p. 52).

Palabras finales

Un trabajo de esta extensión ha dejado de lado otras consideraciones que pueden enriquecer aún más los argumentos expuestos aquí. Sin embargo, quisieramos concluir señalando dos pequeñas cuestiones. En primer lugar, la tradición clásica sirvió de marco de referencia para que personajes como Adams utilizaran el pasado clásico, y el romano en particular, como un momento para buscar modelos políticos que fueran a ser implementados, con sus respectivas transformaciones, en los nacientes Estados Unidos. La misma tradición permeó también el pensamiento republicano de Adams, principalmente a partir del constante uso de Cicerón y de Polibio, que lo llevaron a considerar al sistema constitucional romano



como el mejor de la Antigüedad clásica, aunque imperfecto. Pero no fue un uso de carácter ornamental o descriptivo, sino que el mismo Adams por momentos discutió con los autores clásicos y llevó a cabo un análisis de los sistemas políticos antiguos, motivado por el contexto en el que se encontraba. En segundo lugar, Adams mantuvo un notorio rechazo a modelos de gobierno monárquicos, señalando las posibles degeneraciones y consecuencias negativas que podría traer la adopción de un sistema unipersonal. Así, expuso -como otros Padres Fundadores, como su primo Samuel Adams- una mirada peyorativa hacia la época imperial romana a la cual equiparaba con la Gran Bretaña de su época. Esta equiparación no solo se justificó por los autores que influyeron en el pensamiento del político estadounidense, sino también por la autopercepción como una “nueva Roma” que hicieron los mismos británicos a través de sus victorias y conquistas en el siglo XVIII. Todo esto nos lleva a pensar, en definitiva, que el mundo clásico estaba más vivo que nunca en este contexto y se implantó como una fuente fundamental para los objetivos políticos de distintos estados de finales del 18 y, en particular, de los políticos norteamericanos.

Referencias bibliográficas

Adams, J. (1797). *The Defence of the constitutions of government of the United States of America. Against the attack of M. Turgot in his letter to Dr. Price*, vols. I, II, III. Philadelphia: Budd and Bartram.

_____. (1775). *Letters of Novanglus*. 6 de febrero de 1775. Recuperado de: <http://www.masshist.org/publications/adams-papers/view?&id=PJA02dg5>

_____. (1775). *To the Inhabitants of the Colony of Massachusetts-Bay*. 17 de abril de 1775. Recuperado de: <http://www.masshist.org/publications/adams-papers/index.php/view/ADMS-06-02-02-0072-0014>

Bailyn, B. (1972). *Los orígenes ideológicos de la revolución norteamericana*. Buenos Aires: Paidós.

García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Autónoma de México.

Martínez Maza, C. (2010). Democracia ateniense vs. revolución americana. El rechazo al paradigma clásico. *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n° 3, 215-226.



- _____ (2013). *El espejo griego. Atenas, Esparta y las ligas griegas en la América del período constituyente [1786-1789]*. Barcelona: Bellaterra.
- _____. (2017). Luces y sombras del principado de Augusto en EEUU (1776 – 1860). *Revista de historiografía*, 27, 83-105.
- Mullet, C. F. (1939). Classical Influences on the American Revolution. *The Classical Journal*, 35, 92-104.
- Peterson, B. (2019). Republican Institutionalism for a “Government of Laws”: The Polybian Political Science of John Adams. *American Political Thought*, vol 8, 323-346.
- Reinhold, M. (1975). *The Classick Pages: Classical Reading of the Eighteen-Century Americans*. Pennsylvania: University Park.
- _____. (1984). *Classica Americana: The Greek and Roman Heritage in the United States*. Wayne State University Press.
- Richard, C. J. (1988). *The Founding Fathers and the classics*. Vanderbilt University.
- Sellers, M.N. (1994). *American Republicanism: Roman Ideology and the United States Constitutions*. Houndmills: The Macmillan Press.
- Shalev, E. (2009). *Rome reborn on western shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic*. Virginia: University of Virginia Press.
- Weber, R. (2015). Excavating an American Republic: an analysis of John Adams’s Use of the Classics in his Defence of the Constitutions of the United States. *Past Tense: Graduate Review of History* 3, 1, 1-22.



Aquiles, ἰβάρβαρος? Apuntes sobre la identidad en los escolios de la *Ilíada*

Camila Lucia Belelli
UBA – CONICET
camila.belelli@gmail.com

Resumen

En el canto XVI de la *Ilíada* Aquiles pronuncia una plegaria a Zeus para rogar por la gloria y la seguridad de Patroclo. En la sección del *argumentum* justifica su pedido a partir del esquema *da-quia-dedisti*, aludiendo al deseo que la divinidad ya le ha cumplido (Il. XVI, 236-237). Estos dos versos son casi idénticos a aquellos que profiere Crises en el canto I, 453-454. La mención de este pedido de daño a los aqueos en boca de Aquiles provocó el rechazo de Aristarco de Samotracia, quien lo sostuvo que se trataba de una interpolación, ya que “Aquiles se regocija inadecuadamente por la derrota de los griegos” (*Sch. Il.* 1,

454). Utilizaremos este argumento como disparador de una serie de apuntes sobre la concepción de la antinomia griegos/extranjeros en los escolios.

Palabras-clave:

Aquiles - escolios -
Aristarco - alteridad
- identidad.



En el canto XVI de la *Iliada*, antes de enviar a Patroclo a combatir portando sus armas, Aquiles pronuncia una plegaria dirigida a Zeus en la que ruega por la gloria y la seguridad de su compañero. En la sección del *argumentum* (Pulleyn, 1997: 132) el Péliba justifica su pedido a partir del esquema *da-quia-dedisti* (“dame porque ya diste”), aludiendo al deseo que la divinidad ya le ha cumplido: ἤμὲν δὴ ποτ’ ἐμὸν ἔπος ἔκλυες εὐξαμένοιο, / τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ’ ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν, “Como ya una vez me escuchaste suplicar / y me honraste, y mucho heriste a la hueste de los aqueos” (*Il.* 16, 236-237). Estos dos versos son casi idénticos a aquellos que profiere Crises en el canto I (vv. 453-454) cuando, luego de que los dánaos le devolvieran a su hija, se dirige a Apolo para solicitarle que haga cesar la peste.

La mención de este pedido de daño a los aqueos en boca de Aquiles provocó el rechazo de los eruditos alejandrinos. Zenódoto omitió el verso 237 en su edición (*Sch. Il.* 16, 237b), mientras que Aristarco de Samotracia recurrió al procedimiento de la atétesis, es decir, el señalamiento por medio de un símbolo crítico de la necesidad de eliminar el pasaje del texto homérico. La línea es comentada por él en varias ocasiones:

Sch. Il. 16, 236a: ἡ διπλῆ, ὅτι οὐ προσυνέσταται περὶ τῆς τῶν Ἀχαιῶν κακώσεως εὐχόμενος οὐδὲ κατ’ εὐχὴν τετίμηται, ἀλλὰ διὰ τὰς τῆς Θέτιδος λιτάς· διὸ ἀθετητέον τὸν ἐξῆς “τίμησας μὲν ἐμέ, <μέγα δ’ ἴψαο λαὸν Ἀχαιῶν>” (Π 237)· καθολικῶς γὰρ λέγει καὶ οὐκ <εἰς> ἀφορισμένον ἀναφέρει καιρὸν τὸν τῆς μήνιδος,

“la diple porque [Aquiles] no es presentado antes pidiendo el maltrato de los aqueos, ni es honrado a causa de una plegaria, sino gracias a las súplicas de Tetis. Por lo tanto debe ser atetizado el siguiente verso: “y me honraste, y mucho heriste a la hueste de los aqueos” (237). Pues está hablando en términos generales, sin evocar separadamente el tiempo de la cólera”.

Sch. Il. 16, 237: ὁ μὲν ὀβελὸς πρὸς τὴν προειρημένην ἀθέτησιν, ὁ δὲ ἀστερίσκος, ὅτι ἐκ τῆς τοῦ Χρύσου εὐχῆς (sc. A 454) μετενήνεκται,

“el óbelo por la atétesis antes mencionada, y el asterisco porque [el verso] es transferido de la plegaria de Crises”.

Sch. Il. 1, 454: ὅτι κατὰ τὴν Πατρόκλου ἔξοδον (sc. Π 237) οὐκ ὀρθῶς λέγεται, ἐντεῦθεν μετενεχθεῖς· οὐ γὰρ εἰκότως Ἀχιλλεὺς ἐπιχαίρει τῇ ἤττῃ τῶν Ἑλλήνων. ὁ δὲ Χρύσης βάρβαρος καὶ μισέλλην,

“[la diple] porque [el verso] no es dicho correctamente en la partida de Patroclo, habiendo sido transferido desde aquí. Pues Aquiles se regocija inadecuadamente por la derrota de los griegos, mientras que Crises es un extranjero y odia a los helenos”.



A partir de esta serie de comentarios podemos colegir que Aristarco brinda tres argumentos para justificar la atétesis del verso en el canto XVI:

1. El pasaje presenta una inconsistencia, ya que nunca vemos en la *Iliada* a Aquiles suplicando a Zeus que castigue a los aqueos. Es su madre, Tetis, quien dialoga con su hijo y luego realiza el ritual de la súplica ante el Crónida.
2. A partir de esto, Aristarco interpreta que Aquiles habla en términos generales acerca de otras ocasiones en las que Zeus lo ha escuchado, sin referirse al momento puntual del comienzo de la cólera.
3. El verso no es adecuado (οὐ εἰκότως) cuando lo pronuncia Aquiles, ya que implica que este se alegra por la derrota del ejército al que pertenece. Sí es esperable, por el contrario, del extranjero Crises.

En este trabajo nos dedicaremos al tercero de estos argumentos, que se enfoca en la dicotomía griegos/bárbaros como categoría funcional para discernir qué es esperable de un personaje y qué no. Esta oposición, según Crespo (2017: 27), es una de las variables que configuran el ideal identitario colectivo de los griegos: “Las marcas de la identidad comunitaria se definen por oposición a lo *otro, ajeno, distinto, lejano, incomprendible, peligroso, inferior*”. Teniendo esto en cuenta, es sumamente comprensible que los gramáticos alejandrinos hayan puesto en cuestión un verso que unía al sacerdote Crises y a Aquiles, “el mejor de los aqueos”, en el deseo de la destrucción del ejército griego.

La figura de Aquiles, sin embargo, está cargada de este tipo de contradicciones; esto lo convierte, según Fantuzzi (2013: 7), en el “paradigma perfecto de la transgresión de límites (...) su estatus heroico es sinónimo de su habilidad para cruzar ciertas divisiones que otros hombres no pueden superar”. La frecuencia con que el Périda transgrede los límites impuestos por su cultura lo vuelve un héroe perfecto e imperfecto a la vez, y “nos conduce, así como a los antiguos, a reflexionar acerca de estos límites” (Fantuzzi, 2013: 8). Las observaciones de Aristarco funcionarán para nosotros, una vez más, como disparador; intentaremos dilucidar si, efectivamente, Aquiles presenta en la *Iliada* rasgos pasibles de ser asimilados a los de un bárbaro o “extranjero”, y cuáles serían las implicancias de esto en el contexto general de la obra.

Para ello comenzaremos por rastrear en el corpus de los escolios el término βάρβαρος,¹ con el objetivo de analizar cuáles son las características que los griegos concebían como distintas o ajenas a las propias. Nos interesa señalar cuatro instancias en las que se emplea el adjetivo; en primer lugar, es atribuido a Crises, como ya hemos visto. Al analizar el verso 42 del canto I, el escoliasta intenta explicar por qué el sacerdote maldice a todos los griegos, que han aceptado devolverle a su hija, y no solamente a Agamenón. Brinda para ello una serie de motivos (principalmente del orden de la continuidad de la trama), de los cuales el último dice:

καὶ ὅτι ὡς βάρβαρος ὁ Χρύσης πᾶσιν Ἕλλησιν ἐχθρὸς ἐστὶν (*Sch. Il. 1, 42*).

“Y porque, siendo extranjero, Crises es enemigo de todos los griegos”.

1. El término βάρβαρος no es empleado en la *Iliada*; si aparece en el adjetivo compuesto βαρβαρόφωνος (*Il. II, 867*).



Crises, al ser βάρβαρος, es por definición también ἐχθρός, enemigo de los griegos. Como tal, lleva a cabo acciones para perjudicarlos; en este caso, la maldición que origina la peste.

El segundo personaje al que se caracteriza como βάρβαρος es Dolón, el soldado troyano capturado por Diomedes y Odiseo en el canto X. Acerca de la expedición nocturna al campamento enemigo observa el escoliasta:

καλῶς οἱ μὲν Ἕλληνες θεὸν ἡγεμόνα ἐπικαλοῦνται καὶ ἀκούονται, ὁ δὲ βάρβαρος Δόλων μὴ εὐχόμενος ἀποτυγχάνει (*Sch. Il. 10, 277*).

“Bellamente los griegos, por su parte, invocan a la divinidad conductora y son escuchados; pero el extranjero Dolón, que no suplica, fracasa”.

La falta que se le adjudica al troyano es del orden de la piedad religiosa. Los griegos, al momento de emprender la marcha, pronuncian sendas plegarias dirigidas a Atenea, divinidad protectora de ambos, y el narrador primario consigna que han sido escuchados. Dolón, por el contrario, realiza la misma acción sin pedir asistencia a ningún dios y por eso no sólo fracasa en su misión, sino que también pierde la vida. El respeto por el plano divino mostrado por los aqueos, entonces, es valorado positivamente y empleado como justificación de su preponderancia en el enfrentamiento.

El siguiente personaje señalado como βάρβαρος es Héctor, en el canto XI. Nos encontramos en el momento de la arístia de Agamenón, que está por llegar al pie de la muralla. Zeus, al ver esto, ordena a Iris que acuda al encuentro de Héctor y le comunique instrucciones de mantenerse fuera del alcance del Atrida; luego aquel le infundirá vigor para hacer retroceder a los aqueos hasta las naves. La mensajera encuentra al troyano de pie en su carro, y al respecto el escoliasta comenta:

ὄρα, τί καταλαμβάνεται πράττων ὁ βάρβαρος· ἔστηκεν ἀργὸς ἐπὶ τῶν ἀρμάτων μῆτε πολεμῶν μῆτε ἐγκελευόμενος τοῖς φεύγουσιν. Ἕλλην δὲ οὐκ ἂν ἐποίει τοῦτο (*Sch. Il. 11, 197-198*).

“Mirá de qué se ocupa el extranjero en la acción. Está de pie, inactivo, sobre los carros, ni combatiendo ni dando ánimos a los que huyen. Un griego no haría esto”.



El punto de comparación reside aquí en la actitud adoptada por griegos y troyanos en la batalla. El comentarista señala (sesgadamente, por supuesto) lo que considera una falla en el rol de Héctor como soldado. La exaltación del coraje como valor principal en el combate es característica de la poesía épica; Finley (2002: 19) sostiene al respecto que para los héroes homéricos “todo giraba en torno a un único elemento de honor y virtud: fuerza, valentía, coraje físico, destreza. Por el contrario, no había debilidad ni rasgo poco heroico sino uno: la cobardía y el consecuente fracaso en perseguir metas heroicas”. Al criticar la supuesta inactividad de Héctor y catalogarla como aquello “que un griego no haría”, el comentarista pone de relieve una nueva variable con la que juzgar aquello que es ajeno.

Por último, y en el mismo canto, un soldado troyano realiza una acción que es catalogada como βάρβαρος. Soco, acudiendo en defensa de su hermano, se enfrenta a Odiseo y profiere una amenaza, como es habitual en este tipo de escenas, antes de herirlo con la pica. El escoliasta, sin embargo, opina al respecto:

βάρβαρος ἢ ἀλαζονεία ἐν τοιούτῳ καιρῷ προφερομένη μεθ' ὑπερβαλλούσης ὑπερηφανίας (*Sch.* *Il.* 11, 432-433).

“Bárbara es la fanfarronería proclamada en esta ocasión con excesiva arrogancia”.

La ἀλαζονεία (“vanidad”, “fanfarronería”) del troyano es criticada por el comentarista y relacionada con la desmesura por medio de dos términos que, desde su misma constitución morfológica, aluden al exceso: ὑπερβάλλω y ὑπερηφανία. La moderación, expresada mediante el término σωφροσύνη, es por supuesto otro de los ideales a los que el pueblo griego aspiraba como rasgo identitario. La carencia de ella, entonces, es calificada en esta ocasión mediante el adjetivo βάρβαρος.

Podemos sintetizar, a partir de lo expuesto, cuatro rasgos que conforman la identidad de quienes no son griegos presentes en los comentarios antiguos al texto homérico: animadversión hacia los helenos, carencia de piedad religiosa, falta de coraje o proactividad en el campo de batalla y ausencia de medida. Ahora bien, ¿cómo podemos ubicar a Aquiles en este panorama?

De los cuatro atributos que hemos identificado, los últimos tres generan cierta resonancia con el personaje de Aquiles. Si bien nunca se lo acusa explícitamente de portar ninguna de estas características, todas están, en algún momento de la obra, asociadas a su persona. En el canto I, por ejemplo, ante la amenaza de marcharse que ha proferido, Agamenón le contesta: φεῦγε μάλ' εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται (*Il.* 1, 173) “huye entonces, si te impulsa tu ánimo”. El empleo del verbo φεύγω, “escapar”, no es inocente. El Atrida



elige construir la potencial partida de Aquiles como una huida y resaltar así el hecho de que este se estaría desligando de la responsabilidad que ha asumido para con sus compañeros y, además, resignando el ideal guerrero que ya hemos mencionado. Por supuesto que no puede llamar “cobarde” abiertamente a Aquiles; sin embargo, desliza mediante el uso de este término una valoración respecto de su accionar.

El Périda tampoco es tildado nunca de “fanfarrón” en la *Iliada*; sin embargo, sí se le atribuye un carácter altanero y una tendencia (recurrente) a considerarse superior a los demás. Agamenón, nuevamente, dice de él:

ἀλλ’ ὄδ’ ἀνήρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ’ ἀνάσσειν,
πᾶσι δὲ σημαίνειν (*Il.* 1, 287-289).

“Pero este hombre quiere estar por encima de todos los demás,
y quiere mandarlos a todos, y reinar sobre todos,
y dar órdenes a todos”.

Diomedes, por su parte, acusa a Aquiles de arrogante al conversar con Agamenón:

μὴ ὄφελος λίσσεσθαι ἀμύμονα Πηλεΐωνα
μυρία δῶρα διδούς· ὁ δ’ ἀγήνωρ ἐστὶ καὶ ἄλλως·
νῦν αὖ μιν πολὺ μᾶλλον ἀγνηορήσιν ἐνήκας. (*Il.* 9, 698-700)

“No debiste suplicar al excelente Périda
ofreciéndole incontables regalos; y además él es arrogante.
Ahora de nuevo, mucho más, lo has sumido en la arrogancia”.

El respeto de Aquiles por la divinidad también es puesto en cuestión en el momento máximo de su furor, tras haber matado a Héctor y desfigurado su cadáver. Es Apolo, en este caso, quien dice a los dioses: ὦς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς / γίγνεται (*Il.* 24, 44-45); “Así Aquiles ha perdido la piedad, y ya no existe para él el respeto”.

Si estos tres rasgos propios de lo no-griego son solo sugeridos en cuanto a Aquiles, no sucede lo mismo con el primero que hemos mencionado y que comparte, notablemente, con Crises: el carácter de enemigo



de los dánaos. A medida que progresa el plan de Zeus y la situación de estos se vuelve más desesperada, la figura del Périda se va tornando, en un *crescendo*, cada vez más hostil. Áyax, en un primer momento, sugiere en la embajada que Aquiles ha dejado de lado los lazos de camaradería que lo unen a sus aliados: ἄγριον ἐν στήθεσσι θέτο μεγαλήτορα θυμὸν / σχέτλιος, οὐδὲ μετατρέπεται φιλότητος ἐταίρων (*Il.* 9, 629-630); “En verdad Aquiles ha vuelto feroz su animoso corazón en el pecho, ¡el cruel!, y no se preocupa por la amistad de sus compañeros”. Tenemos, hasta este momento, la afirmación de que él ha descuidado el vínculo de *φιλότης*.

Más adelante Néstor pone en palabras, mediante imágenes sumamente gráficas, el temor que recorre a toda la hueste:

ἦ μένει εἰς ὃ κε δὴ νῆες θοαὶ ἄγχι θαλάσσης
 Ἀργείων ἀέκητι πυρὸς δηϊοιο θέρωνται,
 αὐτοὶ τε κτεινώμεθ' ἐπισχερώ; (*Il.* 11, 666-668)

“¿Acaso aguarda a que las veloces naves cerca del mar,
 contra la voluntad de los argivos, ardan por el fuego abrasador,
 y a que nosotros mismos seamos asesinados uno tras otro?”

Las palabras de Néstor son dirigidas a Patroclo, y su objetivo es convencerlo de que intente razonar con Aquiles. El anciano conoce su carácter compasivo, y por ello esboza ante él esta imagen cargada de *páthos* en la que el Périda, por abstenerse de actuar, se convierte en responsable directo de la ruina de los aqueos. Con todo, el planteo de esta posibilidad por medio de una pregunta da cuenta de que la conversión de Aquiles en un enemigo continúa siendo meramente potencial.

En el canto XIV, sin embargo, Poseidón se dirige a Menelao y menciona al Périda como si fuera un enemigo más:

Ἀτρεΐδη νῦν δὴ που Ἀχιλλῆος ὀλοὸν κῆρ
 γηθεῖ ἐνὶ στήθεσσι φόνον καὶ φύζαν Ἀχαιῶν
 δερκομένῳ, ἐπεὶ οὐ οἶ ἐνὶ φρένες οὐδ' ἠβαιαί.
 ἀλλ' ὁ μὲν ὡς ἀπόλοιτο, θεὸς δέ ἐσιφλώσειε· (*Il.* 14, 139-142).



“¡Atrida! Ahora creo que el destructivo corazón de Aquiles ha de estar alegre en su pecho, al contemplar la matanza y la huída de los aqueos, pues ya no existe en él ni el más mínimo sentimiento. Pero ojalá que él perezca, y la divinidad lo destruya”.

En lo que respecta a Poseidón, deidad aliada de los dánaos, parecería ser que Aquiles ha llegado a un punto de no retorno. No sólo lo imagina alegrándose por la muerte de los compañeros, sino que expresa el deseo de que él mismo perezca también, destruido por la divinidad.

Conclusiones

Podemos comenzar a sugerir, luego de este análisis, una serie de conclusiones preliminares. A partir de la oposición tajante realizada por Aristarco entre Aquiles y Crises en tanto βάρβαρος, hemos podido comprobar que, de hecho, esta distinción es más bien borrosa en el poema homérico. Al ir construyendo a su personaje en cuanto a sus relaciones con los demás, el poeta traza una serie de líneas de fuga que apartan a Aquiles del lugar de héroe griego paradigmático y complejizan su figura.

El toque maestro de Homero, su sutileza más explícita, se encuentra precisamente en el verso que Aristarco percibió como anómalo y no pudo tolerar. Al unir a Crises y a Aquiles por medio de la repetición de la misma plegaria, en la que le recuerdan al dios que él ha dañado a la hueste de los aqueos por su pedido, el compositor deja establecido el paralelo estructural entre ambos. Crises y Aquiles son, en la *Iliada*, los dos individuos que mayores estragos ocasionan en el ejército griego: el primero, con la peste implorada a Apolo; el segundo, por medio de su *mênis* y el resultante apartamiento del combate, que les permite a los troyanos casi destruir por completo a sus atacantes.

Este paralelo estructural puede profundizarse aún más: en ambos casos, el motivo que desencadena la ruina de los aqueos es una mujer. La captura de Criseida conduce al sacerdote a maldecir a los dánaos y ocasiona que Apolo desate la peste que diezma sus tropas. Por otro lado, el apoderamiento de Briseida por parte de Agamenón despierta el *mênis* de Aquiles, que a su vez pone en marcha el plan de Zeus y da la ventaja a los troyanos. El verse privados de sendas mujeres lleva a que ambos personajes busquen una respuesta en el plano divino, y en ambos casos esta consiste en un perjuicio directo al colectivo de los aqueos.



Este esquema estructural que se repite alrededor de Crises y Aquiles actualiza, además, el episodio mítico que subyace a la obra y presenta el mismo patrón. La guerra de Troya (y, por consiguiente, la *Iliada*) también se ha originado por la sustracción de una mujer: Helena. Menelao y Agamenón, al igual que Crises y Aquiles, también han emprendido acciones concretas para recuperarla; y estas acciones también han resultado perjudiciales para los aqueos, que han tenido que abandonar patria y familia y, en muchos casos, dejar la vida a los pies de Ilión.

Resulta evidente que este juego de estructuras paralelas es característico del gran compositor de la *Iliada*, que ha planeado su obra monumental prestando atención a este tipo de detalles. Aristarco, defensor a ultranza de la consistencia en la caracterización, no podía tolerar que el héroe homérico por excelencia fuera asimilable a un extranjero. Aun así, nos sigue mostrando que su ojo erudito tenía la habilidad de captar con precisión aquellos momentos en los que Homero se aparta de lo esperable para crear personajes profundos, complejos y, por sobre todo, eternos.

Referencias bibliográficas

- Crespo, M. I. (2017). “El hombre y el dios. Heráclito, Apolo y el conocimiento de sí”. En S. Magnavacca, M. I. Santa Cruz, L. Soares (Eds.), *Conocerse, cuidar de sí, cuidar de otro: Reflexiones antiguas y medievales*. Buenos Aires.
- Finley, M. I. (2002). *The world of Odysseus*. New York.
- Erbse, H. (1969). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)*. Berlín.
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in love: Intertextual studies*. Oxford.
- Van Thiel, H. (Ed.). (1996). *Homeri Ilias*. Hildesheim, Zürich, New York.
- Pulleyn, S. (1997). *Prayer in Greek religion*. Oxford.



Edipo y la construcción de la propia historia

María Lorena Bianchin

Universidad del Salvador – UBA

lorena.bianchin@gmail.com

Resumen

Edipo en Colono ha sido asociada al concepto de “crisis” a partir de su datación. En relación a la ira manifestada por Edipo en los diálogos con Creonte y Polinices, se ha debatido en qué consiste la crisis personal que atraviesa el héroe. Se propone aquí el análisis filológico de los parlamentos de Edipo correspondientes a dichos momentos (Vv. 960 – 1013 y vv. 1348 – 1396), prestando especial atención al componente narrativo, con el objetivo de valorar de qué manera el héroe relata su vida y construye la historia de su linaje.

Palabras-clave:
tragedia héroe
- identidad -
autonarración -
narratología.



Introducción

La obra de Sófocles *Edipo en Colono* ha sido principalmente asociada al concepto de “crisis” a partir de su datación, correspondiente a los últimos años del siglo v, en los cuales tienen lugar una serie de sucesos que marcan el fin de una época.

Por fuera del precedente acercamiento, se han suscitado diversas valoraciones referidas al héroe de la tragedia. En particular se repara sobre el desarrollo que tiene el personaje en escena: Forrer (1947: p. 343) duda del carácter divino que parece asumir el personaje en el desenlace de la obra; Knox (1983: p. 147) considera que aquello que se encuentra en crisis en el personaje es su propia humanidad. Como héroe atípico (se trata de un anciano que renuncia al temperamento heroico), se inviste a lo largo del drama de características que son privativamente divinas: el conocimiento, la certeza y la justicia. Otros acercamientos más actuales proponen diversas elaboraciones para poder entender al héroe. Kitcher (2018: p. 165), por ejemplo, afirma que Edipo es un personaje estático, cuya comprensión es posible a partir de la serenidad que experimenta el héroe. Dicha serenidad es desafiada por diferentes personajes y en distintos momentos del drama (en los cuales, el hijo de Layo se muestra iracundo), pero finalmente es reafirmada. Ledbetter (2018: p. 206), por su parte, propone ver la obra como un proceso de construcción del *self* de Edipo, algo que solamente es posible a través de la verdad.

Las posturas anteriormente mencionadas son en parte el resultado de diferentes valoraciones con respecto a la ira que manifiesta Edipo, algo que es difícil de conciliar con el carácter divino que parece asumir el



personaje en el desenlace de la obra. Tal sentimiento se expresa en los intercambios que sostiene el hijo de Layo con Creonte y con Polinices. Se trata de dos momentos en los que se advierte un componente narrativo. En el primer caso (vv. 960-1013), la narración de Edipo es sumaria y abarcativa: el héroe repasa los hechos más importantes y desgraciados de su vida. En el segundo caso (vv. 1348–1396), el personaje articula, en la contestación a su hijo, dos tiempos de lo narrado: el pasado y el futuro.

En este contexto, se propone el análisis filológico de los parlamentos de Edipo correspondientes a los encuentros con los personajes en cuestión, prestando especial atención al componente narrativo, con el objetivo de valorar de qué manera el héroe cuenta su propia historia y construye la historia de su linaje. En el personaje de Edipo opera un cambio y esa transformación se proyecta en el modo en como él relata su vida.

Desarrollo

La narración constituye una parte importante de la tragedia. Aparece como trama principal o secundaria en diversos discursos de diferentes personajes. En el caso del héroe del drama, el relato se presenta en, por lo menos, siete de sus parlamentos. En cada uno de estos casos el personaje suele reponer información acerca de hechos sucedidos previamente, pero lo destacable en cada una de dichas ocurrencias se debe a la manera en la que Edipo, como narrador, dispone la información que provee a través del relato, ya que los temas suelen reiterarse: el exilio y los crímenes cometidos constituyen el repertorio exclusivo del personaje. La repetición temática y la diferencia en cómo organiza cada vez la interpretación de estos mismos hechos sugieren una clave de cómo el personaje construye su identidad.

La primera vez que Edipo relata cómo ha sido su exilio sucede entre los versos 421 y 460. La historia comienza en el punto de desenlace de *Edipo Rey*: en ese día Edipo deseó morir, pero nadie satisfizo para el héroe ese deseo. Tiempo después es condenado al destierro y no recibe ayuda de ninguno de sus hijos. En esta primera instancia se vuelve interesante notar cómo el personaje plantea un cambio en su propia percepción de los crímenes cometidos por él mismo (vv. 437-444):



χρόνω δ', ὅτ' ἤδη πᾶς ὁ μόχθος ἦν πέπων,
 κάμάνθανον τὸν θυμὸν ἐκδραμόντα μοι
 μείζω κολαστὴν τῶν πρὶν ἡμαρτημένων,
 τὸ τηνικ' ἤδη τοῦτο μὲν πόλις βία
 ἤλαυνέ μ' ἐκ γῆς χρόνιον, οἱ δ' ἐπωφελεῖν,
 οἱ τοῦ πατρὸς τῶ πατρὶ δυνάμενοι τὸ δρᾶν
 οὐκ ἠθέλησαν, ἀλλ' ἔπους μικροῦ χάριν
 φυγᾶς σφιν ἔξω πτωχὸς ἠλώμην αἰί.¹

Y con el tiempo, cuando todo el pesar se suavizó
 y comprendí que mi ánimo había brotado como un verdugo mayor que el que merecían los
 errores cometidos antes,
 entonces, pasado todo ese tiempo, la ciudad me expulsó con violencia de la tierra;
 y ellos, los hijos del padre, no quisieron ayudar al padre, aunque eran capaces de hacerlo,
 sino que a falta de una pequeña palabra, continuo errando, fugitivo, mendigo, a causa de
 ellos.

Entre los versos 437 y 439 se advierte la sucesión temporal a partir del contraste entre el participio del aoristo (ἐκδραμόντα) y el pretérito imperfecto (ἐμάνθανον), y de la presencia del dativo χρόνω. Entre las formas verbales (ya sea conjugada o nominal) se establece una oposición semántica entre la actividad intelectual implicada en el verbo μανθάνω y el movimiento veloz involucrado en ἐκτρέχω. El acto de aprender por experiencia, de comprender, sumado al énfasis presente en los versos con respecto al paso del tiempo dan cuenta del cambio que opera en el narrador homodiegético de este relato. La variación que tiene lugar en el personaje tiene que ver con su interioridad, con la percepción de sus propias acciones. Tal carácter dinámico se contrapone, a su vez, con el carácter estático de los otros personajes de la narración, los hijos de Edipo. El sujeto responsable del exilio en esta oportunidad es la ciudad, pero también los hijos. En esta oposición, el factor temporal, enfatizado en la segunda parte a través de χρόνιον aporta al contraste entre el dinamismo y el estatismo.

1. Todas las traducciones son propias.



Posteriormente, entre los versos 510 y 545, la narración se construye a partir del diálogo entre Edipo y el coro. En esta oportunidad, la temática dominante abarca los crímenes cometidos por el hijo de Layo. Con respecto al matricidio, Edipo relata que (vv. 539-541):

Ἐδεξάμην/ δῶρον ὁ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος/ ἐπωφελήσας ὄφελον ἐξελέσθαι.

Recibí un regalo, el cual, miserable, yo nunca hubiera debido recibir luego de haber ayudado.

Edipo se presenta aquí como el receptor de un don destinado a él luego de haber ayudado a la ciudad. En el caso del parricidio, el hijo de Layo cuenta que (vv. 546-548): Ἐγὼ φράσω/ καὶ γὰρ ἄνους ἐφόνευσα καὶ ὤλεσα/ νόμῳ δὲ καθαρός, ἄϊδρις ἐς τόδ' ἦλθον. “Yo te explicaré. Presa de la fatalidad, maté y destruí. Pero estoy limpio ante la ley. Ignorante llegué a esto”.

En el verso 548 son dos los adjetivos que caracterizan al narrador-personaje. Mientras que, en tanto personaje de los hechos que relata, Edipo es ἄϊδρις, la consecuencia directa es el carácter de καθαρός, propia del narrador que enuncia los hechos.

Si en la narración previa (vv. 437-444) los hechos eran presentados cronológicamente, en el diálogo con el coro el movimiento es regresivo: primero se considera el incesto, luego el parricidio. Las evaluaciones que realiza el narrador con respecto a los hechos que relata (Ἐπαθον ἄλαστ' ἔχειν v. 538 y Οὐκ ἔρεξα v. 539) dan cuenta del cambio referido. Edipo ha comprendido y es en virtud de esa comprensión que puede contar lo que ha hecho y afirmarse como καθαρός.

Finalmente, entre los versos 760 y 800 se retoma la temática del primer relato (el exilio). En este caso, el interlocutor es Creonte. En una narración sumaria se exponen, por segunda vez, los hechos que tuvieron lugar luego de que Edipo confirmara su identidad. La narración responde a un tiempo cronológico, y la voz narradora alterna entre la primera y la tercera persona. El uso de la segunda persona resalta que Creonte estuvo involucrado. Las acciones que antes eran atribuidas a la ciudad (ἦλαυνε, v. 441) ahora se le atribuyen al hermano de Yocasta (vv. 768-771):

ἀλλ' ἠνίκ' ἤδη μεστὸς ἦ θυμούμενος
καὶ τοὺν δόμοισιν ἦν διαιτᾶσθαι γλυκύ,
τότ' ἐξεώθεις κάξέβαλλες, οὐδέ σοι (770)
τὸ συγγενὲς τοῦτ' οὐδαμῶς τότ' ἦν φίλον.



Pero cuando estuve saciado de mi cólera
y vivir en el palacio era placentero,
entonces me expulsaste y echaste fuera
y este parentesco no fue entonces de ninguna manera querido para ti.

Nuevamente se insiste en el cambio que atraviesa el personaje como resultado de un proceso que alcanza un punto culminante (en este caso, a través de *μεστός* y en versos anteriores a través del adjetivo *πέπων* v. 437). En contraposición, Creonte insiste, al igual que la ciudad y que los hijos de Edipo, con el exilio.

En relación con el cambio de Edipo se encuentra el *θυμός*, instancia que denota interioridad, y que aparece en el primer pasaje y en el actual, ya sea en forma nominal o verbal. Si anteriormente Edipo había relatado a Ismene y al coro su destierro y los crímenes cometidos, el encuentro con Creonte motiva nuevamente el relato de las mismas secuencias: exilio, parricidio, incesto.

En este marco, la narración aparece como una secuencia secundaria en los versos 960 a 1013, en los que lo argumentativo predomina en la organización textual. La primera persona en función de sujeto aparece en una subordinada cuyo contenido coloca en perspectiva aquello que se ha de relatar (*ἄς ἐγὼ τάλας/ ἤνεγκον ἄκων* vv. 963 y 964).

El relato de cada crimen asumirá formas diferentes. En el caso del parricidio, la narración sumaria es presentada a través de condicionales sucesivas cuyas apódosis están constituidas por interrogaciones directas encabezadas por *πῶς* dirigidas al receptor. Tales interpelaciones enfatizan la evaluación que hace el narrador con respecto a la historia (vv. 969-977).

Ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ
χρησιμοῖσιν ἰκνεῖθ' ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,
πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὄνειδίζοις ἐμοί,
ὃς οὔτε βλάστας πω γενεθλίους πατρός,
οὐ μητρὸς εἶχον, ἀλλ' ἀγέννητος τότε ἦ;
Εἰ δ' αὖ φανείς δύστηνος, ὡς ἐγὼ φάνην,
ἐς χειρὰς ἦλθον πατρὶ καὶ κατέκτανον,
μηδὲν ξυνιείς ὦν ἔδρων εἰς οὓς τ' ἔδρων,
πῶς ἂν τό γ' ἄκων προᾶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις;



Porque explícame, si algo decretado por los dioses le llegó a mi padre, a través de oráculos, de que moriría a manos de su hijo, ¿cómo podrías con justicia reprocharme esto a mí que aún no había sido engendrado ni concebido por mi padre ni por mi madre, sino que entonces no había nacido? Y si después, habiéndome mostrado desdichado como me mostré, me fui a las manos con mi padre y lo maté, siendo consciente en nada de lo que hice ni de contra quién lo hacía, ¿cómo podrías reprocharme razonablemente un hecho involuntario?

Con respecto al incesto, el relato presenta un narrador en tercera persona focalizado en Yocasta y se intercalan enunciados evaluativos (978-984).

Μητρὸς δέ, τλήμων, οὐκ ἐπαισχύνη γάμους
 οὔσης ὀμαίμου σῆς μ' ἀναγκάζων λέγειν
 οἴους ἐρῶ τάχ'· οὐ γὰρ οὖν σιγήσομαι,
 σοῦ γ' εἰς τόδ' ἐξελθόντος ἀνόσιον στόμα.
 Ἔτικτε γάρ μ' ἔτικτεν, ὦμοι μοι κακῶν,
 οὐκ εἰδότη οὐκ εἰδυῖα, καὶ τεκοῦσά με
 αὐτῆς ὄνειδος παιῖδας ἐξέφυσέ μοι.

Y con respecto a las bodas con mi madre, que es tu hermana, miserable, no te avergüenzas de que, obligándome, yo diga las cosas que enseguida diré. Pues ciertamente no me callaré, luego de que llegaste a este punto, boca impía. Pues me dio a luz, ay de mis males, sin que lo supiera yo, sin saberlo ella y, habiéndome dado a luz, engendró hijos para mí, una vergüenza para ella.

En el relato de ambas secuencias hay un privilegio del ordenamiento temporal de los acontecimientos. A su vez, y a diferencia de relatos anteriores, el arco temporal cubierto es más amplio y remite incluso a la prehistoria del personaje.

Hasta aquí se ha visto cómo Edipo cuenta al coro y a Creonte sucesos que remiten tanto a una realidad externa como interna. La existencia del oráculo, el parricidio, el incesto, el exilio forman parte de una secuencia que refiere a lo externo. El enojo de Edipo, la posterior calma, la comprensión y la aceptación responden a una secuencia que tiene lugar en el fuero interno del personaje. La secuencia “externa” es presentada por el narrador a través del relato de hechos que están casi yuxtapuestos, sobre todo cuando se refiere al oráculo, al incesto y al parricidio. La sucesión temporal es la relación que media entre ellos. La causalidad está ligada al oráculo. Por el contrario, la secuencia interna presenta un cambio manifiesto: la



cólera pasa, llega la comprensión de lo vivido por el personaje y el castigo autoimpuesto es juzgado como desmedido. Esa modificación interior se relaciona directamente con el cambio en la percepción del vínculo que media entre los acontecimientos de la secuencia externa. Es la comprensión de la relación entre los diferentes hechos lo que posibilita el cambio subjetivo de Edipo y es su forma de organizar el relato aquello que da cuenta cabal de que dicha modificación ha tenido lugar en el personaje.

Tal diferencia en la forma de narrar la propia experiencia llega a ser notable si se tiene en cuenta el siguiente pasaje de *Edipo Rey*, que ocupa el centro de la tragedia (vv. 779-797):

Ἀνὴρ γὰρ ἐν δείπνοις μ' ὑπερπλησθεὶς μέθη
καλεῖ παρ' οἴνω πλαστὸς ὡς εἶην πατρί.
Κάγῳ βαρυνθεὶς τὴν μὲν οὔσαν ἡμέραν
μόλις κατέσχον, θάτέρα δ' ἰὼν πέλας
μητρὸς πατρὸς τ' ἤλεγχον· οἱ δὲ δυσφόρως
τοῦνειδος ἤγον τῷ μεθέντι τὸν λόγον.
Κάγῳ τὰ μὲν κείνοιν ἑτερπύομην, ὅμως δ'
ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ'· ὑφείροπε γὰρ πολὺ.
Λάθρα δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι
Πυθῶδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἰκόμην
ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἀθλίῳ
καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προὔφανη λέγων,
ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄρα,ν,
φονεὺς δ' ἑσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρὸς.
Κάγῳ 'πακούσας ταῦτα τὴν Κορινθίαν
ἄστροις τὸ λοιπὸν ἐκμετρούμενος χθόνα
ἔφευγον, ἔνθα μήποτ' ὀψοίμην κακῶν
χρησμῶν ὄνειδη τῶν ἐμῶν τελούμενα.

Pues un hombre repleto de borrachera en el banquete me dijo, junto al vino, que yo era un falso hijo de mi padre. Y yo, apesadumbrado, con angustia me contuve a lo largo del día, pero al siguiente, yendo junto a mi madre y a mi padre los interrogué. Ellos incómodamente



consideraron la historia como una mentira del borracho. Y yo me regocijé con ambos, pero igualmente esto me continuaba molestando, pues me había atravesado profundamente. A escondidas de mi madre y de mi padre, fui a Delfos pero a mí Febo me despachó sin atenderme en lo que venía a preguntar, sino que al hablar manifestó cosas terribles y desdichadas, que yo me uniría con mi madre y que haría visible un linaje insoportable de ver entre los hombres y que sería el asesino del padre que me engendró. Y yo, luego de escuchar estas cosas, abandoné la tierra de Corinto, calculando el resto del camino por medio de las estrellas, hacia donde jamás viera cumplidas las desgracias del oráculo.

En el pasaje precedente corroboramos un relato sumario organizado cronológicamente. No obstante, el narrador homodiegético con focalización interna es evidente no solo en las formas verbales sino en la presencia enfática y reiterada del pronombre personal de primera persona en nominativo (vv. 781, 785, 794). La presencia de coordinantes con matiz adversativo (vv. 782, 783, 785), al margen de marcar el contraste entre dos acciones, dan cuenta de una causalidad: el resultado no satisfactorio de una acción despliega el accionar posterior. El discurso oracular aparece integrado en el discurso humano, rodeado de acciones humanas: es la duda de Edipo el hecho que determina su aparición y, a su vez, la profecía motiva el desplazamiento del personaje.

En *Edipo Rey*, el héroe avanza hacia el ἀναγνωρισμός, a partir del cual tendrá lugar la posterior actividad de μανθάνειν. En el inicio de *Edipo en Colono*, el héroe ya ha reflexionado y comprendido, y esta actividad intelectual posibilita la construcción de otro relato en el cual la primera persona se desplaza a otro lugar con respecto a la acción. Por un lado, Edipo ya no se configura en sujeto, sino que es objeto de la ciudad, de Creonte, de sus hijos. A él lo expulsan contra su voluntad. Por otro lado, sigue siendo sujeto y agente de los hechos realizados, pero la causalidad última está en el plano divino. Por eso, puede considerarlos ἄκον.

El proceso de ordenamiento de los hechos que conforman la propia historia tiene en la obra un momento clímax, en el cual, contar la historia de uno será también contar la historia del otro. A partir del verso 1348, Edipo se dirige a su hijo Polinices luego de que él ha solicitado la ayuda de su padre. Polinices aparece aquí como el responsable de la situación actual de Edipo. De esta manera, se establece un contraste entre las malas acciones cometidas por Edipo (cuya razón última es divina) con las acciones de Polinices, que emanan de él mismo (vv. 1354-1364):

ὅς γ', ὦ κάκιστε, σκῆπτρα καὶ θρόνους ἔχων,
 ἃ νῦν ὁ σὸς ξύναιμος ἐν Θήβαις ἔχει,
 τὸν αὐτὸς αὐτοῦ πατέρα τόνδ' ἀπήλασας,
 κᾶθηκας ἄπολιν καὶ στολὰς ταύτας φορεῖν,
 ἅς νῦν δακρῦεις εἰσορῶν, ὅτ' ἐν πόνῳ
 ταύτῳ βεβηκῶς τυγχάνεις ἄκων ἐμοί.
 Οὐ κλαυστὰ δ' ἐστίν, ἀλλ' ἐμοὶ μὲν οἰστέα
 τάδ', ἕωσπερ ἂν ζῶ, σοῦ φονέως μεμνημένῳ·
 σὺ γάρ με μόχθῳ τῷδ' ἔθηκας ἔντροφον,
 σὺ μ' ἐξέωσας, ἐκ σέθεν δ' ἀλώμενος
 ἄλλους ἐπαιτῶ τὸν καθ' ἡμέραν βίον.

Tú, el más malvado, cuando tenías el cetro y el trono que ahora tiene tu hermano en Tebas, tú mismo a este, tu padre, lo expulsaste y lo hiciste desterrado y llevar estas mismas ropas, que al ver ahora lloras, cuando te encuentras, contra tu voluntad, en mi misma pena. Esto no debo lamentarlo, sino que mientras viva deberé soportarlo y te recordaré a ti, asesino. Pues tú me impusiste esta vida de angustia, tú me exiliaste y por ti, vagabundo, pido a otros mi sustento de cada día.

En este relato sumario la temporalidad progresa desde el exilio hasta el presente. El narrador asume predominantemente la segunda persona. Es notable la reiteración del pronombre de segunda persona en distintos casos, sobre todo la repetición en posición inicial en los versos finales en los que se resume lo expuesto. Paralelamente, resalta la posición de objeto que ocupa Edipo en las distintas unidades sintácticas, muy especialmente la repetición en los versos finales, en los que los pronombres de segunda y de primera quedan casi yuxtapuestos, dando cuenta en alguna medida de la asimilación que hay entre el narrador y su interlocutor, a la vez que resalta sus diferencias. Esa asimilación se evidencia también en el hecho de que Polinices se encuentra ἐν πόνῳ ταύτῳ. Y así como es causa directa de la situación actual de Edipo, indirectamente lo será de su propia ruina. El destrato al que somete a su padre motiva la maldición que pronuncia el hijo de Layo en los versos finales del parlamento.

Conclusión

La escena entre padre e hijo supone un contraste especial y un punto cúlmine. En los diversos relatos del exilio, los sujetos de la acción han sido la ciudad, Creonte y Polinices. Que todos los agentes compartan la misma acción crea una identidad entre ellos y, a su vez, hay una gradación ascendente en la escala, en tanto cada uno supone una relación progresivamente más íntima con Edipo. Polinices es asesino, así lo considera Edipo. Y Edipo es el asesino de Layo. Pero mientras en el caso de Edipo la causalidad divina pone en otra perspectiva sus acciones, no existen los mismos atenuantes para su hijo. La diferencia entre ambos resignifica el caso de Edipo, quien cierra este último intercambio integrando en él el poder de la palabra en toda su potencialidad: una capacidad “creadora” que le permite construir sentido a partir del reconocimiento de la impotencia de lo humano frente a lo divino. Edipo evidencia tal comprensión a partir de la expresión de estas relaciones en un relato en el que la palabra divina se presenta en primer lugar y antecedendo el orden de las acciones humanas². Pero su palabra crea, a través de la maldición, otra realidad ulterior. Por lo tanto, la capacidad de recrear el pasado contrasta con la destrucción futura del linaje de los Labdácidas. Finalmente, Edipo es un personaje dinámico que experimenta un cambio interior. La ira señalada por los críticos resulta un elemento característico y muestra la maestría del dramaturgo al retratar un personaje en evolución: se trata de un desarrollo con continuidad. De esta manera, Edipo modifica sus percepciones, puede perdonarse, pero sigue siendo él. El retrato de su temperamento muestra esta identidad, al menos en parte.



Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- Lloyd-Jones, H., & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis fabulae: Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt*. E Typographeo Clarendoniano. Oxford.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (1968,). *A Greek-English Lexicon*, revisado y aumentado por sir H. S. Jones. Oxford.
- Ledbetter, G. (2018). *Truth and Self at Colonus* (Vol. 1) en Woodruff, P. (Ed.). (2018). *The Oedipus plays of Sophocles: philosophical perspectives*. Oxford.

Bibliografía secundaria

- Forrer, R. (1974). “Oedipus at Colonus: A Crisis in the Greek Notion of Deity”. *Comparative Drama*, 8(4), 328-346. <https://doi.org/10.1353/cdr.1974.0035>
- Kitcher, P. (2018). *Aging Oedipus* en Woodruff, P. (Ed.). (2018). *The Oedipus plays of Sophocles: philosophical perspectives*. Oxford.
- Knox, B. M. W. (1983). *The heroic temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. California.



Amores de Ovidio y *El malestar en la cultura*

Juan Carlos Bisdorff

Universidad Nacional de Tucumán

biseas1994@gmail.com

Resumen

El amor, como piedra angular sobre la cual se fundamenta la cultura, muchas veces se constituye como un obstáculo que atenta contra la cohesión social (Freud, 1991). Esta apreciación freudiana esgrimida en *El malestar en la cultura* nos permitirá comprender la problemática que se cierne entre la sexualidad y la cultura en *Amores* de Ovidio. El yo poético que expresa su *querimonia*, a la luz del dístico elegíaco, es un *exclusus* que escapa de las obligaciones cívicas y militares para refugiarse en un imaginario que lo postra psíquicamente, debido a un proceso de sobreestimación sexual que recae en Corina.

Palabras-clave:
cultura - sexualidad
- sobreestimación -
amor - celos.



Introducción

Amores de Publio Ovidio Nasón se adscribe al género de la elegía erótica, no sólo por compartir con ella el mismo metro (dístico elegíaco) sino por asumir sus propios tópicos como *servitium amoris*, *exclusus amator*, *militia amoris*, *morbis amoris*, entre otros¹. Estos tópicos se signan en torno al discurso amoroso del yo poético para definir mejor el sufrimiento que padece el enamorado al estar subyugado por las *catenae amoris*. La inversión de los roles sexuales desencadena un proceso de degradación y la asunción de un sentimiento de inferioridad en el amante, puesto que rompe con la lógica que podemos reconocer en autores como Aristóteles de la superioridad del hombre sobre la mujer (*Pol.* I, 1254b 7). Esto explica los motivos de toda esta experiencia displacentera que rebasa la poética ovidiana y que entra en fricción con la cultura romana, atravesada por las políticas de Augusto en su intento de restituir *mores maiorum*.

En este sentido, el enamoramiento es un estado que amenaza el *statu quo* del imperio, puesto que el ego que se adscribe a ese universo ficcional construido en la elegía erótica latina no solamente se configura como *exclusus amator* sino como *exclusus civis* (Schniebs, 2003: 27); un ego elegíaco que es consciente del código cultural que se encuentra vigente, pero que, asimismo, es arrastrado por el deseo hacia una posición ambivalente e inestable. En el enamoramiento, las fronteras entre el yo y el tú se desvanecen, exponiendo al sujeto poético a toda una serie de perturbaciones que lo excluyen de la vida pública. Se

1. Estos tópicos eróticos propios de la poesía griega y, en especial, de la elegía helenística han sido reconocidos por la tradición crítica. Por mencionar algunos referentes: Giangrande (1974), Schniebs (2003), entre otros.



exilia en un imaginario que él mismo construye en torno a Corina. El objeto amado, a través de esta ilusión narcisista, es idealizado y goza, como afirma Freud (1992: 106) de cierta exención de la crítica. Esta sobreestimación sexual que recae en Corina -evidente en el poema 5 del libro I- refuerza esa relación asimétrica *domina-servus*². Siguiendo a Freud (1991), podemos definir que la sobreestimación sexual consiste en la atracción de una parte del narcisismo del yo hacia el objeto sexual. En esta operación solo hay cabida para las instancias del yo y el tú, ejerciendo un efecto destructivo para la consolidación de la masa, tal como se anuncia en *Psicología de las masas y análisis del yo* (Freud, 1992: 133).

En esta dirección, también nos interesa poner atención en la expresión de los celos y los mecanismos neuróticos que los desencadenan. Con Freud (1992) distinguimos los celos de competencia y los celos proyectados³; emociones o estados afectivos que están presentes en la obra ovidiana. La bibliografía crítica advierte que uno de los motivos elegíacos es la presencia de los rivales (Alvar Ezquerro, A., 1997; Moreno Soldevilla, 2011; Gold, 2012; Veyne, P., 2012) que ambicionan arrebatarse al enamorado el Olimpo que lo ha devorado psíquicamente. Sin embargo, sostenemos que esa hostilidad hacia los rivales que aparecen en los poemas 4 (libro I) y 5 (libro II), reforzada por una ferviente defensa sobre su lealtad *foedus amoris* (*Am.* II, 7), adolece cuando pone en evidencia ser él mismo quien ha violado la *fides*. Su infidelidad es proyectada en el otro como un mecanismo inconsciente que le procura un alivio a su conciencia moral (Freud, 1992: 217). La lectura que hace Freud sobre los celos puede corresponderse claramente con estos poemas, en donde el yo elegíaco proyecta su propia infidelidad —a pesar de su insistencia en hacer constar su fervientemente respeto al pacto de amor— en el otro (el objeto amoroso). Esto se debe a un mecanismo inconsciente por parte del amante que cela, quien no solo comete, en este caso, la violación del *foedus amoris* sino que también proyecta su propia infidelidad reprimida. El personaje ovidiano, inconscientemente, pone en términos literarios —adscriptos a las convenciones propias del tópico literario vigente— esta cuestión.

2. Un estudio sobre este tópico en la poesía elegíaca romana lo encontramos en Copley (1947) y Menefee (1981).

3. A los fines del análisis sobre este aspecto, descartaremos los celos delirantes por ser incompatibles con el *corpus* estudiado. Su inadecuación será explicada en el apartado que le compete según el orden de exposición.

La devoción al amor y “el malestar en la cultura”

Ovidio reviste a su personaje poético-elegíaco para portar las armas del amor, en *Amores*, rinde un homenaje a Cupido, coronado con mirto y acompañado de todo un cortejo triunfal, y se alista a su ejército para portar las armas del amor. Esta *militia amoris*, que contrasta con la *severitas* del hombre romano y su apego a las antiguas costumbres, atrinchera al angustiado amante en una fosa tenebrosa que lo invade de un imaginario que lo debilita psíquicamente.

El tópico de la *recusatio*, que tiene sus precedentes en los *Aitia* de Calímaco, habilita al sujeto elegíaco a cantar sobre el amor. Como es de esperar, este siente la imperiosa necesidad de escribir en ritmo solemne, pero una fuerza divina lo interrumpe y lo exhorta a expresar su *querimonia* (*Am.* I 1, 1-4), la queja amorosa que cierra las puertas a la épica. Una vez concluida la peripecia amorosa que le asegura su inmortalidad como poeta, más allá del sufrimiento experimentado con Corina, este cerrojo no sepulta del todo su deseo de apoyarse en un tirso más severo, de calzar sus metros con el crepitante coturno (*Am.* III 15, 17-20).

La tragedia asume un papel relevante en la primera elegía del libro III, desdoblándose, para autorrepresentarse en la poesía como un personaje que lucha contra la elegía y, por extensión, esta afrenta no podrá constituirse como tal sin la intervención de sus respectivos comandantes: Baco con las Ménades y Cupido con las Caricias, el Extravío y la Locura incidirán significativamente en la conformación del aparato psíquico del ego elegíaco. Por un lado, Ovidio se atreverá a escribir una tragedia llamada *Medea* que, según Quintiliano (X 6, 98), lo consagrará como poeta, si no hubiese abandonado esta inclinación por el cornífero Lieo. En ese sentido, Ovidio podría haber formado parte del *thiasos* de Baco como hacedor de un género que incluso es parangonable al *Tiestes* de Vario Rufo (Tácito, *Diál. or.* 12). Lamentablemente, esta obra dramática no se conserva y, por ende, ha sido depositaria de diversas hipótesis que se sostienen bajo las escasas menciones que han llegado a nuestras manos, especialmente para los amantes del *lógos*. En *Tristes*, por ejemplo, Ovidio nos permite apreciar que su concepción sobre el arte dramático no coincide con las convenciones de este género dotado de cierta virtualidad escénica. Así, a partir de una reflexión metadiscursiva, el poeta esgrime, frente a un amigo del que desconocemos su identidad “*nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris, Musa nec in plausus ambitiosa mea est*”⁴ (*Tristia*, V 7, 27-28). En fin, solo nos tendremos que conformar con los retratos de esta heroína trágica

4. “Ciertamente –tú mismo conoces bien esto- nada escribí para los teatros,/ y está en mi Musa no aspirar a los aplausos”. (Las traducciones son mías)



que se esbozan en las epístolas duodécima y su antítesis sexta, de las *Heroidas*, como así también, y con el hacendoso tratamiento que efectúa sobre este mito en el libro VII de *Las Metamorfosis*.

Por otra parte, su inspiración es arrastrada por el metro desigual, por las travesuras de un niño que tensa su arco para sustraer un pie al verso de su segundo hexámetro. Es así como el vástago de Cítarea engendra al dístico elegíaco para subyugar al yo elegíaco a las huestes de su invencible jurisdicción. Se confiesa su esclavo, un *servus* que se haya sujeto a la voluntad de un *dominus*, de un dios que domina su fuero interno, que ha extinguido su existencia como persona; es una *res Mancipi*, puesto que Cupido ha transferido su bien máspreciado a Corina para que ella sea la detonante de las múltiples resonancias afectivas que fragmentan al enamorado. De esta manera, su nombre renacerá de las aguas del olvido y ensombrecerá la gravedad de aquellos géneros huérfanos de un aedo insepulto.

Respecto al *turpe carmen* que alude al *Ars Amandi* es quizás uno de los motivos del edicto de *relegatio* decretado por el *Imperator Caesar Augustus* en el año 8 d. C. Siguiendo la propuesta de Millar (1993), Ovidio pertenece a la etapa “propriadamente augustal” que comprende desde el año 19 a. C.⁵ hasta la muerte de Augusto el 14 d. C., caracterizada por una mayor injerencia del *Princeps* en la producción literaria. En este sentido, la emergencia de esta política intervencionista en la escritura estará marcada por una nueva transformación de Augusto como “lector utilitarista y vigilante” (Schniebs, 2014: 7) que desdeña la poesía individualista e intimista propia de la elegía erótica porque no se ajusta a las disposiciones de su programa cultural. Del mismo modo, el amor es contrario a los intereses de la cultura, por lo que ésta, para defender los lazos comunitarios, decide limitar las pulsiones sexuales directas y reforzar esa ligazón mediante la máxima proporción de libido de meta inhibida (Freud, 1992:100-106).

En *Amores*, el poeta canta al amor adúltero, ya que su amada Corina es una mujer casada, por lo cual esta relación no está amparada por las leyes. De esta manera, el *foedus amoris* es un subterfugio ficcional que sirve para configurar un pacto sagrado entre los amantes que termina consagrándose por medio de la *fides*. Sin embargo, este nuevo vínculo que se sitúa en los márgenes de las *iustae nuptiae* transgrediría la moral de la época y violaría la *lex Iulia de adulteriis coercendis* que criminalizaba la conducta licenciosa de las mujeres como un delito de instancia pública. La cultura, como sostiene Freud (1992: 102) tiende a propiciar, principalmente, el amor genital heterosexual para reforzar los valores de la familia tradicional y aumentar la tasa de natalidad. Para ello, la legislación augustea obligaba a los varones solteros de veinticinco a sesenta años y a las mujeres de veinte a cincuenta años a casarse (*lex Iulia de maritandis*

5. Año en que Augusto es condecorado con el título de cónsul vitalicio.





ordinibus). Negarse a este imperativo matrimonial ocasionaba severas sanciones que incidían en la capacidad jurídica de los infractores.

Demás está decir que el enamoramiento⁶ que congrega a dos personas para la satisfacción de sus deseos carnales es una amenaza para la formación de la masa, en la medida en que buscan separarse de ella para confinarse a la soledad, libre de las limitaciones que esta ocasiona a su vida sexual (Freud, 1991: 133). El enamorado abandona la vida pública para exiliarse en un imaginario que él mismo construye, a partir de un proceso denominado sobreestimación del objeto sexual, azuzado por todo un deslumbramiento que lo enceguece. La manía erótica es una vía de escape a las distintas presiones que los mandatos culturales imponen a la sociedad; un narcótico que embriaga nuestros sentidos y nos aporta una cuota de autonomía respecto de la vida que nos agobia, refugiándonos en un nuevo mundo hecho por y para nosotros (Freud, 1991:78). Aunque al comienzo nos asedie con sensaciones placenteras, la pérdida del objeto sexual o su cruel indiferencia nos desarman y somos víctimas de un cuadro patológico con aparentes indicios de rehabilitación hasta que volvemos a reincidir.

De todos modos, lo que nos interesa es saber cuál es el mecanismo que ataca severamente al yo elegíaco cuando este es devorado psíquicamente por el objeto sexual en un acto pleno de ilusión narcisista. Para ello, la cultura cercena esa pulsión independiente del ser humano desmontando toda su artillería mediante una instancia observadora que mora en su interior:

(...) La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir, vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyó y entonces, como «conciencia moral», está pronta para ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho de buena gana en otros individuos, ajenos a él. (Freud, 1992: 119)

Esta tensión entre el superyó que se ha vuelto despiadado y el yo que ha sucumbido a las críticas de ese patrón moral puede observarse a través de los autorreproches melancólicos que el sujeto poético se aplica a sí mismo como una suerte de condena que le niega el derecho de todos los goces que antes había disfrutado. Se atormenta por acciones que derivan de su propia experiencia: *ei mihi, praeceptis*

6. Léase nota 9 para comprender el concepto de enamoramiento desde el psicoanálisis.

urgeo ipse meis! (¡Ay de mí, yo mismo me atormento con mis propias lecciones!)⁷. Además, este ataque melancólico estimula el advenimiento de un sentimiento de culpa, exteriorizado como una necesidad de castigo (Freud, 1992: 119), tal como se evidencia en el siguiente fragmento:

*Confiteor, siquid prodest delicta fateri;
in mea nunc demens crimina fassus eo.
Odi, nec possum cupiens non esse quod odi.
Heu quam, quae studeas ponere, ferre grave est!*⁸

Si en verdad sirve confesarlas, confieso mis faltas;
Ahora que las reconozco, loco de mí, retorno a mis delitos.
Las odio, pero me es imposible no desear lo que odio.
¡Ay, qué fastidio es aguantar aquello que te esfuerzas por quitarte de encima!⁹

El travestismo de los celos

El soldado necesita del rival para emprender su campaña militar. Asimismo, en la poesía erótica, no pueden estar ausentes los pretendientes que intentan arrebatarle su objeto de conquista. Esta correspondencia entre el oficio del soldado y el del amante repercute en el lenguaje a través del tópico elegíaco de *militia amoris*: *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido* (“Es soldado todo amante y Cupido se hace cargo de sus propios campamentos”)¹⁰. El amor lo exhorta a ser más diligente y a armarse de entereza sobre todo durante las vigiliias nocturnas que lo atan a la puerta de su *puella*. El motivo del *paraclausithyron*

7. *Am.* II 18, 20.

8. *Am.* II 4, 4-6.

9. Esta ambivalencia también nos recuerda el *Carmen* 85 de Catulo; un yo elegíaco atormentado que se debate entre el amor y el odio, pero que desconoce las razones que lo llevan a esa contradicción tormentosa. La sobrestimación sexual del objeto que se instituye como ideal del yo (léase también superyó) justifica este comportamiento neurótico que atraviesa el enamorado. Como dice Freud (1992:107), “(...) en la ceguera del amor, uno se convierte en criminal sin remordimientos”. Entiéndase amor por enamoramiento que implica un proceso de idealización, en la medida en que esta posiciona al objeto sexual en el lugar del ideal del yo (p.107). Todo esto se produce en el marco de una libido narcisista.

10. *Am* I 9, 1.

se precipita a la noche hasta que la alborada lo separa de los inflexibles goznes de su amada, no sin antes arrancar de su cabello una guirnalda que testifique ante el umbral su amargo desvelo (*Am.* I 6). La fortaleza del enamorado es recompensada con un grito de alegría que celebra su victoria:

*Ite triumphales circum mea tempora laurus!
Vicimus: in nostro est ecce Corina sinu,
quam vir, quam custos, quam ianua firma, tot hostes,
servabant, ne qua posset ab arte capi! (...)
Non humiles muri, non parvis oppida fossis
cincta, sed est ductu capta puella meo¹¹.*

Acudid, laureles triunfales, a ceñir mis sienes!
He vencido: aquí está, entre mis brazos, Corina,
a quien su marido, un centinela y la infrangible puerta, tantos enemigos,
preservaban, para que por ningún artificio pudiera ser conquistada. (...)
No se trata de muros de modesta altura, ni de fortificaciones rodeadas por fosos
pequeños, sino de mi amada que, por mi hazaña, fue conquistada.

Este belicoso himno que inflama su pecho de orgullo no es definitivo; no es un armisticio sellado en buenos términos. El vencedor deberá defender su botín para que perdure a su lado. La refulgente y soberbia belleza de Corina no solo provoca sentimientos contradictorios en el poeta¹², el *odi et amo* catuliano, sino que abre el camino a que se lancen contra ella una horda de pretendientes, puesto que él mismo al promocionarla como una *puella divina* se ha convertido en su alcahuete¹³. Por esta razón, las rivalidades no se han extinguido y deberá investirse con las armas de su docta poesía para demostrar ser el único merecedor de su amor.

Como resultado de todo este entramado defensivo, el enamorado será torturado por sus propios celos. En “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad”, Freud (1992) hace una distinción entre celos de competencia, de proyección y de los que presentan un componente

11. *Am.* II 12, 1-4; 7-8.

12. *Am.* III 11b.

13. *Am.* III 12.

delirante. Este último será descartado pues supone una extensión del segundo, pero derivado a una fantasía inconsciente que corresponde a una homosexualidad reprimida.

Cuando leemos la elegía 4 del libro I de *Amores*, no cabe duda de que dentro del sujeto emerge el estrato más común de los celos. Los celos de competencia “(...) están compuestos por el duelo, el dolor por el objeto de amor que se cree perdido, y por la afrenta narcisista” (Freud, 1992: 217). Esta herida narcisista es causada por el abandono del ser amado, cuyo trasfondo nos adentra al complejo de Edipo y al complejo fraterno suscitado durante la niñez. El sentimiento de hostilidad, en este caso, es dirigido al marido de Corina porque ha asistido al mismo banquete de la mano de su amada, por lo que deberá guardar distancia para no despertar sospechas: *Vir tuus estepulas nobis aditurus easdem/ Ultima cena tuo sit, precor; illa viro* / “Tu marido está por acudir al mismo banquete con nosotros: ¡ruego que para él ésta sea su última cena!¹⁴.

Igualmente, esta cólera vuelve a imponerse en el poema 5 del libro II cuando se reconcilia con ella, no sin antes recriminarle su infidelidad; episodio que el poeta reconstruye, intercalándolo con un monólogo que acentúa ese carácter patético propio de los celos:

Quid facis? –exclamo– quo nunc mea gaudia differs?

Iniciam dominas in mea iura manus.

Haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum:

In bona cur quisquam tertius ista venit?

¿Qué haces? –exclamo– ¿a dónde te marchas ahora goces míos?

Pondré mis manos sobre aquello que por derecho es mío.

Esto lo tienes que hacer conmigo y yo lo haré contigo al mismo tiempo:

¿Por qué cualquier tercero viene hasta tales bienes para adueñárselos?

Sin embargo, las constantes acusaciones que recaen en el objeto sexual esconden un mecanismo casi delirante que el enamorado reprime para aliviar su conciencia moral. Este, al igual que Catulo, niega todo tipo de infidelidad y se autorrepresenta como el único que no ha violado la *fides* de ese pacto de amor (*Am.*

14. *Am.* I 4, 1-2.7



II 7). La prueba más evidente sobre esta cuestión está bajo el poder de su amante Cipasis. El yo poético desestima la denuncia que Corina ha imputado en su nombre. Desconcertado acude al lecho de Cipasis para preguntarle lo siguiente: *quis fuit inter nos sociati corporis index?/ Sensit concubitus unde Corinna tuos?* (“¿Quién fue el delator entre nosotros de nuestra concupiscencia?/ ¿Cómo se dio cuenta Corina de que cogiste conmigo?”)¹⁵. Es así como el adulterio termina proyectándose sobre el objeto sexual para salir absuelto de este delito. En Catulo es mucha más notoria esta proyección en su amada cuando la acusa de haber masturbado a todos los nietos del *magnanimi Remi*¹⁶, siendo él también culpable de las mismas recriminaciones por su aventura con *Ipsitilla*¹⁷. De esta manera, los celos proyectados nacen de la propia infidelidad practicada por los enamorados o de impulsiones a la infidelidad (Freud, 1992: 218).

Conclusión

Este trabajo que se enmarca en los primeros pasos de la beca EVC-CIN 2020 es una aproximación a la oposición entre la sexualidad y la cultura. Si bien el amor es una de las bases de la cultura, sobre todo cuando se estimula al máximo la libido de meta inhibida para la formación de fraternidades, en ciertos casos, atenta contra su creación. El enamorado de Amores decide apartarse de ella para refugiarse en una entelequia que lo convierte en un *exclusus* y lo somete a una máxima degradación de su *caput* (capacidad). Esta evasión de la realidad para vivir bajo la dependencia de la manía erótica es efímera, puesto que, prácticamente, toda su peripecia amorosa está urdida en una red de sufrimiento; sentimiento que se agravará por la emergencia de los autorreproches melancólicos.

Por último, esta reflexión hace su cierre distinguiendo los celos de competencia de aquellos a los que Freud denomina proyectivos. El amante que ostenta la guardarropía del soldado proyecta su infidelidad declarada hacia el objeto sexual.

15. *Am.* II 8, 5-6.

16. *Carmen* LVIII.

17. *Carmen* XXXII.

Referencias bibliográficas

Fuentes

Aristóteles (1988). *Política*, traducido por García Valdés, M., Madrid.

González Galicia, R. (2001). *Catulli Carmina*. Madrid, España.

Ovidio (2016). *Amores, Arte de Amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, traducido por Cristóbal López, V. Madrid.

Ovidio (2018). *Amores*, traducido por Quiñones Melgoza, J. México.

Ovidius (1884). *Ars Amatoria et Amores*, edición en latín y notas por Williams, J.H. London.

Ovidio (1974). *Las Tristes*, introducción, notas y traducción de Quiñones Melgoza, J. México.

Ovidio (1983). *Las Metamorfosis*, trad. Pérez Vega, A. Barcelona: Editorial Bru-guera.

Quintiliano (1887). *Instituciones oratorias*, trad. Rodríguez, I. y Sandier, P., Madrid.

Tácito (2008). *Diálogo sobre los oradores*, trad. Moralejo Álvarez, J. L. Madrid.

Bibliografía primaria

Albretch, M. V. (2014). *Ovidio*. España.

Alvar Ezquerro, A. (1997). “La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto”. En Codoñer, C. (Ed.), *Historia de la literatura latina* (pp. 191-210). Madrid, España.

Copley, F. (1947). “*Servitium amoris* in Roman Elegists”. En *Tapa 78*, 307-310, New York.

Freud, S. (1991). *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras* (Etcheverry, José L. trad.). Volumen 21, Buenos Aires.

- Freud, S. (1992). *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y Análisis del yo y otras obras* (Etcheverry, José L. trad.), Volumen 18, Buenos Aires.
- Giangrande, G. (1974). “Los tópicos helénicos en la elegía latina”. En *Emerita* 42, 1-35.
- Gold, B. K. (2012). *A companion to Roman love elegy*. Reino Unido.
- Menefee, W. D. (1981). *The theme of ‘servitium amoris’ in greek and latin literature*. Evanston, Illinois.
- Millar, F. (1993). “Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi”. En *Journal of Roman Studies*, 83, 1-17, Reino Unido.
- Moreno Soldevila, R. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (Siglos III a.C. – II a.C.)*. España.
- Schniebs, A. (2003). *De Tibulo al Ars Amatoria. Transcodificación, intertextualidad y clausura*. Volumen 1 y 2, Buenos Aires.
- Schniebs, A. (2014). “Las letras de Augusto”. En *Actas de comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. Dossier 1-10. Buenos Aires.
- Veyne, P. (2012). *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente* (Utrilla, Juan J. trad.). México.



Ἀπολις ἔρημος: alcances de la presencia de la ciudad de Troya en *Hécuba* de Eurípides

Selene Daiana Bree

Universidad Nacional de La Plata

breeselene@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos demostrar que la presencia de la ciudad de Troya cuestiona la extendida idea de que *Hécuba* de Eurípides es una obra escindida en dos partes, cada una de las cuales está definida por las muertes de Polixena y Polidoro. Creemos que la imagen de la ciudad funciona como un hilo conductor que resuelve esa aparente carencia de unidad y resulta ser un elemento muy significativo en la comprensión de las transformaciones que Hécuba sufre a lo largo de una obra que relata la pérdida de la identidad de la reina troyana.



Palabras-clave:
Hécuba - Troya -
Eurípides - identidad
- transformación.

A fin de ubicarla de forma cronológica en la historia del ciclo troyano, resulta adecuado aseverar que *Hécuba* comienza precisamente en el final. El punto de partida de la obra tiene lugar en el momento posterior a la victoria de los aqueos; la ciudad ha sido arrasada, los hombres del bando vencido han sido asesinados y las mujeres sorteadas como esclavas entre los comandantes griegos. Pareciera que de la imponente Troya sólo queda una columna de humo a la que se hace referencia en los versos 822 y 823, con todo el peso de la irreversibilidad que eso aporta a la escena. Sin embargo, a lo largo de nuestro análisis, procuraremos evidenciar que esta ciudad que ya no existe tiene un papel en el desarrollo de la obra que ha sido desatendido y que vale la pena destacar.

Para intentar determinar los alcances que la figura de Troya tiene en esta tragedia de Eurípides, es necesario comenzar rastreando las diversas menciones y referencias que nos ofrecen algunos personajes. Dos de ellas sobresalen entre el resto. La primera es presentada por el fantasma de Polidoro dentro de los versos que componen el prólogo. Allí nos relata cómo siendo el más joven de sus hijos, Príamo lo envía junto con mucho oro para que, si llegaba el día de la caída de Ilión, los hijos sobrevivientes tuvieran los medios de vida necesarios. Troya aparece en este caso como un pasado idílico y una esperanza para el futuro, sin embargo, Polidoro expone la situación rápidamente:

ἐπεὶ δὲ Τροία θ' Ἑκτορός τ' ἀπόλλυται
 ψυχῇ, πατρώα θ' ἔστία κατεσκάφη,
 αὐτὸς δὲ βωμῶ πρὸς θεοδμήτῳ πίτνει
 σφαγείς Ἀχιλλέως παιδὸς ἐκ μαιφόνου,
 κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν
 ξένος πατρῶος καὶ κτανῶν ἐς οἶδμ' ἄλῶς
 μεθῆχ', ἵν' αὐτὸς χρυσὸν ἐν δόμοις ἔχη.
 (Murray, 902, vol. 1. vv. 21-27)

Pero, por otro lado, cuando Troya y la vida de Héctor perecieron, y el hogar paterno fue destruido, y él mismo cayó degollado por el sanguinario hijo de Aquiles junto al altar erigido por los dioses, me mata a mí, desdichado, a causa del oro, el huésped paterno; y después de matarme me arrojó hacia la hinchazón del mar para que él mismo pudiera disponer del oro en su morada.¹

Del mismo modo que sucedió con la ciudad, Polidoro ha sido destruido y de él solo queda un fantasma que con el permiso de los dioses subterráneos ha vuelto al reino de los mortales con el objetivo de reclamar una tumba. Sin embargo, resulta notorio que este prólogo, que aporta contexto a los espectadores, es ajeno a la situación de Hécuba. La misma se lamenta por su recién adquirida esclavitud y teme a las visiones de sus hijos que durante las noches la atormentan anticipándole que algo terrible está a punto de suceder. Por ese motivo ruega a los dioses:

ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ' ἐμόν,
 ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν
 τὴν χιονώδη Θρηίκην κατέχει
 ξείνου πατρῴου φυλακαῖσιν.
 (Murray, 902, vol. 1. vv. 79-82)

1. En todos los casos, la traducción del texto griego es nuestra.



¡Oh, dioses subterráneos! Salven a mi hijo,
 quien como única ancla de mis moradas
 habita en la nívea Tracia,
 bajo la protección del huésped paterno.

En esta parte de la monodia de Hécuba encontramos la segunda referencia a la ciudad. Para el punto de vista de su madre, Polidoro es la “única ancla” capaz de fijar la nave a la deriva que es Troya. Si tenemos en cuenta los acontecimientos de *Troyanas*, recordaremos que también Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, representaba una posibilidad de reconstrucción de Ilión y por esa misma razón fue asesinado cruelmente por los griegos². También hacia el final de *Hécuba*, el mismo argumento es utilizado por el huésped tracio como justificación del asesinato de Polidoro; temía que restaurara Troya y volviera a habitarla. En este caso, como representación simbólica de esperanza o salvación, esa “única ancla” acentúa lo trágico de la situación que enfrentará Hécuba, pues para los espectadores esa confianza es claramente vana; Polidoro no ha escapado de los griegos, y los tesoros de Príamo se encuentran en poder de Poliméstor. Es conveniente mencionar que, avanzada la obra, Hécuba volverá a relacionar a uno de sus hijos con Ilión cuando describa a Polixena como su “consuelo, ciudad, nodriza, bastón y guía en el camino”³ (vv. 280-281). Sin embargo, en el desarrollo de la fundamentación veremos que estas referencias no tienen la misma relevancia para el asunto que nos ocupa.

Por otra parte, es innegable que el coro de cautivas troyanas continuamente trae a escena diferentes situaciones sobre Troya y sabemos que un análisis exhaustivo de los cantos corales arrojaría evidencias muy interesantes, no obstante, en esta ocasión nos limitaremos a mencionar más adelante una cuestión que nos parece pertinente para el análisis que estamos planteando. Hasta ahora podemos sostener que los personajes van construyendo una imagen particular de Ilión; pues resulta evidente que no ha sido destruida del todo mientras exista una posibilidad de reconstrucción.

Dejando de lado las visiones de los diferentes personajes en relación con la ciudad, proponemos prestar atención ahora a los diversos adjetivos que son atribuidos al personaje de Hécuba a lo largo de la obra.

2. Eurípides, *Troyanas*, vv. 699 – 705 y 1188 – 1191.

3. La traducción es nuestra.



La antigua reina troyana ha perdido una serie de atribuciones que se irán manifestando en un orden significativo. Para comenzar, nos situaremos al inicio del segundo episodio donde Taltibio ingresa en búsqueda de Hécuba con el objetivo de relatarle la muerte de Polixena. Al encontrar a la reina tendida en el suelo, exclama:

οὐχ ἦδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν,
 οὐχ ἦδε Πριάμου τοῦ μέγ' ὀλβίου δάμαρ;
 καὶ νῦν πόλις μὲν πᾶσ' ἀνέστηκεν δορὶ,
 αὐτὴ δὲ δούλη γρᾶυς ἄπαις ἐπὶ χθονὶ
 κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα.
 (Murray, 902, vol. 1. vv. 492-496)

¿Y no es ésta la reina de los frigios ricos en oro?
 ¿Y no es ésta la esposa de Príamo, el más rico?
 Y ahora, por un lado, toda la ciudad fue devastada por la espada
 y, por otro lado, la misma reina yace sobre la tierra:
 esclava, anciana, sin hijos, mezclada con el polvo su desdichada cabeza.

En este punto del relato y a los ojos del mensajero, Hécuba ha sufrido al menos tres transformaciones. En el pasaje se percibe claramente la oposición entre los sustantivos ἄνασσα y δούλη; la caída de Troya ha determinado que Hécuba pase de reina a esclava (y no perdamos de vista que el destino ha determinado que sea sierva no de cualquier comandante griego sino del artífice de la caída de Troya, Odiseo). Asimismo ha convertido a esta prolífica madre en una anciana sin hijos. La muerte de Polixena ha transformado a Hécuba en ἄπαις (recibe este atributo en cuatro oportunidades en los versos 440, 495, 669 y 810) o, como ella misma se autodenomina en versos posteriores, en ἄτεκνοι (V. 514). Esta muerte imprime en la antigua soberana el dolor universal de toda madre que acaba de perder un hijo y tal es su reacción; lamentándose se dispone a preparar los ritos fúnebres que la princesa merece. Con la muerte de Polidoro sucederá de una manera distinta.

Al comienzo del tercer episodio, en el momento en que una servidora ingresa a escena para revelar finalmente la muerte del hijo que creía a salvo en el Quersoneso Tracio, entre los adjetivos que describen a Hécuba aparece un elemento nuevo. La intervención de la servidora discurre de la siguiente manera:

ᾧ παντάλαινα κάτι μᾶλλον ἢ λέγω,
 δέσποιν', ὄλωλας κούκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς,
 ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη.
 (Murray, 902, vol. 1. vv. 667-669)

¡Oh, enteramente desgraciada, incluso más de lo que digo!
 Has muerto y ya no existes, aunque veas la luz,
 totalmente destruida, sin hijos, sin esposo, sin patria.

Hécuba no comprende lo que esconden esas palabras; creyendo que la servidora viene a traerle el cadáver de Polixena, no repara en el nuevo elemento de ese discurso.⁴ Desde el punto de vista de la misma, la última transformación ya se ha producido. Hécuba está a punto de enterarse de lo que los espectadores saben desde el comienzo: en un día tendrá que contemplar no sólo el cadáver de su hija sino también el del hijo en el que deposita sus esperanzas, porque eso es lo que ha determinado el destino. En un rápido repaso por la obra, descubrimos que Hécuba es calificada con el adjetivo ἄπολις en dos ocasiones en los versos 669 y 811, ambas en el tercer episodio, donde se vuelve manifiesta la muerte de Polidoro. Este hecho resulta revelador; la reina queda finalmente ἄπολις con la muerte de su “hijo ancla”. El último lazo que la unía con la ciudad se rompe y el barco a la deriva de Troya se hunde con la expectativa de cualquier posibilidad de restauración. Se confirma entonces que sus premoniciones fueron correctas al anunciarle la llegada de males aún mayores. Ella misma relata su peripecia a Agamenón:

τύραννος ἦ ποτ', ἀλλὰ νῦν δούλη σέθεν,
 εὔπαις ποτ' οὔσα, νῦν δὲ γραῦς ἄπαις θ' ἅμα,
 ἄπολις ἔρημος, ἀθλιωτάτη βροτῶν ...
 (Murray, 902, vol.1. vv. 809-811)

Antes era reina, sin embargo, ahora soy esclava tuya,
 siendo antes madre de buenos hijos, ahora anciana y sin hijos a un tiempo,
 una sin patria solitaria, la más desdichada de los mortales.

4. A pesar de aparecer por primera vez, dejaremos de lado el adjetivo ἄνανδρος pues en varias oportunidades anteriores aparecen referencias a la muerte de Príamo.

La reacción ante la muerte de su hijo es notoriamente diferente a la anterior. Lejos de disponerse a preparar los ritos fúnebres, en un pasaje que pone en relevancia la inestabilidad interna que la domina al hablar consigo misma, decide suplicarle a Agamenón que ejecute una venganza contra Poliméstor con el objeto de reparar el crimen que ha sido perpetrado. Para ello le pide respeto a la justicia de los huéspedes y vergüenza por los crímenes semejantes. En su súplica recurre a Cipris, recordándole a Agamenón que en su lecho duerme la profetisa Casandra y declarando que si obrara contrariamente a esto avalaría la injusticia apoyando a los malvados. La respuesta de Agamenón es no participar activamente, y Hécuba muda de *mater dolorosa* a ejecutora de una venganza⁵. La reina no sólo ha perdido otro hijo, sino que además ha perdido el último lazo que la unía con aquellos tiempos felices. Al dolor de madre, se suma el dolor de una mujer que ha visto derrumbarse, parte por parte, los diferentes componentes de su vida. Troya le había brindado a Hécuba esposo, descendencia, hogar, juventud, poder, libertad, pero ahora le toca perderlo todo por segunda vez. Llegados a este punto, resulta elocuente que a continuación se presente el tercer estásimo donde el coro invoca a la ciudad de Ilión y narra con detalle la noche de su caída. El pasado ilustre que Polidoro refería al comienzo de la obra ha quedado finalmente atrás, todo lo que era querido ya no existe. La pérdida del hijo, ligada directamente con la pérdida de la patria, se suma a las supresiones anteriores y termina por destruir cualquier vestigio de la antigua identidad de la reina de Troya. Es provechoso incluir en este punto la visión de Campos Daroca (2009: 99), la que plantea que los males de Troya se desplazan al personaje de Hécuba cargándolo simbólicamente con la suerte de la ciudad y convirtiéndolo a su vez en emblema de la suerte trágica y de una violencia extrema que, a pesar de ser ajena a nosotros, suscita nuestra profunda compasión.

A lo largo de estas páginas hemos intentado trazar el alcance que el fantasma de la ciudad de Troya tiene sobre el conjunto de la obra y esperamos haber brindado una perspectiva interesante sobre esta tragedia euripídea. Dejando de lado el carácter dual que largamente se ha señalado, destacando una estructura claramente dividida en dos partes —la tragedia por la muerte de Polixena y la tragedia por la muerte de Polidoro— proponemos observar la presencia de la ciudad de Príamo como un hilo conductor en una tragedia que relata la pérdida de la identidad de la reina troyana. A modo de síntesis, podemos distinguir una estructura compuesta de la siguiente manera: una primera parte en la que se construye una imagen de Troya a través del hijo-ancla que encarga una potencial reconstrucción de los tiempos felices;

5. Para ahondar en la transformación de Hécuba en Erinia y en los recursos que utiliza para llevar a cabo su venganza resulta interesante el trabajo de Álvarez Espinoza (2016: 31-48).

a continuación, como núcleo de la segunda parte, la noticia de la muerte de Polidoro destruye la imagen previamente construida y determina para Hécuba la pérdida total de su identidad; finalmente, la tercera parte, la de la venganza junto a las cautivas troyanas, conduce a Hécuba hacia la única alternativa posible que es la aceptación de su nueva identidad:

οὐ δῆτα: τοὺς κακοὺς δὲ τιμωρουμένη
αἰῶνα τὸν σύμπαντα δουλεύειν θέλω.

(Murray, 902, vol. 1. vv. 756-757)

No, ciertamente; cuando me haya vengado de los malvados
estoy dispuesta a ser esclava durante toda mi vida.

Cuando el elemento que mantenía viva la llama de Ilión desaparece completamente, Hécuba atraviesa su última transformación. Sin lazos familiares, sin rango social y sin patria, es capaz de asumir su nueva realidad y, por consiguiente, su nueva identidad. Es posible ver entonces cómo nuestro objeto de análisis aporta una potencial unidad en la estructura de *Hécuba*. La presencia-ausencia de la ciudad que desprende humo a lo lejos llega hasta nuestros tiempos gracias a la obra de un autor que tantas veces puso en cuestión aquello que nos hace humanos; en esta ocasión, la identidad, de la mano de una reina que devino esclava, de una troyana transformada en una solitaria sin patria.



Referencias bibliográficas

Álvarez Espinoza, N. (2016). “Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de Eurípides” en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, Volumen 42 (Especial)*, 31-48.

Calvo Martínez, J.L. (1985). “Las Troyanas” en *Eurípides. Tragedias II*, Madrid.

Campos Daroca, J. (2009). “Las voces de la violencia: lectura de *Hécuba*”, en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.) *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari.

Easterling, P.E. y Knox, B.M.W. (eds.) (1990). “Tragedia” en *Historia de la literatura clásica I. Literatura griega*, Madrid.

Murray, G. (1902). *Euripidis Fabulae*, vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.

Nápoli, J.T. (2014). “Introducción” en *Eurípides. Tragedias II*, Buenos Aires.



El referente de la *consolatio* en la égloga V: algunas consideraciones a partir de su análisis

Lorenzo Calamante

Universidad Nacional de La Plata

lorenscalamante@yahoo.com.ar

Resumen

Hemos analizado las referencias a Dafnis en la égloga V de Virgilio partiendo de la estructura formal que Ramiro (1985) propone para la *consolatio*. A partir de ello, consideramos que el canto de Menalcas (vv. 56-80) —que el crítico define como unidad R, en la cual engloba las concepciones subjetivas y abstractas, como son las reflexiones sobre la muerte y la inmortalidad, entre otras— tiene una forma particular distinta de la *consolatio* tradicional, que habilita un sentido superador de la misma para una lectura de la égloga en su conjunto. Por otro lado, expuesta esta estructura, recuperamos la cuestión acerca del referente del poema mediante la exposición y el análisis de lo postulado por la crítica (Grimal, 1948; Martínez Astorino, 2006; Owen Lee, 1996) con el objetivo de profundizar su

identificación con César en función del culto descrito en el canto de Menalcas y, por otro lado, la inserción de Dafnis en una égloga con características consolatorias. Creemos, entonces, que las características antes expuestas son elementos clave para una interpretación del poema más allá de las circunstancias políticas propias del siglo de Augusto, en la medida en que esta *consolatio* refiere a un ciclo de muerte y resurrección en la amplitud de sentidos que este pudiese evocar. Esta referencia indica que el poeta quiso hacer una alusión en tal sentido cuando ubicó esta égloga en la posición central del poemario al que pertenece.

Palabras-clave:
consolatio –
 himno – Dafnis
 – identificación –
 pervivencia.



Introducción

Para este trabajo nos hemos propuesto hacer una lectura crítica de la V égloga de Virgilio que ponga atención a su estructura y a sus posibles referencias a la realidad extrapoética. Nuestra primera hipótesis es que en el poema está inserta una *consolatio* que se corresponde con los cantos de Mopso (vv. 20-44) y Menalcas (vv. 56-80); canto este último que tiene a su vez la estructura de un himno. Para demostrarlo, nos proponemos analizar la correspondencia de las estructuras de estos pasajes con las estructuras formales que Ramiro (1985) propone para la *consolatio* y Martin (1938) y Bernabé Pajares (1978) proponen para el himno. Una vez demostrada esta posible correspondencia, relacionaremos la estructura de los pasajes con la cuestión acerca del referente del poema (Dafnis) y su referente real, problemática ya tratada por los comentaristas a lo largo del tiempo, desde Servio en adelante. Tal relación tiene por objetivo demostrar nuestra segunda hipótesis, que es que en esta égloga Virgilio hace alusión a un ciclo sobrenatural de muerte y resurrección, aplicable a las circunstancias históricas del momento de su composición –pero sin limitarse a ellas– y que lo logra porque ha estructurado la égloga de tal forma, la ha ubicado en el centro de sus *Églogas* y ha dejado abierta la alusión al referente real de Dafnis. Con tal fin, recuperamos la cuestión mediante la exposición y el análisis de lo postulado por la crítica (Grimal, 1948; Martínez Astorino, 2006; Owen Lee, 1996).



La estructura de la *consolatio*

La *consolatio* es un género poético y discursivo cuyo objetivo es, de acuerdo con Ramiro (1985) “[...] calmar el dolor que siente un sujeto por la muerte generalmente de un ser querido.” (1985: 95). Para tales fines, Cicerón (Tusc. III, 32, 77 *apud* Ramiro 1985: 96) reconoce un orden convencional: el primer efecto buscado es el de suprimir o aligerar la percepción del mal para luego reconocer la condición común de los mortales (y del interesado, en particular) y finalmente hacer comprender la inutilidad de un dolor excesivo. Ramiro, por su parte, propondrá que la característica formal más importante de la *consolatio* es que adapta al orden del discurso (siguiendo la tradición de las *orationes funebres*) una disposición secuenciada por un orden lógico-temporal cuyo referente real es el proceso de entierro de un muerto (Ramiro 1985: 99). Para entender esto, debemos pensar en que para cada discurso existen dos órdenes: uno lógico-temporal, pluridimensional e independiente del orden del discurso (lo que los formalistas rusos y Todorov –*apud* Ramiro, 1985: 97– denominan “fábula” y “orden del universo representado”, respectivamente) y el “orden particular que le da cada autor” (*siuzhet* para los rusos, el “orden del discurso” que representa el universo, para Todorov, nuevamente *apud* Ramiro, 1985: 97). Dado el carácter lineal del lenguaje, es necesario que el orden pluridimensional del universo representado se amolde a la linealidad del discurso, para lo cual cada autor pondrá su esfuerzo y así, mediante el nuevo ordenamiento que proponga, dará lugar a una obra original.

Las *consolationes* tienen una “estructura semántica-sintáctica general” para la cual Ramiro (1985: 98) propone unas unidades temáticas particulares que siguen un orden lógico-temporal y que distingue en dos grupos: por un lado, están las unidades que refieren al hecho concreto del fallecimiento y el ritual fúnebre, que son, ordenadas cronológicamente, primero la muerte (M), luego el dolor (P), tercero el elogio (L) y cuarto las exequias (F); por el otro, está toda concepción subjetiva y abstracta, que estará englobada en una quinta unidad R. En el nivel de la macroestructura, estas unidades semánticas se relacionan tanto por coordinación como por subordinación, ya que pueden presentarse independientes las unas de las otras o estar una dispersa a lo largo del texto (unidad contextual) y subordinar a las otras. En el nivel microestructural, se dan a su vez algunas relaciones facultativas entre la unidad contextual y las subordinadas: de resultado, cuando las consecuencias están subordinadas al elemento contextual; de motivación, cuando las causas están subordinadas al elemento contextual; de oposición, cuando el elemento subordinado y el contextual se oponen entre sí, y de asociación, cuando el elemento subordinado y el contextual se relacionan significativamente, pero sin relaciones de causa o consecuencia necesarias. A cada segmento se le asigna una letra y un número en función de una sucesión lógico-temporal y dada la diferencia entre los órdenes

del discurso y del universo representado, un segmento puede anteponerse (“prolepsis”) o adelantarse (“analepsis”) en esa sucesión lógico-temporal. A su vez define para cada segmento su pertinencia a cada una de las unidades temáticas y las relaciones facultativas en la microestructura, si la hubiera.

Ramiro propone, a modo de ejemplo, estructuras para algunas de las *consolationes* pertenecientes al corpus consignado por Schantz (*apud* Ramiro, 1985: 95) en *De incerti poetae Consolatione ad Liviam deque carminum consolatorium apud Graecos et Romanos historia*, en el cual se incluye la égloga V. Reconoce que la égloga pertenece a un resto de textos que no serían *consolationes* estrictamente dichas (en este caso, por ejemplo, estamos en presencia de un poema bucólico), pero que se insertan en el corpus porque comparten la finalidad consolatoria y respetan el orden propuesto (Ramiro, 1985: 107). La estructura de la égloga V es la siguiente (Ramiro, 1985: 107):

$$\frac{P (M+L)}{A1 (20-44)} \quad \frac{R}{D2 (56-80)}$$

A y D corresponden a los cantos de Mopso y de Menalcas respectivamente. Se los denomina así debido a que existen otros dos segmentos B y C, que corresponden a las intervenciones –intercaladas entre los cantos– de Menalcas (45-52) y de Mopso (53-55), respectivamente. Los coeficientes indican que los cantos respetan un orden lógico-temporal, sin *prolepsis* ni *analepsis*. La unidad contextual del canto de Mopso (A) es la pena (P) que subordina por relación de motivación a la referencia a la muerte de Dafnis (M) (vv. 20; 28; 34) y por asociación a su elogio (L) (vv. 29-34), presentados en ese orden (a nuestro entender, quizás, también se podría delimitar F en vv. 40-44) y con las referencias a la pena intercaladas. El canto de Menalcas (D) se engloba bajo la etiqueta R porque interpreta Ramiro que hace referencia al “[...] resto de las otras unidades o conceptos, subjetivos o abstractos, meras elaboraciones mentales, como la reflexión sobre la inmortalidad, los preceptos, los atributos de la muerte, etc.” (1985: 98). Nosotros consideramos que ese resto tiene una forma particular distinta de la de la *consolatio* y que es propia de la estructura del himno, es decir que, a fines consolatorios, Menalcas insertaría un himno de acuerdo con la propia voluntad que ha expresado al proponer *Daphninque tuum tollemus ad astra; / Daphnin ad astra feremus*. “Y encubriremos a tu Dafnis a las estrellas, a Dafnis a las estrellas llevaremos”¹ (vv. 51-52).

1. Las traducciones de los textos en latín, así como también de las citas de las obras críticas en inglés y francés, son nuestras.

La estructura del himno

Procederemos entonces con la clasificación y descripción de la estructura del himno romano, a fines de analizar el canto de Menalcas. Martin (1938) explica que en Roma la variante popular del himno tiene metros que se adecuan a la lengua latina, mientras que el himno literario –escrito por laicos y distinto del servicio del culto– se componía siguiendo el modelo griego y cita como ejemplos los himnos de Horacio y Catulo, compuestos en metros líricos (1938: 92-93). Respecto al himno de metro épico, afirma que, si bien fue cultivado en Roma, son raros los ejemplos y pertenecen a poetas anónimos o poco conocidos. Sin embargo, enumera dos casos particulares en los que un himno puede estar inserto en otro poema de metro épico (1938: 94): el primero es la invocación a los dioses en los proemios de los poemas épicos, que tiene relación con el himno tradicional en lenguaje y en forma (por ejemplo, la invocación a Venus en *De rerum natura* y a Baco en *Georg.* II) y el segundo, la autora estadounidense lo explica de la siguiente manera: “En la poesía en la cual se describen costumbres religiosas, la introducción de un himno o de una plegaria en forma de himno otorga dignidad, elevación y una variación agradable” (1938: 94). La V égloga no aparece mencionada entre los ejemplos que de este último recurso ofrece y, no obstante, consideramos que puede incluirse en esa categoría.

A continuación, confrontamos lo propuesto por Martin (1938: 91) y Bernabé Pajares (1978) –quienes establecen en sendos trabajos una estructura tripartita del himno (refiriéndose este al himno homérico, es decir, el modelo griego)– con la estructura que proponemos para el pasaje aislado. En primer lugar, Martin indica que el himno comienza por una invocación mediante la cual se solicita la atención del dios, al que se invoca con epítetos que se refieren a sus atributos. Por su parte, Bernabé Pajares clasifica las fórmulas de comienzo de los himnos en dos categorías: aquellas en las que la voz poética apostrofa a la Musa para que cante y aquellas en las que la voz canta en primera persona. La primera, según Adrados (*apud* Bernabé Pajares, 1978: 26), es propia de la épica y abre la estructura, disminuyendo la autonomía de la voz poética, mientras que en la segunda es una estructura cerrada que otorga a la voz mayor autonomía y sentido de su personalidad. En el caso de la égloga V, funciona como proemio al canto de Menalcas uno de los segmentos que Ramiro no incluyó en su esquema consolatorio, pero sí dejó consignado como segmento B (45-52).



*Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim
dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra;
Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.*

Nosotros, como sea que fuere, diremos también lo nuestro, encumbraremos a tu Dafnis a las estrellas. Llevaremos a Dafnis a las estrellas: También nos amó a nosotros Dafnis. (vv. 50-52)

Este proemio comienza por una fórmula que cabe en la segunda categoría propuesta por Adrados, pero no coincide con lo propuesto por Martin, pues la invocación se dirige a Mopso, aquél que describió la muerte, las exequias y expresó el dolor y a quien Menalcas consuela directamente. Pero al anticipar la apoteosis, funge como nexo entre el canto con forma de himno y la *consolatio* en la que se subsume.

En segundo lugar, Martin observa que en el centro de los himnos se inserta una *laus*, en la cual para ganarse el favor divino pueden narrarse las hazañas de la deidad a la manera épica, su potencia y los dones otorgados. Bernabé Pajares (1978: 27) también afirma que en la parte central se pueden insertar distintos mitos o plegarias de extensión variable. En este caso, la *laus* corresponde a los vv. 56-64, que confirman la apoteosis de Dafnis y sus efectos benéficos sobre la naturaleza.

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.
Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.
Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: “Deus, deus ille, Menalca!”*

El cándido Dafnis admira el límite inusitado del Olimpo y ve bajo sus pies nubes y estrellas. Sostiene entonces el regocijo los montes alegres y los demás campos y a Pan y los pastores y a las driades doncellas. Y ni el lobo insidias contra el ganado ni las redes al ciervo dolo alguno pergeñan: el buen Dafnis ama los ocios. Con alegría arrojan sus voces a los cielos los mismos bosques intonsos. Ya los mismos ríos canciones y los mismos arbustos resuenan:

“¡Un dios, él es un dios, Menalcas!”. (vv. 56-64)

Aquí sí coincide el pasaje con la descripción: cantada esta *laus* en tercera persona, es la épica de la apoteosis de Dafnis que, confirmada, da lugar a la tercera parte del canto.

Por último, Martín aísla unas *preces* al dios para las cuales la voz poética emplea halagos que buscan garantizarlas. Bernabé Pajares observa que las fórmulas finales, de mayor libertad que las iniciales, contienen un apóstrofe al dios (invocado por su nombre y sus epítetos) que consiste en una fórmula de saludo que puede combinarse con:

“una petición de favor divino para el aedo [...], de victoria [...], de un voto para retomar a la fiesta [...], de una alusión al canto como propiciación [...], de una plegaria concreta [...], de la imposibilidad de concebir el canto sin el dios [...] o de que se comienza a cantar por esa divinidad[...].” (Bernabé Pajares 1978, p.27).

El apóstrofe a Dafnis deificado (vv. 65-80) contiene un pedido de favor divino (v. 65), la descripción de su culto (vv. 65-73) y la predicción de la posteridad de ese culto (vv. 73-80) con la afirmación del carácter propicio del dios (v. 80).

Concluimos entonces que, si bien el canto de Menalcas no cumple exactamente con la estructura del himno, sí podemos pensar que Virgilio tenía en mente esta estructura cuando lo compuso.

El referente de la égloga

Ahora quisiéramos hablar acerca de a quién se refiere este consuelo. En primer lugar, debemos hablar del Dafnis mítico, hijo de Mercurio y alumno de Pan, personaje que es citado por Servio como posible referencia para identificar al de Virgilio y cuya muerte es tema del primer idilio de Teócrito. Aquí seguimos a Martínez Astorino (2006) y consideramos que, si bien es innegable la influencia del poeta siracusano en la composición de las églogas y en la elección del tema de esta en particular, deben destacarse las características de este Dafnis virgiliano (asociado a Apolo y asesinado cruelmente) respecto del mítico

y del de Teócrito (asociado a Pan y muerto por causas amorosas). Tales diferencias no nos permitirían ofrecer una identificación concluyente entre estos tres personajes poéticos².

Quisiéramos detenernos entonces en las pruebas aportadas a fines de confirmar la identificación de Dafnis con Julio César: como bien lo indica Servio, en lo que hemos definido como primera parte de la *consolatio* (el canto de Mopso) puede encontrarse una evocación al asesinato de César en la mención a la muerte violenta de Dafnis:

[...] extinctum nymphae c. f. d. f. [...] alii dicunt significari per allegoriam C. Iulium Caesarem, qui in senatu a Cassio et Bruto viginti tribus vulneribus interemptus est: unde et 'crudeli funere' volunt dictum.

Otros dicen que se refiere, por alegoría a C. Julio Cesar, que en el Senado fue asesinado por Casio y Bruto con veintitrés heridas: y es de ahí, quieren decir, que viene 'cruel muerte'. (v. 20)

Servio habla también de los méritos de Dafnis, enumerados en el canto de Mopso y que se comparan con los del *dictator* asesinado, propios de un héroe civilizador:

[...] per leones et tigres populos quos subegit, per thiasos sacra quae pontifex instituit, per formosum pecus populum Romanum.

[...] por los leones y los tigres a los pueblos que subyugó, por los sagrados thiasos a aquellos que instituyó como Pontífice y por *formosum pecus* al pueblo romano. (v. 20)

Daphnis et armenias curru subiungere tigris: hoc aperte ad Caesarem pertinet, quem constat primum sacra Liberi patris transtulisse Romam. 'curru' pro 'curru'.

Dafnis no sólo enseñó a subyugar a los tigres armenios al carro: esto sin duda atañe a César, de quien consta que fue el primero en traer a Roma los ritos del padre Líber. (v. 29)

2. Agradecemos al Prof. Arturo Álvarez Hernández el habernos indicado en una primera lectura del trabajo la falta de mención del Dafnis de Teócrito, teniendo en cuenta la influencia del siracusano sobre Virgilio y el hecho de que la bibliografía consultada resolvía el problema de la relación entre el Dafnis del que tratamos y el representado en el *Idilio I*.



Por su parte, Grimal (1948) identifica a Dafnis con Julio César en función del culto descrito en el canto de Menalcas. Comienza recordando que Servio describió el culto de Apolo asociado con Dafnis virgiliano como uno propio de un dios infernal, ya que son los dioses infernales a quienes corresponden sacrificios en números pares y destaca la triple naturaleza de este dios, cuyas insignias son la lira, el grifo y las flechas, estas últimas propias de la caracterización del dios en el canto I de la *Iliada*. Grimal aporta a lo comentado por Servio que Veovis era un dios autóctono e infernal que se asoció al Apolo que arroja flechas desde lejos y que era dios gentilicio de los Julios, tal y como se observa en la inscripción de un altar en Bovillae: “*Vediovei patri gentileis Juliei*. A Veovis, padre de la *gens Julia*” (*apud* Grimal 1948:411). He aquí entonces que Apolo, dios superior de Dafnis –que según Grimal aparece como su *parèdre* (1948: 408) es decir, el ayudante de un dios– es también el dios tutelar de Julio César. El autor francés aporta aún más pruebas, pues confronta el calendario propuesto por Menalcas con el calendario religioso de la Roma augustea. En aquel se disponen para Dafnis cuatro fiestas:

[...] *ante focum, si frigus erit* (1); *si messis, in umbra* (2)

[...] ante el fuego, si estuviere frío (1) y a la sombra si fuere la cosecha (2). (v. 70)

Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota/reddemus Nymphis (3), *et cum lustrabimus agros* (4).

Estas cosas habrá siempre para ti, tanto cuando hagamos a las ninfas nuestros votos solemnes (3), como cuando limpiemos nuestros campos (4). (vv. 74-75)

Estas fiestas, que corresponderían a las cuatro estaciones, Grimal las relaciona con festividades en las que se celebraba la figura de Julio César y que a su vez la relacionan con las de Veovis/Apolo y con la figura de Rómulo (fundador de la ciudad y rey victorioso en la guerra), siendo la intención del propio Senado la de establecer la analogía entre Rómulo y César, y la de Virgilio establecer otra entre las tres apoteosis: la de Rómulo, la de Dafnis y la de César. Ahora bien, Servio planteó en sus comentarios respecto al *puer* referido en el verso 54: *puer ipse: modo Daphnin intellegimus: nam Caesar non puer occisus est, sed maioris aetatis* / “Por ‘el mismo muchacho’ bien entendemos Dafnis, pues César no era un muchacho cuando fue asesinado, sino mayor de edad” (v. 54) y Grimal se pregunta por qué Virgilio



eligió al siciliano Dafnis, un *puer*. La respuesta, según el francés, está en un comentario de Dion (XLIV, 7, 1), que cuenta que en el 42 Octavio y los triunviros aprobaron las disposiciones para la fiesta oficial del *dies natalis* de Julio César entre las cuales, so pena de multa, los romanos debían llevar coronas de laurel: así como César era laureado, también lo era Dafnis en Sicilia y es entonces, a través del laurel, que Virgilio estableció “[...] una analogía que le permitía cantar, a la manera pastoral –pero al servicio del nuevo orden–, al héroe en cuyo honor el follaje sagrado debía reverdecer cada año en la frente de los romanos.” (1948: 419)

Sin embargo, ¿por qué Virgilio ocultaría a Julio César mediante tal analogía? Martínez Astorino (2006) encuentra que en la égloga hay una alusión compleja en la representación de Dafnis que despliega diversos sentidos, a partir de los cuales se han propuesto diferentes interpretaciones. La hipótesis de Martínez Astorino es que,

“[...] sin llegar a la indeterminación, el Dafnis de la bucólica V sugiere distintos planos de evocaciones o alusiones, uno de los cuales es el contemporáneo, que remite a César, pero que el carácter literario del texto nos impide admitir la alegorización, basada en posiciones historicistas o esotéricas ajenas a la condición de los textos literarios”. (2006: 90)

Para exponer esto, se vale de lo expuesto por Gadamer, que propone que en los textos literarios forma y contenido son indisolubles, pues son textos eminentes. Por consiguiente, a todo otro texto se le pueden aplicar las categorías de verdadero o falso, no así a los literarios, que afirman siempre una verdad poética, que rechaza las categorías anteriores y entonces rechaza una exégesis historicista que no tenga en cuenta su eminencia en tanto texto. Es inadmisibles entonces cualquier postura alegórica, es decir, cualquier postura que establezca una igualdad entre una representación literaria y un único referente externo determinado. Sin embargo, si bien no puede adscribirse una sola interpretación a un texto literario, la capacidad de dar pruebas convincentes no niega la pertinencia de las interpretaciones.

Martínez Astorino observa que “La visión integral de las bucólicas, recomendada entre otros por Otis y Maury, ayuda a contextualizar la afirmación poética virgiliana” (2006: 97). Quisiéramos detenernos entonces brevemente en la arquitectura de las Églogas. En principio, sólo podemos asegurar –de acuerdo con Elio Donato– la posición de la primera égloga y de la décima: la primera en razón de que las *Geórgicas* terminan diciendo *Tytire, te patulae cecini sub tegmine fagi* / “Títiro te canté bajo el techo de la frondosa haya” (*Georg.* IV, 566), lo cual sería el incipit de la primera bucólica *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi* / “Títiro tú, que recostado bajo la frondosa haya...” (*Buc.* I, 1). La décima por su incipit,

que cita: *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem* / “Este último esfuerzo concédeme, Aretusa” (*Buc.* X, 1). Sin embargo, para Owen Lee (1996), la ubicación de la V égloga como centro del poemario expresaría los sentimientos del poeta respecto a la muerte del primer César (figurado en Dafnis). Pero si tan sólo se tratase de una referencia al plano de la realidad histórica –y aquí volvemos a Martínez Astorino–, no habría necesidad de velarla: lo que sucede es que al proponer una alusión compleja, se quiso imponer la representación poética y para quienes defienden una arquitectura de las *Églogas* en la que la quinta tiene un carácter central, es más adecuado reconocer la alusión compleja que la identificación precisa, pues unas relaciones entre poemas que van de meras afinidades a una arquitectura pitagórica sólo admitirían la evocación a César y no una concentración en su figura. Virgilio comprendió esto pues “[...] con la unicidad e intraducibilidad de su personaje central podía construir un personaje más complejo y capaz de aludir a diversos planos, lo cual era una forma de enriquecer su poesía.” (2006: 98). Y aún más afirma Martínez Astorino, pues al estar aludida la realidad histórica en la poesía, cobra vida en su eminencia textual (2006: 98).

Las características antes expuestas son elementos clave para entender que el poeta quiso hacer alusión a un ciclo de muerte y resurrección, ya que la consolación ante la muerte de Dafnis y el canto en forma de himno que confirma su apoteosis se colocaron en el centro de las églogas. Este ciclo, leído en función del contexto histórico puede estar haciendo referencia a una *aurea aetas* supervisada por el *Divus Julius*, pero al dejar abierta la alusión podría estar refiriéndose a cualquier otro suceso calamitoso que se resuelve por la acción benéfica sobre la tierra del orden celestial, a través de la sublimación de lo terrenal.

Conclusiones

A modo de conclusión, consideramos que el análisis formal de la V égloga nos permitió encontrar en su estructura la alusión a un ciclo sobrenatural de vida y resurrección aplicable a las circunstancias históricas del momento de su composición pero que no se limita a ellas; pues nos hemos detenido en describir algunas de las distintas propuestas que se hicieron para interpretar la inserción de Dafnis en una égloga con características consolatorias y, si bien concordamos con la interpretación que ve en la figura de Dafnis aquella de Julio César, coincidimos con Martínez Astorino en que el referente de esta *consolatio* no puede limitarse a una única realidad externa, ya se trate de un personaje mítico o histórico o como la condensación

en una unidad de personaje de una idea que intente expresar Virgilio, sino que bien puede estar aludiendo a todas ellas. Adscribimos a tal idea en función de que en ella encontramos la clave para la comprensión de la pervivencia de estos poemas más allá de las circunstancias políticas de unos tiempos que nos son remotos.

Referencias biográficas

- Aelius Donatus: Commentarii Vergiliani*. Recuperado 22 de mayo de 2021 de http://www.intratext.com/IXT/LAT0367/_P1.HTM
- Bernabé Pajares, A. (1978). Homero. Himnos Homéricos. La “Batroquiomiomaquia”. Madrid: Gredos.
- Grimal, P. (1948). “Ve Églogue et le culte de César”. *Revue Archéologique*, 29/30, 406-419.
- Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Maurus Servius Honoratus, Commentary on the Eclogues of Vergil, Ecloga Qvinta*. (s.f.). Recuperado 22 de mayo de 2021, de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0091%3Apoem%3D5%3Acommline%3D1>
- Martin, G. (1938). The Roman Hymn. *The Classical Journal*, 34(2), 86-97.
- Martínez Martínez Astorino, P. (2006). Dafnis en la *Bucólica* V de Virgilio: La alusión compleja y los límites de la identidad. *Auster*, no. 10-11. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10253>
- Mynors, R. (1969). *Virgil Opera*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Owen Lee, M. (1996). *Vergil as Orpheus*. Albany: State University of New York Press.
- Ramiro, J. B. (1985). El campo léxico-semántico del dolor en los poemas consolatorios de Estacio: Estructura formal de las consolaciones latinas. *Millars. Filología*, 8, 69-114.



Desplazamientos exegeticos e identitarios en la *Expositio virgilianae continentiae* de Fulgencio el Mitógrafo

Julieta Cardigni
UBA- UNIPE- CONICET (IFC)
jcardigni@gmail.com

Resumen

En su *Expositio virgilianae continentiae*, Fulgencio propone una lectura de *Eneida* a cargo de Virgilio, a partir de la cual él agrega su sanción moral, basada en las Escrituras. Así, la *Eneida* se nos revela como una representación desplazada de las etapas del ser humano, cifradas en el derrotero de Eneas, que lo transforma en modelo cristiano. Este desplazamiento identitario nos confronta con una nueva *Eneida*, cuyo viaje es hacia una Roma tardoantigua, cuyo héroe simboliza a la humanidad en busca de su destino. Nuestro trabajo analiza cómo estas operaciones de desplazamiento se articulan en la construcción de la *Expositio*.

Palabras-clave:
Antigüedad tardía
- identidades -
desplazamientos -
Eneida - Fulgencio el
Mitógrafo.

La *Expositio virgilianae continentiae* y Virgilio en el Tardoantiguo

La Antigüedad Tardía nos ofrece gran cantidad de ocasiones para observar y analizar distintas formas y funciones de desplazamientos.¹ Los discursos de la época, mediados por distintos géneros, propósitos y contextos, se encuentran cruzados por tensiones y conflictos, y a partir de ello se transforman y transforman la construcción de la realidad, buscando nuevos equilibrios. Nuevos géneros literarios, nuevas formas de géneros conocidos, y nuevas identidades culturales caracterizan la configuración del período, que es también el origen de nuevas identidades culturales. Asimismo, en el ámbito más acotado de la Literatura, la poética de la época² supone la existencia de varios aspectos, como la *imitatio*, la metamorfosis, la hibridación y la subversión de estilos, registros y géneros. Asimismo, la experimentación literaria, la intertextualidad y sus límites, la erudición y sus juegos, todo forma parte de la estética tardoantigua, una “tercera sofisticada”³ que tiene como base la formación común que todos los ciudadanos recibían en la escuela, organizada sobre las matrices culturales clásicas, pero transformada en función de nuevas circunstancias.

La lectura de los ya clásicos es uno de los aspectos clave de esta nueva poética. Aquí el desplazamiento se produce de manera sistemática y con un propósito claro: adaptar las palabras de la tradición a los tiempos que corrían. Respondiendo al carácter “exegético” que se le atribuye,⁴ la Antigüedad Tardía construye su discurso sobre los textos previos, sobre su lectura, sobre su interpretación. De ahí proviene otra clasificación de esta literatura como “secundaria”, como “literatura sobre la literatura”.⁵ En este sentido, tanto paganos (neoplatónicos) como cristianos recorrieron caminos similares,⁶ y en función de “rescatar” verdades ocultas en antiguas obras, idearon toda una serie de desplazamientos exegéticos y hermenéuticos. Así, escritores cristianos, gramáticos en la escuela, poetas en sus reelaboraciones poéticas, y enciclopedistas en sus manuales, todos releen los textos de la tradición trazando continuidades y transformaciones.

La lectura desplazada adquiere muchas formas, siendo en principio la alegórica la más habitual. Dentro

1. Sobre la Antigüedad tardía como período historiográfico, cf. Brown (1971); Averil Cameron (1998), entre otros.
2. Sobre este concepto, cf. Fontaine (1977), Cameron (1977), y más recientemente Elsner- Hernández Lobato (2017).
3. Quiroga (2010).
4. Athanassiadi (2005) opone el Tardoantiguo “exegético” a una época previa “profética”.
5. Goulet- Cazé (2001) propone esta categorización, apuntando a la revalorización del comentario como género discursivo.
6. Como señala Coulter (1976).



de esta, los desplazamientos pueden ser de distintos tipos: hay lecturas evemeristas/racionalistas, lecturas que interpretan a partir de lo icónico, y lecturas alegórico-simbólicas.⁷ Mientras el gramático Servio busca una forma de lectura más bien racionalista para presentar un ejemplo, para establecer claros ejes morales, y para proponer modelos y antimodelos, los autores de carácter más filosófico, como por ejemplo Macrobio en su *Comentario* a Cicerón prefieren la alegoría icónica o simbólica, que permita ligar la realidad cotidiana a la realidad trascendente.⁸

Desde ya, el uso de la lectura desplazada presenta algunos problemas. El principal es que el buscado desplazamiento genera una apertura del significado que –paradójicamente— no siempre va en la dirección deseada, y, desde ya, cada lector busca leer en función de sus intereses y cerrar las posibilidades a otras interpretaciones posibles. Por lo tanto, a esta apertura y desplazamiento de significados se corresponde también una clausura necesaria, que controle y acote las interpretaciones. Muchas veces este cierre se produce sin explicaciones; otras veces, está acompañado de propuestas concretas, como veremos en el caso de Fulgencio y su “receta” exegética.

En este marco, hay cierta clase de textos que son especialmente propicios para determinar o vislumbrar construcciones identitarias, como los textos enciclopédicos manuales, comentarios, etc. Estas obras vuelven sobre los textos del pasado para reelaborarlos explícitamente y para proyectar a lo largo de sus obras la noción ideal de identidad, fundamental en todo texto de rasgos didácticos. En consecuencia, aquí el desplazamiento exegético responde a un propósito de construcción identitaria que será, necesariamente, desplazada respecto de aquella que se edifica a partir de los textos clásicos. Así, una relectura de *Eneida* generará un desplazamiento hermenéutico y también un desplazamiento en la construcción de la identidad heroica. Habrá, entonces, un nuevo Eneas y un nuevo mensaje de *Eneida*.

Desplazamientos exegéticos: alegoría y etimología

En el caso del texto que nos ocupa, la *Expositio virgilianae continentiae* se trata de un texto enciclopédico-didáctico que podría considerarse un comentario, ya que Fulgencio decide explicar el contenido oculto (*continentia*) de *Eneida*. Sin embargo, Fulgencio le da una vuelta de tuerca paródica a la clase del

7. Sobre los distintos tipos de lecturas alegóricas en la Antigüedad tardía, cf. Jones (1961).

8. Sobre esta última forma, cf. Coulter (1976).

gramático: invoca al propio Virgilio para que le explique su obra. Tenemos así un primer desplazamiento: no es Fulgencio quien lee la *Eneida*, sino Virgilio. Así, luego de la obligada invocación a las musas, que Fulgencio obedientemente ejecuta, pide (84): *Haec tam parua precatio credo quod Virgilianis satisfecerit musis. Cede mihi nunc personam Mantuani uatis, quo fugituios eius in lucem deducamus amfractus* / “Esta invocación, aunque breve, creo que habrá satisfecho a las musas virgilianas. Concédeme ahora la presencia del vate mantuano, para conducir sus pensamientos fugitivos y tortuosos hacia la luz”.⁹ Sobre esta lectura hecha por el propio Virgilio, Fulgencio realiza la sanción cristiana, “iluminando”, como anticipó en la invocación, con citas de las Escrituras.¹⁰ La metáfora de la luz y la iluminación, muy frecuente en los textos didácticos, se combina con la idea de ascenso y genera un juego en dos sentidos: el espacial, que implica salir del inframundo hacia el espacio de los vivos, y el metafórico, que supone la iluminación del pensamiento virgiliano por medio de la explicación clarificadora de Fulgencio. Se plantea así de manera inequívoca cuál será la función de la *Expositio*: explicar el *pensamiento* de Virgilio, mientras que él mismo, invocado para tal fin, explicará las *palabras*.

Pero también hay un desplazamiento explícito relacionado con cómo se leerá la *Eneida*: será una alegoría, es decir, una propuesta desplazada del sentido del texto. Fulgencio es muy preciso en lo que le pide a Virgilio, una *enarratio* bastante superficial (84-85):

nam non illa in tuis operibus quaerimus in quibus aut Pitagoras modulos aut Eraclitus ignes aut Plato ideas aut Ermes astra aut Crisippus numeros aut endelecias Arisoteles inuersat, (...), sed tantum illa quaerimus leuia, quae mensualibus stipendiis grammatici distrahunt puerilibus auscultatibus.

No busco en tus obras aquello que Pitágoras examina en los módulos, Heráclito en el fuego o Platón en las ideas, Hermes en los astros, Crisipo en los números o Aristóteles en las entelequias. (...) sino solamente esas cuestiones ligeras que despiezan los maestros de escuela a cambio de un estipendio mensual y que escuchan los alumnos.

9. El texto latino utilizado y la numeración indicada son de la edición de Helm (1898). Las traducciones son mías (se incluyen datos de ediciones y traducciones en el apartado “Referencias bibliográficas”).

10. No identificamos a Fulgencio el Mitógrafo con el Obispo de Ruspe, sino que consideramos que era cristiano y contemporáneo de este (principios del siglo VI d. C.), cf. Hays (2003).

El propio Virgilio nos cuenta cómo pensó su obra y propone la lectura alegórica (90): *Ergo sub figuralitatem historiae plenum hominis monstrauiimus statum, ut sit prima natura, secunda doctrina, tertia felicitas* / “A través de una ficción he mostrado la condición entera del hombre, indicando en primer lugar lo que se refiere a la naturaleza, en segundo lugar, a la doctrina y en tercera posición a la felicidad”. Es decir que, al desplazamiento de escenario y de actores, sumamos ahora el de la lectura.

En la práctica, esto se manifiesta en la interpretación de Virgilio de los distintos episodios de *Eneida*, que se descontextualizan y se rearmen en una cadena ficcional nueva que es la de las edades en la vida del hombre, encarnada en la figura de Eneas y en su viaje. De esta manera, por ejemplo, el libro I, que despliega el naufragio, representa el parto, y no es casual que sea Juno la diosa involucrada: como en el parto, se juegan la vida y la muerte, está presente el elemento líquido, etc. El libro IV, que nos cuenta los amores con Dido, representa los desvíos de la juventud, que luego se reencauzan cuando Eneas realiza los ritos necesarios a Anquises y, al recuperar el camino hacia su misión, recupera el mandato del padre. Y así continúa la interpretación de cada episodio, que va “construyendo” a Eneas¹¹ y, por consiguiente, al hombre. Pero en esta búsqueda de la verdad el resultado es una nueva ficción, que puede ser reinterpretada a través de la moral de las Escrituras, papel que le toca cumplir a Fulgencio, al mismo tiempo *discipulus* y *magister*. El hombre que se construye, entonces, es el *homo christianus*.

Veamos un ejemplo de cómo funciona esta forma de lectura fulgenciana. Fulgencio está explicando la necesidad de Eneas de sepultar a Miseno antes de descender a los *infern* (95):

Sepeliat ante et Misenum necesse est; misio enim Grece orreo dicitur, enos uero laus uocatur. Ergo nisi uanae laudis pompam obrueris, numquam secreta sapientiae penetrabis; uanae enim laudis appetitus numquam ueritatem inquirit, sed falsa in se adulanter ingesta uelut propria reputat. Denique etiam cum Tritone bucino atque conca certatur. Vides enim quam fixa proprietas; uanae enim laudis tumor uentosa uoce turgescit, quem quidem Triton interimit quasi tetrimmenon quod nos Latine contritum dicimus; omnis ergo contritio omnem uanam laudem extinguit. Ideo et Tritona dicta est dea sapientiae; omnis enim contritio sapientem facit'. Cui ego: Certior ego hanc tuam comprobó doctor sententiam; nam et nostra salutaris diuinaque praeceptio cor contritum et humiliatum Deum non dispicere praedicat; omnis enim contritio sapientem facit.

11. La idea de Eneas como un personaje “vacío” que se va construyendo, como una suerte de vasija, no es ajena a la crítica moderna. Véase al respecto Poliakoff (1992).

Pero antes es necesario que [Eneas] dé sepultura a Miseno: *misio* en griego significa “aborrecer” y *enos* “gloria”. Esto significa que a menos que entierres la pompa de la vanagloria no penetrarás nunca en los secretos de la sabiduría, porque el apetito de la vanagloria no se interesa por la verdad, sino que reputa como ciertas las falsas alabanzas inculcadas en el espíritu por medio de la adulación. Finalmente, Miseno desafía a Tritón con el estruendo de la bocina y de la concha. Observa cuán apropiado es esto: el orgullo de la vanagloria se hincha de palabras fanfarronas¹² y es destruido por Tritón, que equivale a *tetrimmēnon*, esto es, en latín, “contrito”. Toda forma de contrición extingue toda forma de vanagloria. Así, se llama “Tritona” a la diosa de la sabiduría, porque cada acto de contrición hace al hombre sabio. Y yo le dije: Concuero, maestro, con tu opinión, pues nuestra doctrina predica que Dios no desprecia un corazón contrito y humillado;¹³ en efecto, toda contrición hace al sabio.”

Vemos aquí las tres etapas de la exégesis fulgenciana: etimología, alegoría y sanción cristiana. Nuestro autor explica primero la etimología de Miseno, que resulta bastante dudosa, en principio. Pero sin duda, Fulgencio demuestra una confianza en el lenguaje que lo aparta de todo contexto y que supone una relación directa de la letra con la realidad; el lenguaje es, por lo tanto, verdadero. La ambigüedad del discurso, que tanto preocupaba a Agustín, queda aquí resuelta.¹⁴ No hay dudas ni conjeturas, ya que el lenguaje encierra en sí mismo el sentido, indiscutible e irrefutable: este es el poder de la etimología. Más allá de lo que hoy consideramos correcto o no respecto del origen de las palabras, las etimologías de Fulgencio siguen más o menos las normas de sus tiempos: identificar, a partir de la similitud fonética, distintos morfemas y componer y explicar a partir de ellos las palabras, a menudo de acuerdo con su interés.¹⁵ En el caso de la *Expositio*, el uso de las etimologías es hiperbólico, se adecua sospechosamente a los objetivos del autor, y su composición resulta arbitraria más allá de la semejanza fonética. Es decir que, si bien el sistema de Fulgencio no es incorrecto para la época *per se*, quizá podría sostenerse que el uso exagerado y sesgado sugiere una parodia del arte de la etimología practicado por gramáticos y enciclopedistas. Como hemos



12. En *Eneida* 11.390 se alude a la “fanfarrona lengua” (*ventosa in lingua*) de Turno.

13. Salmo 51 *cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias*.

14. Cullhed (2015).

15. Para un panorama general de la etimología latina en la Antigüedad, cf. Sánchez Martínez (2002).

visto, la parodia no es un recurso aislado en la *Expositio*, sino más bien un rasgo constitutivo, por lo cual el uso de este mecanismo también en la explicación lingüística resulta coherente con la construcción del resto de la obra.

A continuación, viene la fase de lectura alegórica. Los peligros que entrañaba la alegoría —originalmente recuperada para poder releer a los clásicos y encontrar su verdad oculta— han desaparecido aquí, gracias a la magia de la etimología que impone límites a lo que puede interpretarse a partir de las palabras. Así, el episodio de Miseno y Tritón se transforma, en la interpretación alegórica de Virgilio, en una lucha entre la contrición y la vanagloria. Sobre esto, Fulgencio reafirma el valor virtuoso de la contrición en términos de la religión cristiana, confirmando que este Eneas posee estos valores, como una suerte de “cristiano sin Cristo”.

Los desplazamientos y las mediaciones son múltiples: Virgilio da primero el significado alegórico de su obra, luego lo explica y lo fija con la etimología, y sobre esta lectura alegórica —y no directamente sobre *Eneida*— Fulgencio realiza su lectura. Hay un fuerte sentido de mediación en relación con la literatura pagana clásica, y, si nos situamos de manera estricta en el universo ficcional de la obra, tendremos que notar que no es Fulgencio quien lee *Eneida*, sino el propio Virgilio. La ficción de la escuela del gramático —por muy paródica y desplazada que esté su representación— sirve como espacio de desplazamiento en el que toda clase de procesos ayudan a cristianizar al poeta más leído de la Antigüedad.

El último desplazamiento a nivel narrativo se da a través del lector. El primer lector o receptor de la lectura virgiliana es el propio Fulgencio que, habiendo asistido a la escuela, como él mismo reconoce, se dispone a escuchar una nueva interpretación de la obra que ya leyó. No es el esperable alumno del *grammaticus*: será quien complete el sentido por medio de la palabra de las Escrituras, cristianizando la *Eneida*. En segundo lugar, tenemos el destinatario formal, intratextual, de la *Expositio*, el diácono a quien está dedicada la obra (mencionado al principio y al final muy brevemente: *Leuitarum sanctissime; domine*); y finalmente nosotros, lectores de otra época que leemos por encima del hombro, lectores desplazados por naturaleza, que intentamos recuperar el marco y el sentido del texto.

Es decir que tenemos una obra edificada sobre múltiples desplazamientos. Por un lado, *auctor*, obra y lector son reconfigurados y reidentificados con actores precisos: Virgilio, otrora poeta, es ahora *grammaticus*; la *Eneida*, obra época fundadora de la *romanitas* tradicional, es ahora una alegoría cristiana; y el tradicional alumno de la escuela del *grammaticus* es al mismo tiempo *magister*. En segundo lugar, hay también un desplazamiento —en este caso, paródico— respecto de la escuela del *grammaticus*, que está presentada de forma distorsionada como una instancia de aprendizaje completamente superficial. Finalmente, el desplazamiento principal está dado por las estrategias de lectura adoptadas por Fulgencio que, como ya hemos analizado, son de tipo alegórico.



Desplazamientos identitarios: hacia un Eneas tardoantiguo

El resultado de estas mediaciones, descontextualizaciones y reinterpretaciones es la construcción de un héroe que ya no es el Eneas virgiliano, y ni siquiera es un héroe en los términos épicos tradicionales. Es ahora un héroe cristiano cuyo camino —esta vez individual, espiritual— refunda la identidad romana en nuevos términos. Esta nueva identidad se muestra en Fulgencio por medio de tres maneras, que lo diferencian del héroe virgiliano:

1. Se trata de un camino individual y no colectivo: el nuevo héroe no tiene como objetivo fundar Roma y la nueva estirpe, sino construir su carácter como hombre ejemplar a partir de las actitudes que toma frente a las aventuras. Esto es muy claro en el libro VI en que, para Fulgencio, Eneas termina de forjar su carácter por medio de la sabiduría que adquiere, aspecto que, si bien está presente también en *Eneida*, lo que Eneas ve es su historia y su futuro. En cambio, en la *Expositio*, Eneas ve y aprende nuevas formas desplazadas de percibir la realidad, formas alegóricas para su interpretación (99): *Deinde in secretis considerationibus admissus uirorum fortium contemplatur imagines, id est uirtutis insignia monimenta que considerat* / “Así, admitido a las visiones secretas, contempla las imágenes de los héroes, esto es, considera las señales y los testimonios de la virtud”.

En la reinterpretación de Fulgencio, Eneas puede ver más allá de los héroes, puede verlos como testimonios de la virtud, como *signos*, si los percibe de manera desplazada y alegórica. Como Fulgencio está presentando al propio Eneas. Es decir que Eneas es un héroe lector, que puede distinguir niveles de la realidad y asignarles diferentes sentidos.

2. las virtudes, más que con las acciones concretas. Eneas logra vencer la pasión del amor por medio de la inteligencia, representada por Mercurio¹⁶ (94-95):

16. Este Mercurio identificado con la razón y la inteligencia responde a la caracterización de Marciano Capela (2.105), influenciado (quizá) a su vez por la figura de Hermes Trismegisto.

Feriatu8 ergo animu8 a paterno iudicio in quarto libro et uenatu8 progreditur et amore torretur; et tempestate ac nubilo, uelut in mentis conturbatione, coactus adulteriu8 perficit. In quo dio commoratu8 Mercurio instigante libidinis suae male praesumptu8 amore8 relinquit; Mercuriu8 enim deu8 ponitur ingenii; ergo ingenio instigante aetas deserit amoris confinia. Qui quidem amor contemptu8 emoritur et in cinere8 exustu8 emigrat; dum enim de corde puerili auctoritate ingenii expellitur, sepulta in obliuionis cinero fauillescit.

En el cuarto libro el espíritu, liberado del juicio paterno, se da a la caza y se abrasa en el amor. Empujado por la tempestad y por la niebla, como en un estado de confusión mental, comete impulsivamente adulterio. En este estado se demora durante un largo tiempo, hasta que por instigación de Mercurio abandona el amor mal concebido, fruto de su deseo. En efecto, Mercurio es considerado el dios de la inteligencia. Entonces, por instigación de la inteligencia la juventud abandona los confines del amor. El amor, despreciado, se extingue y se disuelve purificado en cenizas, entonces es expulsado del corazón joven por intervención de la inteligencia, la pasión es sepultada en las cenizas del olvido y se disuelve en partículas.

El episodio de Dido, que desviaba peligrosamente a Eneas de su misión, de la que dependía el destino de todos los lectores, es aquí un episodio de rebeldía adolescente del cual Eneas se recupera al entrar en razón, lo cual se produce por medio de un proceso de maduración interno y no por influencia del exterior (como sí ocurría con el personaje de Mercurio en *Eneida*). Aquí es simplemente el proceso normal de maduración de la juventud hacia la adultez, y Mercurio es su representación alegórico-simbólica.

3. Es, finalmente, un camino ejemplar. Pero a diferencia del Eneas virgiliano, que también era un modelo abstracto de *romanitas*, este Eneas es concreto, pasa por todas las etapas y edades que todos experimentamos, y se enfrenta con obstáculos y experiencias comunes a todos los lectores. Y sus acciones y reacciones pueden ser imitadas por todos también. Esto refleja, en un punto, este desplazamiento general en la cultura tardoantigua desde el exterior hacia el interior.¹⁷

El último desplazamiento, entonces, es hacia la refundación de la identidad, de la *romanitas* tradicional a la cristiana. El uso de la figura de Eneas no es inocente: además de apelar a una suerte de *koiné* cultural,

17. Una idea recurrente en la interpretación de la Antigüedad tardía como período histórico, presente especialmente en Brown (1971).



en que la *Eneida* cumple un rol central, Fulgencio apela al peso de la tradición épica para evidenciar el desplazamiento identitario que buscaban los hombres tardoantiguos, y que, de algún modo, consistía en transformarse para seguir siendo los mismos.

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones de la *Expositio*

Helm, R. (1898). *Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera*. Leipzig.

Rosa, F. (1997). *Fulgencio. Commento all' Eneide*. Milán.

Valero Moreno, J. M. (2005). «La *Expositio Virgiliana* de Fulgencio: poética y hermenéutica». *Revista de Poética Medieval*, 15 (2005), pp. 112-192.

Wolff, É. (2009). *Fulgence. Virgile dévoilé*. Villeneuve d'Ascq.

Whitbread, L.G. (1971). tr., *Fulgentius the Mythographer*. Columbus, Ohio.

Bibliografía general

Athanassiadi, P. (2005). *La lutte pour l'ortodoxie dans le platonisme tardif. De Numenius á Damascius*. París.

Brown, P. (1971). *The world of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad (A. D. 150- 750)*. Londres.

Cameron, Averil. (1998). *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395-600)*. Barcelona.

Cameron, Alan. (1977). “Paganism and literature in late fourth century Rome”. *Entretiens sur l' antiquité classique*, tome XXIII, pp. 1-40.

Coulter, A. (1976). *The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*. Leiden.

Cullhed, A. (2015). *The Shadow of Creusa*. Boston.

Elsner, J.- Hernández Lobato, J. (2017). *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford.

- Fontaine J. (1977). “Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV siècle: Ausone, Ambroise, Ammien”. *Entretiens sur l’antiquité classique*, tome XXIII, pp. 425- 482.
- Goulet- Cazé, M. O. (2000). *Le commentaire, entre tradition et innovation*. París.
- Hays, G. (2003). “The date and identity of the Mythographer Fulgentius”. *The Journal of Medieval Latin*, 13, pp. 163- 252.
- (1996). “Fulgentius the Mythographer”. Diss. Cornell.
- Jones, J. W. (1961). “Allegorical Interpretation in Servius”. *The Classical Journal*, Vol. 56, No. 5 (Feb. 1961), pp. 217-226.
- Poliakoff, M. (1992). “Vergil and the Heart of Darkness: Observations on a Recurring Theme”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 2, No. 1 (Winter, 1992), pp. 73-97.
- Quiroga, A. (2010). “La tercera sofística en el marco teórico de la historiografía sobre la antigüedad tardía y el postmodernismo”. *Talia Dixit. Revista Interdisciplinar De Retórica E Historiografía*, (5), pp. 75-90.
- Sánchez Martínez, C. (2002). *La etimología latina. Concepto y métodos*. Tesis, Murcia, [http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/la_etimologia_latina_concepto_y_metodos/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/la_etimologia_latina_concepto_y_metodos/(ver)/1)



Et ipsa inter poetas celebres numerata: la construcción del elogio de Safo en *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio

Gisela A. Carrera Fernández

Universidad Buenos Aires

giselacarrerafernandez@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo se encuentra centrado en el estudio de la *laudatio* que, en *De mulieribus claris*, hace Boccaccio sobre la figura de Safo, en función de determinar la estructura del elogio que allí se realiza, los procedimientos y recursos retóricos utilizados en él y, sobre todo, las cualidades encomiables que constituyen a dicha *mulier* en un *exemplum*. Resulta de interés, en ese sentido, que sus logros sean valorados en comparación con la dificultad que encuentran para acometer tales trabajos incluso hombres muy eruditos y, también, la apelación a deidades paganas

para explicar su destino, cosa que pone en evidencia la carencia de datos biográficos concretos para trazar, acabadamente, su semblanza.

Palabras-clave:

Safo – Boccaccio –
De mulieribus claris –
Humanismo –
exemplum.



A la manera de autores clásicos como Plutarco y Suetonio, y de autores cristianos como Jerónimo (*De viris illustribus*), Isidoro (*De viris illustribus*) y Petrarca (*De viris illustribus*), Boccaccio incluye en *De mulieribus claris* 106 biografías de mujeres donde el elogio de Safo se realiza dentro del marco de un debate sobre el papel de la mujer intelectual en el Humanismo italiano.

En ese momento, un grupo de cultas mujeres, superando las virtudes tradicionalmente asociadas a lo femenino tales como la castidad, la obediencia y el silencio, se vuelve hacia el programa intelectual diseñado por los hombres de la época y, en esa forma, se constituyen en predecesoras de un conjunto de humanistas de su sexo que, no sin encontrar crítica y oposición, producen una amplia obra en distintos géneros.

El presente trabajo se encuentra centrado en el estudio de la *laudatio* que realiza Boccaccio sobre la figura de Safo, en función de determinar la estructura del elogio, los procedimientos y recursos retóricos utilizados en él y, sobre todo, las cualidades encomiables —*ipsa inter poetas celebres numerata*— que constituyen a dicha *mulier* en un *exemplum*. Resulta de interés, en ese sentido, que sus logros sean valorados en comparación con la dificultad que encuentran para acometer tales trabajos incluso hombres muy eruditos y, también, la apelación a deidades paganas para explicar su destino —*Accusande viderunt Pyerides*, cosa que pone en evidencia la carencia de datos biográficos concretos para trazar, acabadamente, su semblanza.

Si danda fides est, testimonio veterum

La *laudatio* que realiza Boccaccio de la figura de Safo ocupa el lugar cuadragésimo séptimo en la obra, en un contexto de aparición que se encuadra, según sostiene Brown (2003: *Intr.* xv), en una serie de las que se podrían llamar “biografías históricas” —desde la XLIV: Pánfila, la hija de Platea, hasta la CVI: Juana, la reina de Jerusalén y de Sicilia, dado que el autor dispuso de información sobre ellas en fuentes así clasificadas en su época. Kolsky (2003: 64) postula que, para ello, el *Chronicon* de Eusebio-Jerónimo constituyó una aportación central, ya que proveyó un ordenamiento cronológico de eventos de la cultura grecolatina que asistió a Boccaccio en el lineamiento general de su trabajo. La biografía de Safo se encuentra, entonces, comprendida entre las de mujeres de cuya existencia real y concreta no se dudaba. Así, en su entorno inmediato aparecen las semblanzas de Rhea Illia (XLV), de Gaia Cyrilla (XLVI) —no mencionada en el *Chronicon*—, y de Lucrecia (XLVIII).

Ahora bien, la anotación que se realiza de Safo en el *Chronicon* es, por demás, escueta.¹ Por su parte, Boccaccio en muy raras oportunidades cita sus fuentes a lo largo de la obra² y apela a expresiones tales como *si danda fides est, testimonio veterum*, y otras similares para referirse a sus lecturas previas. En

1. Eusebio-Jerónimo, *Chronicon* II *Ol.* 45. 1: *Sappho mulier philosopha, el Alcaeus poeta, clari habentur*. [Trad.: “Safo, una mujer filósofa y el poeta Alceo son considerados famosos”.]

2. El Antiguo Testamento en XLIII: Nicaula, la reina de Etiopía; Homero en XXXVII: Helena, la esposa del rey Menelao; San Pablo en XLII: Dido o Elisa, la reina de Cartago; y Jerónimo en LXXXVI: La poetisa Cornificia.



ese sentido, Juliani (2016: 44) señala las aportaciones de Zaccaria (1970: 517, n.1) en cuanto a destacar a *Heroidas XV* de Ovidio como hipotexto principal de la construcción de la figura de Safo, así como los comentarios de Antonia Mazza en “L’inventario della parva libreria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio” en *Italia medioevale e umanistica* 9, 1966, pp. 1-74, relativos al hecho de que Boccaccio estaba en posesión de un manuscrito del siglo XIV que contenía un compendio de epístolas ovidianas, y las afirmaciones de esa misma estudiosa que sostiene que ...*questo il Riccardiano 489, ritrovato da Heceker (B-Funde 33)* (Mazza, 1966: 56). También Juliani (2016: 42) menciona fuentes latinas clásicas con las que Boccaccio tenía contacto, entre las que pueden contarse, relativas a la recepción de la figura de Safo, a Cicerón,³ Horacio⁴ y Séneca⁵ entre otras, y que, dado el contenido del elogio de la poetisa que

3. Cicerón, *In Verr.* II. 4, 126, 1-3-127.

[126] *Nam Sappho quae sublata de prytanio est dat tibi iustam excusationem, prope ut concedendum atque ignoscendum esse videatur. Silanionis opus tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum quisquam non modo privatus sed populus potius haberet quam homo elegantissimus atque eruditissimus, Verres? Nimirum contra dici nihil potest.* [Trad.: “Pues Safo, que fue retirada del prytaneo te da una causa justa, casi como si pareciera que (eso) debería ser concedido o ignorado. ¿Qué una obra de Silanio tan perfecta, tan elegante, tan elaborada la tuviera no solo algún particular sino también el pueblo, antes que un hombre muy elegante y erudito, Verres? Evidentemente, nada puede decirse en contra”].

[127] *Atque haec Sappho sublata quantum desiderium sui reliquerit, dici vix potest. Nam cum ipsa fuit egregie facta, tum epigramma Graecum pernobile incisum est in basi, quod iste eruditus homo et Graeculus, qui haec subtiliter iudicat, qui solus intellegit, si unam litteram Graecam scisset, certe non sustulisset. Nunc enim quod scriptum est inani in basi declarat quid fuerit, et id ablatum indicat. Quid? signum Paeanis ex aede Aesculapi praclare factum, sacrum ac religiosum, non sustulisti? quod omnes propter pulchritudinem visere, propter religionem colere solebant.* [Trad.: “Y cuánta nostalgia de sí misma esta retirada Safo haya dejado, difícilmente puede decirse. Pues cuando esa misma fue hecha en egregia forma, entonces un epigrama griego muy conocido fue grabado en el pedestal, que este hombre erudito y de carácter griego, que aprecia sutilmente estas cosas, que él únicamente las comprende, si hubiera tenido conocimiento de una única letra griega, ciertamente no se la hubiera llevado. Pues ahora, lo que se escribió en el pedestal caído declara qué hubo y señala que eso se retiró. ¿Y qué? ¿No te llevaste la muy famosa estatua de Peán del templo de Esculapio, sagrada y religiosa? Lo que todos vieron por causa de su belleza, por causa de la religión solían venerar”].

4. Horacio, *Epist.* 1. 19, 28...*temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho.* [Trad.: “...ordena con el pie a la Musa de Arquíloco la masculina Safo”].

Horacio, *Od.* II. XIII, 24-25...*Aeoliis fidibus querentem/ Sappho puellis de popularibus.* [Trad.: “...(vimos)/ a Safo que se lamentaba de las muchachas de su pueblo con la eolia lira”].

5. Séneca, *Epist.* 88. 37. “*Quid quod ista liberalium artium consecratio molestos, verbosos, intempestivos, sibi placentes facit et ideo non discentes necessaria quia supervacua didicerunt? Quattuor milia librorum Didymus grammaticus scripsit: misererit si tam multa supervacua legisset. In his libris de patria Homeri quaeritur, in his*

Ut feliciter studuit, sic infelici amore capta est

El elogio de Safo, a los fines de su análisis, puede ser dividido en una estructura que reconoce dos partes: la primera, que comprende los párrafos 1, 2 y 3, y la segunda, que comprende los párrafos 4 y 5. En ellas, puede notarse un cambio tanto en la persona gramatical elegida por el ego enunciador para dar cuenta de los hechos —primera persona del plural en la primera parte, evidente en la forma de verbos tales como *inspexerimus, videbimus, ignoremus*; primera persona del singular en la segunda, manifiesta no solamente en las formas verbales sino también en el uso del pronombre personal: *Quos ego elegos fuisse putassem*—, como en la tonalidad afectiva predominante.

Así, en la primera parte, Boccaccio se atiene a la estructura elegida para describir a sus heroínas, que comprende el encuadramiento de estas en cuanto a lo temporal, geográfico y, sobre todo, lo social, para destacar, posteriormente, sus logros particulares y la reflexión que le merecen, dado que, siempre, se señala que fueron conseguidos por una mujer, haciendo hincapié en la sexualidad de la *persona*.

En la segunda parte, por el contrario, asume un tono que podría llamarse elegíaco y, resaltando el hecho de que Safo es considerada una *puella* desde el mismo *titulus* dado a su biografía, da cuenta de una serie de situaciones que hacen referencia a los tópicos usuales del lamento amoroso.

Prima pars

Ya desde el párrafo 1, Boccaccio retoma la tradición que considera la ciudad de Mitilene como el lugar de procedencia de Safo, pero deja sentado que nada más sobre sus orígenes fue dejado a la posteridad. A partir de allí, haciendo uso de una primera persona del plural, que incluye al lector en la construcción

de Aeneae matre vera, in his libidinosior Anacreon an ebriosior vixerit, in his an Sappho publica fuerit, et alia quae erant dediscenda si scires. I nunc et longam esse vitam nega! [Trad.: “¿Qué hay con el hecho de que esa búsqueda de las artes liberales los hace molestos, verbosos, intempestivos y complacientes consigo mismo y por esto no aprenden lo necesario pues han aprendido lo superfluo? El gramático Dídimo escribió cuatro mil libros: me compadecería si (él) hubiera leído una cantidad tan grande de cosas innecesarias. En estos libros se investiga sobre la patria de Homero; en estos, sobre la verdadera madre de Eneas; en estos, si Anacreonte vivió como un (hombre) bastante libidinoso o ebrio; en estos, si Safo fue una (mujer) vulgar; y otras cosas que, si estuvieras instruido, deberían haber sido olvidadas. ¡Anda ahora y niega que la vida es larga!”.]



del texto, procede a realizar una inferencia sobre sus orígenes —*ex honestis atque claris parentibus genitam*— a partir de sus logros que, se afirma, no corresponden a lo que puede llegar a aspirar un *animus plebeius*. En ese sentido, se advierte en el elogio la correspondencia que se hace entre un linaje elevado o, por lo menos, alejado de lo popular, y la dedicación a las letras.

En cuanto a esa dedicación, en el párrafo 2, Boccaccio la explica apelando a numerosas alusiones mitológicas (*Parnasi vertice celso; Musis non renuentibus; in antrum usque Apollinis; castalio prolata latice*) que, por un lado, dejan constancia de Safo como poetisa lírica (*Phebi sumpto plectro*) pero, a la vez, ponen en evidencia la escasez de datos sobre su vida y sobre su obra. Asimismo, los esfuerzos de la *puella* en cuanto a *fides tangere* y *expromere modulos* son resaltados y puestos en valor en contraposición a las dificultades que, para ello, encuentran, incluso, *studiosissimi viri*.

Finalmente, en el párrafo 3 se hace referencia a la pervivencia de la fama de Safo debido a *clarissimum suum carmen* sin dar más precisiones sobre su obra poética, a la estatua que le fuera erigida y consagrada con su nombre, y a su consideración en cuanto *ipsa inter poetas celebres numerata*. Como conclusión, ese logro es considerado como *clariora* en una hiperbólica comparación con los atributos de los reyes, de los religiosos y de los triunfadores.

Secunda pars

En la segunda parte, en el párrafo 4, el autor hace un llamado a las fuentes clásicas (*ut danda fides est*) para presentar a Safo dividida entre el *studium* y el *amor*. Haciendo gala de uno de los tópicos predilectos de la elegía amorosa, este último es calificado como una *intolerabilis pestis* y ella es mostrada como una prisionera (*capta est*) de dicho sentimiento que, aquí, es asimilado a una enfermedad (el *morbo amoris*) característica del género. Boccaccio aparece, en este caso, en la primera persona del singular (*ego elegos fuisse putassem*) dando cuenta de la creación, por parte de su heroína, de la estrofa sáfica. En el párrafo 5, por el contrario, se recurre a la alusión mitológica (*Accusande videntur Pyerides*) para dejar en evidencia la dureza de corazón del amado.

Sapho canente

Así puede apreciarse que, en la primera parte de la estructura del elogio, la *amplificatio*, a partir de las inferencias realizadas por Boccaccio sobre el origen de la heroína, la apelación a lo recogido



por la tradición literaria clásica latina, y las alusiones mitológicas, se constituyen en los principales procedimientos retóricos utilizados, sin olvidar que el alcance de los logros de la heroína es mensurado en relación con la dificultad que para ello encuentran, incluso, hombres muy estudiosos. Es de destacar, no obstante, la ignorancia que se manifiesta respecto del tiempo del *floruit* de Safo, algo que, dada la familiaridad que a lo largo de su obra evidencia Boccaccio con el *Chronicon* no puede menos que ser advertida: es indudable, como se señaló anteriormente, que la entrada en dicho compendio referida a la poetisa de Lesbos es, por demás, breve, pero ofrece una idea general del entorno temporal en el que desarrolló su obra. Y, asimismo, si se considera a *Heroidas XV* como hipotexto de la segunda parte del elogio, llama la atención la cantidad de información biográfica sobre la poetisa que se da en esa epístola y que el autor omite: Safo, en Ovidio, habla de su familia,⁶ de su apariencia física⁷ y de su orientación sexual.⁸ También, en contraposición con la Safo elegíaca que postula Ovidio, Boccaccio parece inclinarse por una Safo lírica, reivindicándola como creadora de la métrica conocida por su nombre. Si bien el tono de la segunda parte del elogio es elegíaco, y la apelación a la fuente ovidiana es innegable, es más lo que se calla que lo que se dice.

Y, a diferencia de la gran mayoría de las *laudationes* presentes en *De mulieribus claris*, en esta en particular puede apreciarse la falta de reflexión final o conclusión moralizante: la apelación a la

6. Ovidio, *Her. XV*, 59-69: *an gravis inceptum peragit fortuna tenorem/ et manet in cursu semper acerba suo?/sex mihi natales ierant, cum lecta parentis/ante diem lacrimas ossa bibere meas/arsit inops frater meretricis captus amore/ mixtaque cum turpi damna pudore tulit/factus inops agili peragit freta caerula remo/ quasque male amisit, nunc male quaerit opes/me quoque, quod monui bene multa fideliter; odit/hoc mihi libertas, hoc pia lingua dedit/et tamquam desit, quae me sine fine fatiget/ accumulatur curas filia parva meas.*

[Trad.:“¿Acaso una pesada Fortuna persiste en su continuo designio y permanece siempre cruel en su camino? Yo tenía seis años cuando los huesos de mi padre, elegidos antes de tiempo, bebieron mis lágrimas. Se abrasó después mi hermano, capturado por el amor de una prostituta y daños ganó, mezclados con una vergüenza repulsiva. Convertido en pobre, recorre los mares azules con ágil remo y las riquezas que malamente perdió, ahora, malamente busca. Y a mí, también, porque fielmente bien le aconsejé muchas cosas, me odia. Esto me dio a mí la sinceridad, esto una piadosa lengua. Y tal como si fueran a acabarse las cosas que sin fin me fatigan, mi pequeña hija aumenta mis preocupaciones“.]

7. Ovidio, *Her.XV*, 31-32: *si mihi difficilis formam natura negavit/ ingenio formae damna rependo meae.*

[Trad.:“ Si a mí una naturaleza difícil me negó la hermosura, el daño de mi hermosura compenso con ingenio“.]

8. Ovidio, *Her. XV*, 15-19: *nec me Pyrrhiades Methymniadesve puellae/nec me Lesbiadum cetera turba iuvant/ vilis Anactorie, vilis mihi candida Cydro/non oculis grata est Aththis ut ante mei/atque aliae centum, quas non sine crimine amavi.*

[Trad.:“Y ya no me agradan las muchachas de Pirra ni las de Mitimna, ni toda la restante turba de las de Lesbos. Vil es para mí Anatoria, vil la blanca Cidro. Y no es grata para mis ojos, como antes, Atis, y otras cien a las que amé no sin crimen“.]

responsabilidad de las Piérides en lo sucedido ubica a Safo, claramente, en el mundo de la literatura o de la mitología.

Statua enea

El elogio de Safo se encuentra presente en *De mulieribus claris* ya desde la primera fase redaccional de la obra.⁹ Ello constituye, según sostiene Filosa (2012: 169), la innovación más evidente del texto que, acorde con los ideales humanísticos de Boccaccio, celebra a pintoras, escultoras y figuras intelectuales, a diferencia de los *exempla* que pueden encontrarse en catálogos medievales de figuras femeninas del pasado. No debe ignorarse, tampoco, el comentario que, sobre la poetisa de Lesbos realiza Petrarca en *Familiares XXI*. 8, 6¹⁰ en una epístola que se constituye en un importante modelo para Boccaccio, habida cuenta de que, según la misma estudiosa italiana (Filosa, 2012: 54), solamente seis de todas las mujeres mencionadas en ella quedan fuera de la presente obra.¹¹

Sin embargo, como afirma Kolsky (2003: 130), Boccaccio parece insistir en la conjunción de las cualidades intelectuales con las sociales, postulando el origen noble de Safo a partir del solo argumento de la calidad de su poesía; si bien reconoce que no hay evidencia externa sobre su nacimiento (*nec amplius sue originis posteritati relictum est*) algo que, entre otros, en la época actual destaca Ingberg (2003: 16-17) al señalar que los datos son escasísimos y provienen, mayormente, de su propia obra, en *De mulieribus claris* se infiere, a partir de la producción poética de la *puella* —sobre la que no se aportan precisiones más allá de la ya mencionada referencia a *clarissimum suum carmen*— que ella... *scilicet ex honestis atque claris parentis genitam*. En esa forma, Kolsky (2003: 130-131) también afirma que, para

9. Para las fases redaccionales de *De mulieribus claris*, Cf. FILOSA (2012: 24-25), que ofrece un resumen de estas siguiendo la propuesta de Vittorio Zaccaria en “Le fasi redazionali del *De mulieribus claris*” aparecido en 1963 en la revista *Studi sul Boccaccio*.

10. Petrarca, *Fam. XXI*. 8, 6: *Sappho, greca puella, libros scripsit qui magnorum poetarum ingeniis comparentur*. [Trad.: “Safo, una muchacha griega, escribió libros que se presentan con las cualidades naturales de los grandes poetas“.]

11. Filosa, E. (2012: 54).

Ellas serían: la hermana de Leónidas, Cornelia, Livia, las mujeres fundadoras de Éfeso y otras ciudades de Asia, Judith y Matilde Canossa.



ensalzar a sus heroínas, Boccaccio necesita del soporte de un alto rango, cosa que sugiere que busca la aceptación del binomio entre la nobleza social y la intelectual, restringiendo así el acceso a la cultura a las mujeres de las clases dominantes.

Además, la conjunción entre *nobilitas*, belleza física y, por lo general, *pudicitia* constituye la base sobre la que se apoyan los *exempla* positivos de la obra. Safo, dada la pervivencia de su figura como emblema de mujer letrada, incluso por encima del conocimiento y la circulación de su poesía en el temprano Renacimiento italiano, no podía estar ausente como tal en el presente catálogo. Ello explicaría la omisión, por parte de Boccaccio, de la información biográfica propuesta en la *Heroidas XV*.

Safo aparece, entonces, como todas las heroínas del texto, ligada a la figura de un varón (*quisdam iuvenis*) pero solamente en función de oponer las desdichas que se derivan del *furor amoris* con la felicidad que se obtiene del *studium*; sus logros son valorados en comparación con la dificultad que encuentran para acometer tales trabajos incluso hombres muy eruditos, y la *statua enea*, recompensa que recibe a cambio de la cualidad que la hace digna de encomio (*ipsa inter poetas celebres numerata*) supera las coronas, las ínfulas y los laureles, todos ellos emblemas de hombres de poder. En términos de Boccaccio, quien ya desde la dedicatoria de la obra a Andrea Acciaiuoli¹² realiza la alabanza de lo femenino en términos de los masculino, ello no es poco.

12. DMC, *Dedicatio* (5) Nam, dum mites ac celebres mores tuos, dum honestatem eximiam, summum matronarum decus, dumque verborum elegantiam mente revolverem, et cum his animi tui generositatem et ingenii vires, quibus longe femineas excedis, adverterem, videremque quod sexui <in>firmiori natura detraxerit, id tuo pectori Deus sua liberalitate miris virtutibus superinfuserit atque suppleverit, et eo, quo insignita es nomine, designari voluerit - cum "andres" Greci quod latine dicimus "homines" nuncupent - te equiparandam probissimis quibuscunque, etiam vetustissimis, arbitratus sum.

[Trad.: "Pues, mientras recordaba tus amables y célebres costumbres, tu eximia honestidad, máximo ornato de las damas, la elegancia de tus palabras, y junto con estas cosas advertía la generosidad de tu ánimo y las fuerzas de tu carácter, por las cuales superas largamente las (fuerzas) femeninas y veía que lo que la naturaleza le quitó al sexo más débil, eso, en tu corazón, Dios, por su liberalidad, con asombrosas virtudes lo extendió y completó, y por aquel nombre por el que eres conocida quiso que fueras designada -pues *andres* los griegos nombran lo que en latín llamamos hombres-, consideré que tú eres digna de ser equiparada con las más honestas (mujeres), cualesquiera que sean, aún las muy antiguas".]

Conclusión

Así, la construcción de la figura de Safo que se realiza en *De mulieribus claris* responde, en gran medida, a un modelo femenino de la antigüedad clásica que ha tomado el carácter de un *locus communis* en todo lo referido a la dedicación de la mujer a las letras. Pero ese modelo es presentado, ahora, de acuerdo con la acepción positiva que le otorga Boccaccio al término *clara*¹³ y dotado, asimismo, de las cualidades que se consideran encomiables en el nuevo actor social del Renacimiento italiano: la mujer culta.¹⁴

Andrea Acciaiuoli de Florencia es una mujer que, por ascender en la escala social debido al dinero de su familia, la carrera política de su hermano —Niccolò Acciaiuoli, Gran Senescal del reino de Nápoles, y por sus matrimonios con hombres poderosos —primero, con el conde de Monteodorisio y, posteriormente, con el conde de Altavilla, puede acceder a la cultura del humanismo, destacar por su elocuencia y, sobre todo, llevar adelante hechos memorables tales como el patronazgo. Es precisamente esa conjunción de factores lo que permite a Boccaccio considerarla *clarissima* y, por tanto, poner en sus manos la circulación del *libellus*. En tal sentido, King (1991: 163) sostiene que, donde existían cortes como centros de riqueza y actividad artística, existían considerables oportunidades para que una mujer inteligente pudiera poner en práctica el rol de patrona de las artes y la cultura y ejercer así una cierta forma de autoridad. Si bien los modelos femeninos de comportamiento propuestos por Boccaccio como excepcionales van a ser profundamente cuestionados y reelaborados por posteriores generaciones de mujeres (Brown, 2003: xiv-xv), la pertenencia o la cercanía de la mujer culta al mundo cortesano va a permanecer inamovible. Es allí donde, finalmente, puede llegar a desempeñar un rol más autónomo o, por lo menos, más visible, y superar ciertos límites asociados con las costumbres tradicionalmente atribuidas a su sexo.

13. DMC, *Proaem.* (3) *Et ideo, ne merito fraudentur suo, venit in animum ex his quas memoria referet in glorie sue decus in unum deducere; eisque addere ex multis quasdam, quas aut audacia seu vires ingenii et industria, aut nature munus, vel fortune gratia, seu iniuria, notabiles fecit; hisque paucas adnectere que, etsi non memoratu dignum aliquid fecere, causas tamen maximis facinoribus prebuere.*

[Trad.: “Y por esto, para que su mérito no sea defraudado, pensé desarrollar un único libro a partir de estas a las que la memoria restablece en la dignidad de su gloria; y a esas agregar algunas de muchas, a las que o la audacia o las fuerzas del ingenio y la laboriosidad, o los dones de la naturaleza, o la gracia de la fortuna, o la injuria, hizo notables; y a estas agregar unas pocas que, aunque no hicieron nada digno de ser recordado, dieron no obstante las causas (para ello) por sus enormes crímenes”.]

14. Cf. King (1993: 300), donde el fenómeno de las mujeres cultas es calificado como “un auténtico prodigio de la cultura renacentista”.



Y, también, aspirar para sí misma a una fama similar a la de Safo, que le permita ser admirada (*in claritatem perpetuam*) por encima de su humana mortalidad.

[1] *Saphos lesbia ex Mitilena urbe puella fuit, nec amplius sue originis posteritati relictum est. Sane, si studium inspexerimus, quod annositas abstulit pro parte restitutum videbimus, eam scilicet ex honestis atque claris parentibus genitam; non enim illud unquam degener animus potuit desiderasse vel attigisse plebeius.*

[2] *Hec etenim, etsi quibus temporibus claruerit ignoremus, adeo generose fuit mentis ut, etate florens et forma, non contenta solum literas iungere novisse, ampliori fervore animi et ingenii suasa vivacitate, conscenso studio vigili, per abrupta Parnasi vertice celso, se felici ausu, Musis non renuentibus, inmiscuit; et laureo pervagato nemore in antrum usque Apollinis evasit et, Castalio proluta latice, Phebi sumpto plectro, sacris nymphis choream traentibus, sonore cithare fides tangere et expromere modulos puella non dubitavit; que quidem etiam studiosissimis viris difficilia plurimum visa sunt.*

[3] *Quid multa? Eo studio devenit suo, ut usque in hodiernum clarissimum suum carmen, testimonio veterum, lucens sit, et erecta illi fuerit statua enea, et suo dicata nomini, et ipsa inter poetas celebres numerata; quo splendore profecto, non clariora sunt regum dyademata, non pontificum infule, nec etiam triumphantium lauree.*

[4] *Verum - si danda fides est - uti feliciter studuit, sic infelici amore capta est. Nam, seu facetia seu decore seu alia gratia, cuiusdam iuvenis dilectione, imo intolerabili occupata peste, cum ille desiderio suo non esset accomodus, ingemiscens in eius obstinatam duritiem, dicunt versus flebiles cecinisse; quos ego elegos fuisse putassem, cum tali sint elegi attributi materie, ni legissem ab ea, quasi preteritorum carminum formis spreto, novum adinventum genus, diversis a ceteris incedens pedibus, quod adhuc ex eius nomine «saphycum» appellatur.*

[5] *Sed quid? Accusande videntur Pyerides que, tangente Anphyone liram, ogygia saxa movisse potuerunt et adolescentis cor, Sapho canente, mollisse noluerunt. (XLVII. De Sapho puella lesbia et poeta)*

[1] Safo fue una muchacha lesbia de la ciudad de Mitilene, y nada más le fue dejado a la posteridad sobre su origen. En verdad, si miramos con atención su afán por el estudio, veremos restituido lo que una larga sucesión de años se llevó: que ella, indudablemente, fue engendrada por

padres honestos y notables. Pues ningún espíritu bajo pudo haber deseado aquello (que deseó) o uno plebeyo haberlo llevado adelante.

[2] Ella, en efecto, aunque ignoremos en qué tiempo se dio a conocer, hasta tal punto fue de alma generosa que, estando en la flor de la edad y de la belleza, no contenta solamente con haber aprendido a escribir, llevada por el gran fervor de su ánimo y por la vivacidad de su ingenio, una vez escalada con atento estudio la noble cumbre del Parnaso por abruptas (sendas), se atrevió felizmente a mezclarse con las Musas, que no la rechazaron; y, después de recorrer el bosque de laurel, hasta logró llegar hasta la cueva de Apolo y, bañada en la fuente Castalia, tomó el plectro de Febo, (y) mientras las sagradas ninfas llevaban el coro, la muchacha no dudo en tocar las cuerdas de la sonora cítara y extraer melodías; lo que incluso a hombres muy estudiosos (les) parece muy difícil.

[3] ¿Qué más? Por su estudio se convirtió en tal, que hasta el día de hoy su muy célebre poesía brilla por el testimonio de los antiguos, y por ellos le fue erigida una estatua de bronce y con su nombre consagrada, y ella misma contada entre los poetas célebres; ciertamente no son más brillantes que este honor ni las diademas de los reyes, ni las ínfulas de los pontífices, ni aun los laureles de los triunfadores.

[4] En verdad –si se debe dar fe– así como felizmente se consagró al estudio, así infelizmente fue capturada por el amor. Pues, ya sea debido a la elegancia, la belleza u otra gracia de un cierto joven, por el amor, en verdad una intolerable peste, fue tomada, (y) como él no estaba de acuerdo con su deseo, lamentándose de su obstinada dureza, dicen que ella cantó tristes versos.¹⁵ Yo hubiera pensado que esos versos habían sido elegías, puesto que a las elegías se les atribuyen tales

15. Ovidio, *Heroidas*, XV, 7.

Flendus amor meus est; elegia flebile carmen. [Trad.: “Debo llorar mi amor; la elegía es un poema para llorar”].]



asuntos,¹⁶ si no hubiera leído¹⁷ que ella, con formas tomadas como de poemas anteriores, creó un nuevo género (de versos) que presentaba una métrica diferente de las restantes, a la que hasta el día de hoy se la llama (estrofa) sáfica por su mismo nombre.

[5] ¿Pero qué? Parece que deben ser acusadas las Piérides que, mientras Anfión tocaba la lira pudieron mover la roca Ogygia, y el corazón del joven, mientras Safo cantaba, no quisieron ablandar.

16. Isidoro, *Etimologiae*, I, 39, 14.

Elegiacus autem dictus eo, quod modulatio eiusdem carminis conveniat miseris. Terentianus hos elegos dicere solet, quod clausula talis tristibus, ut tradunt, aptior esset modis. [Trad.: “Sin embargo, son llamados elegíacos porque el ritmo de ese mismo poema está de acuerdo con las cosas desdichadas. Terenciano suele llamarlos elegías, porque un final de verso tal sería más conveniente, como es tradición, para los ritmos tristes”.]

17. Isidoro, *Etimologiae*, I, 39, 7.

Ab inventoribus metra appellata dicuntur, ut Anacreonticum, Sapphicum, Archilochium. Nam Anacreontica metra Anacreon composuit; Sapphica Sappho mulier edidit;[Trad.: “Se dice que los metros son denominados a partir de quienes los inventaron, como Anacreóntico, Sáfico, Arquiloqueo; pues Anacreonte compuso los metros Anacreónticos; Safo, una mujer, difundió los Sáficos...”].



Referencias bibliográficas

- Blanco, J. J. (2006). “Giovanni Boccaccio: intermediario entre la cultura clásica y la cultura renacentista europea”. En: *Scripta*, vol. 9, nº 1, pp. 35-53.
- Boccaccio, G. (1965). “De mulieribus claris”, *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. 9. Riccardo Ricciardo, editore: Milano-Napilo.
- Boccace. (2013). *Les femmes illustres/ De mulieribus claris*. Texte établi par Vittorio Zaccaria. Traduction, introduction et notes de Jean Yves Boriaud. Paris: Les Belles Letres.
- Brown, V. (2003). “Introducción”. En: *Famous Women*. The I Tatti Renaissance Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Filosa, E. (2012). *Tre studi sul De Mulieribus Claris*. Milano: Led. Edizioni Universitaire de Lettere Economia Diritto.
- Franklin, M. (2006). *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in the Renaissance Society*. Hampshire: Ashgate Publishing Company.
- Ingberg, P. (2003). *Safo. Antología*. Buenos Aires: Losada.
- Jordan, C. (1990). *Renaissance Feminism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Juliani, T. J. (2011). *Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Boccaccio. Tradução Parcial, Estudo Introdutorio e Notas*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de estudios da Linguagem.
- Juliani, T. J. (2016). *Vestigios de Ovidio Em Sobre As Mulheres Famosas (De Mulieribus Claris, 1361-1362) de Giovanni Boccaccio*. Tese (doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de estudios da Linguagem.
- King, M. (1990). “La mujer en el Renacimiento” En: *El hombre del Renacimiento*, Garín E., ed. Madrid: Alianza.
- King, M. (1991). *Women of the Renaissance*. Chicago: Chicago University Press.

Kolsky, S. D. (2003). *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De Mulieribus Claris*. New York: Peter Lang Publishing.

Ovidio, P. N. (1958). *Heroidas. Introducción, versión española y notas por Antonio Alatorre*. México: Unam.

Petrarca, F. (1997). "Epystole familiares" en *Opera Omnia*. Roma: Lewis Progetti Editoriali.

Séneca, L. A. (1965). *Ad Lucilium Epistolae Morales* (Reynolds, L. D. ed.). Oxford: Oxford University Press.

Stevenson, J. (2005). *Women Latin Poetry. Language, Gender & Authority from Antiquity to the Eighteen Century*. Oxford: Oxford University Press.

Zaccaria, V. (2001). *Boccaccio Narratore, Storico, Moralista e Mitografo*, Biblioteca Di "Lettere Italiane" Studi e Testi LVII. Firenze: Leo S. Olschki Editore.



Las emociones de lo risible. La dimensión emocional en la yambografía griega arcaica y en la comedia antigua¹

Sebastián E. Carrizo

IdIHCS, UNLP - CONICET

carrizo_sebastian@hotmail.com

Resumen

La siguiente presentación busca explorar en la yambografía griega arcaica y en la comedia aristofánica las formas de manipulación de las emociones a través de lo risible. Desde nuestra perspectiva, la ridiculización y sátira de las conductas individuales que presentan en escena estos géneros remite a una intencionalidad política que pretende trascender lo meramente risible para denunciar ciertas injusticias comunitarias. En concreto, nos proponemos indagar en determinados

pasajes de los yambos de Arquíloco e Hiponacte y de las comedias de Aristófanes aquellas emociones que trascienden lo risible y presentan una interpelación al auditorio en la instancia misma de performance poética o dramática.



Palabras-clave:
Yambo - comedia
antigua - Arquíloco
- Hiponacte -
Aristófanes.

1. Agradezco los comentarios al texto realizados por el evaluador anónimo. Acerca de la filiación genérica entre el yambo arcaico y la comedia antigua, véase Rosen (1988) y (2013).

El objetivo de esta presentación es simplemente delinear el inicio de un estudio acerca de las emociones y la afectividad en los fragmentos yámbicos de la Grecia arcaica y tratar de establecer algunas proyecciones hacia la comedia antigua. Esta investigación comienza, por lo tanto, en una indagación acerca de la dimensión emocional que entra en juego en la yambografía arcaica y en una búsqueda de las posibles relaciones que esta disposición afectivo-emocional podría entablar con la comedia antigua.

Forma yámbica y forma cómica

Antes de nada, sin embargo, es necesario e importante poner en consideración algunos conceptos procedentes de la propia Antigüedad griega que definen la relación genérica entre la poesía yámbica y la comedia.¹ En esta ocasión en particular, nos interesa referirnos a diferentes pasajes de *Poética* en que Aristóteles

sitúa a la poesía yámbica en los orígenes de la comedia.² En *Po.* 1449b. 2-9, por ejemplo, afirma que –a diferencia de la tragedia– se ha perdido el modo en que la comedia tomó forma, por lo cual no se sabe quién introdujo las máscaras, los prólogos, el número de los actores y otros detalles de este tipo; sin embargo, señala que se conoce a quiénes comenzaron a componer por medio de tramas y argumentos:

ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ
μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν
καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν
ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος
τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. (Arist., *Po.* 1449b 2-9 K.)

Y recién a partir de que esta [la comedia] adquiere determinadas formas se tiene recuerdo de los llamados poetas [cómicos]. Pero se ignora quién la dotó de máscaras, de prólogos, de la pluralidad de actores y de muchas otras cosas semejantes. La composición de argumentos [Epicarmo y Formis] provino en sus orígenes de Sicilia; y fue Crates el primero entre los atenienses quien, prescindiendo de la forma yámbica, comenzó a componer tramas y argumentos universales [...]³

En este pasaje el término ἰδέα tiene el significado de “forma” en su acepción más concreta, similar al sentido con que el filósofo lo utiliza en sus obras sobre biología,⁴ y en vinculación con la materia literaria y con la poesía el término aparece cercano a cierta concepción moderna de “género”. Ahora bien ¿a qué se refiere Aristóteles cuando afirma que Crates dejó de lado “la forma yámbica” (ἰαμβικὴ ἰδέα) y comenzó a componer tramas y argumentos universales (καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους)? ¿Cuáles son aquellas características de la forma yámbica que fueron descartadas para dar paso a la composición de tramas y argumentos universales? ¿Por qué se presenta como excluyentes la ἰαμβικὴ ἰδέα y los καθόλου λόγοι καὶ μῦθοι?

Un indicio que nos permite comenzar a responder estos interrogantes puede encontrarse un poco más adelante en el mismo tratado. En *Po.* 1451b 5-15, Aristóteles realiza la famosa afirmación acerca de que la

2. Para un relevamiento detallado de las consideraciones sobre la poesía yámbica en la obra de Aristóteles, véase Rotstein (2010: 61-150).

3. Las traducciones de los textos griegos nos pertenecen.

4. Cf. Rotstein (2010: 105, n. 152).



poesía es más filosófica que la historia, ya que esta última trata sobre “lo particular” (τὰ καθ’ ἕκαστον) y la poesía sobre “lo universal” (τὰ καθόλου). Para ilustrar las diferencias entre estos dos ámbitos de incumbencia, señala que a la historia le interesa qué hizo o qué le pasó a alguien en particular, por ejemplo, a Alcibiades; en tanto que la poesía presenta caracteres y acciones universales de acuerdo con lo que aparece como verosímil o necesario. En este punto, Aristóteles vuelve a poner de manifiesto cierta diferencia estructural que se da entre la comedia y la poesía yámbica:

διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅπτα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δηλὸν γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἕκαστον ποιούσιν. (Arist., *Po.* 1451b 5-15 K.)

Por esta razón la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, ya que la poesía trata más lo universal, y la historia lo particular. Universal es el tipo [de cosas] que corresponde hacer o decir a cierto tipo [de persona] de acuerdo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, asignando [luego] nombres propios [a los personajes]. Particular es, por ejemplo, qué hizo Alcibiades o qué le pasó. Por cierto, esto aparece claro en el caso de la comedia: puesto que solo tras haber compuesto el argumento de acuerdo a lo que es verosímil, recién entonces asignan al azar los nombres, y no componen [sobre un individuo] en particular, como [lo hacían] los poetas yámbicos [...]

Estos dos pasajes de *Poética* nos permiten esbozar algunas respuestas a los interrogantes planteados más arriba. En primer lugar, Aristóteles confronta lo particular con lo universal. De manera bastante clara y sencilla esta dicotomía aparece consignada en la entrada al término καθόλου del *LSJ*: “[...] in the Logic of Arist., of terms, τὸ κ. *general*, opp. τὸ καθ’ ἕκαστον (singular), [...] hence, τὰ κ. *universal* truths, ἢ ποιήσις μᾶλλον τὰ κ., ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕ. λέγει. *Po.* 1451b7.” En segundo lugar, bajo estas categorías va a oponer el carácter universal de las tramas y argumentos de la comedia con el carácter



particular de la forma yámbica. En consecuencia, los pasajes de *Poética* dejan entrever que existe una correspondencia entre la “forma yámbica” y la composición poética sobre caracteres particulares; es más, se podría decir que la *ιαμβικὴ ἰδέα* -de acuerdo con Aristóteles- se define, en efecto, por ser una composición satírica o de invectiva dirigida contra alguien en particular.

En cuanto a la función de invectiva, Aristóteles establece precisamente otro vínculo genérico entre el yambo y la comedia. En su percepción ética y dicotómica de los géneros literarios, sitúa la composición de invectivas (*ψόγος*) en el origen tanto de la yambografía arcaica como de la comedia:

διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκειᾶ ἤθη ἢ ποιήσις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. (Arist., *Po.* 1448b 24-27 K.)

La poesía se dividió de acuerdo al carácter personal [de cada poeta]. Así, los más serios imitaban las acciones nobles y las de quienes son de esta condición, y los más vulgares las de los despreciables, componiendo en primer lugar invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios [...]

De acuerdo con Aristóteles, por lo tanto, las invectivas aparecen desde el comienzo en una línea sucesoria dentro de la cual se encuentran tanto el yambo como la comedia. Este razonamiento conduce a la conclusión de que aquellos poetas yámbicos que antiguamente componían invectivas –contra personas particulares (*τὰ καθ’ ἕκαστον*), reponemos nosotros–, devinieron posteriormente autores de comedias que escribían invectivas por medio de argumentos y tramas de carácter universal (*καθόλου λόγῳ καὶ μῦθοι*):

παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκειᾶν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιῶν ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι (Arist., *Po.* 1449a 2-5 K.)

Y luego de que aparecieran la tragedia y la comedia, de aquellos que se inclinaban a uno u otro tipo de poesía según su propia naturaleza, unos devinieron de poetas yámbicos en autores de comedias y otros de poetas épicos en poetas trágicos [...]

Invectivas yámbicas e invectivas cómicas

Las invectivas (ψόγοι) dirigidas contra un enemigo o adversario (ἐχθρός) son uno de los rasgos más destacados de la yambografía arcaica. A este tipo de crítica o sátira personal los helenísticos lo denominaron κωμωδεῖν ὄνομαστί, es decir, burlarse por el nombre propio.⁵

Es precisamente en relación a la invectiva que podemos realizar un primer acercamiento a la dimensión emocional de estos géneros poéticos. El ψόγος implica un antagonismo entre una *persona loquens* y un ἐχθρός al cual se satiriza públicamente. En el caso, por ejemplo, de Arquíloco de Paros, el ἐχθρός por antonomasia es Licambes. En el de Hiponacte de Éfeso, Búpalo. Y en las primeras comedias de Aristófanes –particularmente *Acarnienses* y *Caballeros*– el ἐχθρός al cual se va a exponer satíricamente es el demagogo Cleón.

En los poemas de Arquíloco el nombre Licambes aparece citado al menos siete veces, todas ellas en su condición de padre de dos jóvenes muchachas. La tradición biográfica de Arquíloco se ha encargado de propagar la historia de un supuesto compromiso de matrimonio entre el poeta y Neobule, una de estas muchachas, propiciado por el propio Licambes, quien poco tiempo después se habría retractado en su decisión. Un episodio de este relato biográfico puede verse en los fragmentos del poeta de Paros:

πάτερ Λυκάμβρα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
 τίς σὰς παρήειρε φρένας
 ἦις τὸ πρὶν ἠρήρεισθα; νῦν δὲ δὴ πολὺς
 ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως. (Arquíloco, fr. 172 W.)
 ὄρκον δ' ἐνοσφίσθης μέγαν
 ἄλας τε καὶ τράπεζαν. (Archil., fr. 173 W.)

Padre Licambes ¿cómo has podido tramar esto?
 ¿Quién te quitó la razón,

5. *Schol. Aristid. Or.* 3.8: “Después de que Cleón querelló a Aristófanes por *hýbris* (κατηγορήσαντος δὲ τοῦ Κλέωνος Ἀριστοφάνους ὕβρεως) se impuso una ley de acuerdo a la cual no se permitiría más burlarse por el nombre (ἔτεθη νόμος μηκέτι ἐξεῖναι κωμωδεῖν ὄνομαστί).”



sobre la que antes te has apoyado? Grande es ahora
 el ridículo que muestras ante los ciudadanos.
 Quebraste un gran juramento,
 por la sal y por la mesa.

Estos fragmentos funcionan como exordio de una composición epódica de Arquíloco (ff. 172-181 W.) que contiene la famosa fábula acerca de las consecuencias de la amistad entre un águila y una zorra. Podemos observar que en ellos se presenta una recriminación en segunda persona dirigida contra Licambes por alguna decisión desafortunada que ha tomado producto de un estado de enajenación (παρήειρε φρένας). Es probable que esta decisión y sus consecuencias se hayan hecho públicas, por lo cual Licambes habría quedado en ridículo, pero tal vez haya sido este mismo poema el que ha servido para difundir entre los miembros de la comunidad la conducta y el accionar de este personaje. En este sentido, dentro del contexto el adverbio νῦν es ambiguo y podría estar refiriendo al momento en que Licambes ha tomado decisiones equivocadas o al momento mismo en que el poema difunde estas decisiones.

El epíteto en vocativo πάτερ, que por lo común aparece en la épica como una fórmula de reverencia para dirigirse a un anciano respetable,⁶ se emplea aquí de manera irónica. Ya no tiene un matiz puramente formular, sino que alude también de manera mordaz a Licambes en tanto “padre” de Neobule y, en consecuencia, al conflicto generado por la decisión de romper -supuestamente- el compromiso de matrimonio entre esta hija y Arquíloco. En el fragmento que lo continúa, fr. 173 W., se lo acusa de haber quebrantado un juramento. Este perjurio lo convirtió en el hazmerreír de su comunidad. La expresión ἄλας τε καὶ τράπεζαν simboliza en el epodo una alianza que ha sido contraída con el reducido grupo de hombres nobles que constituyen la ἐταιρεία (facción política) en el ámbito del banquete y en el simposio. Se jura por la sal y por la mesa que se comparte. Por lo cual, se puede suponer que el juramento contraído por Licambes involucra a todo el círculo político de la ἐταιρεία y que, tal vez, este juramento podría haber sido sellado con un compromiso de matrimonio. Es decir, Licambes no se habría retractado del matrimonio entre su hija y el poeta sino de una alianza política entre dos familias que involucraría los destinos de esa facción política dentro de la isla de Paros. La fábula que continúa a estos fragmentos, que trata sobre la traición del águila al pacto de amistad contraído con la zorra, sirve para ilustrar el perjurio de Licambes y sus posibles consecuencias. En efecto, esta traición se produce por la violación de los

6. *Il.* 24.362; *Od.* 7.28; 17.553; 18.122.



vínculos de comensalidad (el águila da de comer las crías de la zorra a sus polluelos) y el castigo del águila también deviene recíprocamente una condena de comensalidad (tras robar carne de una víctima sacrificial, el nido del águila se prende fuego por una brasa que permanecía encendida en la carne, los polluelos terminan cayendo y son devorados por la zorra).⁷

Arquíloco emplea la fábula con una función de invectiva, enmascarando detrás de las figuras animales a sus adversarios. Precisamente, un fragmento de otro epodo del poeta (fr. 187 W.) pertenece a la fábula del mono y la zorra, en la cual se satiriza a un tal Cerícidas. Aristófanes cita casi textualmente este fragmento en *Acarnienses* 120:

τοιῦνδε δ' ὦ πίθηκε τὴν πυγὴν ἔχων (Archil., fr. 187 W.)
¡Mono! ¿Teniendo semejante culo...?

Τοιόνδε δ', ὦ πίθηκε, τὸν πῶγων' ἔχων (Ar., *Ach.* 120 C.)
¡Mono! ¿Teniendo semejante barba... ?

Dos cuestiones parecen destacarse de la cita que Aristófanes realiza del fragmento de Arquíloco. La primera de ellas es que Aristófanes es consciente de la función de invectiva con la cual Arquíloco emplea la fábula animal, y, en consecuencia, también es consciente de que la comedia trabaja con una tradición de ψόγος yámbico. La segunda es que el comediógrafo no duda en que el auditorio cómico podrá decodificar la alusión a una tradición de invectiva yámbica de un poeta de por lo menos dos siglos antes de la Atenas del s. V., por ende, el auditorio también es consciente de esta línea sucesoria de ψόγος.

Por su parte, Hiponacte dirige sus invectivas contra los escultores Búpalo y su hermano Atenis, supestamente por una cuestión de venganza artística. En este caso, la tradición biográfica dice que los dos hermanos hicieron un retrato del poeta ridiculizándolo a causa de su fealdad. Por este motivo, Hiponacte compuso sus invectivas yámbicas contra ellos. En el fragmento 20 Dg. el poeta de Éfeso emplea la escrología y la obscenidad típicas del ψόγος yámbico contra Búpalo:

7. Para la función de la fábula en Arquíloco véanse Corrêa (2010: 17-178) y Swift (2014). Particularmente para el carácter político de esta fábula, véanse Steiner (2012: 12-19) y Carrizo (2023).



τούτοισι θηπέω>ν τοὺς Ἐρυθραίων παῖδας
 ὁ μητροκοίτης Βούπαλος σὺν Ἀρήτηι
 ἄκαὶ ὑφέλξων τὸν δυσώνυμον τᾶρτον. (Hippon., fr. 20 Dg.)

con esto engaña a los hijos de Eritras,
 Búpalo, el que se coge a su madre, con Arete,
 para luego tirarse hacia atrás la piel con mal nombre.

De manera directa y llamándolo por su nombre, Hiponacte designa a Búpalo con el epíteto μητροκοίτης. Otro tipo habitual de escenas, en este caso más cercanas a lo cómico que a la invectiva, son los episodios de reyerta en que suelen verse involucrados los personajes del poeta de Éfeso. En los ff. 121-122 Dg., por ejemplo, la *persona loquens* aparece desafiante y amenaza a Búpalo:

λάβετέ μεο ταιμάτια, κόψω Βουπάλωι τὸν ὀφθαλμόν. (Hippon., fr. 121 Dg.)
 ¡Ténganme la ropa! Golpearé a Búpalo en el ojo.

ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοῦκ ἀμαρτάνω κόπτων. (Hippon., fr. 122 Dg.)
 Ambidiestro soy y no erro cuando golpeo

Al igual que sucede con respecto a Arquíloco, Aristófanes emula frecuentemente este tipo de reyertas. En una de estas escenas típicas, *Lisístrata* 360-61, en medio del altercado entre el coro de viejos y el de viejas se hace referencia explícita a los golpes recibidos por Búpalo:

[X. ΓΕ.]
 Εἰ νῆ Δί' ἤδη τὰς γνάθους τούτων τις ἦ δις ἢ τρις
 ἔκοψεν ὡσπερ Βουπάλου, φωνήν ἂν οὐκ ἂν εἶχον. (Ar., *Lys.* 360-1 C.)

[CORIFEO DE VIEJOS]
 ¡Por Zeus! Si alguien les hubiera dado ya dos o tres golpes en la mandíbula, como a Búpalo, ya no tendrían voz.

Este tipo de alusiones nos permiten nuevamente deducir que Aristófanes era consciente del empleo de ciertos dispositivos cómicos y de invectiva de la yambografía arcaica, y también de la vigencia de Hiponacte para el público ateniense del s. V.

Por último, específicamente con respecto a las primeras obras de Aristófanes, el rival que suele aparecer satirizado detrás de sus personajes es Cleón. En *Acarnienses*, por ejemplo, el coro y Diceópolis suelen realizar invectivas directas contra Cleón:

[ΧΟ.]

Οὐκ ἀνασχίσομαι μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὄν
κατατεμῶ τοῖσιν ἵππεῦσι καττύματα. (Ar., *Ach.* 299-301 C.)

[CORO]

No me voy a contener y no me des tus razones porque te odio aún más que a Cleón; y a este lo voy a cortar en pedazos [para hacerle] sandalias a los caballeros.

Además, en diversos pasajes de esta obra el coro se explaya sobre la acusación que Cleón habría llevado adelante contra Aristófanes ante el Consejo —tras la realización de *Babilonios* en el año 426— por haberse burlado de los oficiales atenienses elegidos por sorteo o por votación, y de Cleón, habiendo extranjeros presentes.⁸ En uno de estos pasajes el coro dirige otra invectiva, entre tantas, contra Cleón a causa de estas acusaciones:

[ΧΟ.]

Πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω
καὶ πᾶν ἐπ' ἔμοι τεκταινέσθω.
Τὸ γὰρ εὖ μετ' ἔμοῦ καὶ τὸ δίκαιον

8. Ar., *Ach.* 366-84, 488-508, 628-64; *Schol. in Ar. Ach.* 378. Acerca de la acusación pública de Cleón contra Aristófanes ante el Consejo, véase Buis (2019: 75-109).



ξύμμαχον ἔσται, κού μή ποθ' ἀλῶ
 περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος
 δειλὸς καὶ λακαταπύγων. (Ar., *Ach.* 359-64 C.)

[CORO]

Ante esto, que maniobre Cleón y que planee todo contra mí. El bien y lo justo serán mis aliados, y jamás quedaré preso en torno a la ciudad por ser como ese cobarde y maricón.

Es en *Caballeros* (424 a. C.), sin embargo, en donde Aristófanes caricaturiza y se burla de Cleón de manera más incisiva. En esta obra la invectiva se produce a través de un *agón* entre dos de los personajes: Paflagonio (el nuevo y abusivo esclavo en casa de Demo) y Agorácrito (el vendedor de morcillas que los antiguos esclavos trajeron para disputarle el lugar a Paflagonio). La identificación de Paflagonio con Cleón implica un empleo velado de la sátira y de las invectivas contra la figura del político ateniense.

En el prólogo de *Caballeros*, por ejemplo, con la presentación del conflicto tras el arribo de Paflagonio, los antiguos esclavos lo describen como un demagogo que con sus adulaciones, denuncias y engaños se gana inmediatamente la preferencia del amo, Demo:

[OI. A]

Οὗτος καταγνοὺς τοῦ γέροντος τοὺς τρόπους,
 ὁ βυρσοπαφλαγῶν, ὑποπεσῶν τὸν δεσπότην
 ἤκαλλ', ἐθῶπευ', ἐκολάκευ', ἐξηπάτα
 κοσκυλματίοις ἄκροισι, τοιαυτὶ λέγων·
 «ὦ Δῆμε, λοῦσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν,
 ἐνθοῦ, ρόφησον, ἔντραγ', ἔχε τριώβολον.
 Βούλει παραθῶ σοι δόρπον;» Εἶτ' ἀναρπάσας
 ὅ τι ἂν τις ἡμῶν σκευάσῃ τῷ δεσπότη
 Παφλαγῶν κεχάριστα τοῦτο. Καὶ πρώην γ' ἐμοῦ
 μᾶζαν μεμαχότος ἐν Πύλῳ Λακωνικῆν,
 πανουργότατά πως παραδραμῶν ὑφαρπάσας
 αὐτὸς παρέθηκε τὴν ὑπ' ἐμοῦ μεμαγμένην. (Ar., *Eq.* 46-57 C.)



[SIRVIENTE 1]

El susodicho curtidor Paflagonio, luego de observar las costumbres del viejo, se tiró a los pies del amo, comenzó a mover la cola, a adularle, a engatusarlo y a embaucarlo con las puntas de sus cueros, hablándole así: “Demo, tómame un baño apenas termines de juzgar un solo pleito, pica algo, traga, devora, ten el trióbolo. ¿Quieres que te sirva la cena?” Luego el Paflagonio arrebató lo que cualquiera de nosotros tiene preparado y se lo ofrece alegremente al amo. Precisamente el otro día yo tenía lista una torta lacedemonia en Pilos, [no sé] de qué manera se me adelanta con sigilo, me la arrebató y le sirve como propia la torta preparada por mí.

Este famoso pasaje hace alusión a hechos históricos que tienen a Cleón como protagonista. El primero de ellos es el aumento a tres óbolos que habría propiciado Cleón en el salario de los δικαστής por la jornada en el tribunal de Helia.⁹ El segundo hecho refiere al triunfo ateniense sobre los lacedemonios sitiados en la isla de Esfacteria. El general Demóstenes, en la primavera del 425, logró apoderarse de Pilos en la costa de Mesenia y forzó a parte del ejército lacedemonio a retirarse a la isla de Esfacteria. Tras algunas negociaciones en Atenas para lograr un tratado de paz, la embajada espartana se retiró sin llegar a ningún acuerdo por las duras condiciones impuestas por Cleón. Llegado el invierno y ante la escasez de víveres, arribaban noticias a Atenas sobre la desmoralización de las tropas atenienses en Pilos y se rumoreaba que la posibilidad de vencer a los lacedemonios se hacía cada vez más difícil y distante. A raíz de esto, en Atenas se acusaba a Cleón de haber rechazado las propuestas de paz. Tucídides señala que acorralado, Cleón arremetió en la Asamblea contra el general Nicias, contrincante político, diciéndole que con sus tropas sería fácil tomar Esfacteria “si los estrategas fueran hombres” (εἰ ἄνδρες εἶεν οἱ στρατηγοί). Nicias propuso que fuera Cleón entonces quien comandara la campaña. La Asamblea avaló esta propuesta y designó a Cleón al frente de la expedición. Este llegó a Pilos con grandes refuerzos y tomó la conducción de la campaña de Demóstenes. Desembarcó en Esfacteria e hizo prisionero a los espartanos que sobrevivieron al asedio por más de seis meses en la pequeña isla nunca habitada. La famosa victoria de Pilos le otorgó gran popularidad a Cleón entre los ciudadanos atenienses.¹⁰

9. *Schol. in Ar. V.* 88; *Schol. in Ar. Av.* 1541; cf. Sommerstein (1981: 147 n. 51).

10. Th. 4.26-42.

Por estas y otras alusiones que aparecen en la obra es posible identificar que los dos antiguos sirvientes hostigados por Paflagonio enmascaran a los generales Nicias y Demóstenes. A este último le arrebató “la torta lacedemonia en Pilos” para otorgársela a Demo como si la hubiera amasado él mismo. Paflagonio aparece retratado en toda la obra como un demagogo oportunista que desprecia a Demo, su amo, pero que por ambición de poder e interés propio dirige todas sus acciones para ganarse el beneplácito de este.

A modo de conclusión

El recorrido de este trabajo ha buscado simplemente poner en consideración dos dimensiones de la relación entre la yambografía arcaica y la comedia antigua: en primer lugar, la vinculación genérica que presenta Aristóteles a partir de la función de ψόγος de ambas formas poéticas y la distinción entre el carácter particular de la invectiva yámbica y el carácter universal de la invectiva de la comedia. La distinción se hace presente en tanto el yambo se dirige contra adversarios particulares, individualizados, atacados en forma personal, en tanto la comedia satiriza conductas sociales generales, detrás de la máscara de Paflagonio no aparece solamente Cleón, sino todos los demagogos que pretenden hacerse ricos a costas del pueblo.¹¹

En segundo lugar, en este trabajo se ha intentado mostrar que en ambos géneros se produce una manipulación de las emociones a través de lo risible. Desde nuestra perspectiva, la ridiculización y sátira que presentan en escena estos géneros remite a una clara intencionalidad política que busca trascender lo meramente risible para exponer ante el auditorio determinadas conductas: ya sean particulares y en grupos comunitarios reducidos como en los casos de Arquíloco y de Hiponacte, o universales y en dimensiones sociales mucho más amplias como en Aristófanes. En concreto, es posible considerar en el uso del ψόγος, tanto en el yambo como en la comedia, el surgimiento de una emoción que trasciende lo risible y que interpela al auditorio en la instancia misma de performance poética o dramática. Esta emoción no es otra que la “indignación”.¹² La indignación contra el ἐχθρός del grupo comunitario o de la ciudad contiene una fuerza emocional capaz de impulsar la condena social de esos adversarios o de llevar adelante una transformación política como la que parece pretenderse en *Caballeros*:

11. Cf. Ar. *Eq.* 1145-49.

12. Acerca de la “indignación” como emoción movilizadora en la comedia aristofánica véase Fernández (2021).



[XO.]

Λοιδορήσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν ἐστ' ἐπίφθονον,
ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογίζεται. (Ar., *Eq.* 1274-75 C.)

[CORO]

Insultar a los canallas no es algo censurable, sino un honor para los hombres decentes que razonan de buen modo.

Referencias bibliográficas

- Buis, E. J. (2019). *El juego de la ley. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes (427–414 a.C.)*. Madrid.
- Carrizo, S. E. (2023). “«Me comeré a tus hijas». Amistad, traición y venganza en un epodo de Arquíloco de Paros”, *Nova Tellvs* 41(1): [En prensa].
- Corrêa, P. da C. (2010). *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*, São Paulo.
- Coulon, V. & van Daele, M. (Eds.) (1967). *Aristophane. T. I: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*. Paris, 1er. ed. corr.
- Degani, E. (Ed.) (1991). *Hipponactis testimonia et fragmenta*. Stuttgart.
- Fernández, C. (2021). “Las emociones en la Antigüedad: indignación y envidia en Aristóteles y Aristófanes”, *Circe* 25(1): pp. 75-98. <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2021-250104>
- Kassel, R. (Ed.) (1968). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford, 1er. ed. corr.
- Rosen, R. (1988). *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta, Georgia.



Rosen, R. (2013). *Iambos*, comedy and the question of generic affiliation. En E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (eds.): *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge, pp. 81-97.

Rotstein, A. (2010). *The Idea of Iambos*. Oxford.

Sommerstein, A. H. (Ed.) (1981). *The Comedies of Aristophanes. Vol. 2: Knights*. Warminster.

Steiner, D. (2012). “Fables and Frames: The Poetics and Politics of Animal Fables in Hesiod, Archilochus, and the *Aesopica*”, *Arethusa* 45(1): pp 1-41.

Swift, L. (2014). “The Animal Fable and Greek Iambus: *Ainoi* and half-*ainoi* in Archilochus”. En Ch. Werner, B. B. Sebastiani, A. O. Dourado-Lopes (eds.): *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: confluências e fronteiras*. São Paulo: pp. 49-77.

Swift, L. (Ed.) (2019). *Archilochus: The Poems*. Oxford.

West, M. L. (Ed.) (1998). *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. Oxford, 3er. ed.



Identidades en tensión. “Nosotros” y los “Otros” en *Adversus Hermogenem* de Tertuliano

Marcela Coria

Universidad Nacional de Rosario
coriamarcela@hotmail.com

Resumen

En *Adversus Hermogenem*, Tertuliano polemiza con Hermógenes, un gnóstico con influencias del platonismo medio y el estoicismo, quien negaba la doctrina de la *creatio ex nihilo* y sostenía que Dios había creado el mundo a partir de una materia preexistente, inengendrada e increada que era, como Él, eterna y divina. Dada la naturaleza polémica del tratado, no resulta sorprendente que se produzca una tensión entre “nosotros”, los católicos, y los “otros”, Hermógenes y sus seguidores. En consonancia con el eje de este simposio, analizaremos aquí los términos en los que se expresa esta tensión identitaria en relación con esta doctrina.



Palabras-clave:
Tertuliano –
Adversus Hermogenem
– *creatio ex nihilo* –
materia – herejía.

Adversus Hermogenem es una obra escrita en la primera década del siglo III, en torno al 205 (Chapot, 1999: 12), por el cartaginés¹ Tertuliano (ca. 160-230), en su período católico.² En este tratado, el prolífico³ autor polemiza con Hermógenes, un gnóstico con influencias del platonismo medio y el estoicismo, quien negaba la *creatio ex nihilo* y sostenía que Dios había creado el mundo a partir de una materia preexistente, inengendrada e increada, que era, como Él, eterna y divina, de acuerdo con el “ambiente platónico de su tiempo” (Daniélou, [1991] 2006: 306).⁴ El tratado tiene una estructura evidentemente retórica y constituye, de acuerdo con las divisiones tradicionales de esta disciplina, una *quaestio infinita*,

1. Es evidente que Tertuliano pertenecía a los círculos educados de Cartago, pero, sin embargo, no es posible asegurar que esa ciudad fuera su lugar de nacimiento (Wright, 2000: 269).

2. En este período, nuestro autor escribió también otro tratado contra Hermógenes, hoy perdido: *De censu animae*. Aparentemente, trataba sobre la interpretación de Gn 2, 7 por parte del hereje, como puede inferirse a partir de algunos pasajes del *De anima* (1, 1; 3, 4; 11, 2; 21, 6; 22, 1; 24, 2 y 24, 10). Un par de años después serán ya visibles en sus escritos rasgos de montanismo.

3. En efecto, el africano es autor de una vasta producción literaria. Esta producción adquiere una notoria relevancia si se tiene en cuenta que ella “supone el primer testimonio importante acerca del uso del latín cristiano en el momento decisivo de la fase de elaboración y primer desarrollo” (Roca Meliá, 1975: 49).

4. Para un estudio de la cuestión de la creación en los primeros tiempos del Cristianismo, véase Gregory (2007), cap. 13.

es decir, abstracta y teórica, y *comparatiua*, al presentar una alternativa: Dios creó el mundo o bien a partir de la materia, que es la posición de Hermógenes, o bien a partir de la nada, que es la de Tertuliano (Chapot, 1999: 31-32). Se formula aquí, después de Teófilo de Antioquía⁵, quien también habría escrito un tratado contra Hermógenes⁶, y de Ireneo de Lyon⁷, por primera vez en lengua latina, la doctrina de la *creatio ex nihilo*.

Dada la naturaleza polémica del tratado, no resulta sorprendente que con frecuencia se nombre de manera explícita a un “nosotros” –que son, naturalmente, los católicos– y se marquen profundas diferencias con esos “otros” que son Hermógenes y quienes comparten su posición acerca de la preexistencia de la materia a partir de la cual se habría producido la creación divina, a los que el africano llama “otros herejes adeptos a la materia” (*ceterosque materiarios haereticos*, XXV, 1)⁸, en alusión a los partidarios de las escuelas filosóficas que sostenían una concepción demiúrgica del origen del mundo. Esta tensión entre dos identidades bien definidas recorre todo el *Adversus Hermogenem*. En consonancia con el eje principal de este simposio, analizaremos en este trabajo los términos en los que se expresa esta tensión, teniendo en cuenta que la expresión lingüística de estas identidades en conflicto evidencia claramente las disputas doctrinales de la época en relación con la *creatio ex nihilo*.

La *argumentatio* del tratado está dividida en cuatro partes⁹: a una breve *praestructio* (III, 2-7) sigue la discusión sobre las tres cuestiones, de inspiración platónica (Waszink, 1955: 128-138), en las que Tertuliano funda su refutación a la posición de su adversario: *an materia sit* (IV-XXXIV), *qualis materia sit* (XXXV, 2 - XLIII)¹⁰ y *qualiter deus operatus sit* (XLIV - XLV, 3). El autor dedica el desarrollo más extenso a la primera, en la que se discute el tema de la preexistencia de una materia eterna y en la que encontramos señaladas de manera más explícita las tensiones entre las dos identidades contrapuestas. Este desarrollo, a su vez, está dividido en dos partes: una demostración racional (*causa de ratione*, IV-XVI) y una demostración bíblica (*causa de scripto*, XIX-XXXIV).

5. Cf. *Ad Autolyicum* I, 8; II, 14.

6. De acuerdo con Eusebio de Cesarea; cf. Chapot (1999: 46-49).

7. Cf. *Adversus haereses* V, 3, 2.

8. La edición del texto latino utilizada en este trabajo es Chapot (1999). Todas las traducciones nos pertenecen. Para las referencias bíblicas, utilizamos las abreviaturas de la *Biblia de Jerusalén*.

9. Seguimos a Chapot (1999: 40-42).

10. Entre la primera y la segunda cuestión hay una breve transición que ocupa el párrafo 1 del capítulo XXXV.

El capítulo IV, que da comienzo a la cuestión *an materia sit*, es fundamental para la argumentación de Tertuliano, dado que contiene en germen todo el razonamiento siguiente, que ocupa los capítulos V a XVIII (Chapot, 1999: 231). En él comienza la demostración racional de por qué, según Tertuliano, Hermógenes se equivoca cuando asimila a Dios a la materia y sostiene que ella, al igual que él, no ha sido engendrada (*non natam*), no ha sido creada (*non factam*), es eterna (*aeternam*) y no tiene principio ni fin (*sine initio sine fine*) (IV, 1). A esto, el cartaginés responde que la eternidad (*aeternitas*) es una propiedad (*census*¹¹) exclusiva de Dios (*solius dei*) y algo propio de él (*hoc ... dei est proprium*) (IV, 2), y defiende que, justamente por ello, no puede ser compartida. Para esto, se apoya en la cita de 1 Co 8, 5-6, donde aparece por primera vez en el tratado la mención de un “nosotros” que se configura como marca identitaria (IV, 3):

Nam etsi sunt qui dicuntur dii siue in caelo siue in terra nomine, ceterum nobis unus deus pater ex quo omnia; quo magis apud nos solius dei esse debeat quod dei proprium est et, ut dixi, iam non proprium esset, quia alterius esset. Quod si deus est, unicum sit necesse est, ut unus sit.

“Pues aunque hay quienes son llamados con el nombre ‘Dios’ o en el cielo o en la tierra, con todo, para nosotros hay un único Dios, el padre de donde surgen todas las cosas”; tanto más, entre nosotros debe ser solo de Dios lo que es propio de Dios y, como he dicho, ya no sería propio <de él> si fuera de otro. Porque si Dios es <único>, es necesario que <ese rasgo> sea único para que sea exclusivamente de él.

El argumento es claro: la eternidad, para Tertuliano, es un atributo exclusivo, esencial, inherente, de la divinidad; si, como piensa Hermógenes, la materia es eterna, entonces tiene una naturaleza divina, lo que la asimila a Dios y la pone en pie de igualdad con él. Hay, por lo tanto, para el hereje, un dualismo. Pero *nobis unus deus*: el abismo que separa a “nosotros” de ese “otro” herético se muestra aquí en la oposición monoteísmo/diteísmo: no es posible postular, a la vez, la preexistencia de una materia eterna y el principio de un Dios único, creador y padre de todas las cosas (*pater ex quo omnia*). En el mismo sentido se expresa poco más adelante, en el capítulo VI: lo que pretende Tertuliano, portavoz de los católicos,

11. Para un estudio de este concepto en Tertuliano, cf. Daniélou ([1991] 2006: 293-296).

nos, es ridiculizar a su adversario (*irrideatur a nobis*, VI, 2), al “otro”, poniendo en evidencia la falacia de su doteísmo y la contradicción en que incurre al sostener, a la vez, que Dios y la materia comparten la misma naturaleza y que, sin embargo, no están en el mismo plano porque Dios conserva su condición a pesar de que la materia preexistía (*proponit saluo dei statu fuisse materiam*). El “nosotros” que sostiene la unicidad de Dios volverá a aparecer en XXVI, 1, en contraste con quienes la refutan: *Nobis autem unus deus*, “en cambio, para nosotros hay un solo Dios”, pasaje al que volveremos más adelante.

Después de la demostración racional contra la doctrina de Hermógenes de la preexistencia de una materia eterna, Tertuliano recurre a la autoridad de la Escritura. Mediante el análisis de Gn 1, 1 y 1, 2, pretende demostrar que el hereje hace una interpretación errónea de estos versículos para sostener su posición. Así, argumenta el africano en relación con Gn 1, 1: *In principio fecit deus caelum et terram* (“En el principio Dios creó el cielo y la tierra):

Sed et ad originale instrumentum Moysei prouocabo unde et diuersa pars suspiciones suas ingratias fulcire conatur, ne scilicet non inde instrui uideretur unde oportet. Itaque occasiones sibi sumpsit quorundam uerborum, ut haereticis fere mos est simplicia quaeque torquere. Nam et ipsum principium in quo deus fecit caelum et terram aliquid uolunt fuisse quasi substantium et corpulentum quod in materiam interpretari possit. 2. Nos autem unicuique uocabulo proprietatem suam uindicamus. (XIX, 1-2)

Pero apelaré también a la obra de Moisés sobre el origen del mundo, a partir de la cual en vano intenta apoyar mi adversario sus conjeturas, sin duda para que no parezca que no se instruye de donde es necesario <hacerlo>. Así, ha tomado la oportunidad <de recurrir> a ciertas palabras, como es casi una costumbre entre los herejes: retorcer todo lo que es simple. En efecto, pretenden que el principio mismo en el cual Dios creó el cielo y la tierra ha sido algo, por así decirlo, sustancial y corpóreo, que podría interpretarse que es la materia. 2. Nosotros, en cambio, reivindicamos para cada palabra su propia peculiaridad.

A lo que sigue una explicación de los dos sentidos del término *principium* (*principium = initium*, XIX, 2; *principium = principatus/potestas*; XIX, 5).



La contraposición entre las partes en conflicto se manifiesta aquí de manera explícita: por un lado, está la *diuersa pars*, expresión usual en Tertuliano para designar a sus adversarios¹²; por el otro, está *nos*, y ambas identidades están manifiestamente opuestas mediante *autem: nos autem*. La *diuersa pars*, cuyo representante es Hermógenes, como suelen hacer los herejes, retuerce, tortura (*torquere*) la Escritura, que es simple (*simplicia*) y clara, y lo hace para sus propios fines: en este caso, hacer que la Escritura diga que Dios creó el mundo a partir de una materia eterna preexistente. La misma idea, y con el mismo lexema básico, se encuentra en XXI, 2: *retorqueri quaedam facile possunt*, “algunos <argumentos> pueden ser fácilmente retorcidos”, y volverá a aparecer en XXVII, 3: *haec sunt argutiae et subtilitates haereticorum simplicitatem communium uerborum torquentes in quaestionem*, “estas son las argucias y sutilezas de los herejes, que retuercen la simplicidad de las palabras comunes para <plantar> problemas”. Quienes se oponen a los herejes, es decir, “nosotros”, en cambio (*autem*), no recurren a estos artilugios: creen en la verdad de lo que es simple, en la simplicidad (*simplicitas*) de la Escritura, y dan a cada término su sentido propio, su significación exclusiva (*proprietatem suam*), como en el caso de *principium*, a propósito de Gn 1, 1. La tensión entre ambas identidades, que en la demostración racional se evidenciaba en la oposición monoteísmo/diteísmo, se evidencia aquí en la oposición en cuanto a las modalidades de interpretación de la Escritura: simplicidad/tortuosidad.

Más adelante, en la refutación a la interpretación de Hermógenes de la primera parte de Gn 1, 2: *Terra autem erat inuisibilis et incompota* (“Y la tierra era invisible y desordenada”), los capítulos XXIII a XXVII ponen nuevamente de manifiesto la tensión entre las partes. Tertuliano intenta demostrar, por un lado, que, dado que Gn 1, 2 desarrolla Gn 1, 1, versículo que para el cartaginés constituye una especie de resumen de la creación del mundo por parte de Dios, la “tierra” mencionada en Gn 1, 1 es la misma realidad a la que alude la mencionada en Gn 1, 2 (y no otra, aunque Hermógenes la identifique con la materia), como demuestra *autem* en este versículo, y, por otro lado, que el imperfecto *erat* de Gn 1, 2 no significa que la “tierra” mentada en este versículo haya existido desde siempre. Las primeras palabras del capítulo XXVI ya han sido citadas arriba en relación con la unicidad de Dios; citamos ahora el pasaje de manera más extensa para señalar la explícita oposición entre “nosotros”/”yo” y “los otros” (los herejes)/”tú” (XXVI, 1 - XXVII, 2, con omisiones):

12. La expresión se repite en XXI, 1; cf. XXXII, 3 (*ex diuerso*) y en *Adversus Marcionem* I, 20, 1; III, 15, 1; V, 6, 9; *De pudicitia* 7, 13.23; 8, 4; 9, 20; 19, 1, entre otros pasajes.



XXVI. 1. *Nobis autem unus deus et una est terra quam in principio deus fecit. Cuius ordinem incipiens scriptura decurrere primo factam eam edicit, dehinc qualitatem ipsius edisserit [...]. Et utique sic decet narrationem inire: primo praefari, postea proseguir, nominare, deinde scribere. Alioquin uanum, si eius rei cuius nullam praemiserat mentionem, id est materiae, ne ipsum quidem nomen, subito formam et habitum promulgauit, ante enarrat qualis esset antequam an esset ostendit, figuram deformat, nomen abscondit. 2. At quanto credibilis secundum nos eius rei dispositionem scriptura subiunxit cuius institutionem simulque nominationem praemisit! [...]* XXVII. 1. *Sed tu supercilia, capitis nutu digiti adcommodato, altius tollens et quasi retro iactans “erat” inquis, quasi semper fuerit, scilicet innata et infecta et idcirco materia credenda. 2. At ego sine ullo lenocinio pronuntiationis simpliciter respondebo de omni re posse dici “erat”, etiam de ea quae facta, quae nata sit, quae aliquando non fuerit et quae materia non sit. Omne enim quod habet esse, unde habet, siue per initium siue sine initio, hoc ipso quod est etiam “erat” dicitur.*

XXVI. 1. En cambio, para nosotros hay un solo Dios y una sola tierra, que Dios creó en el principio. Al comenzar a referir el orden de la creación, la Escritura expone en primer lugar que ella fue creada, luego expone su cualidad [...]. Y seguramente así es conveniente comenzar una narración: primero anunciar, después desarrollar, nombrar y luego describir. Por otra parte, no tendría sentido que, si <la Escritura> no ha hecho ninguna mención previa de algo –es decir, la materia–, ni siquiera de su nombre, de pronto anuncie su forma y su aspecto, que exponga cómo es antes de mostrar que existe, que describa su figura y oculte su nombre. 2. Al contrario, ¡cuánto más creíble es, según nosotros, que la Escritura añada el ordenamiento de aquella cosa cuya existencia, al mismo tiempo que su denominación, ha mencionado previamente! [...] XXVII. 1. Pero tú, elevando las cejas, y como echándolas hacia atrás, con un movimiento de la cabeza adecuado al del dedo, dices: “existía”, como si hubiera existido siempre, es decir, que es inengendrada e increada, y por esta razón debe creerse <que existía> la materia. 2. Pero yo, sin ninguna afectación declamatoria, te responderé simplemente que de todo puede decirse “existía”, incluso de una cosa que ha sido creada, que ha sido engendrada, que en otro tiempo no existía y que no es la materia. En efecto, de todo lo que tiene el ser, de dónde lo tiene –ya sea con comienzo, ya sea sin comienzo–, de eso mismo que existe, también se dirá “existía”.



Como la Escritura misma, el “procedimiento” que sigue la Escritura es simple y claro: primero nombra lo que ha sido creado (lo que ha llegado a existir, a tener el ser) y luego expone su cualidad. Es el caso de la “tierra”: para “nosotros”, a diferencia de para la *diuersa pars*, contraposición otra vez señalada por *autem* al comienzo de XXVI, 1, la tierra es única porque el Dios único y creador la hizo *in principio*,¹³ como dice Gn 1, 1, y es la misma realidad mencionada con el mismo nombre en Gn 1, 2, como confirma el *autem* posterior a *terra*. Por lo tanto, no se habla de dos realidades diferentes que llevarían ambas el nombre *terra* en estos dos versículos, lo cual sería incoherente, retorcido y confuso, como la interpretación de los herejes. La verdad, nuevamente, está en la simplicidad de la Escritura¹⁴. En efecto, siempre, pero aquí específicamente en cuanto a la creación del mundo, la Escritura procede en orden (*ordinem*), y por lo tanto no describe la cualidad de algo antes de haberlo nombrado, antes de haber expuesto que fue creado, sino a la inversa (*primo factam eam edicit, dehinc qualitatem ipsius edisserit*). Este otro argumento de Tertuliano, ilustrado con los ejemplos de la creación del cielo (Gn 1, 1 y 1, 7-8¹⁵) y del hombre (Gn 1, 27 y 2, 7), reafirma que no existe una materia preexistente con la cual Dios habría llevado a cabo su actividad creadora (XXVI, 1). Porque el imperfecto *erat* de Gn 1, 2 no implica, a diferencia de lo que conjetura Hermógenes, que la “tierra” mencionada en este versículo sea otro nombre para la misma realidad a la que denomina “materia”, ni que el aspecto durativo de esta forma verbal indique la eternidad, la preexistencia y el carácter inengendrado e increado (*innata et infecta*) de ella (XXVII, 1), sino simplemente (*simpliciter*) el lugar cronológico y relativo que ocupa una cosa en relación con otras (XXVII, 2; cf. Chapot, 1999: 355). Porque para Tertuliano “no hay una materia prima inicial, aunque fuese creada por Dios, sino que los elementos son creados directamente” (Daniélou, [1991] 2006: 309), como sostiene en el capítulo XXXIII. Naturalmente, la contraposición *sed tu ... at ego*, al comienzo de los párrafos 1 y 2 del capítulo XXVII, marca la diferencia entre Hermógenes y Tertuliano, con la mención explícita de los pronombres personales, que son enfáticos y demuestran la tensión entre los contrincantes, tensión que retoma la anteriormente mentada oposición entre simplicidad y tortuosidad en la interpretación de la Escritura y que, en este caso, podemos resumir en la dicotomía verdad/engaño.

13. Para un estudio sobre las interpretaciones patrísticas de Gn 1, 1, véase Van Winden (1963).

14. En este sentido, cuando Tertuliano recurre a la Escritura en sus tratados antiheréticos, no lo hace “de una manera formal y sistemática, sino a modo de diálogo cargado de pasión y retórica, que es como él suele elaborar su teología” (Vicastillo, 2017: 412). En el mismo sentido, sostiene Dunn (2020) que el acercamiento de Tertuliano a la Escritura no es el del exégeta, sino el del orador, es decir, el de quien se preocupa por la actividad propia de la retórica clásica, la persuasión.

15. En este pasaje se asimila el cielo al firmamento.

Nótese también, en este sentido, el gesto físico que el africano atribuye al hereje al comienzo de XXVII, 1: claramente, un gesto de soberbia típico de quien, a pesar de todas las pruebas en contra de su conjetura, continúa defendiéndola y persiste en su error.

Además de este pasaje, el pronombre *tu* en referencia a Hermógenes, que señala la distancia entre las dos identidades en conflicto, aparece explícitamente en XXXVI, 4 (*sicut tu motum substantiam facis materiae incorporalem*, “como tú <crees> al considerar al movimiento como una sustancia incorpórea de la materia”), XXXVIII, 2 (*at tu infinitam facis dicens: “Infinita est autem eo quod semper est”*, “pero tú la consideras infinita cuando dices: ‘Y es infinita porque existe desde siempre’”) y XLIV, 1 (*Stoici enim uolunt deum sic per materiam decucurisse quomodo mel per fauos, at tu “Non, inquis, pertransiens illam facit mundum, sed solummodo apparens et adpropinquans ei”*, “en efecto, los estoicos pretenden que Dios se extendió a través de la materia como la miel a través de los panales, pero tú dices: ‘No, no creó el mundo atravesándola, sino solamente manifestándose y acercándose a ella’”). En todos estos pasajes, queda en evidencia la intención polémica del autor, diferenciándose de la postura de su adversario en cuanto a la naturaleza de la materia (*qualis materia sit*) y a la operación creadora de Dios (*qualiter Deus operatus sit*), las otras dos cuestiones en las que Tertuliano funda su refutación en la *argumentatio* del tratado.

El análisis precedente nos muestra que el africano, en esta obra que pertenece a su período católico, se esforzó por señalar de manera tajante las grandes diferencias doctrinales existentes en la época entre los cristianos, por un lado, y los herejes y filósofos¹⁶, por otro, en relación con la *creatio ex nihilo*. La conclusión final de Tertuliano, que reduce los argumentos de su adversario *ad absurdum*, es que la *creatio ex nihilo* es la única doctrina que no conduce a contradicciones y a afirmaciones absurdas (Karamanolis, 2021: 60) o engañosas como el dualismo o el diteísmo, afirmaciones que surgen de la interpretación retorcida o tortuosa de la Escritura, cuya verdad está precisamente en su simplicidad. Como hemos visto, el texto abunda en marcas (pronombres, formas verbales, etc.) que ponen de manifiesto la contraposición entre “nosotros” (o “yo”), los cristianos, cuyo defensor es Tertuliano, y “los otros” (o “tú”), Hermógenes y sus heréticos seguidores que postulaban la existencia de una materia eterna, como los platónicos medios y los gnósticos. La expresión lingüística de estas tensiones y conflictos identitarios confirma el abismo entre dos posiciones irreconciliables en relación con uno de los debates más importantes de la época.

Referencias bibliográficas

Fuente

Chapot, F. (1999). *Tertullien. Contre Hermogène*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par F. Chapot, Paris.

Estudios

Daniélou, J. ([1991] 2006). *Los orígenes del cristianismo latino*, trad. esp. Madrid.

Dunn, G. D. (2004). *Tertullian*. London and New York.

_____ (2020). “Scripture in Tertullian’s Polemical and Apologetic Treatises”, en J. Yates and A. Dupont (eds.), *The Bible in Christian North Africa*, Vol. 1, Part I: *Commencement to the Confessions of Augustine (ca. 180 to 400 CE)*. Berlin, cap. 3.

Gregory, A. (2007). *Ancient Greek Cosmogony*. London, cap. 13.

Karamanolis, G. (2021). “Creation in Early Christianity”, en M. Edwards (ed.), *The Routledge Handbook of Early Christian Philosophy*, London, cap. 5.

Roca Meliá, I. (1975). “Observaciones sobre la prosa de Tertuliano”. *Millars: Revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana*, 2, pp. 48-67.

Van Winden, J. C. M. (1963). “In the Beginning. Some observations on the Patristic Interpretation of *Genesis 1: 1*”. *Vigiliae Christianae*, 17, pp. 105-121.

Vicastillo, S. (2017). “La tradición en la Iglesia según Tertuliano”. *Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, vol. 92, núm. 362, pp. 387-412.

Waszink, J. H. (1955). “Observations on Tertullian’s Treatise against Hermogenes”. *Vigiliae Christianae* 9, pp. 129-147.

Wright, D. (2000). “Tertullian”, en P. F. Esler (ed.), *The Early Christian World*, Vol. 2. London and New York, cap. 40.



Medea de Eurípides en el indigenismo demonizado de *La Hechicera* de Alves

María Silvina Delbueno

UNLP-UNICEN

silvinadelbueno@yahoo.com.ar

Resumen

Alves recepciona en *La Hechicera* (1997) al personaje mítico de Medea y lo traslada al espacio del Tucumán colonial durante la época de la Inquisición. Plasmada en un acontecimiento histórico regional, esta tragedia argentina enfatiza la marginalización de una india que padece la violencia por la pérdida del territorio usurpado por los hombres blancos en la Conquista y, además, padece la pérdida del territorio conformado por el lugar que ocupaba junto a su hombre. En consecuencia, la escisión de una frontera ubicada entre blancos conquistadores e indios subyugados habilita otras perspectivas

que permiten catalogar la diferenciación particular entre cristianos y herejes, civilizados y bárbaros.

Palabras-clave:

Medea - Eurípides
- recepción - Alves -
indigenismo.



El mito, basamento ineludible de la esfera trágica, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.¹ Muchas veces los mitos ofrecen una explicación del mundo y de su propio modo de existir en él, conocerlos es aprender el secreto del origen de las cosas. Los mitos griegos ya se consideraban como la reescritura de una historia, lejana y heroica, pero en líneas generales, verídica.² Lo que nos ha quedado, la historia postgriega, podría resumirse en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, de los estilos artísticos, de las ciencias, de la política, continuándolos, renovándolos o transformándolos según los casos,³ pero sin poder olvidar la referencia a esos orígenes. En este trabajo nos hemos propuesto estudiar al personaje de Medea en la tragedia argentina *La Hechicera* de José Luis Alves (1997) desde la perspectiva de su recepción literaria en el siglo XX. En este sentido, el estudio de la recepción clásica no sólo analiza y compara los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado grecolatino, sino que apunta a conocer mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual. Optamos por el término recepción tal como lo explica Maarten De Pourcq:

1. Eliade (1992:20).

2. De Romilly (2011:23).

3. Rodríguez Adrados (2004:17).

The term 'reception' has been an important shorthand for the resistance within literary studies against uncritical notions of tradition and the classical. [...] That is why the label 'classical receptions' was coined at the end of the 1990s in order to replace the older concept of 'the classical tradition' [] Tradition, as Highet also pointed out, refers to the Latin 'tradere' which means 'handing down to posterity'. The word 'reception', on the other hand, refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moments of reception.⁴

Si tenemos en cuenta el título de la tragedia argentina interpretamos que este desvía la atención hacia una de las características funcionales al cronotopo conocido e impone – *ab initio*- una recepción peculiar a partir de su mayor raigambre en la veta hechicera concerniente tanto a la *Medea* de Eurípides como a la *Medea* de Séneca. Además, en toda una innovación autoral, Alves traza las implicancias de un proceso judicial al que es sometida la protagonista cuya información histórica se testimonia en la acusación de hechicería contra una india en el año 1688 en Tucumán.⁵

La protagonista, Medea González, aparece demonizada y asociada con la maga, la hechicera o la sacerdotisa⁶ y, por consecuencia es acusada de practicar artes diabólicas y de «matadora de gentes» (Alves. *La Hech.* p.26).⁷ Debido a ello sufre los embates de la persecución y de la cacería de brujas en la época colonial de la Inquisición. Recordemos que los procesos judiciales para la extirpación de las idolatrías en el Noroeste Argentino calcaban los procedimientos formales instituidos por el Santo Oficio y tendían a reforzar la lucha áspera y tenaz de los conquistadores contra los indios, incitando a los gobernadores a quebrantar el poder político de los brujos que acaudillaban las tribus.⁸

Entonces el autor ha logrado vincular las coordenadas espacio-temporales desde la universalidad del personaje mítico hacia la particularidad de una historia tucumana con el recupero del patrimonio cultural local. Por tanto, la heroína desde su nominación, imbrica tanto lo universal, lo nacional como lo regional.

4. De Pourcq (2012: 220-221).

5. En el año 1688 todavía era Virreinato y posiblemente dependiera del Alto Perú ya que el Virreinato del Río de La Plata se funda en 1776.

6. Cfr. Chevalier (1986:200) y Pedrosa (2000:12).

7. Alves, J.L. (1997). Todas las citas están extraídas de esta edición. En adelante *La Hechicera* de Alves se abreviará: (Alves. *La Hech.*) seguida por el número de página.

8. Cfr. Poderti (2002)(*passim*).



En lo que concierne al espacio, contamos con uno referenciado: el Viejo Mundo frente al Nuevo Mundo en el que se inserta el Virreinato a modo de macro-estructura y, a partir de él se enfoca una micro-estructura como lo es Tucumán. Todas estas dimensiones inciden en el desarrollo de la trama y en el modo en que el mito es contextualizado y hasta deconstruido.

Ahora bien, en este “oratorio trágico” hallamos la demarcación de una frontera, de una línea divisoria entre unos pobladores y otros, dentro de un mismo territorio. La mayor innovación del autor argentino consiste en enfatizar la otredad de la protagonista por su pertenencia identitaria indígena, fraguando así una hibridación cultural, en la que la mujer se halla circunscripta en uno de ambos lados de la línea divisoria entre blancos e indios. A este respecto García Canclini (2013, p. 14) ya ha definido el término hibridación como el conjunto de “los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

Por ello, podemos considerar en esta pieza un traslado cultural que va de la Atenas Imperial a la colonización española con el poder eclesial y político ejercido por la Inquisición. Recordemos que en la *Medea* eurípidea, la frontera geográfica, sociopolítica, religiosa y cultural se manifiesta, en un primer análisis, entre dos territorios: Cólquide-Corinto, que expresan el antagonismo general de dos culturas. En cambio, en esta tragedia, dicha línea divisoria queda establecida dentro del mismo territorio colonial. Es decir, el antagonismo consecuente resulta ser visceral y está propuesto desde el interior del trazado geográfico-político de Tucumán, lugar en el que la Inquisición se radicó con mayor virulencia y ello ha demarcado una frontera respecto del resto. En cuanto a la noción de frontera, acordamos con Giuseppina Grammatico que la misma abarca dimensiones de diversa índole,⁹ y, al menos, dos direcciones: una mirando desde el límite, hacia fuera, y la otra mirando desde el mismo límite, hacia adentro.¹⁰ En consecuencia, la escisión de esta frontera entre los pobladores ubica a los hombres blancos conquistadores por un lado y a los indios subyugados, por el otro y, además, habilita otras perspectivas que permiten catalogar la diferenciación particular entre cristianos y herejes, civilizados y bárbaros.

La pieza, constituida por cuatro actos y nueve cuadros, se define en el mismo tenor que las secuencias eslabonadas en la obra eurípidea, es decir, Medea desamparada por su hombre, el capitán Diego Bazán (en función de Jasón), deberá abandonar la tierra que habita por causa del nuevo matrimonio de este concertado con la hija del gobernador.

9. Grammatico (2005:179).

10. Varios autores han definido esta noción, entre ellos Kristof (1959:269), Newman (2003:142) y Biglieri (2015: 6).

Dicho matrimonio significará, además, la consolidación de mayores tierras pertenecientes a la corona española, anteriormente habitadas por los indígenas. Esta comunidad carece de armonía ya que en ella disputan, por un lado, los hacedores de magia benéfica y, por otro los de magia maléfica. Entre los primeros, se halla el personaje del indio Pablo Rocha, adivino, cuya magia buena procede de Dios. Entre los segundos, encontramos a Medea González. La oposición entre ambos finalizará con el encarcelamiento de esta última. En el juicio a esta mujer operará como querellante Laurencia de Figueroa y Mendoza, madre de don Diego, quien define a la protagonista como india de la encomienda de su marido. Ya no se trata de una joven oponente femenina, sino de una madre contrincante, hábil en el manejo del poder político, eclesiástico y económico. Tengamos en cuenta que las indias en general cambiarán de lugar dentro de los límites de la casa: será sirvienta de la señora blanca y continuará siendo concubina del señor. Sus hijos blancos jugarán con sus medio-hermanos mestizos. “La contaminación es ya un proceso irreversible para el conquistador [...]”.¹¹ En el caso particular de la hechicera, su servilismo radica en el hecho de haber formado parte de la encomienda del padre de don Diego.

Ahora bien, los poderes ctónicos que demuestra la heroína de Alves, emanan de la tierra, del calor del fuego y de su cuchillo. La magia, algunas veces fue identificada con la adivinación ya que ambas incluían prácticas que algunos podrían definir como irracionales y trabajaban con métodos no empíricamente verificables. “No obstante, más allá de que la *divinatio* corresponde a una operación de carácter religioso en el orden público y la magia se produce en el privado, los respectivos fines y métodos las hacen profundamente diferentes”.¹²

Nada parece importarles a esta mujer ni siquiera su muerte (Alves. *La Hech.* p. 13) y en ello se homologa parcialmente a la heroína eurípidea de los vv. 95-97, quien en sus lastimeros clamores, ansía la muerte. En realidad, decimos parcialmente pues lejos estamos de los rasgos de dubitación de la Medea clásica, ya que la heroína de Alves aparece decidida a todo, desde los inicios. Erigida ella misma en la justicia y en la prolongación del látigo que castiga, los conjuros que profiere invocan a los “Espíritus atormentados y errabundos; espíritus malditos, enemigos de la luz divina [...]” (Alves. *La Hech.* p. 13).¹³ A través de un canto recitativo, Medea le desea a su hombre un porvenir lamentable como desterrado y aborrecido por todos, (Alves. *La Hech.* p. 14). Es de notar que en el hipotexto eurípideo, sobre la escena final,

11. Iglesia y Schwartzman (1987:40).

12. Galán y Buisel (2013: 12).

13. Séneca (2001: vv. 695 a vv. 740 y vv. 740 a 844).



Medea erigida en profetisa, augura a Jasón una muerte terrible, vv 1386-88. Estas facultades mágicas de la protagonista argentina se explican en el marco de la sociedad colonial tucumana del siglo XVII por su filiación a la Salamanca, la escuela del diablo.¹⁴ Los poderes ctónicos de la hechicera son percibidos desde dos perspectivas. Por un lado, por su contrincante Laurencia al proferir: “Ella lo tiene encantado [a don Diego]. Debemos romper el maleficio [...]” (Alves. *La Hech.* p. 16). Por otro lado, por las tres mujeres que simulan el canto de un coro clásico que da cuenta del malestar que circunda a la tierra como el malestar de los que habitan en ella. La enfermedad provocada por Medea implicaría un carácter temporario y una posibilidad de curación. Ella misma sería una enfermedad, algo de lo que hay que despojarse rápidamente y provoca el desplazamiento de su presencia por parte de los otros: Laurencia, el Gobernador y el mismo don Diego, ya que este, muerto su padre, se consolida en el amo, señorío que no le permitiría enredarse con una india de la encomienda de su padre.¹⁵ Sin embargo, el obstáculo que parece debilitar al Gobernador, encargado de efectivizar el nuevo matrimonio, lo constituye la presencia de los hijos bastardos de don Diego, hijos del pecado, pues la unión no es legítima, ya que Diego y Medea no se han casado religiosamente. Recordemos que “el Estado-Iglesia se erige en representante de la civilización para hacer de uno y otra los pilares del país, es decir del único triunfo posible de la verdad cristiana, sobre todo cuando la realidad terrena impone su derrota”.¹⁶

Por consecuencia, el convenio del nuevo matrimonio también se interrelaciona con el plano religioso, pues Laurencia y el Gobernador intentarán casar a sus hijos “bajo la Ley de Dios” y, entre tanto, condenarán a la concubina con la ayuda del máximo representante de la Inquisición. La visión que porta Laurencia, la mujer-madre, resulta devastadora para Medea cuando afirma: “Esta bárbara y maldita india, con poco temor de Dios y de su santa ley ha hechizado a mi hijo, don Diego Bazán” (Alves. *La Hech.* p. 31). En este caso, los padres replican el poder de la Inquisición y, en consecuencia, tales estructuras de poder conforman los dilemas que causan la tragedia.

En un primer momento, por la pérdida del amor, la hechicera actuará como una mujer despechada en la que la venganza no tendrá límites. Esa posesión amorosa que la mujer ya no puede sostener la lleva al aniquilamiento de la persona amada que implica el envenenamiento en el Capitán. Sin embargo, su plan ha fracasado por la mediación de la magia benéfica del indio Pablo Rocha. Ahora bien, como no ha

14. Cfr. Barale y Nader (1998: 111).

15. Cfr. Farberman y Boixadós (2006: 609).

16. Iglesia y Schwartzman (1987: 62).

logrado el cometido de asesinar a su hombre, entonces cobrará forma la venganza de la india sobre la joven oponente femenina que retoma del mito.

En un segundo momento, y desde una dimensión colectiva en la que involucra a sus hijos, esta mujer clama por la posesión geográfica de un territorio, un aquí que cree como pertenencia propia y que trae aparejada la presencia del hombre: “[...] Aquí está mi vida, aquí nacieron mis hijos y aquí me enterrarán. El Viejo Mundo no es más que un mal recuerdo” (Alves. *La Hech.* p. 21). Por tal motivo, la expulsión de la india se haría efectiva en el traslado que la conduciría al Viejo Mundo. En el contexto colonial, Europa es igual al Viejo Mundo, como la Cólquide lo es para Corinto en la tragedia griega.

Medea González se erige en un mal que es necesario anular y, entonces, a partir de su encarcelamiento la protagonista atraviesa una situación de *aporía*, de camino sin salida, que la lleva a decir: “Han fecundado a una nueva Medea” (Alves. *La Hech.* p. 27). Esta afirmación ya ha aparecido en la protagonista de Séneca, v. 910: “*Medea nunc sum*” (“¡Medea ahora soy!”).

De esta manera se manifiesta la asunción de una personalidad y de un personaje. Aun más, ella parece fundirse con la misma muerte cuando afirma: “[...] Mi brazo será su guadaña y mi rostro el del espanto” (Alves. *La Hech.* p. 27). Nadie será capaz de detener su furia, aun estando encarcelada. La condena que el tribunal pretende asignarle a la heroína consiste en el castigo a muerte y fuego como le es asignado a todas las personas que han pactado con el demonio.

Durante el juicio, el capitán acusador solicita a la audiencia que la Inquisición “mande a tormentos” (Alves. *La Hech.* p. 33) para que la mujer confiese, en clara alusión al potro de los tormentos. Pero Medea no lo hará, no atentará contra sí misma, contra sus creencias, pues confía en su dios, presumiblemente no cristiano.

Por esta causa la mujer habilita la condena desde el plano religioso en dos perspectivas. En primer lugar, desde la voz sentenciosa del pregonero que da cuenta de las leyes católicas de la ciudad de Tucumán y que, por ende, Medea no respetaría. En segundo lugar, en su propia voz cuando afirma: “Diego mío, ¿por qué me has abandonado?” (Alves. *La Hech.* p. 43).¹⁷ Este clamor nos sitúa intertextualmente en la enunciación bíblico-religioso con el evidente cambio de nominación. Entonces, Medea se transforma en una víctima sacrificial de la Inquisición y luego en una victimaria.

17. Cfr. Alvarez Valdés (2000: 64-68).

Entre tanto, los elementos naturales anuncian la catástrofe por venir. La extrañeza en la naturaleza se aviene con la formación de un monstruo, Medea, que aparece prodigiosamente en el espacio exterior del jardín, librada de todas las cadenas, “enajenada”.¹⁸

A modo de mensajero trágico, Nana, su criada, anuncia la muerte del Gobernador y de su hija y, al tiempo, presiente lo que vendrá. Por consecuencia, propone la huida a Medea como lo hace la nodriza en Séneca,¹⁹ ya que para ambas el peligro resulta inminente. La violencia de los crímenes ya perpetrados anuncia el más terrible de los crímenes en escena. En este sentido Girard sostiene:

*The more obviously false the stereotyped slander against them and the more distorted the vision of the persecutors, the more certain we feel that real collective violence lies behind the text-provided, of course, that the distortions due to scapegoating are interspersed with what we regard, not unjustifiably in such a context, as trustworthy indications of the violence that took place.*²⁰

Si bien esta protagonista no dubita ante el acto filicida como lo hace la heroína clásica, se debe dar valor cuando afirma: “[...] Ya se acercan, valor Medea, debe apurar este trago” (Alves. *La Hech.* p. 51), tal como ya lo ha hecho la Medea griega en los vv. 1019-1080. La hechicera de Alves se ve a sí misma como un “otro” que debe desempeñar un papel, es decir, se observa desde afuera. Esta escisión de la conciencia podría enfatizar una patología que desencadena el filicidio.

Finalmente, la mujer de Alves cree que el mundo que habita y que ha sido forjado por el otro social, se ha convertido en un lugar de penitencia. Por eso sus hijos “morirán por mi mano, mi cuchillo cortará sus gargantas, y en el mismo instante se detendrá mi vida. [...] Tómalo como un acto de justicia” (Alves. *La Hech.* p. 51). La violencia doméstica se expresa con elementos cortantes como el cuchillo, el hacha o de castigo: el látigo. La violencia de esta Medea es un castigo, su violencia es un elemento de la Naturaleza: tempestad imposible de detener.

18. Cfr. Eurípides. *Bacantes*.

19. Séneca (2001: vv. 891-892).

20. Girard (1987: 87).



Entonces, si su violencia es un acto de justicia, los dioses lo acompañan. La justicia humana parece quebrarse ante el poder divino de la hechicera que comete filicidio y luego, a modo de *dea ex machina* invulnerable, logra evadirse en un carro tirado por dragones, llevándose los cuerpos de los hijos. Este tramo de la obra conforma la mayor similitud respecto de la escena final de la tragedia de Eurípides. A este respecto Knox afirma: “*Medea is presented to us not only as a hero, but also, at the end of the play, by her language, action, and situation, as a theos or a least something more than human*”.²¹ Por tanto, Alves retoma y resignifica no sólo el *éthos* hechicero de la protagonista clásica, sino también su veta demiúrgica.

Referencias bibliográficas

- Alvarez Valdés, A. (2000). “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”, *TIE- RRA SANTA*, N° .743, pp. 64-68.
- Alves, J. L. (1997). *La hechicera. Oratorio trágico*. Córdoba.
- Barale, G. y Nader, R. (1998). *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. San Miguel de Tucumán.
- Biglieri, A.A. (2015). “The frontiers of David Cureses’ *La frontera*”. En K. Bosher, F. Macintosh, J. McConnell, P. Rankine. (eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, pp. 417-433. Oxford.
- Burkert, W., Girard, R. and Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford.
- Chevalier, J. y Gheerbrand, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona.
- De Pourcq, M. (2012). “Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition”, *The International Journal of the Humanities* 9. 4, pp. 219-226.
- De Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid.

21. Knox (1983: 281).



- Eliade, M. (1992). *Mito y realidad*. Barcelona.
- Eurípides (1976). *Tome I. Le Cyclope – Alceste – Médée - Les Héraclides*. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris.
- Eurípides (2007). *Tragedias*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires.
- Faberman, J. y Boixadós, R. (2006). “Sociedades indígenas y encomienda en el Tucumán colonial. Un análisis comparado de la visita de Luján de Vargas”, *Revista de Indias*, vol. LXVI, N° 238, pp. 601-628.
- Galán, L. y Buisel, M. D. (eds.) (2013). *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios, revelaciones y presagios en la literatura romana*. La Plata.
- García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires.
- Grammatico, G. (2005). “La noción de frontera en la antigua Hélade. Análisis de algunos fragmentos heraclíteos”. En C. Kechn Nobre, F. Vergara Cerqueira, K. M. Paim Pozzer. (eds.), *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo*, pp.179-195. Anais do V Congresso de Estudos Clássicos- Pelotas.
- Iglesia, C. y Schwartzman, J. (1987). *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires.
- Kristof. L. K. D. (1959). “The Nature of Frontiers and Boundaries”, *Annals of the Association of American Geographers* 49, pp. 269-82.
- Knox, B.M.W (1983). “The Medea of Euripides”. In E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, pp.272-294. Oxford.
- Newman D. (2003). “Boundaries”. In J. Agnew, K. Mitchell and G. Toal (Geraóid O. Tuathail) (eds.), *A Companion to Political Geography*, pp. 123-37. Oxford.
- Poderti, A. (2002). *Brujas Andinas. La hechicería colonial en el Noroeste Argentino*. Salta.

Rodríguez Adrados, F. (2004). “El despegue griego en el nacimiento de una nueva humanidad”. En A. M. González de Tobía (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, pp.13-25. La Plata.

Séneca, L. A. (2001). *Medea*. Traducción en verso de V. García Yebra. Madrid.



El arte al servicio de la política: el discurso simbólico de los pistrátidas

Cora Dukelsky

Universidad de Buenos Aires

coradukelsky@gmail.com

Resumen

Pisístrato y sus hijos comprendieron la importancia de las artes como medio para exaltar el sentimiento religioso o patriótico y lo usaron en su propio beneficio. Explotaron la devoción de los atenienses por Atenea y Heracles para legitimar su autoridad. Los ceramógrafos cambiaron la iconografía de la apoteosis de Heracles; a partir de ese momento se lo representó arriba del carro junto a su diosa protectora. Las representaciones en la cerámica formaron parte de un discurso simbólico que proclamaba el apoyo incondicional de los dioses a Pisístrato, respaldaba su regreso triunfal y su compromiso por lograr el bienestar del pueblo ateniense.



Palabras-clave:
Pistrátidas -
propaganda - política
- cerámica ática -
Atenas.

En la Antigua Grecia algunos tiranos gobernaron moderadamente y en beneficio de su ciudad. Es el caso de Pisístrato, quien consiguió la jefatura del Ática en tres períodos. Los dos primeros (561-560 a.C. y 559-556 a.C.) fueron breves, no así el tercero que comprendió los años 559 hasta su muerte en el 527 a.C. A continuación sus hijos, Hípias e Hiparco prosiguieron la tarea. Hiparco fue asesinado por Harmodio y Aristogitón, que fueron recordados como héroes.¹ Se les erigió una estatua, realizada por Antenor, que ocupaba un lugar de privilegio en el ágora, honrándolos como mártires de la libertad. Los persas destruyeron la obra durante la invasión a Atenas en el 480. No obstante, los atenienses valoraban tanto a estos personajes, símbolos de la democracia, que volvieron a encargarse la ejecución de los *Tiranícidias* a Critias y Nesiotes. Tampoco tenemos actualmente el original pero sí copias romanas. El otro hijo de Pisístrato, Hípias, se mantuvo en el gobierno hasta el 510 a.C.

Los pisistrátidas son recordados como patronos de las artes en una época en que la ciudad de Atenas gozaba de prosperidad y la industria alfarera era particularmente exitosa. Varios talentosos artistas como Lydos, Exekias o el pintor de Amasis llevaron a su culminación la técnica de las figuras negras con una sorprendente variedad de temas y profundidad conceptual. Seguidamente, se inventó la técnica de las figuras rojas cuyos inicios fueron también una maravilla de creatividad.

Pisístrato y sus hijos comprendieron la importancia de las artes como medio para exaltar el sentimiento religioso o patriótico y lo usaron en su propio beneficio. La arquitectura, la pintura, la escultura, la cerámica, la literatura y hasta la religión estuvieron al servicio de los déspotas. El grandioso proyecto del templo dedicado a Zeus Olímpico² no logró finalizarse; de todos modos, los atenienses admirarían el fervor religioso de la familia el cual se manifestó, además, con el inicio de la construcción del antiguo templo de Atenea Polias en la Acrópolis³, con el apoyo a los cultos de Eleusis y la construcción del Telesterium⁴. Para beneficiar a la población ateniense, incrementaron la provisión de agua a través de una

1. Harmodio y Aristogitón mataron a Hiparco en la Panatenea del 514 a.C. y, si bien no terminaron con la tiranía, pasaron a la historia como héroes. Se les rendía culto durante las Panateneas (Shear, 2012: 110). Sin embargo ya en la Antigüedad se sabía que sus objetivos no habían sido ideológicos. Fueron rivalidades aristocráticas y, al parecer, celos de carácter homosexual, los motivos reales del asesinato (Finley, 1970: 185).

2. El templo quedó sin terminar durante siglos hasta que finalmente se completó en época del emperador Adriano según el plan original pero con orden corintio.

3. Luego fue destruido por Jerjes durante las Guerras Médicas y reemplazado décadas más tarde por el Partenón.

4. Sala de reunión para los iniciados en los misterios eleusinos.

fuelle de nueve caños, la *Enneákrounos*, ubicada en el Ágora, con el objetivo, además, de transformar el área en un espacio público (Paga, 2015: 362; Anderson, 2003: 88). Con la misma intención elevaron allí el Altar de los Doce Dioses como nuevo centro simbólico de la ciudad. A fin de establecer vínculos rituales entre Atenas y las áreas circundantes renovaron los cultos y festivales como las grandes panateneas, las dionisias, las brauronias y los misterios eleusinos (Anderson, 2003: 21). Pretendían convertir a la polis ateniense en el centro cultural primario del Ática (De la Nuez Pérez, 2004: 105).

Desde los comienzos de su carrera política Pisístrato demostró su astucia en el manejo de la comunicación al utilizar un espectacular truco publicitario para recuperar el poder. Se valió de la devoción de los atenienses por su diosa protectora para proclamar que Atenea y Heracles lo apoyaban de manera incondicional. Según Boardman (1974: 221) Pisístrato había elegido identificarse con Heracles, el héroe favorito de la diosa. Cuenta Heródoto (*Historias* I, 60) que el tirano, habiendo sido expulsado por sus enemigos, orquestó su regreso triunfal en el 550 a.C. acompañado por Atenea ‘en persona’:

“Megacles, entonces, con ocasión de un agravio que le infirió su facción, preguntó a Pisístrato, por medio de un heraldo, si estaba dispuesto, para recobrar la tiranía, a tomar a su hija por esposa. Pisístrato aceptó la propuesta, convino en las condiciones indicadas y, con vistas a su regreso, tramaron un plan que, en realidad, yo encuentro de lo más burdo (dado que, desde muy antiguo, el pueblo griego, indudablemente, se ha distinguido de los bárbaros por ser más astuto y estar más exento de ingenua candidez), si es que efectivamente ellos pusieron en práctica algo semejante en Atenas, cuyos habitantes tienen fama de ser los griegos de más acusada agudeza. En el demo de Peania había una mujer, cuyo nombre era Fía, de cuatro codos menos tres dedos de estatura (1,74 m) y, además, agraciada. Ataviaron a la mujer en cuestión con una armadura completa de hoplita, la hicieron subir a un carro, le indicaron la actitud que debía adoptar para aparentar mayor majestuosidad y la condujeron a la ciudad, enviando por delante heraldos que, al llegar a Atenas, proclamaron lo que les había sido ordenado, diciendo así: atenienses, acoged con propicia disposición a Pisístrato, a quien la propia Atenea, honrándolo más que a hombre alguno, repatria a su acrópolis. Los heraldos, pues, difundían estas palabras por todas partes y, en seguida, llegó a los demos el rumor de que Atenea repatriaba a Pisístrato; y los de la ciudad, convencidos de que la mujer era la diosa en persona, adoraron a aquella mortal y aceptaron a Pisístrato.”



Resulta evidente que el historiador no simpatiza con Pisístrato y critica a los atenienses que creyeron semejante “tontería”, sin embargo los habitantes de Atenas atesoraron y transmitieron este relato. Argumenta Lavelle (1991: 319) que no lo hubieran hecho si lo consideraran tonto. La procesión fue diseñada para sugerir atributos positivos del político, reforzar el optimismo y alejar los miedos de la población; en síntesis, para “vender” a Pisístrato (Lavelle, 2005: 102).

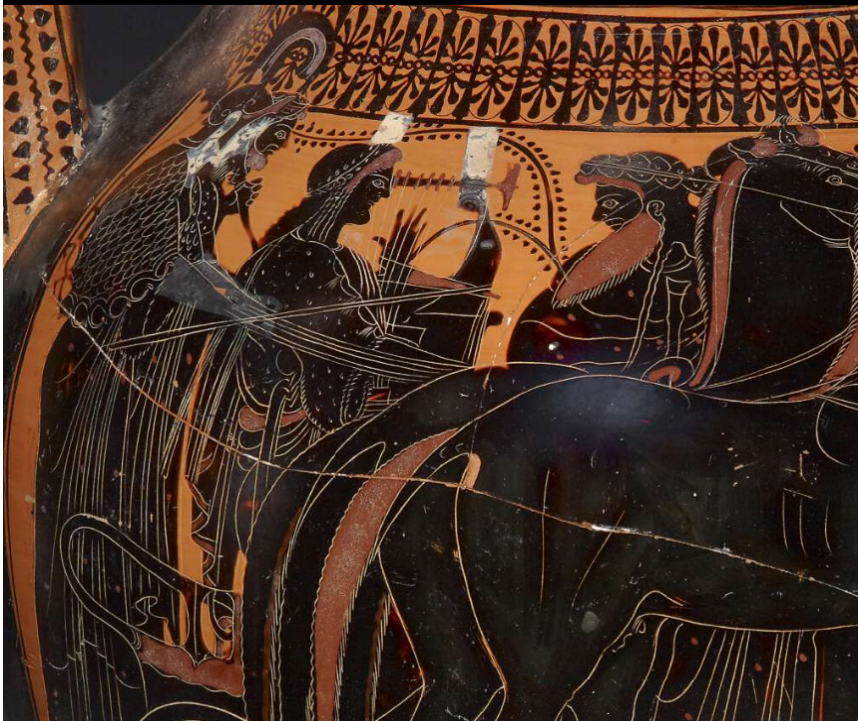
La elección de Atenea para conducir al futuro gobernante pregonó ante los habitantes de la *polis* un discurso político y religioso al mismo tiempo: existía una alianza entre el déspota y la deidad protectora de Atenas. El propósito era atraer la atención hacia Pisístrato y aumentar el respaldo entre los atenienses, es por eso que la figura de la diosa jugó un rol fundamental. La entrada triunfal de ambos, con la altura extraordinaria de la campesina disfrazada sumada a la presencia majestuosa del político subido arriba del carro, fue una visión impactante que maravilló a los que la presenciaron.⁵ En numerosos vasos de la época se representa a Heracles conducido al Olimpo por su diosa protectora. El carácter idealista del arte griego equiparó la entrada triunfal de Pisístrato con el ingreso al Olimpo de Heracles. La espectacularidad de la escena montada por el tirano debió impresionar al pueblo ateniense que lo identificó con la glorificación del héroe. Prueba de ello es que a mediados del siglo VI a.C. se produjo un cambio en la iconografía de la apoteosis de Heracles que, con anterioridad, se había manifestado a través de una caminata del héroe y Atenea.

En un ánfora del Museo Británico la diosa, ataviada como guerrera, conduce el carro.⁶

Junto a ella está Heracles identificado con sus atributos, la piel de león y el garrote. El pintor evoca, a través de la solemnidad de la marcha, el episodio de Fía (Boardman, 1974: 224). El desfile sagrado se completa con Apolo, Dioniso y una figura femenina que podría ser Hebe. Los códigos de la representación refuerzan la idea de que Pisístrato goza del beneplácito de los dioses. Desde el punto de vista estrictamente histórico, el episodio narrado por Heródoto puede no ser exacto pero lo cierto es que todos los autores antiguos que hacen referencia a este período mencionan la anécdota (Sinos, 1998: 73). Los atenienses percibieron el reingreso de Pisístrato como un ritual. Y el uso del carro contribuyó a considerar la ceremonia como sobrehumana.

5. Lavelle (2005: 103-105) sugiere que también estaría presente la asociación homérica con el héroe Diomedes, quien al herir a Afrodita y Ares se transforma en un héroe de estatura sobresaliente. Sería un modo de recordar a los atenienses que Pisístrato, al igual que el personaje homérico, derrota a sus enemigos. Asimismo podría vincularse a Odiseo, al ser Atenea su protectora y sinónimo de astucia, cualidad que el tirano poseía.

6. Hidria. Pintor de Príamo. London 1843,1103.37. Beazley Archive n° 3017781.



Hidria. Pintor de Príamo.
London 1843,1103.37.
Imagen recuperada del
sitio oficial del Museo
Británico.



En el arte griego los desfiles de carros tienen como protagonistas a dioses y héroes. Los mortales se muestran en carros en ocasiones muy especiales que se conectan con la esfera divina como escenas de boda o heroicos guerreros que parten a la guerra. Las procesiones de carros diluyen las fronteras entre los mortales y los dioses. Seguramente Pisístrato tuvo en consideración esta idea cuando eligió el carro para entrar a Atenas. Ya los poemas homéricos designan al carro como vehículo por excelencia de dioses y héroes, tanto en la guerra como en la paz, y lo registran como una marca definitoria de lo divino y de lo heroico (Anderson, 2003: 156).



Hidria. Pintor de Príamo. Atenea en su carro, Heracles ataca una serpiente, mujer en fuente. Imagen proporcionada por el Musée Communale de Boulogne-sur-Mer, copyright Philippe Beurtheret



Las imágenes de los vasos de la época testimonian que el pueblo apreciaba los beneficios que la tiranía pisistrática aportaba a la *polis*. Uno de los que impactó en mayor medida, a juzgar por la cantidad de cerámicas conservadas que lo recuerdan, fue la construcción de la fuente comunal, la *Enneákrounos*.⁷

La hidria conservada en Boulogne evoca dos de las valiosas contribuciones pisistráticas: el buen gobierno y su mecenazgo.⁸ El formato de esta pieza, y el de muchas otras cerámicas decoradas con la procesión de Heracles y Atenea, es significativo pues se trata de la hidria, el recipiente utilizado para recoger y transportar el agua desde la *Enneákrounos* hasta los hogares atenienses. Recuerda a los espectadores de la cerámica que el aprovisionamiento del agua ha sido facilitado por el tirano.

El pintor comienza su narración con Atenea y los caballos de un carro que no aparece pero que el espectador imagina sin inconvenientes al haber observado tantos otros ejemplos. Heracles ha descendido

7. Para un estudio sobre las similitudes y diferencias en las representaciones de la fuente en la pintura sobre cerámica ver Dukelsky (2007).

8. Hidria del Pintor de Príamo. Boulogne-sur-Mer. Musée Communale 406.R3 Beazley Archive n° 301799.



Epicteos. Interior de copa.
Artesano tallando un Hermes.
Imagen recuperada del
Beazley Archive



del vehículo y se acerca al sector de la fuente dando una enérgica zancada. La mujer está llenando su hidria sin percatarse de la peligrosa serpiente sobre su cabeza. Felizmente para ella, Heracles la salva del ataque, sujeta al reptil y elimina el peligro. La alusión a Pisístrato, identificado con la figura del héroe, resultaría clara para el público ateniense. Es el tirano benefactor, que mandó a construir la fuente y que garantiza la protección a su pueblo.

Hiparco continuó el proceso de embellecimiento de su ciudad, mejoró los caminos rurales -con el objeto de aumentar la hegemonía de Atenas- y los sacralizó con los llamados Hermes de Hiparco, entre el 520 y el 514 a.C. El ceramógrafo Epicteos dejó el testimonio de la novedad en una copa que muestra a un escultor tallando un Hermes.⁹

9. Copa. Epicteos. 520-510 a.C. Copenhagen, National Museum, 119. Beazley Archive nº 200586.

Los *herma* eran pilares esculpidos con cabeza humana y un falo erecto. En su origen fueron los mojones que señalaban los senderos griegos e invocaban a los espíritus que protegían las vías de comunicación. Eventualmente se unificaron en la figura del mensajero de los dioses, el protector de los caminos. Considerados sagrados, aluden al ritual como puede verse, por ejemplo, en una copa de Oxford.¹⁰ Frente al Hermes hay un altar, un intérprete de *aulós*, a menudo presente en las ceremonias religiosas, y un *pinakes*, cuadrado pintado con alguna imagen que funcionaba como *ex voto*.

Hiparco creyó poder elevar el nivel cultural de las masas e hizo inscribir en los *herma* frases de sus propios poemas. Su amor por la literatura fue una de las razones por las cuales visitaron Atenas celebrados poetas como Anakreon y Simonides, además de implementar competencias de rapsodas a quienes se pedía que recitaran los textos completos de *Iliada* y *Odisea*. Shapiro (1998: 103) considera que esta es la razón por la cual el repertorio homérico de los ceramógrafos aumentó notablemente en esta época. También se realizaron competencias musicales como las representadas en varias cerámicas de figuras negras en las cuales el propio Heracles sube al podio para interpretar melodías que serán juzgadas por Atenea y Hermes.¹¹ El triunfo del héroe mítico se identifica con el éxito público del tirano.

En la copa de Epictetos el protagonista aparece desnudo y con una guirnalda coronando su cabeza. Es el modo en que el pintor proclama el virtuosismo de su colega escultor. Está ensalzando la tarea del artista por un lado y, por el otro, alaba también al gobernante que encargó los *herma*. La inscripción que rodea el círculo central de la copa (*HIPARCHOS KALOS*) nos dice que Hiparco es bello, bondadoso, buen estadista. El nombre del tirano pintado en una copa del simposio es un elogio político y forma parte de la propaganda utilizada por la familia para legitimar su poder.

Las imágenes pintadas formaron parte del discurso simbólico de los pisistrátidas. Las cerámicas no tenían la envergadura de una obra arquitectónica o escultórica que, en Grecia, ocupaba espacios públicos privilegiados, sin embargo la amplia difusión de los vasos entre todos los estratos de la población hizo de ellos un medio de propaganda política indiscutible.

10. Copa. Oxford, Ashmolean G263. Beazley Archive n° 204534.

11. Por ejemplo: Ánfora, Boulogne, Musee Communal 78. Beazley Archive n° 320179 o Hidria. Munich 1007. Beazley Archive n° 3411.

Referencias bibliográficas

Anderson, G. (2003). *The Athenian Experiment. Building an imagined political community in Ancient Attica, 508-490 B.C.* Michigan.

Boardman, J. (1974). *Athenian Black Figure Vases.* London.

De la Nuez Pérez, M. (2004). “Las Panateneas: topografía de una fiesta” *Gerion*. núm 1. Madrid. p. 101-120.

Dukelsky, C (2007). “Arte y política en la época de los Pisistrátidas. Mujeres en la fuente en las hidrias atenienses de fines del siglo VI a.C.” en *Argos*. Año 29. Ciudad de Bahía Blanca. pp. 53-67.

Finley, M. I. (1970). *Grecia primitiva: la edad de bronce y la era arcaica.* Buenos Aires.

Lavelle, B.M (1991). “The Compleat Angler: Observations on the Rise of Peisistratos in Herodotos (1.59-64)”. *The Classical Quarterly*. Vol. 41, No. 2. pp. 317-324. Cambridge.

Lavelle, B. (2005). *Fame, Money and Power. The Rise o Peisistratos and “Democratic” Tyranny at Athens.* Ann Arbor. Michigan.

Paga, J. (2015). “The Southeast Fountain House in the Athenian Agora: A Reappraisal of Its Date and Historical Context” *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 84. No. 2. pp. 355-387.

Shapiro, H. A. (1998). “Hipparchos and the Rhapsodes” en *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*. Carol Dougherty and Leslie Kurke (eds) N. York. Oxford. pp. 92-107.

Shear, J. (2012). “The Tyrannicides, Their Cult and The Panathenaia: A Note” *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 132. pp. 107-119.

Sinos, R. (1998). “Divine Selection. Epiphany and Politics in Archaic Greece” en *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*. Carol Dougherty and Leslie Kurke (eds). New York - Oxford. pp. 73-91.



La figura del político como terapeuta en los diálogos *Gorgias* y *Político*

María Cecilia Fernández Rivero

Universidad Nacional de Córdoba

maria.cecilia.fernandez@unc.edu.ar

Resumen

Dentro del *corpus* platónico se presenta la identificación filósofo-médico, y la asociación correspondiente de características terapéuticas al *logos* filosófico. En este marco, el objetivo de nuestra investigación es analizar desde un enfoque filológico la asociación palabra-curación, en el contexto de la comunidad política como destinataria, y la identificación médico-político (menos estudiada que la analogía médico-filósofo), tal como aparece en *Gorgias* (conversación Sócrates-Polo), y *Político* (259 a-b, 273 e, 275e 5-6, 293b y ss).

Palabras-clave:
Platón - polis -
medicina - *Gorgias*
- *Político*.



Introducción

Dentro del *corpus* platónico, se presenta la identificación filósofo–médico, que emerge como isotopía a lo largo de los diálogos *Cármides* y *Gorgias*, y la asociación correspondiente de características terapéuticas al *logos* o al mito filosóficos¹. En este marco, el objetivo de este trabajo es analizar, desde un enfoque filológico, la asociación palabra–curación en el contexto de la comunidad política como destinataria, así como la identificación médico–político, que aparece también en *Gorgias* (en las conversaciones con Polo y Calicles), pero además en *Político* (259 a-b, 273e, 275e 5-6, 293b y ss), y en algunos pasajes de *República*, (372e, 401c), *Timeo* (86b y ss) y *Leyes* (720 d).

Los principales estudios sobre la relación filosofía–medicina en Platón han seguido dos líneas: la consideración de la metáfora médica como figura o descripción del efecto purificador de la filosofía sobre el alma individual (Cf. Hutter: 2001); o el análisis de las influencias recíprocas entre las teorías, los lenguajes médicos antiguos y los diálogos platónicos y su concepción antropológica o discursiva (Cf. Longrigg: 1993; Vegetti: 1995). S. Levin (2014), en esta segunda línea, aborda la cuestión de la estructura de la *polis* como eje para interpretar la relación filosofía–medicina en los diálogos, centrándose en *Gorgias*, *República* y *Leyes*, y su investigación representa un importante punto de partida para la nuestra.

1. Cf. Fernández Rivero (2011); Hutter (2001); Vegetti (1995); Cushman (1958), entre otros.



En esta comunicación, abordaremos la temática en algunos pasajes de *Gorgias* y de *Político*. En estos diálogos, la curación del alma de los ciudadanos se entiende como el objetivo del verdadero arte político (*Gorgias*), y la restauración de la unidad y la salud de la ciudad se presenta como efecto de la acción del buen gobierno, en el marco de la tarea del político entendida como *epiméleia* (*Político*).

Los dos diálogos pertenecen a distintos momentos de la producción platónica y comparten la centralidad del tema de la *polis* con otros diálogos, como *República* y *Leyes*. Sin embargo, *Gorgias* y *Político* tienen en común específicamente la discusión en torno al quehacer político considerado como τέχνη, y en el *Político*, más tardío, encontramos remisiones a *Gorgias* tanto lingüísticas como conceptuales.

Medicina y τέχνη política en dos pasajes del *Gorgias*

En el *Gorgias* el rol de conductor del diálogo (Cf. Szlezák: 1997) es asumido por Sócrates, que conversa consecutivamente con Gorgias, Polo y Calicles, cada uno de los cuales presenta una gradación ascendente en cuanto a la (mala) disposición para sostener el diálogo en los términos propuestos por Sócrates. La analogía del político con el médico, de la τέχνη política con la medicina, y del *logos* filosófico con los remedios del médico recorre las tres conversaciones, así como los distintos niveles de discusión (τέχνη y ἐμπειρία, legislación y justicia, injusticia y castigo, *logos* filosófico y retórico, modo de vivir y de participar de la vida en la *polis*)². Sólo vamos a comentar aquí dos pasajes, que proveerán un marco general y un punto de articulación para trabajar en *Político*, donde el tema aparece de modo más acotado.

En 464 a y ss, durante la conversación con Polo (aunque en un tramo en que Gorgias participa como interlocutor), Sócrates compara las artes que se ocupan del bienestar (εὐεξία, 464a 3) del cuerpo y del alma, y establece una diferencia entre τέχνηαι y ἐμπειρία³. La τέχνη referida al cuidado del alma se llama “política” (πολιτικήν, 464b 4), y la que se ocupa del cuidado del cuerpo (σώματος θεραπείας, 464b 6), no tiene un solo nombre, por lo que se la dividirá en medicina (ιατρικήν, 464b

2. Cf., entre otros, Levin (2014: pp. 7-20 y 42-66), para la oposición τέχνη- ἐμπειρία en el *Gorgias*, la presencia del *corpus* hipocrático en el diálogo, y la superioridad del arte del cuidado del alma frente a la medicina según Sócrates; Sedley, 2003: pp. 46 y ss, sobre el diálogo como castigo purificador; Fernández Rivero, 2011: pp. 68- 73, sobre las cualidades terapéuticas del *logos* en *Gorgias* y *Cármides*.

3. Cf. Irwin (1979: p. 133), sobre el proceder de Sócrates en este tramo (discurso largo y clasificación sistemática), que anticipa los últimos diálogos (cita como ejemplo *Fedro*, *Sofista*, y *Político*).



5) y gimnasia (γυμναστικήν, 464 b 4). Sócrates divide entonces también la política, para establecer la correspondencia entre legislación y gimnasia, por un lado, y justicia y medicina, por el otro (así como con sus respectivos simulacros: cosmética, gastronomía, retórica y sofística). Las cuatro artes aceptadas como tales por los interlocutores del diálogo procuran siempre lo mejor (πρὸς τὸ βέλτιστον θεραπευουσῶν, 464c 4). Como se ve, los términos utilizados para las artes que se ocupan del alma pertenecen al léxico médico: εὐεξία, que en determinados contextos es equivalente de “buena salud” o “estado saludable” del cuerpo⁴, y θεραπεία, θεραπεύω (términos referidos al cuidado en general, pero pertenecientes también al léxico propio del *corpus* hipocrático⁵).

Más adelante, en la conversación con Calicles (centrada en la oposición entre naturaleza y ley, y en la pregunta sobre si es preferible cometer o sufrir injusticia), retoman las analogías del político, el médico y el cocinero. Como Calicles ha exhortado previamente a Sócrates a participar de la vida política de la ciudad, Sócrates pregunta a “qué tipo de servicio a la ciudad (τὴν θεραπείαν τῆς πόλεως, 521 a 1-2)” es exhortado, si al que busca lograr que los atenienses sean mejores (βέλτιστοι), “como un médico” (ὡς ἰατρὸν, 521a 4), o a servirlos y obtener de ellos su favor. El diálogo procede, tal como en la conversación anterior, contrastando el modelo de arte política propuesto por Sócrates con el modelo retórico propuesto por sus tres interlocutores⁶. En el modelo validado como τέχνη en los intercambios previos, el objetivo es hacer mejores a los ciudadanos (se retoma el βέλτιστον de 464c), y este modelo se define una vez más como θεραπεία. En 521d 6 y ss., Sócrates da un paso más, ya que afirma ser uno de los pocos atenienses, sino el único, que verdaderamente practica la política, porque busca lo mejor (πρὸς τὸ βέλτιστον, nuevamente), y no lo placentero. Stauffer (2006: 161) sostiene que Sócrates desplaza así la oposición propuesta por Calicles entre la vida filosófica privada y la vida política, hacia una disputa entre dos versiones de la vida política⁷. Inmediatamente retorna la comparación con el médico: por proceder así, Sócrates sería, seguramente, juzgado en un tribunal como un médico acusado por un cocinero frente a un tribunal de niños (521e 3 y ss.). El cocinero diría que el médico los destruía cortando (τέμνων) y quemando (κάων, 521e 8), y el médico no sería escuchado si dijera que hacía esas cosas “por la salud”

4. Cf. Liddell- Scott Jones.

5. Cf. Levin (2014: pp. 53 y ss).

6. Cf. Villagra Diez (2002: pp. 22-23), sobre los modelos de *logos* y política contrapuestos en el diálogo.

7. Cf. también Catenaro (2013: p. 60); para él en *Gorgias* la propuesta ética fundamenta la propuesta política, por lo que no hay distinción entre ambas desde el punto de vista de Platón.

(ὕγιεινῶς, 522a 6). En síntesis, la πολιτικὴ τέχνη practicada por el filósofo, se presenta con el objetivo de buscar lo mejor para las almas de los atenienses. En este propósito es análoga a la medicina, porque ese estado “mejor” del alma puede calificarse como salud, y porque los medios para alcanzarla, al no ser en general placenteros, ponen en riesgo a quien practica la política como arte y no como simulacro o adulación.

La analogía del médico en algunos pasajes del *Político*

A diferencia de *Gorgias*, en la búsqueda de la definición del político del Extranjero (director del diálogo⁸) y el Joven Sócrates, la analogía entre político y médico no es dominante, ya que en la primera sección dialéctica y en el mito, predomina la analogía con el pastor, y en la sección dialéctica posterior al mito, el paradigma del arte de tejer, que conduce a la última definición, aceptada por los interlocutores. Sin embargo, la analogía permanece subyacente y asoma a la superficie del texto en algunos momentos claves de cada sección, especialmente en la narración mítica y en el tratamiento de los distintos regímenes políticos.

Hacia el final de la primera parte del diálogo, se presenta la duda acerca de la definición acordada del político como pastor de la raza humana, ya que otros γένη humanos podrían disputar al político esta función, entre ellos el de los médicos (τὸ τῶν ἰατρῶν γένος, 267e 8), puesto que, a diferencia de los animales, no es la misma persona quien “pastorea”, nutre, cura, etc. Por este motivo se incorpora en el diálogo (268d y ss.)⁹ la narración mítica de la retrogradación del universo, en que se presenta al pastor divino como cuidador del Todo (271d 4, ἐπιμελούμενος ὅλης) en un inicio, su posterior alejamiento,

8. Cf. Wallach (2001: pp. 336, 337 y ss.), sobre el rol del Extranjero en el *Político* y su identificación con los puntos de vista platónicos.

9. La presentación del mito guarda semejanza con la presentación del mito escatológico de *Gorgias*, ya que allí se dice que Calicles lo considerará un “cuento de viejas”, y aquí el Extranjero se refiere al mito como juego y a escucharlo de modo semejante a la de los niños (268 e-d).



y su retorno cuando el universo empieza a perder la memoria de lo aprendido de su artífice, y vuelve por lo tanto al desorden. Entonces retorna el dios como piloto del universo y “después de cambiar lo que se había vuelto enfermo (νοσήσαντα) y disuelto (λυθέντα) en el período anterior, lo ordena (κοσμεῖ) y, ensamblándolo, lo modela como inmortal y exento de vejez” (273e 2- 4). Como puede verse, el rol del cuidador divino consiste en la restauración del orden (contrario a la enfermedad) y de la unidad (contraria a la disolución). Si bien el Extranjero, en 275b 8-c 2, hace la salvedad de que la figura del pastor divino es demasiado grande para parangonarla a la del rey, y que el gobernante humano se parece más a sus gobernados que al pastor divino, está claro que el tipo de cuidado que lleva a cabo según el mito se articula con la conversación siguiente¹⁰. En tanto gobernante y gobernados participan de la naturaleza humana, son más parecidos entre sí que al pastor divino; pero esto no significa necesariamente que el gobernante humano no imite al divino en cuanto al tipo de acción, como veremos.

En el regreso a la conversación dialéctica, el Extranjero propone buscar un nombre común para todos los posibles tipos de pastores humanos. Lo común a todos (πᾶσι κοινόν) es el “brindar cuidados” (τὸ γε θεραπεύειν, 275e 3). Si en la definición anterior se hubiera usado un nombre como ἀγελαιοκομικήν, θεραπευτικήν ο ἐπιμελητικήν, nadie la hubiera cuestionado, dice el Extranjero. El término elegido para describir el arte política será ἐπιμελητικήν, relacionado con el cuidado y la preocupación por algo. Es interesante destacar que en el contexto del pasaje, este término se equipara con θεραπευτικήν (que puede tener un sentido también más general, o bien más específico), y en ambos términos resuena la función del cuidador divino de recuperar al universo de su enfermedad. En 276b- 7c 1 se llega entonces a definir la τέχνη βασιλική¹¹ como la ἐπιμέλεια de toda la comunidad humana en su conjunto, y un arte de gobierno que se ejerce sobre todos los hombres. Esta noción de gobierno como cuidado remite al *Gorgias* y su θεραπεύειν πρὸς τὸ βέλτιστον, por una parte; por otra parte, mientras allí Sócrates proponía como objetivo del arte política el mejorar las almas de los atenienses, aquí el Extranjero se refiere como objeto de cuidado a la ἀνθρωπίνης συμπάσης κοινωνίας.

Después de esta definición, el diálogo va a proponer, en lugar de tomar un paradigma de mayor importancia para el político, tomar uno de menor importancia, el arte de tejer (279b y ss), y realizar en él la *diáiresis*, para precisar mejor después el contenido del arte política o real. El arte de tejer se delimitará

10. Cf. Levin (2014: p. 146), ella en cambio se decanta por la posibilidad de que se renuncie de algún modo aquí a las características del pastor divino como modelo para el político humano.

11. El adjetivo “real” (relativo a la realeza) se intercambia con “político” durante la mayor parte del diálogo.

de sus artes auxiliares y se definirá como arte asociativa relacionada con el entrelazamiento, lo que será retomado en la definición final del diálogo: el político como tejedor real, noción que no anula, a nuestro parecer, aunque sí matiza, la definición previa¹². Pero antes de llegar a ese punto, la conversación discurre por los regímenes políticos y su división en voluntarios o compulsivos. En este marco, un aspecto de la τέχνη política, todavía difusa en su presentación, según C. Rowe, se introduce con la analogía del médico, “conocida ya de Platón”¹³. Sea que los hombres gobiernen con o sin la aceptación de sus súbditos, con o sin leyes escritas, ricos o pobres, ejercen su gobierno mediante un arte (κατὰ τέχνην, 293a 9). Con los médicos (τοὺς ἰατροὺς, 293a 9) sucede lo mismo: si nos curan (ἰώνται, 293b 2), con o sin asentimiento, o si lo hacen cortando, quemando o provocando sufrimiento (τέμνοντες ἢ κάοντες ἢ τινα ἄλλην ἀλγηδόνα προσάπτοντες, 293b 2-3), igualmente, según el Extranjero, los llamaremos “médicos” (οὐδὲν ἦπτον ἰατροὺς φαμεν, 293b 5). Esto, siempre que sus prescripciones obedezcan a un arte (τέχνη, 293b 5), y al purificarnos (καθαίροντες), o aumentar o reducir nuestro peso, obren para bien de nuestro cuerpo, haciendo lo mejor posible (ἐπ’ ἀγαθῷ τῷ τῶν σωμάτων, βελτίω ποιοῦντες ἐκ χειρόνων, 293b 7) y salven los terapeutas a sus pacientes (σώζωσιν οἱ θεραπεύοντες ἕκαστοι τὰ θεραπεύόμενα, 293c 1). C. Rowe (1995: pp. 221 y ss) señala como significativa la reaparición, en este contexto, de θεραπεύω, uno de los términos introducidos en la definición revisada del arte política como *epiméleia* en 275e. Partiendo de esa resonancia, el texto construye una analogía explícita y desarrollada entre médico y político, en la que se destacan la búsqueda del bien y lo mejor para el cuerpo como propósito principal (en el caso del político, su propósito será buscar lo mejor para la comunidad humana) y la posibilidad de que el logro de ese propósito implique métodos difíciles de soportar para los pacientes. Ambas nociones remiten al *Gorgias*, recuperando incluso términos de idéntica raíz, como βελτίω, por un lado, y τέμνοντες ἢ κάοντες, por el otro. Además, la analogía parte de la asimilación entre propósito y procedimientos de la τέχνη médica, por un lado, y política, por el otro, tal como ocurría en el *Gorgias*, y es el conocimiento de la τέχνη lo que define a quienes la practican como médico o político, respectivamente. En la continuación del mismo pasaje, en 293d 5, hablando ya del político,

12. No podemos extendernos sobre este punto en este trabajo, pero es interesante señalar que el entrelazamiento es el punto en común entre el arte de tejer y el arte política, señalado como tal por los interlocutores. En este sentido, y pensando la sección dialéctica en articulación con el mito, la función de entrelazar lo disociado del político podría relacionarse con la del pastor divino de reunir lo disuelto, mientras la función de *epiméleia* podría conectarse con la de curar lo enfermo. Enfermedad y disolución, como hemos visto, son los dos males del universo que debe resolver el pastor divino en el mito.

13. Cf. Rowe (1995: p. 221).

aparece otra expresión propia del léxico médico, cuando se justifica la posibilidad de que el gobernante mate o destierre a alguien “para purificar la ciudad” (καθαίρωσιν ... τὴν πόλιν). El término “purificar”, antes aplicado al cuerpo, ahora es propuesto como acción sobre la ciudad¹⁴.

Conclusiones

A partir del comentario de los pasajes recorridos en esta ponencia, podemos sintetizar algunos aspectos que nos permitirían ampliar la investigación hacia otros pasajes de los mismos diálogos, así como a otros diálogos, como *República*, *Timeo* o *Leyes*. *Gorgias* y *Político* comparten la pregunta por la τέχνη política (como búsqueda propia de los interlocutores en el caso del segundo, y como contraposición a la ἐμπειρία retórica en el primero). Los dos diálogos recuperan como elemento central en esa búsqueda la noción práctica de cuidado en orden a lo mejor, asimilada desde la medicina, y orientada, en lugar de hacia la salud corporal, hacia la salud del alma de cada ateniense (en el marco de unidad entre modo de vida y política que propone Sócrates en *Gorgias*) o hacia la salud de la ciudad en su conjunto, en la mirada del Extranjero.

14. También la acción de matar o desterrar “para mejor”, comparada con tomar remedios amargos para curarse, aparece en *Gorgias* 468b y ss.

Referencias bibliográficas

Ediciones críticas, bilingües y comentadas

Plato (1979). *Gorgias*, Translated with Notes by T. Irwin, Clarendon Press-Oxford.

Plato (1995). *Statesman*. Edited with an Introduction, Translation & Commentary by C. J. Rowe, Aris & Phillips Ltd., Warminster.

Platón (1980). *Gorgias*, Introducción, versión y notas de U. Osmanzick, UNAM.

Platon (1974). *Oeuvres Completes, Tome II. Gorgias-Menon*, texte établi et traduit par A. Croiset, Les Belles Lettres, Paris.

Platon (1960). *Oeuvres Completes, Tome IX. Le Politique*, texte établi et traduit par Auguste Diés, Les Belles Lettres, Paris.

Bibliografía crítica citada

Catenaro, N. (2013). *Il pensiero politico in Platone. La vita politica come scelta di vita morale*, Giacinto Damiani Editore.

Cushman, R., (1958). *Therapeia: Plato's Conception of Philosophy*, Transaction Publishers.

Fernández Rivero, M. C., (2011). “Aspectos de la palabra poético-filosófica en Empédocles y Platón”, en *Revista Escribas* N° VI, Editorial de la UNC, pp. 63-75.

Hutter, H. (2001). “Soulcar and soulcraft in the *Charmide*. Toward a Platonic Perspective”, en *Plato through Homer. Poetry and Philosophy in the Cosmological Dialogues*, University of Missouri Press, pp. 11-41.

Levin, S. (2014). *Plato's Rivalry with Medicine. A struggle and its dissolution*, OUP.

Liddell & Scott (1991). *A Greek- English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford.

Longrigg, J. (1993). *Greek Rational Medicine. Philosophy and Medicine from Alcmaeon to the Alexandrians*, London-NewYork, Routledge.



Sedley, D. (2006). “Mito, política y castigo en el *Gorgias* de Platón” en *Diadokhé* 1-2, Trad. De O. Velázquez, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

Stauffer, D. (2006). *The Unity of Plato's Gorgias. Rethoric, Justice, and the Philosophic Life*, CUP.

Szlezák, T. (1997). *Leer a Platón*, Alianza Editorial, Madrid.

Vegetti, M. (1995). *La medicina in Platone*, Ed. Cardo.

Villagra Diez, P. (2002). “Diálogo, justicia y educación. La paideia socrático-platónica frente a la educación sofista en el *Gorgias*”, en *Synthesis*, vol. 9, pp. 21-37, UNLP.

Wallach, J. (2001). *The Platonic Political Art: a study of critical reason and democracy*, Pennsylvania University Press.

La historia antigua en Europa y su adaptación a la Argentina de comienzos del siglo XX

Leandro Nahuel Fernández Roveda

Universidad Nacional de Córdoba

Infr1707@hotmail.com

Resumen

Este escrito busca echar luz sobre los distintos desarrollos que la historia antigua tuvo en las universidades de Europa para entender cómo se desarrolló en Argentina. A su vez, nos permite visualizar la recepción de estos modelos en un contexto local muy particular como fue el comienzo del siglo XX. El estudio se realiza a partir de la biografía intelectual del italiano Clemente Ricci (1873-1946), quien fuera docente de la cátedra de Historia de la Civilización en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, así como también de los relevamientos realizados por Ernesto Quesada y Ricardo Rojas.

Palabras-clave:
Historia –
Antigüedad
– universidad
– investigación –
Europa.



Introducción

La investigación del fenómeno histórico significa, para el caso de la historia antigua, al contrario de las que podríamos llamar restantes Ciencias de la Antigüedad, iluminar el pasado del mundo greco-romano así como el de sus ámbitos periféricos a través de un planteamiento histórico; es decir, supone comprender y explicar los acontecimientos y situaciones de aquel tiempo que nos transmiten las fuentes como partes de un proceso continuo, sujetos a los condicionantes de la época e insertos en una misma cadena de causas y efectos (Alföldy, 1983: 40-41). Se puede decir con certeza que fue en la Alemania de finales del XVIII y principios del XIX en donde se dio la eclosión de los estudios filológicos, en su vertiente clásica y, por ende, el nacimiento de la historia antigua. El auge de la ciencia alemana en general haría que, a lo largo del siglo XIX, Berlín se convirtiera en la indiscutida capital de la *Altertumswissenschaft*. El país teutón establecería raíces fuertes que, en un contexto favorable, habrían de expandirse hacia casi toda Europa e incluso al Nuevo Mundo.

Alemania y su relación con la Antigüedad Clásica

La derrota alemana frente a las fuerzas napoleónicas en Jena en 1806 puede ser considerado el hecho desencadenante de un furor nacionalista que promovería intentos de librarse de los efectos provocados

por la Revolución Francesa. Es así que, desde el principio, la *Altertumswissenschaft* alemana fue considerada por sus promotores como una tercera vía entre la reacción y la revolución, aunque lo único que consiguió fue apuntalar el *statu quo*. Las instituciones educativas y la *Bildung* clásica en la que aquellas se basaban constituyeron el principal pilar del orden social prusiano y alemán del siglo XIX. De este modo, en 1809, entre las diversas reformas adoptadas para afrontar el desafío, se incluyó el encargo de reorganizar el sistema educativo. Esta tarea se asignaría a W. von Humboldt. Su concepto de *Bildung* sería el eje de la nueva estructura creada. En el neohumanismo de Von Humboldt se pensaba a los griegos como modelos acabados para todos los tiempos. Con el propósito de reconocer la plenitud clásica que debía servir al mismo tiempo de ayuda, habría que liberarse de la orientación de la formación francesa. Con la instauración en el currículo del *Gymnasium* de ambos idiomas clásicos y el acceso de la clase de humanidades, el mundo de Grecia y Roma se convertía entonces en el fundamento de la más alta formación alemana y sus conocimientos en señal del *Gebildete* (hombre culto) (Vierhaus, 2002: 19). El especialista más eminente que reclutó para Berlín fue Friedrich A. Wolf, quien introdujo allí el sistema de seminarios que desde allí se difundió incluso más allá de sus fronteras. Este sistema, que hace hincapié en el aprendizaje activo de los alumnos a través de la propia investigación, parecía conceder a los estudiantes mucha más libertad y más posibilidades de demostrar la propia originalidad que el sistema tradicional de clases. El método de la *Altertumswissenschaft* de Wolf rechazaba lo que, a su juicio, era la búsqueda de conceptos universales abstractos propios de la Ilustración, y favorecía, por el contrario, el enfrentamiento directo con lo particular y la crítica exhaustiva de las fuentes (Bernal, 1993: 267).

La nueva Universidad de Berlín, así, implicaría no solo la introducción de nuevas formas de producir e impartir el conocimiento, sino también un reordenamiento desde lo institucional. En este contexto, la universidad pasa a ser sostenida, exclusiva o principalmente, por los recursos provenientes de la hacienda pública. El Estado fundaba y financiaba a sus universidades; las orientaba hacia la investigación en los saberes básicos; empleaba a sus profesores, quienes pasaban a ser funcionarios públicos, y, además, contrataba a la mayoría de sus graduados, dentro de un régimen de profesiones que se encontraba altamente regulado. Al mismo tiempo, empero, el Estado dotaba a sus universidades de libertad de enseñanza y de estudios recibiendo a cambio, por parte tanto de los profesores como de los alumnos, un compromiso patriótico que se conjugaría con lealtad (Brunner, 2005: 33-36). Todo esto llevó a que los estudios se institucionalizaran y profesionalizaran en el ámbito académico alemán durante el siglo XIX, de tal forma que, para mediados de ese siglo, se podían encontrar ya rasgos que se considerarían centrales posteriormente, tales como los departamentos de la universidad o el instituto académico, el seminario

de investigación, el grado doctoral, la revista especializada y la cátedra de profesor (Clark, 2006). En este marco académico, tomó impulso una concepción historicista de la historia. En esta, el tiempo poseería entonces una direccionalidad en la que el futuro ya no resultaría legible en las experiencias del pasado. El hecho fundamental que marcó la quiebra definitiva del concepto de la historia *magistra vitae*, que imperaba en ese entonces, fue el estallido de la Revolución Francesa de 1789. El acontecimiento revolucionario generó, en definitiva, una nueva conciencia respecto del carácter agencial del sujeto. La temporalidad devenía, de este modo, una dimensión inmanente, algo que los sujetos desencadenan con su mismo accionar. El concepto moderno de la historia nace, pues, de la combinación de las ideas de progreso de la Ilustración con la del carácter construido de la misma, determinado por este acontecimiento revolucionario (Palti, 2004: 65).

Este modelo de estudios fue examinado desde Argentina tanto por Ernesto Quesada como por Ricardo Rojas, quienes vieron en él los elementos necesarios para fundamentar sus propuestas de inserción de la investigación en el espacio universitario local, en el caso del primero, o de la fundación de la nacionalidad, en el segundo. En ese sentido, señala Rojas que en las universidades mismas la historia de Grecia y Roma forma parte integrante del curso clásico o introductorio, de ahí que con frecuencia se reduzca la primera al siglo de Pericles, la segunda al tiempo de Cicerón. Lo que parece indudable, se encarga de resaltar el estudioso argentino, es que, si los alemanes han pretendido crear una ciencia histórica, se han cuidado de cerrar al espíritu crítico la enseñanza general, más bien dogmática, y que los altos estudios históricos, circunscriptos a la universidad, han preferido la tradición nacional como campo de sus investigaciones (Rojas, 2011 [1909]: 157-158). Por lo tanto, Rojas resalta como necesaria para los alemanes esta visión más amplia de la humanidad, para fijar así el papel que juega Alemania en el mundo, aunque esto no debiera suceder de la misma manera para el caso argentino por las características propias que posee el Estado nacional y su vínculo con las universidades. De esta manera, el foco, la verdadera actividad científica, del profesor alemán no habría estado en el curso del aula sino en las conferencias y clases plenarias, complementadas con la formación específica en los seminarios, como nos recalca Quesada (1909). Allí, se le ve trabajar, se aprende a investigar a su lado, se apropia uno del método de estudio de aquel, se acostumbra a fundar cada afirmación, manejar admirablemente los instrumentos del trabajo intelectual: pero este requiere locales amplios, bibliotecas especiales completas a veces con varios ejemplares de ciertas obras, que deban ser consultadas a la vez por varios estudiantes. Es menester, así, que cada profesor trabaje sin cesar en nuevas investigaciones que controlen lo adquirido y que lo adelanten, y por eso es de suma importancia la participación activa de los estudiantes en esos

trabajos (Quesada, 1909: 893-896). Al respecto del modelo del seminario alemán, Rojas da su punto de vista señalando que los alumnos de los seminarios son por lo común de tercer año de la facultad. La faz simpática de los seminarios consiste, en este planteo, en el régimen familiar de los estudios. Maestro y alumno realizan la tarea en común y en conjunto, beneficiando a estos la ciencia del profesor y a aquel la actividad de sus discípulos, pues suele asociarlos a sus trabajos personales. Aunque se señalan estas cualidades del seminario, también el autor eleva una crítica sosteniendo que “la objeción que se podría formular contra los seminarios, acaso sea la importancia casi exclusiva que se le da a la enseñanza técnica o instrumental, con descuido de las ideas generales” (Rojas, 2011 [1909]: 160).

Francia y la antigüedad clásica

El caso francés, por su parte, presenta interesantes particularidades. La tempestividad del siglo XIX francés es un factor a tener en cuenta; se trata de un país que, luego de la Revolución experimentaria, en un lapso de 80 años, siete regímenes políticos, pasando tanto por monarquías (constitucionales), repúblicas e imperios, e incluso conflictos bélicos con duras derrotas. Sería sobre los últimos años del Segundo Imperio que, con las reformas del ministro Duruy, se transformaría en Francia el espíritu de la enseñanza histórica, al dotar de sentido a la educación superior con la creación de *L'École Pratique d'Hautes Études*. Es con esta creación que el modelo berlinés de relacionar investigación y docencia llega definitivamente, inculcando la necesidad de que quienes se formen en esta institución tengan un acceso de primera mano a los materiales sobre los que trabajan (Ubierna, 2016: 117). Rojas se encarga de señalar que las reformas de 1868 habrían de incorporar definitivamente la historia en los planes de la enseñanza general, y que esto no hubiese podido ocurrir sino cuando una renovación análoga se hubiese llevado a término en el campo de la enseñanza superior (Rojas, 2011 [1909]: 122). La disputa entre liberales y tradicionalistas se verá también fuertemente en el espacio educativo. La influencia alemana se hará presente con todo su desarrollo y provocará sentimientos encontrados entre los intelectuales franceses debido al tenso contexto luego de la derrota en la Guerra Franco-prusiana (1870-1871). Fustel de Coulanges dirá, en 1872, que la escuela liberal francesa, en el odio al Imperio que acababa de caer a comienzos del siglo, se enamoró de quienes se habían mostrado como los más acérrimos enemigos de este, es decir por Inglaterra y por Alemania. A partir de ese momento, los estudios históricos en Francia se dirigieron íntegramente a la glorificación de estos dos países. Imaginaban, por un lado, una Inglaterra que siempre había sido sabia, siempre libre, siempre próspera y, por otro, una Alemania siempre laboriosa, virtuosa, inteligente.



Para Francia, además, el fenómeno de las universidades alemanas sirvió de estímulo para el autoexamen. Aunque generalmente no se expresaba, nos señala Den Boer (1998), estaba la opinión de que el desarrollo de una sociedad moderna debe implicar una extensión de la educación superior. La producción histórica, en realidad, se realizaba en su mayor parte fuera de los establecimientos científicos y literarios, fuera de las facultades, fuera del marco de la Universidad, excepto por historiadores considerados “menores”, a quienes Duruy reclutaría. La figura de Duruy cobra importancia aquí también, no solo por su rol como ministro sino también en su método historiográfico, como un historiador por derecho propio, afirmando su cientificidad, rigor metodológico y multidisciplinariedad, aceptando y teniendo en cuenta la naturaleza relativa del conocimiento histórico, en una tradición, en una línea de investigación e interés, deseando encontrar la verdad y llenar los vacíos de conocimiento. Aunque los relatos de Víctor Duruy a menudo se mantengan en una cierta tradición, eligiendo ser respetuosos de los autores antiguos, es posible ver en ellos verdaderas cualidades científicas, el uso de las fuentes y la constante preocupación por la revisión. En su idea, la historia no es solo una ciencia, sino que también es, en cierto modo, una rama de la literatura (Geslot, 2003: 995-997). De esta forma, la segunda mitad del siglo XIX sería, para el país galo, el momento ideal para establecerse como un competidor a la altura de Alemania y su desarrollo. Uno de los grandes exponentes sería un discípulo de Fustel de Coulanges, Camille Jullian (1859-1933). Es visto como el futuro gran historiador de las instituciones romanas que espera Francia, el que, tanto historiador como jurista, reconcilió la imaginación francesa y la erudición alemana para unir en él la herencia de Fustel de Coulanges con la de Theodor Mommsen (Motte, 1990: 11). El gobierno francés, luego del fracaso de Sedan en la guerra Franco-prusiana, ahora buscaba rehacer la educación superior del país en el molde teutónico, y, de hecho, en las últimas décadas del siglo XIX, en 1882, Jullian fue enviado a instruirse con el mismísimo Mommsen, como así también aprender qué fue lo que permitió a los seminarios de investigación de Berlín funcionar con tanto éxito, de esta manera se convertiría en un difusor de la influencia alemana (Dyson, 2008: 89-90).

Todas estas reformas y modificaciones que se produjeron en la segunda mitad del siglo XIX en Francia no formaron parte del programa político-científico que la generación del 80 diagramó para Argentina, sobre la base del modelo napoleónico anterior. Por ello, las tradiciones que fueron transformándose a lo largo del siglo XIX en Francia no fueron parte de la esfera de influencia que tomó nuestro país. Así es que durante el periodo de formación de la UBA la influencia provenía de una fuerte tradición francesa comtiana y que luego, con la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, ya a fines del XIX, si bien el modelo francés renovado se encontraba disponible no fue la inspiración motriz. Las transformaciones

que se llevaron a cabo a lo largo del siglo XIX en Francia, si bien no habían sido el paradigma a seguir por quienes diagramaron el funcionamiento universitario en Argentina, no quedaron en las sombras. Clemente Ricci (1939) en uno de sus seminarios de historia de las religiones impartidos desde el Instituto de Historia Antigua y Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras, destaca el despliegue en torno a la ciencia de la religión como parte fundamental de una historia de la civilización y resalta la figura de Ernest Renán, principalmente en la historia de los orígenes del cristianismo. Resalta la incorporación, por parte de una de las instituciones creadas por las reformas de Duruy, *L'École Pratique des Hautes Études*, que ya contaba con una sección de ciencias históricas y filológicas, y de una sección de ciencias religiosas. De esta manera destaca además la crítica religiosa como parte de un espíritu liberal que atravesó procesos de demolición y reconstrucción (Ricci, 1939: 3-4).

Inglaterra y los estudios clásicos en Oxbridge

Las universidades británicas a comienzos del siglo XIX no estaban orientadas a la formación de profesionales, sino que, más bien, dotaban de personal formado a la Iglesia y, luego, el foco estaría colocado en la cobertura de vacantes administrativas para el Imperio. Las dos universidades inglesas entraron en el siglo XIX como instituciones conservadoras, colegiadas y confesionales, dirigidas por pequeños organismos cuyos poderes de veto hicieron que cualquier reforma fuera muy difícil de lograr (Stray, 2013: 2-3). Los estudios clásicos fueron fundamentales en la creación de una clase de *gentlemen* imperialistas, idealmente extraídos de Oxford o Cambridge, educados en las más altas tradiciones de las universidades antiguas y dotados de buen estatus y carácter (Vasunia, 2013: 195).

Será en los últimos años de la década de 1870 cuando, a través de una serie de reformas podríamos ver la inserción en toda regla de la historia antigua en el currículum de la Universidad de Cambridge cuando el *Tripes* fuera reorganizado en dos partes. La parte II de los *Tripes* se dividió, finalmente, en cinco secciones. Una de ellas fue Historia Antigua (Clackson, 2021: 136-137). Para el caso de la historia antigua, en Oxford tenemos la fundación de una cátedra a comienzos del siglo XVII, en 1622, por el anticuario e historiador inglés William Camden, que se convirtió en la primera y más antigua cátedra de historia en Inglaterra y que, desde 1877, quedaría adscrita al *Brasenose College*. Por su parte, Cambridge vería su primera cátedra de historia antigua recién a fines del siglo XIX (Stray, 1994: 233). En la segunda mitad del siglo, ambas universidades fueron impulsadas hacia la reforma por las *Royal Commissions* de



1850 y 1872. En consecuencia, convergieron de alguna manera en el modelo alemán. Las universidades obtuvieron recursos, en gran parte a través de la transferencia de fondos de los *Colleges* (Stray, 2018: 108-110). Para el caso específico de Oxford, el *Greats* (*literae humaniores*), se convirtió en el plato fuerte: un curso de cuatro años con cinco trimestres de latín y griego y siete trimestres de filosofía e historia antigua. Aunque tenía su origen en el *trivium* y el *quadrivium* de la Edad Media, era considerado en Inglaterra, para todos los fines prácticos, como el núcleo de la formación en artes liberales en dicho período. El clasicismo y la ética helenista pasaron a formar parte, de esta manera, del pensamiento del *establishment* británico (Stevens, 1996: 143).

Mientras tanto en Italia...

Ahora bien, el caso italiano llama nuestra atención, no solo por el desarrollo intrínseco que se dio en materia de estudios clásicos sino también por ser el lugar donde llevó a cabo su formación Clemente Ricci, y nos permite ver qué de esa tradición trajo consigo. El trayecto formativo en Italia llevó a Ricci a ser discípulo tanto del profesor Angelo Berenzi, en el seminario religioso de Cremona, como de Cesare Cantú, en el instituto histórico de Milán. Ninguno de estos sería un experto en historia antigua; Berenzi, por su parte, poseía un destacable conocimiento de cuestiones epigráficas, especialmente medievales, y Cantú se orientaba más al estudio de la historia universal. De ambos extraería elementos que serían parte de su trayecto como docente y como investigador, tanto la vocación por los estudios de crítica histórica y el rigor de los documentos, como el mecanismo de trabajo propio del seminario, donde profesor y estudiantes se convierten en colaboradores para la producción de escritos. Todo esto llevaba a Ricci a señalar, con admiración, el esfuerzo realizado por los eruditos italianos, quienes sin unidad nacional, venciendo varios obstáculos, conseguían para las décadas de 1870 a 1880, organizar la enseñanza superior de la crítica religiosa y formar así un *seminarium* de especialistas extraordinariamente competentes que, no obstante las condiciones desfavorables en las que se desenvolvían, lograban dar forma a una producción científica que no era inferior a lo mejor producido en Alemania o Inglaterra (Ricci, 1939: 5-7).

La unificación italiana traería consigo una “unificación” cultural. Entre diversos cambios, esto dio lugar a una reforma de los estudios universitarios que fue implementada por el rey Carlo Alberto entre 1845 y 1848, se establecieron así el Consejo Superior de Educación Pública y la Real Secretaría de Estado de Educación Superior. En 1852, Mommsen publicaría las *Inscriptiones Regni Neapolitani Latinae*. Esta



obra representa, de hecho, uno de los puntos culminantes de toda una serie de intentos diversos, que se registran en este campo de estudios a partir, al menos, de mediados del siglo XVI: es decir, desde la necesidad de aglutinar todas las antiguas inscripciones del mundo clásico en una gran obra de referencia (Russi, 2017: 49-52). Este vínculo Alemania-Italia es de gran importancia ya que durante gran parte del siglo XIX los principales líderes en los estudios filológicos y literarios eran en su mayoría autodidactas y tenían una gran originalidad de investigación, pero había que esperar a que los jóvenes conocieran más directamente los métodos de investigación en las grandes escuelas de París, Leipzig y Berlín, y se dieran cuenta así del inmenso y continuo incremento que los estudios en los países vecinos. Esta necesidad la comprendió Francesco de Sanctis, quien había tenido la oportunidad de profundizar sus conocimientos sobre el desarrollo de la ciencia alemana, y que, como Ministro de Educación, consiguió la institución de concursos y becas para que los jóvenes italianos se perfeccionaran en el extranjero, particularmente en Alemania. Fue así que, en el campo de la historia antigua, los resultados de la investigación alemana de A. Holm y K. J. Beloch se divulgaron en Italia. Holm, que enseñó Historia Universal en Palermo en 1876, y que luego fue profesor en Nápoles, aunque amplió sus investigaciones en su lengua materna, contribuyó enormemente a atraer el amor por el estudio de la antigua Sicilia. Beloch, por su parte, tendría entre sus discípulos más famosos a Gaetano de Sanctis, quien fuera el encargado de la renovación de la investigación sobre la historia antigua en Italia durante el siglo XX. Poco después de 1880 se creó como tal la enseñanza de la historia antigua y se decidió cubrir gradualmente sus cátedras de las distintas universidades, en Palermo y Roma, por falta de estudiosos italianos, se convocó entonces a extranjeros. La cátedra de Palermo, por ejemplo, fue cedida al ya mencionado Adolf Holm (Schingo, 2021: 231-249).

Historia Antigua, experiencias dispares

Los países expuestos en esta ponencia conforman, sin duda, una unidad de sentido. Pensar estos desarrollos de la historia antigua clásica en Europa puede brindarnos un panorama bastante claro de lo que sucedía en el viejo continente. Los diferentes trayectos dieron origen a distintos procesos que en mayor o menor medida influyeron en la visión argentina para implementar esta disciplina en el territorio nacional. Ricci, en el prólogo de la tesis doctoral de uno de sus discípulos, Alberto Freixas, de 1928, resaltaba que la juventud de su época gustaba de la historia antigua y le dedicaba especial atención, considerándola como la espina dorsal de la cultura en Norteamérica y Europa. Su constante reivindicación de los análisis filológicos y de fuentes de primera mano junto a su crítica, nos muestran la fuerte impronta de la escuela

alemana, a su vez reforzada por su implementación en los seminarios. Su crítica al estilo francés es en realidad una crítica al modelo francés adoptado por Argentina, congelado en el tiempo y que, como vimos, sufrió grandes cambios en las últimas tres décadas del siglo XIX. Hemos visto de qué manera los diversos modelos tienen elementos para ser destacados. Los análisis de Rojas y de Quesada suman a la concepción de Ricci. Ve cosas destacables de los dos principales modelos a tener en cuenta, el alemán y el francés. Esto queda claro principalmente en su defensa al método de seminario y todos los beneficios que éste puede aportar a la enseñanza y la investigación, pero no buscaría incorporarlo sin filtros a la realidad argentina. La formación italiana que posee, además, no es específica de historia antigua, aunque sí en filología, de todas maneras, trae consigo trabajo de seminario y, además, conoce lo que es un instituto de investigaciones en Italia, influida a su vez por Alemania. La mezcla de influencias buscaría la conformación de un estilo local, permeado por su trayectoria personal y las distintas ideas en circulación. Esta mezcla sería parte de su plan para la historia antigua en Argentina.

Referencias bibliográficas

- Alföldy, G. (1983). “La Historia Antigua y la investigación del fenómeno histórico”. Gerión. Revista de Historia Antigua, 1, 39.
- Bernal, M. (1993). *Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica: la invención de la antigua Grecia, 1785-1985*. Crítica.
- Brunner, J. J. (2005). “Transformaciones de la universidad pública”. *Revista de sociología*, (19).
- Clarkson, J. (2021). “Dangerous Lunatics: Comparative Philology in Cambridge and Beyond”. In *Classical Scholarship and Its History* (pp. 131-154). De Gruyter.
- Clark, W. (2006). *Academic charisma and the origins of the research university*. University of Chicago Press.
- De Coulanges, F. (1872). “Essais et notices. De la manière d’écrire l’histoire en France et en Allemagne depuis cinquante ans”. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 101(1), 241-251.



- Dyson, S. L. (2008). *In Pursuit of Ancient Pasts*. Yale University Press.
- Motte, O. (1990). *Camille Jullian. Les années de formation* (Vol. 124, No. 1). École française de Rome.
- Palti, E. J. (2004). Koselleck y la idea de Sattelzeit. “Un debate sobre modernidad y temporalidad”. *Ayer*, 63-74.
- Quesada, E. (1909). La enseñanza de la historia en las universidades alemanas (Vol. 1). Facultad de ciencias jurídicas y sociales.
- Ricci, C. (1939). El origen de la religión: Facultad de filosofía y letras; Universidad de Buenos Aires; Instituto de historia antigua y medieval; seminario de historia de las religiones; curso de 1933.
- Rojas, R. (2011 [1909]). La restauración nacionalista: informe sobre educación. Ministerio de justicia instrucción pública.
- Russi, A. (2017). *Mondo classico e storiografia moderna: problematiche-studio-si-istituzioni* (Vol. 1). Edizioni Quasar.
- Schingo, G. (2021). “Autobiografía di Ettore Pais”. *History of Classical Scholarship*, 3, 215-257.
- Stevens, R. B. (1996). “Notas sobre la educación superior en el Reino Unido, Estados Unidos y el continente europeo”. *Estudios Públicos*, (64).
- Stray, C. (1994). *Culture and discipline: the reconstruction of classics in England, 1830-1930* (Doctoral dissertation, University of Wales Swansea).
- Stray, C. (2013). *Oxford Classics: Teaching and Learning 1800-2000*. Bloomsbury Publishing.
- Stray, C. (2018). *Classics in Britain: Scholarship, Education, and Publishing 1800-2000*. Oxford University Press.
- Ubierna, P. (2016). *Las humanidades: notas para una historia institucional* (pp. 20-27). UNIPE, Editorial Universitaria.
- Vasunia, P. (2013). *The classics and colonial India*. OUP Oxford.
- Vierhaus, R. (2002). Separata “Formación (Bildung) Primera Parte”. *Revista Educación y Pedagogía*, 7-23.

Juan de Tesalónica en Germán de Constantinopla. Una reelaboración del relato de la Dormición

Elisa Ferrer

Universidad Nacional de Córdoba

elisaferrer@unc.edu.ar

Resumen

Germán, obispo de Constantinopla, escribió tres homilías referidas a la Dormición de María, término que se utilizó para referirse tanto a su muerte como a su ingreso al cielo. Para redactar la tercera de ellas se basó en un texto de Juan de Tesalónica. Esta contribución se propone comparar ambos textos, para identificar los rasgos comunes que aparecen en ambos, así como las diferencias que los caracterizan, intentando establecer que las dos versiones de la Dormición se escribieron con objetivos diversos, que determinan por tanto una selección diferente de los hechos a narrar, así como una manera también diferente de hacerlo.

Palabras-clave:
Recepción – homilía
– Dormición
– Germán de
Constantinopla -
Juan de Tesalónica.

El momento de la “Dormición” (κοίμησις) de la Virgen, término que se eligió para referirse a su muerte, no aparece relatado en las Escrituras, sino que es transmitido por una variedad de textos apócrifos, la mayor parte producidos en el siglo VI. Juan, obispo de Tesalónica, sin duda a partir de esos mismos escritos, redactó en el siglo VII¹ una homilía centrada en la Dormición, intentando explicar por qué una fiesta ya establecida de manera general había demorado tanto en celebrarse en su territorio. El texto en cuestión fue revisado y reconstruido por Jugie, a partir de numerosos y antiguos manuscritos, y publicado en el año 1926 en la *Patrologia Orientalis*².

Sobre el texto de Juan se basó poco después Germán de Constantinopla para escribir una de las tres homilias que dedicó a la Festividad de la Dormición de María³.

En la presente comunicación nos proponemos revisar lo que de común tienen ambos textos, así como los rasgos que los distinguen, a fin de comprender las razones que llevaron a uno y otro autor a seleccionar

-
1. Panagopoulos precisa que la homilía habría sido pronunciada a comienzos de siglo, para iniciar la celebración de la fiesta de la Dormición el 15 de agosto en Tesalónica.
 2. *PO* XIX [1926], p. 375-405.
 3. Germán escribió tres homilias sobre la Dormición, pero es en la tercera, de carácter netamente narrativo, en la que se nota con claridad la influencia del escrito de Juan.

unos episodios y no otros y a dar a sus textos la forma que les dieron. Comenzaremos entonces por considerar la *estructura* de ambas homilías.

Existen dos versiones de la homilía de Juan, una “breve”, que es la que aparece en primer lugar en la *Patrologia Orientalis*⁴, y una más extensa, considerada como interpolada, que contiene episodios que faltan en la versión breve.

La homilía de Juan es notablemente más extensa que la de Germán: se articula en veintiocho párrafos en la edición de Jugie, organizados a su vez en catorce partes⁵. El texto de Germán, en tanto, se estructura⁶ en tan sólo siete párrafos de la edición de Migne (si bien son un poco más extensos que los del escrito de Juan).

Partes y párrafos	Descripción
§§1-2 [257-260]	Prólogo
§§3-4 [261-262]	Mensaje del ángel a María
§§5-7 [263-269]	Primer día: María va al monte de los Olivos, preparativos de María y llegada de los Apóstoles
§§8-11 [270-277]	Segundo día: diálogo de María con los apóstoles y discurso de Pedro a las Vírgenes
§§12-13 [278-283]	Tercer día: relato de la muerte y los funerales de María
§§14 [284]	Epílogo

Parágrafos	Descripción
360A-C	Prólogo
360-364B	Monólogo de Cristo
364C-364D	Reacción de María y preparativos

4. Las traducciones al castellano, inglés e italiano que existen del escrito aparecen citadas en las Referencias bibliográficas.

5. Las “partes” aparecen identificadas con el signo §§, mientras que los párrafos aparecen entre corchetes.

6. Cfr. Ferrer (2020: 129-157).

365 ^a	Monólogo de María
365B	Llegada de los apóstoles
365B - 365D	Diálogo entre los apóstoles y la Virgen
365D-368 ^a	Llegada de Pablo
368A- B	Monólogo de Pablo
368B-369C	Relato de la muerte, los funerales y la ascensión
369C -372B	Discurso de los apóstoles
372B-D	Epílogo

Al observar los “títulos” de cada una de las partes que estructuran uno y otro escrito, las coincidencias resultan indiscutibles; nos centraremos en esta oportunidad en tres de las partes que aparecen en una y otra homilía: el prólogo, el momento de la dormición, y el epílogo.

Ambas homilías comienzan con un prólogo, en el que cada uno de los autores explicita el objetivo con el que la escribe.

En el caso de Juan, puede decirse que el prólogo, de notable extensión [257-260], es la parte más importante de todo el texto, por las afirmaciones que en él su autor realiza. Y la primera es precisamente la del objetivo con el cual escribe: a partir de la convicción de que los relatos que circulaban no eran sino deformaciones de la historia genuina, Juan se aparta de ellos, y expresa su voluntad de ofrecer una narración verídica de los últimos momentos de la Virgen y los prodigios que los rodearon, a partir del relato de los testigos oculares del evento -los apóstoles mismos⁷.

El prólogo de Germán, por su parte, bastante más breve que el de la homilía anterior, también presenta el objetivo con el que fue escrita: producir alegría (Εὐφροσύνη) en sus oyentes, al escuchar el relato del tránsito de María.

Tras el prólogo, encontramos en ambas homilías el mensaje del ángel a la Virgen. Se trata propiamente del comienzo de la narración.

El paso de una parte a otra, se da en ambos textos de la misma manera, con una oración temporal

7. Mimouni (2011: 202).

introducida por las conjunciones ὅτε y ὅταν respectivamente, en la que se anuncia el mensaje del ángel a María⁸:

Cuando [ὅτε] la santa Madre de Dios, María, estaba a punto de desprenderse de su cuerpo [ἀπετίθετο τὸ σῶμα], el gran ángel [ὁ μέγας ἄγγελος] se le acercó y le dijo: [260]

Cuando [ὅταν] Cristo nuestro Dios planeó trasladar [μετενεγκεῖν] a su Madre portadora de vida a su lado, por un ángel [διὰ ἀγγέλου] él le anuncia la indicación de su dormición [κοιμήσεως] contraria a lo habitual... animándola con palabras como estas del mismo Cristo [τοῖς ἀπ αὐτοῦ τοῦ Χριστοῦ τοιουτοῖσι λόγοις] [360B-360C]

Si bien los términos con los que comienzan ambos relatos dan cuenta de que el de Germán se basó ciertamente en el de Juan, el decurso que toma cada uno de ellos es diverso. Una primera diferencia marca el inicio de los mensajes en cada una de las homilías: en el caso de Juan [260-263], el “gran ángel” es el que efectivamente le habla a María y le anticipa lo que va a suceder: que en tres días abandonará su cuerpo [μετὰ τρεῖς ἡμέρας ἀποτίθη τὸ σῶμα]. Esos tres días anticipan de algún modo los que transcurrirán luego entre el momento en el que el cuerpo de la Virgen es depositado en el sepulcro y aquel en el que los apóstoles lo encuentran vacío.

En el caso de Germán, en cambio, la manera en la que presenta el mensaje del ángel torna la escena mucho más vívida, da la sensación de que es el propio Cristo el que le está hablando a su Madre.

Germán expresa que el Señor, “a través de un ángel” que habla “con palabras como del mismo Cristo”, se dirige a María para llevarle tranquilidad. Y lo que sigue no es un diálogo, sino un extenso monólogo del propio Cristo, de fuerte contenido teológico.

Germán, en sintonía con el comienzo de su homilía, pone el acento en que Cristo intenta llevar tranquilidad a María, así como a los fieles, y sus palabras aparecen atravesadas por temas doctrinales y teológicos centrales, que de una manera u otra irán apareciendo en su homilía⁹: la Asunción de María a los Cielos, la certeza de una vida mejor en el más allá, la Encarnación, la virginidad de María, su papel como intercesora de los hombres.

8. El primer párrafo corresponde a la homilía de Juan, los que siguen a la de Germán.

9. Cf. Ferrer en *Limes* (2021: 129-157), respecto a las cuestiones doctrinales y teológicas en la Homilía VIII de Germán de Constantinopla sobre la Dormición.

El discurso de Cristo en Germán se cierra con la mención de los discípulos, encargados de llevar adelante el funeral de la Virgen. Esa sensación de estar presenciando directamente lo que ocurre se acentúa en este pasaje, en el que leemos:

Mira, mis discípulos también vienen hacia ti [Ἴδου καὶ οἱ ἔμοι καταλαμβάνουσι πρὸς σὲ μαθηταὶ], aquellos a través de los cuales serás enterrada con honor y reverencia, [364B]

La mención a la presencia de los apóstoles, introducida exactamente por el mismo término que retoma Germán [Ἴδου], se encuentra en cambio al comienzo del discurso del ángel de Juan:

Mira, voy a enviar¹⁰ a todos los apóstoles a tu lado [Ἴδου γὰρ πάντα τοὺς ἀποστόλους ἀποστέλλω πρὸς σέ] [260-261]

Por la expresión del ángel, se entiende en Juan que los apóstoles van a llegar, en Germán, que ya están viniendo.

Las circunstancias referidas a la dormición de María son algo diferentes en ambos escritos.

Relata el obispo de Tesalónica cómo, al amanecer del tercer día [277], María se levantó, realizó una oración, entró a su habitación y se reclinó sobre el lecho. Pedro se sentó a la cabecera y Juan junto a sus pies, los demás apóstoles en derredor. Luego resonó un fuerte trueno [βροντὴ ἐγένετο μεγάλη ἀπὸ οὐρανοῦ] y un perfume embriagó a los presentes y los dejó dormidos, excepto a los apóstoles y a tres vírgenes. Entonces llegó el propio Jesús, junto a los ángeles que cantaban himnos, y entró a la habitación, provocando la alegría de su madre.

Y al decir estas palabras llevó a término la misión que le había sido encomendada [ἐπλήρωσεν αὐτῆς τὴν οἰκονομίαν]¹¹, mientras su rostro sonreía al Señor. Mas Él tomó

10. Si bien el verbo está en presente, el sentido de futuro es claro; de hecho, en la traducción castellana encontramos “voy a enviar”, mientras que la inglesa y la italiana mantienen el presente: “I am sending”, “ti mando”, respectivamente.

11. Juan ya ha utilizado esta expresión unas líneas antes, cuando mencionó que María se tendió en el lecho πληροῦσα αὐτῆς τὴν οἰκονομίαν [306.35-36]. Por la dificultad de traducir esta expresión, seguramente, tanto la traducción al inglés como al italiano evitan hacerlo esta primera vez, como si la expresión no estuviera en el texto. Cuando ocurre por segunda vez, Daley traduce “she brought the course of her life to its fulfillment” [ella llevó el curso de su vida a su plenitud], mientras que en italiano



su alma y la puso en manos de Miguel [Ὁ δὲ Κύριος, λαβὼν τὴν ψυχὴν αὐτῆς, ἔθετο εἰς χεῖρας Μιχαήλ], no sin antes haberla envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible describir.

A continuación, hay un cambio llamativo en el relato, cuando la narración deja de estar en tercera persona y pasa a la primera del plural: “Mas nosotros, los apóstoles, vimos con asombro...” [Ἡμεῖς δὲ οἱ ἀπόστολοι ἐθεασάμεθα... 278¹²]. En todo momento ha sido una narración de Juan, relatando aquello que ocurrió una vez. Ahora, en lo que pareciera un intento de volver más verosímil la historia, se introduce la primera persona: son los apóstoles mismos, testigos directos de lo ocurrido, quienes transmiten lo sucedido en los últimos momentos de la Virgen.

Luego de un breve diálogo entre Pedro y Cristo, “el cuerpo” de María empieza a gritar [ἐβόησε καὶ τὸ σῶμα τῆς ἀγίας θεοτόκου] y, tras llevarle tranquilidad el Señor, desaparece.

En el caso del texto de Germán, el pasaje en el que relata propiamente el momento de la Dormición de María, se trata seguramente del más breve y sencillo de toda la homilía:

La Virgen se despide de todos. Se reclina en el catre que se ha extendido; arregla su cuerpo impecable como lo deseaba; abandona su espíritu como durmiendo [ὡς ἐν ὕπνῳ], o hablando mejor, se aleja de la carne al despertar [ἐγρηγόρσει], haciendo que se vaya libre de corrupción [ἐλευθέρων φθορᾶς].

Aparecen aquí dos términos importantes, que de algún modo encuadran la partida de la Virgen no como una muerte cualquiera, sino precisamente como Dormición, evocando claramente el nombre con el que habitualmente se aludía a la fiesta en su honor ‘κοίμησις’: ὕπνω y ἐγρηγόρσει. Y también una

encontramos “portò a compimento il suo salvifico ministero di salvezza [quello che Dio le aveva affidato], [“llevó a cabo su ministerio salvífico de salvación (el que Dios le había confiado)]. Se advierte cómo la dificultad de comprender la expresión tal cual aparece los lleva a hacer todo un giro para que el lector pueda captar el sentido del texto original. La traducción al castellano, en cambio, que también evita traducir la primera ocurrencia, opta por una forma sencilla la segunda vez: “cumplió su cometido”. 12. Tanto la traducción inglesa como la italiana evitan traducir la primera persona y conservan la tercera persona, como si se tratara de un narrador externo, al igual que la traducción latina de la edición de Jugie, lo que lleva a pensar que quizás los traductores del inglés y del italiano trabajaron directamente con el texto latino y no con el griego.



expresión de fuerte peso doctrinal, en un momento en el que se discutían los detalles propios de aquel momento, que es la afirmación de que el cuerpo de la Virgen no sufrió corrupción [ἐλευθέραν φθορᾶς].

Tras la muerte/dormición de María se llevan a cabo sus funerales. Algunos elementos unifican ambos relatos, si bien el de Germán es, como siempre, más acotado y breve: la presencia de los apóstoles y las vírgenes, el episodio con el / los judíos, el traslado del cuerpo en manos de los discípulos hacia el sepulcro.

En cuanto al *epílogo* de Juan merece prácticamente un trabajo dedicado exclusivamente a él¹³. En los quince manuscritos¹⁴ aparecen once finales diferentes, todos los cuales integran la edición de Jugie y refieren los diversos modos en los que la tradición apócrifa transmitió la manera en la que se produjo la Dormición de la Virgen. Cinco de ellos no hacen ninguna alusión a la resurrección ni a la ascensión corporal de María; los demás incluyen, de manera más o menos explícita, alusiones a la Asunción, ocurrida tres días después de su muerte.

El editor opta por el epílogo que aparece en el Cod. Vatic. 2072, que a su parecer ofrece el final auténtico: tras el episodio con el judío que ataca el ataúd, los apóstoles llevan el cuerpo al sepulcro, lo depositan allí y se quedan custodiándolo por tres días [φυλάσσουντες ἐπὶ τρεῖς ἡμέρας], lo que evoca claramente el lapso de tiempo que siguió a la muerte de Cristo. Y continúa:

Mas, cuando fuimos a abrir la sepultura para venerar el precioso tabernáculo de la que merece toda alabanza, encontramos solamente sus vestiduras funerarias [ἠύραμεν μόνας τὰς σινδόνας], pues ella había sido trasladada [μετετέθη] por Cristo Dios, que tomó su carne de ella, a su heredad eterna [283].

Según decíamos, en esta última frase parece haber una alusión a la Asunción, pero no está explícita. Lo que lleva al editor a considerar este epílogo como el original, es el empleo del estilo directo: puesto que Juan ha creído en un relato auténtico de la muerte de María redactado por los apóstoles, testigos oculares, y falsificado, luego, por los herejes, entiende que la primera persona del plural -empleada en el pasaje mencionado más arriba y en el final ahora citado- constituyen una prueba de la autenticidad de esta variante.

13. En su introducción a la edición del texto en la *Patrologia Orientalis*, Jugie lo refiere como “el curioso fenómeno de los epílogos”.

14. Si bien el editor se basa en diecisiete manuscritos, dos de ellos no presentan epílogos.



El relato de Germán toma un rumbo propio y original justo en este punto. Lo significativo en él es que en el momento en el que los discípulos están por dejar el cuerpo de María en el sepulcro, Cristo aparece con sus ángeles, arrebató el cuerpo de su Madre de manos de los apóstoles y lo lleva al cielo. En ninguna de las versiones de la Dormición de María, no sólo las que reflejan los variados epílogos del texto de Juan, sino tampoco los antecedentes que de ella existen incluso en otras lenguas¹⁵, se refiere algo semejante: María no llega a ser sepultada, sino que es llevada al cielo antes de que su cuerpo sea depositado en el sepulcro:

Entonces, de sus manos [ἐκ χειρῶν], mientras todos miraban hacia otro lado, el cuerpo puro de la Virgen fue arrebatado [ἀφῆρπάγη]. Y el que lo arrebató [ὁ μὲν ἀρπάσας] no fue visto por todos; porque era el Dios invisible; pero la mortaja [ἡ δὲ σινδῶν] en una nube de luz ... en las manos de los apóstoles, apareció ligeramente arrastrada por el viento. [369 B-C]

La Asunción de María ocurre en su relato inmediatamente después de su muerte: la Virgen no llega a ser enterrada ni transcurren esos tres días mencionados en todos los textos vinculados con la Dormición.

En el rápido recorrido que hemos realizado por las distintas partes a las que nos propusimos atender, y más allá del hilo común que se aprecia en ambos relatos, las diferencias que hemos ido señalando resultan coherentes con los objetivos planteados al comienzo por cada uno de los homilistas y guardan también relación entre ellas mismas.

Juan se propuso diferenciarse de la variedad de relatos que circulaban en relación con los últimos momentos de la Virgen y ofrecer una narración auténtica de la manera en la que se desarrollaron y de los prodigios que los rodearon. Y puede decirse que cumple acabadamente con dicho objetivo: en un relato ordenado y pormenorizado, recorre uno por uno los hechos ocurridos en cada uno de los tres días que median entre el anuncio del ángel y los funerales de la Virgen. En cada uno de los momentos centrales, resalta, según anticipó, los prodigios ocurridos: los truenos, el grito de la Virgen una vez muerta, entre otros. En tanto, como extensión de su objetivo de “depurar” la historia de la Dormición se había propuesto refrendar la fiesta del 15 de agosto, ya instalada en otras regiones, resulta sumamente llamativo que no haya ninguna mención al momento de la Asunción.

La homilía de Germán, en cambio, que tenía como objetivo producir alegría en los fieles, se encuentra atravesada por cuestiones teológicas y doctrinales que importaban de un modo especial a los cristianos

15. Cf. al respecto los testimonios incluidos al final de la obra de Bover (1951) o mencionados por Mimouni (2011) o Shoemaker (2002).

de aquel momento. En el deseo de que su audiencia sintiera cercano el mensaje, pone frente a ellos a los mismos personajes de una manera sencilla y vívida, y por ellos les transmite la cercanía de Cristo, la certeza de la mediación de María, la confianza en la vida después de la muerte.

Como decíamos, es el único que presenta el momento exacto de la Asunción. Sin duda tenía presente el texto de Juan y lo transmitido por la tradición¹⁶, pero lo reformula para que sus fieles, testigos del tránsito de María al cielo en manos de su hijo, experimentaran por un lado alegría y esperanza, y tuvieran además la fuerza para transmitir esa certeza.

Puede decirse que se reconoce en el texto de Juan un valor de tipo más bien histórico; mientras que los hechos narrados por él adquieren en Germán una particular significación, en tanto son proyectados en su dimensión cristológica y doctrinal.



16. Hay términos que enlazan claramente un texto con el otro, como por ejemplo $\sigma\upsilon\delta\acute{\omega}\nu$, utilizado para designar las vestiduras de María.

Referencias bibliográficas

- Bover J. M. (1951). *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*. BAC, Madrid.
- De Santos Otero A. (ed.) (2001). *Los Evangelios apócrifos*, 605-639. Biblioteca de Autores Cristianos, España.
- Ferrer E. (2020). “Técnica narrativa en Germán de Constantinopla. Estructura y Cronología en la Homilía VIII” en *Limes. Revista de Estudios Clásicos* 31, pp. 129-157. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile.
- Jugie M. (1926). “Homèlies mariales byzantines (II)” en *Patrologia Orientalis* XIX, pp. 375-405. Paris, France.
- Migne J. (1857-1866). *Patrologiae cursus completus. Series graeca*; Tomo 98 (§339-372). Paris, France.
- Gharib G. et al. (ed.) (1988). *Germano de Constantinopoli. Testi mariani del primo millennio. Vol. II. Padri e altri autori bizantini (VI-XI sec.)*. Città Nuova Editrice, Rome.
- Mimouni S. C. (2011). *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales. Supplements to Vigiliae Christianae v. 104*, Brill, Leiden.
- Panagopoulos S. (2013). “The Byzantine Traditions of the Virgin Mary’s Dormition and Assumption” en Vincent M. (ed.), *Studia Patristica LVI. Papers presented at the 16th International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2011*. Peeters Publishers, Leuven, Belgium.
- Pons Pons, G. (trad.) (1990). *Germán de Constantinopla. Homilias mariológicas*. Ciudad Nueva, Madrid, España.
- Roth, G. (2011). *Paradox Beyond Nature: the Marian Homilies of Germanos I, Patriarch of Constantinople*. Marian Library/International/Marian Research Institute, University of Dayton, Dayton, United States.
- Shoemaker, S. (2002). *The Ancient Traditions of the Virgin Mary’s Dormition and Assumption*; Oxford Early Christian Studies. Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.



“*Dicere quae puduit, scribere iussit amor*” (Ov. *Epist.* 4.10): Moral sexual en *Heroida 4* de Ovidio y *Fedra* de Séneca

Romina Andrea Flores

Universidad Nacional del Nordeste

roandflores@gmail.com

Resumen

En este trabajo analizamos las representaciones sobre la moral sexual de Fedra e Hipólito en la *Heroida 4* de Ovidio y en *Fedra* de Séneca. Nos interesa particularmente ahondar en la cuestión del pudor, virtud que regulaba la conducta de la sociedad romana y afectaba tanto a hombres como a mujeres. A partir de un análisis filológico intertextual, tendremos en cuenta las problematizaciones en torno de las consecuencias de faltar a los mandatos del pudor y, especialmente, la implicancia de las esferas pública y privada en las acciones de los personajes.

Palabras-clave:
Pudor - espacio público - espacio privado - Fedra - Hipólito.





En el presente trabajo analizaremos las representaciones sobre la moral sexual en la *Heroida 4* de Ovidio y en la tragedia *Fedra* de Séneca. A partir de un análisis filológico intertextual (Fowler, 2000) consideraremos las problematizaciones en torno a las consecuencias de faltar a los mandatos del pudor y, especialmente, la implicancia de las esferas pública y privada en las acciones de los personajes.

La moral sexual era un asunto especialmente importante para la sociedad romana, puesto que refería no solo a la sexualidad, sino también a las diferencias entre hombres y mujeres, los roles y el estatus social que desempeñaban, la relación entre cuerpo y mente, entre otros (Langlands, 2006: 2). Los alcances de dicho tópico son reunidos, en latín, bajo el lexema *pudicitia*,¹ concepto que refiere de forma particular a la virtud sexual, caracterizada por prácticas como la virginidad, la castidad, la fidelidad, el recato, etcétera (Librán Moreno, 2011: 347). En un sentido más amplio, resulta relevante el término *pudor*,² relacionado con el sentimiento de vergüenza, temor e incomodidad que produce la conciencia del juicio moral de la sociedad ante las acciones propias (Kaster, 2005: 28).

Si bien podemos entender la conducta sexual como una práctica llevada a cabo en el ámbito privado, las características de la *pudicitia* alcanzan a lo público.³ Se trataba de una virtud que debía ser demostrada a los

1. En cuanto a los alcances de este lexema, seguimos lo expuesto por Langlands (2006) y Librán Moreno (2011: 345-348).

2. Para ampliar sobre el término *pudor*, consultar Kaster (2005: 28-65), Langlands (2006: 18-19).

3. En cuanto a la caracterización de los ámbitos público y privado en la Antigüedad, seguimos lo propuesto por Arendt (2009: 37-95); sobre la relación de tales espacios y el pudor, a Flores (2021: 134-135).

demás, quienes tenían la potestad para alabarla o censurarla (Langlands, 2006: 31; Librán Moreno, 2011: 345). Asimismo, a pesar de que el rol femenino era particularmente importante, la conducta masculina también era relevante:⁴ por ejemplo, Hipólito era considerado paradigma de la castidad, junto a Lucrecia y Penélope (Librán Moreno, 2011: 345-346).

El mito de Fedra e Hipólito fue representado por diversos autores de la Antigüedad clásica y resalta en tales casos el tratamiento del tópico del pudor o la moderación sexual. En este sentido, la trama del mito resulta especialmente pertinente para los intereses de nuestro análisis ya que el amor de Fedra es “un amor incestuoso que contraviene las normas sociales, carácter transgresor que atormenta a una protagonista que, por herencia materna, se siente predestinada a amores prohibidos” (Pérez Gómez, 2011: 164-165).

Nos centraremos, en primer lugar, en la *Heroida 4*, texto que forma parte de un conjunto de cartas ficticias escritas en primera persona por mujeres de la tradición clásica que narran su versión de los hechos. La mayoría de las protagonistas de este epistolario “intentan hacer volver al héroe ausente o pérfido, de cuyo descuido o traición han sido víctimas”; en cambio Fedra, la autora en este caso, “lo que pretende es conquistar a su hijastro Hipólito: no se trata de recuperar un amor perdido, sino de iniciar una relación prohibida” (Cortés Tovar, 2012: 248).

Otro punto relevante sobre la epístola es que, a diferencia de otras versiones del mito,⁵ evita los intermediarios entre Fedra e Hipólito y, así, el héroe conoce los sentimientos de la cretense por sus propias palabras. El hecho de que sea por escrito y no en voz alta —es decir, al utilizar un medio por el cual otros no pudieran enterarse fácilmente, además de ser compartido en la intimidad y no públicamente— permite que dicho discurso se mantenga dentro del dominio de lo privado.

Fedra sufre por sus sentimientos y, consciente de que su pasión es impudorosa, la guarda privadamente: *me tacitam conscius urit amor* [solo yo conozco en silencio el amor que me consume] (*Ov. epist.* 4.52).⁶ Sin embargo, y aunque reconoce que el amor y el pudor deberían ir de la mano, ha intentado confesarse en varias oportunidades. Finalmente, es el amor quien vence y le indica cómo expresarse:

4. Sobre las particularidades de la moral sexual femenina y masculina en la Antigüedad, consultar Larson (2012: 183-186).

5. Como el *Hipólito coronado* de Eurípides.

6. Las citas latinas de *Ov. epist.* han sido tomadas de la edición crítica de Showerman y Goold (1977). Las traducciones castellanas de este texto me pertenecen.

*Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua, ter in primo restitit ore sonus.
qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori;
dicere quae puduit, scribere iussit amor.*

(Ov. *epist.* 4.7-10)

Tres veces intenté hablarte, tres veces, inútil, se entumeció mi lengua, tres veces se opuso mi boca a producir sonido. De ser posible, el *pudor* debe acompañar y unirse al amor; Lo que por *pudor* no dije, el amor me ordena escribirlo.

Así, tras explicar el motivo de la carta, Fedra afirma que el mismo dios Amor le ha ordenado confesarse (Ov. *epist.* 4.11-14). Esta circunstancia la excusa por su accionar, ya que el poder de dicha deidad ha afectado incluso a otros dioses y, por tanto, era menos reprochable en una mujer débil ceder ante él (Mahoney, 1813: 28).

Tras ello, emplea múltiples recursos para convencer a Hipólito de estar juntos, como ser: la referencia a diversos ejemplos de la tradición, preguntas retóricas y argumentos que objetan ante la inmoralidad de su relación, inclusive el incesto:

*Iuppiter esse pius statuit, quodcumque iuaret,
et fas omne facit fratre marita soror.*

(Ov. *epist.* 4.133-134)

Júpiter estableció que estaría bien cualquier cosa que gustara y una hermana casada con un hermano hace que todo sea lícito.

Una vez desestimado el parentesco como motivo para rechazarla, Fedra lo utiliza como excusa para ocultar la relación ilícita. Argumenta que, además de ser madrastra e hijastro, el hogar que comparten les permitirá excusar sus afectos:

*nec labor est celare, licet peccemus, amorem.
cognato poterit nomine culpa tegi.
viderit amplexos aliquis, laudabimur ambo;
dicar privigno fida noverca meo.*

*(...) ut tenuit domus una duos, domus una tenebit;
oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;
tutus eris mecum laudemque merebere culpa,
tu licet in lecto conspiciare meo.*

(Ov. *epist.* 4.137-140 / 143-146)

Y no es difícil ocultar el amor, aunque cometamos una falta.
El nombre de nuestro parentesco podrá cubrir la culpa.
Quienes vean nuestros abrazos, nos alabarán a ambos;
dirán que tenemos la confianza de una madrastra a un hijastro.
(...) Si una casa nos albergó a ambos, una casa nos albergará;
si me diste besos sin ocultarlos, me darás besos sin ocultarlos;
conmigo estarás protegido, tu culpa merecerá alabanza,
así te vean en mi cama.

En este caso, la fundamentación de la reina está enfocada a tomar provecho del contexto particular de su relación: el ser hijastro y madrastra y compartir hogar les permite ocultar la falta moral e, incluso, demostrar su amor a la vista de todos. Estos gestos serán interpretados como afecto filial y el pecado ya no será tal, sino que se convertirá en motivo de alabanza. En este contexto, los límites entre lo público y lo privado se pierden, circunstancia que Fedra entiende y busca aprovechar.

En el caso de la tragedia, Séneca se vale del mito para representar el problema de la responsabilidad moral frente a los crímenes cometidos (Pérez Gómez, 2011: 159, n. 30), a raíz del conflicto interno que padece Fedra, en pugna entre su *furor* y su *ratio* (Pérez Lambás, 2018: 24). Así pues, si bien vemos en la tragedia que “la convulsión pasional nace, se intensifica y explota en desgraciado final sin trascender el ámbito doméstico en ninguna de sus fases, sin que en ningún momento se vea implicada política o socialmente la comunidad” (Bernal Lavesa, 2013b: 49), la problematización en torno a las consecuencias de faltar a la moral es un tópico central.

El debate se realiza, principalmente, entre Fedra y la Nodriz, quien intenta convencer a la reina de desistir de sus sentimientos impudorosos. Resulta relevante destacar que las descripciones del amor que siente Fedra reciben “un conjunto de adjetivaciones que lo dibujan como una realidad intensamente interiorizada” y oculta, con el motivo de aminorar, “relegándolo al terreno de lo íntimo, el amor ilegítimo y poco adecuado a una reina que siente Fedra, preservando así el honor de la misma” (Arias Abellán, 2016: 320). Es decir, la falta se atenúa al mantenerse en el ámbito privado.



La participación de la Nodrizza en la obra es fundamental ya que juega un “papel protagonista a la hora de plasmar y concretar en los episodios de la vida las enseñanzas morales que el autor quiere transmitir” (Bernal Lavesa, 2003: 152). Así, en sus intentos por devolver la razón a Fedra, la Nodrizza utiliza múltiples argumentos y recursos; uno de los cuales es la comparación de los amores prohibidos de madre e hija. Indica entonces que la falta cometida por esta última es mayor, ya que solo puede ser imputada y, por tanto, responsabilizada a la propia moral:

*(...) quid domum infamem aggravas
superasque matrem? maius est monstro nefas:
nam monstra fato, moribus scelera imputes.*

(Sen. *Phaed.* vv. 142-144)⁷

(...) ¿Por qué agravas a tu casa infame
y superas a tu madre? Más grave que la monstruosidad es la impiedad:
las monstruosidades puedes imputarlas al hado; tus actos criminales, a tu moral.

El extenso diálogo conmueve y convence finalmente a Fedra. La reina reconoce que el pudor no la ha abandonado completamente (v. 250), por lo que decide quitarse la vida para vencer la pasión que la domina y, así, salvar su *fama* (vv. 251-254). La Nodrizza, sin embargo, no está dispuesta a dejar que su ama muera y, en un cambio total de actitud, se convierte en su aliada, despreciando la implicación pública en los asuntos privados:

*Si tam protervus incubat menti furor,
contemne famam— fama vix vero favet,
peius merenti melior et peior bono.*

(Sen. *Phaed.* vv. 269-270)

Si una pasión tan violenta se asienta en tu mente,
desprecia el qué dirán. Los rumores difícilmente favorecen a la verdad,
son favorables con quien no lo merece y desfavorables con el bueno.

7. Las citas latinas de Sen. *Phaed.* han sido recuperadas de la edición crítica de Richter y Peiper (1921). Las traducciones son de mi autoría.

Posteriormente, Hipólito llega al palacio y se encuentra con ambas. Tras un extenso diálogo con la Nodriza, se enfrenta finalmente a su madrastra, quien intenta confesar sus sentimientos. El pudor, entonces, actúa sobre la reina y dificulta su tarea: *Sed ora coeptis transitum verbis negant/ vis magna vocem mittit et maior tenet* [Pero mi boca niega el paso a las palabras. Una gran fuerza impulsa mi voz y otra más grande la retiene] (Sen. *Phaed.* vv. 602-603). Pero está convencida de poder legitimar la falta con el matrimonio, suponiendo que Teseo está muerto y no volverá de los Infiernos (Luque Moreno, 2008: 35):

*(...) serus est nobis pudor:
amavimus nefanda, si coepta exsequor,
forsan iugali crimen abscondam face:
honesta quaedam scelera successus facit.*

(Sen. *Phaed.* vv. 595-598)

(...) Tarde siento el *pudor*:
he sentido este amor nefasto. Si consigo mis propósitos,
quizás pueda esconder mi crimen bajo la antorcha conyugal:
a algunos crímenes el éxito los convierte en honrosos.

Hipólito, sin embargo, desprecia sus sentimientos y huye del palacio. En un último intento por salvar el honor de la reina, la Nodriza propone tomar la iniciativa y culpar al héroe de violarla, poniendo en tensión las formas de lo público y lo privado. De este modo, hace público un crimen falso para mantener en secreto la falta cometida en el ámbito privado (el palacio):

*ausae priores simus an passae nefas,
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?*

(Sen. *Phaed.* vv. 723-724)

Si nos hemos atrevido primero a la impiedad o si hemos sido sus víctimas,
mientras se mantenga en secreto la falta, ¿qué testigo lo sabrá?

Así pues, la espada olvidada es la prueba señalada por la cretense, que dice estar dispuesta a morir para limpiar la mancha que la supuesta violación supone para su pudor (Sen. *Phaed.* vv. 892-893). Teseo cree en las palabras de su esposa y condena a su hijo. Tras la muerte de Hipólito, Fedra se suicida y encuentra en este acto la exculpación a sus faltas (Sen. *Phaed.* vv. 1188-1190).

En ambas versiones, la heroína cretense busca no solo convencer a Hipólito para llevar a cabo una relación ilícita sino mantener su estatus de reina y su *fama* a pesar de ello. Así, logra expresar sus deseos y, ya sea para persuadir a su hijastro como para salvar su propio honor, halla diversas formas de legitimar sus acciones. Sin embargo, sus intentos son desestimados por el héroe, lo que desencadenará en trágico final.

La preocupación de la reina es verosímil, ya que la *pudicitia* implicaba no sólo la moderación en las acciones (sexuales y sociales) sino que se aspiraba al reconocimiento público de la virtud. Por ello es natural que, siendo prohibido su amor, especule sobre las posibilidades que tiene para llevarlo a cabo, así conlleve el engaño (el caso de la epístola) o el aprovechamiento de la asumida muerte de su esposo (en la tragedia).

Asimismo, en ambos casos las esferas pública y privada son puestas en tensión como medio para salvaguardar el honor femenino. En la *Heroida*, Fedra explica cómo los intercambios amorosos podrían practicarse, si bien dentro del palacio, públicamente y aun así ser considerados muestras de afecto filiales. De este modo, ella no debería renunciar ni a su estatus de reina ni a la virtud que hasta entonces la caracterizaba.

En cuanto a la tragedia, la protagonista retoma la actitud de su contraparte elegíaca y pone en palabras sus sentimientos, en este caso, oralmente. Ama y nodriza son conscientes de la impiedad de sus actos, pero deciden llevarlos a cabo confiando en poder legitimar su falta (en este caso, creyendo que el vínculo matrimonial concluyó con la supuesta muerte de Teseo). Si bien las convenciones y prácticas sociales son cuestionadas en diversas ocasiones, toman provecho de sus normas para tratar de convencer a Hipólito de participar del amor ilícito. Frente a la negativa, se aprovechan de la falta de testigos y lo culpan de un crimen que nunca cometió en pos de mantener el honor de la reina intacto.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires.
- Arias Abellán, C. (2016). “La figura de Hipólito en la *Fedra* de Séneca”. En María de Fátima Silva, María do Céu Fialho y José Luís Bradão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção*, pp. 314-329. Coimbra.
- Bernal Lavesa, C. (2013). “El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca”. En Francesco de Martino (coord.), *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivència dins la cultura*, pp. 119-152. España.
- Bernal Lavesa, C. (2013b). “Las palabras sabias de las mujeres en las tragedias de Séneca”. En De Martino, F. y Morenilla Talens, C. (eds.), *Palabras sabias de mujeres: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, pp. 47-81. Italia.
- Cortés Tovar, R. (2012). “*Qua licet et sequitur pudor est miscendus amori* (Ov. *epist.* 4.9): la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 32 (2), pp. 247-269.
- Flores, R. A. (2021). “La moral sexual en contexto: *pudicitia* y αἰδώς en espacios públicos y privados en *Hipólito* de Eurípides y *Heroida 4* de Ovidio”. *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 16, pp. 129-144. <http://dx.doi.org/10.30972/clt.0165423>
- Fowler, D. (2000). *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*. Oxford.
- Glare, P. (2012). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford.
- Kaster, R. A. (2005). *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford.
- Langlands, R. (2006). *Sexual Morality in Ancient Rome*. Cambridge.
- Larson, J. (2012). *Greek and Roman Sexualities. A Sourcebook*. London/New York.



Librán Moreno, M. (2011). “Pudor”. En Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C. - II d. C.)*, pp. 345-348. Huelva.

Mahoney, A. (1813). *The Epistles of Ovid*. London.

Pérez Gómez, L. (2011). “Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del *furor*”. *Florentia Iliberritana*, 22, pp. 149-168.

Pérez Lambás, F. (2018). *El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno*. España.

Richter, G. y Peiper, R. (1921). *Tragediae*. Leipzig.

Séneca. (2008). *Fedra* (trad. de José Luque Moreno). España.

Showerman, G. y Goold, G. (1977). *Ovid in Six Volumes. Vol. I: Epistulae (vel Heroïdes)*. Cambridge.



Regnare nolo, liber ut non sim mihi (Phaed. 3.7.27 Lupus et canis)

Lucía García Almeida

Universidad Nacional de Mar del Plata

garcia.almeida.lucia@gmail.com

Resumen

La tensión entre libertad y esclavitud es un tema característico en la fabulística antigua. Fedro, en la fábula 3.7, introduce el argumento de la *libertas* (v. 1) a través del diálogo entre un perro y un lobo, en el cual muestra las desventajas de ambos estados, aunque parece destacar la importancia de la libertad, tema con el que abre y concluye su narración (v. 1 *libertas*; v. 27 *liber*). En este trabajo se rastreará el modo en que se desarrolla esta defensa de la libertad por sobre una cómoda servidumbre.

Palabras-clave:
Fábula - Esopo
- Fedro - libertad -
esclavitud.



La fábula del lobo y el perro es una de las más conocidas de la colección fedriana. La historia del lobo que, frente a la condición ventajosa, aunque servil, del perro prefiere su propia vida, dura y llena de peligros pero en libertad, aparece en el ámbito de la fábula grecolatina y está ampliamente atestiguada en las paráfrasis latinas medievales.¹

Como es habitual en muchos de sus poemas, Fedro toma como base la versión esópica y modifica tanto su estructura narrativa como la interpretación general de la fábula misma. La breve versión esópica, Λύκος καὶ κύων (226 Ch.) se limita a una narración esquemática:

Λύκος ἐν κλοιῷ δεδεμένον ὀρῶν μέγιστον κύνα ἤρετο· “ Δήσας τίς σ’ ἐξέθρεψε τοῦτον;” Ὁ δὲ ἔφη· “Κυνηγός. -- Ἀλλὰ τοῦτο μὴ πάθοι λύκος ἐμοὶ φίλος· λιμὸς γὰρ ἢ κλοιοῦ βαρύτης.”

Ὁ λόγος δηλοῖ τὸ ἐν ταῖς συμφοραῖς οὐδὲ γαστρίζεισθαι.

(Chambry 1927: 100)

1. Cf. entre los antecedentes griegos *Aes.* 226 Ch.; Babrio 100; para las versiones latinas medievales, Aviano 37; *Romulus* 65; Ademar 45; Gualterio Ánglico 54; María de Francia 26.

puso blanco?” “Se ha rozado la carne con el collar de hierro que fundió mi amo y me puso al cuello”. Y el lobo, carcajeándose de él, le dice: “Me río yo de este lujo que te obliga a rozarte el cuello con un hierro”.

(Bádenas de la Peña 1985: 357)

Dos son los puntos fundamentales que se repiten en ambas versiones: 1) la admiración del lobo por el buen estado general del perro (en especial destacando la gordura y el brillo del pelaje) y 2) el detalle del collar que lastima el cuello del perro y que sirve como signo de sometimiento, a un cazador en el caso esópico o a un hombre rico en la fábula de Babrio.

Ambos elementos van a estar presentes en la versión de Fedro, cuya mayor originalidad está dada al introducir la idea de *libertas*, no explicitada en las versiones griegas precedentes. En esta fábula se muestra la antítesis entre una vida tranquila, pobre pero segura y una vida rica aunque cargada de riesgos. Esta tensión recuerda la historia que se narra en Horacio del ratón de campo y de ciudad (*sat.* 2.6.79-117). El ratón campesino es invitado a la ciudad a disfrutar de un gran banquete, pero ello entraña un peligro de muerte y prefiere volver a su cueva para alimentarse de manera frugal pero segura.³

Fedro ofrece de la historia del lobo y el perro una versión mucho más extensa, que le permite dotar a sus personajes de una mayor profundidad. La Penna (1968: xxxv) reconoce la calidad de la fábula al definirla como un *capolavoro mimico* gracias a la densidad de sus diálogos. Los animales están presentados en un momento de holganza, durante un encuentro casual donde ambos tienen voz para detallar sus propias condiciones de vida.

Además, hecho característico de la fábula fedriana, en el *promythio* aparece la voz autoral en primera persona⁴ para introducir la idea de *libertas* (v. 1). La tensión entre libertad y esclavitud es central para un poeta como Fedro, cuya posición social de liberto lo mantiene en un estrato social inferior con respecto a los ciudadanos libres. El conflicto final del lobo es entre resignar la libertad de una vida en la naturaleza o pasar a formar parte de un ‘contexto social’ delimitado por normas y obligaciones.

3. Cf. las palabras finales del ratón de campo (*sat.* 2.6.15-17): *haud mihi uita / est opus hac' ait et 'ualeas: me silua cauusque / tutus ab insidiis solabitur eruo.*, “No a mí esta vida / falta me hace, exclama; ‘adiós; mi bosque y mi agujero libre de trampas me consolarán de mi flaca algarroba” (Bekes 2015: 468-469).

4. Entre las innovaciones de Fedro se encuentra, justamente, la introducción del uso de la primera persona en un género de origen anónimo.

A través de la figura de un perro *perpastus* (v. 2) y *otiosus* (v. 18) se muestra la verdadera condición de quien no es dueño de su propia vida y debe aceptar su estado con resignación. Se retoma aquí una imagen tópica desde Epicteto (*diatr.* 3.22.80) en la que el perro es concebido como esclavo de su vientre y guardián de su dueño. Por oposición, el lobo es el animal libre, cuya ausencia de ataduras, sin embargo, le hace llevar una vida cargada de sufrimientos.

De acuerdo a la caracterización general de las fábulas aquí tenemos un ejemplo de lo que podría llamarse un modelo típico: una fábula animalística en la que se produce un enfrentamiento entre dos animales; como resultado de la conducta de estos (que puede ser clasificada de ‘inteligente’ o ‘necia’) uno resulta vencedor. En este caso particular el enfrentamiento no está dado al nivel de las acciones sino a nivel dialéctico.

Si bien podemos pensar que es el lobo quien resulta vencedor en la contienda, ya que defiende su libertad por sobre los placeres del cuerpo y las comodidades, hay que mencionar un hecho que no carece de importancia. En ninguno de los protagonistas se observa un deseo verdadero de mudar de estado. El encuentro casual les sirve para poner de manifiesto sus propias realidades y luego cada uno continúa su camino. Esta forma de presentar el conflicto abona la idea de que la fábula no apunta a un cambio social. No persigue modificar el orden establecido. Resultaría anómalo que el lobo cediera su libertad para colocarse el collar de esclavo o que el perro arrojara el suyo para irse con el lobo.

A través del diálogo Fedro deja en evidencia las desventajas que conllevan ambos estados. La libertad, concepto con el que abre y cierra el poema (v. 1 *libertas*; v. 27 *liber*), está puesta en un primer lugar, pero también los sacrificios que deben hacer los hombres para conservarla.

Es justamente con esta defensa de la libertad como Fedro abre el poema. En el v. 1 dice el poeta: *Quam dulcis sit libertas breuiter proloquar*, “Voy a revelar en pocas palabras cuán dulce es la libertad”. La *libertas* es caracterizada como *dulcis* a pesar de que la vida del lobo está alejada de esta primera imagen y podría concebírsela más bien como amarga.

Después de este verso inicial, se presenta el encuentro casual entre los dos animales a los que se caracteriza de manera breve pero significativa en una serie de oposiciones (vv. 2-8):

*cani perpasto macie confectus lupus
forte occurrit; dein, salutati inuicem
ut restiterunt, “unde sic, quaeso, nites?
aut quo cibo fecisti tantum corporis?
ego, qui sum longe fortior, pereo fame”.*

canis simpliciter: “*eadem est condicio tibi, praestare domino si par officium potes*”.

Un lobo consumido por el hambre encontró casualmente a un perro bien alimentado; después, tras saludarse cuando se detuvieron, dijo el lobo: “Dime, ¿por qué luces tan saludable o con qué alimento has conseguido semejante porte? Yo, que soy mucho más fuerte, me muero de hambre”. El perro le responde con franqueza: “Tendrás mi misma suerte si le puedes prestar a mi amo un servicio semejante al mío.

El perro está *perpasto* (v. 2), bien alimentado y el lobo *macie confectus* (v. 2), consumido por el hambre. Esta oposición está marcada también por la estructura del verso: ambos animales en los extremos y quedando como palabra central *macie*, ‘el hambre’, que es el elemento impulsor del diálogo, puesto que la gordura del perro es lo que motiva que el hambriento lobo le dirija la palabra. Esta motivación es la misma que ya había aparecido en las versiones griegas antes citadas. Y lo que podría llevar a pensar en un posible triunfo del perro, pues, como sostiene Renda (2012: 93):

Da questo primo confronto è evidente la superiorità del cane rispetto al lupo, e l'elemento discriminante è il cibo, che rappresenta una forma di ricchezza tale da assicurare al cane una vita di agi, rispecchiata dal suo bell'aspetto.

Después de saludarse amigablemente, es el lobo quien comienza a interrogar al perro, admirado por el buen estado del animal, pues él, aunque más fuerte se muere de hambre (v. 6 *pereo fame*).

En todas las respuestas del perro, que se sucederán del v. 7 en adelante, no hay dobleces ni intentos de ocultamiento. Este responde *simpliciter* (v. 7), ‘con franqueza’. Su discurso lo muestra orgulloso de su vida, sin tomar conciencia de su verdadera condición de *seruus*. Es este el motivo que lo lleva a decir que el lobo podría tener su misma suerte si es capaz de prestarle al amo un servicio semejante al que él mismo desempeña. Pero este acuerdo del lobo con el hombre, si bien lo sacaría de su precaria condición social, lo llevaría a una pérdida de la autonomía en sus decisiones, en la que no podría disponer de su libertad.

Ahí está la primera condición, el *officium* (v. 8) a desempeñar, que el lobo estaría tentado a aceptar:

“quod?” inquit ille. “custos ut sis liminis,
a furibus tuearis et noctu domum. 10
adfertur ultro panis; de mensa sua
dat ossa dominus; frusta iactat familia,
et quod fastidit quisque pulmentarium.
sic sine labore uenter impletur meus”.

¿“Cuál”?, dijo aquel. “Guardar la puerta y proteger la casa de los ladrones durante la noche. Me dan pan sin que lo pida; el amo me da los huesos de su mesa; los esclavos me arrojan las sobras y algunos el guisado que no les gusta”. Así, sin esfuerzo, lleno mi vientre”.

A partir del v. 9 el perro comienza a detallar cuál es su función en la casa del amo y las costumbres que allí se tienen. La primera ocupación del perro es guardar la puerta de entrada (v. 9 *custos ut sis liminis*) y proteger la casa de ladrones durante la noche (v. 10 *a furibus tuearis et noctu domum*).⁵

El *officium* (v. 8) del perro como guardián de las propiedades está atestiguado ya en Catón (*agr.* 124): *Canes interdiu clausos esse oportet ut noctu acriores et uigilantiores sint*,⁶ “Es necesario que durante el día los perros estén encerrados, para que en la noche sean más feroces y vigilantes” y en Varrón (*rust.* 1.21) [*canes*] *consuefacias [potius] noctu uigilare et interdiu clausos dormire*,⁷ “a los perros debe acostumbrárselos a vigilar de noche y a dormir, encerrados, durante el día”. Esta es la misma situación que describe el perro: sólo a la noche recupera su libertad, cuando debe ejercer su oficio, mientras que en las horas del día permanece atado.

Entre los vv. 11-14 el perro explica de manera detallada de qué modo recibe esa comida como pago por sus servicios: le dan comida sin pedirla, pero el amo le da los huesos (v. 12 *dat ossa dominus*), los esclavos le arrojan las sobras (v. 12 *frusta iactat familia*) y otros más la comida que no les gusta. De este modo puede llenar su vientre sin esfuerzo.

5. Cf. Phaed. 1.23 *Canis fidelis*. La fábula presenta a un perro en su labor nocturna de vigilar la entrada de la casa cuando un ladrón quiere engañarlo echándole comida para que no ladre.

6. Dalby 1998: 114.

7. Tirado Benedí 1945: 98.

Las palabras del perro, alabando el modo en que es alimentado, delatan una realidad más terrible. Su alimento está constituido por las sobras y los restos que otros no quieren comer. No sólo de su dueño, sino también de los esclavos, los otros de su misma condición. Es importante destacar que en el discurso del perro no se evidencia una queja acerca de su estado, que lo considera como una forma de vida satisfactoria. Y esto también es característico del imaginario fabulístico: está ausente la idea de rebelión de las clases dominadas frente a los abusos de los poderosos. Como se hace aquí, se expone un estado de cosas dado. Se muestran las injusticias pero no se las cuestiona. La esclavitud cómoda satisface las necesidades básicas y no se lamenta la pérdida de la libertad. A continuación, el lobo da su respuesta (vv. 15-18):

ego uero sum paratus: nunc patior niues 15
imbresque in siluis asperam uitam trahens.
quanto est facilius mihi sub tecto uiuere,
et otiosum largo satiari cibo!

Pues yo ya estoy preparado; ahora padezco las nevadas y las lluvias en los bosques, arrastrando una vida dura. ¡Cuánto más fácil es para mí vivir bajo techo y saciarme en la ociosidad con un alimento abundante!

Al padecer las inclemencias del tiempo y sufrir hambre, la descripción del perro le tienta para aceptar la propuesta. Así, dice: *ego uero sum paratus*, “yo ya estoy preparado” (v. 15), pues la vida en la naturaleza (en oposición a la vida ‘civilizada’ del perro) es en extremo dura. Ve como un cambio positivo el vivir bajo techo y poder conseguir el alimento llevando una vida ociosa. Hasta ese momento su vida era dura (v. 16 *asperam uitam*) y su deseo es una existencia más fácil (v. 17 *facilius*) y relajada (v. 18 *otiosum*).

En este momento, crucial para la narración, el lobo parece dispuesto a acompañar al perro, hasta que observa el detalle del cuello pelado por una cadena (vv. 19-27):

“ueni ergo mecum”. Dum procedunt, aspicit 20
lupus a catena collum detritum cani.
“unde hoc, amice?” “nil est”. “dic, sodes, tamen”.
“quia uideor acer; alligant me interdiu,
luce ut quiescam, et uigilem nox cum uenerit:

crepusculo solutus qua uisum est uagor".
 "age, abire si quo est animus, est licentia?" 25
 "non plane est" inquit. "fruere quae laudas, canis;
 regnare nolo, liber ut non sim mihi".

"Entonces, ven conmigo". Mientras caminan, observa el lobo el cuello del perro, pelado por una cadena. "Amigo, ¿cómo te has hecho eso?". "No es nada". "De todos modos, dímelo, por favor". "Como les parezco muy inquieto, me encadenan durante el día, para que descansa mientras hay luz y vigile cuando llega la noche; al atardecer me desatan y deambulo por donde quiero". "Veamos, ¿si te apetece marcharte, puedes hacerlo?". "No, en absoluto", dice. "Disfruta lo que alabas, perro; no quiero reinar, si no tengo libertad".

Entonces el lobo, viendo el cuello pelado del perro, le pregunta qué es eso (v. 21 *unde hoc, amice?*). Si antes la respuesta del perro había sido dada *simpliciter* (v. 7), con franqueza, ahora evita dar una respuesta directa, para luego, frente a la insistencia del lobo, restarle importancia a la situación que debía padecer durante el día: lo atan para que descansa mientras haya luz para luego, al atardecer, ser soltado y vagar por donde quiere. El perro parece no darse cuenta de que el servicio que le ofrece a su patrón, simbolizado por la cadena, es el signo de su propia esclavitud.

El lobo, sorprendido, repregunta si tiene la posibilidad de irse si así lo desea. Cuando el perro le da como respuesta un 'No' categórico (v. 26 *non plane est*), el lobo pronuncia las palabras con las que cierra la fábula: *regnare nolo, liber ut non sim mihi* (v. 27), "no quiero reinar, si no tengo libertad".

La fábula está construida de manera anular. Las palabras del v. 1, cuyo verbo *proloquar*⁸ en primera persona hace recaer la voz en la persona de Fedro, son retomadas en el verso final en la última intervención del lobo, quien va a defender sobre todas las cosas su libertad, aun sabiendo el costo que esta tiene.

Este cierre evidencia la negativa del lobo a asumir un compromiso que lo prive de su libertad, haciéndose cargo de los riesgos que conlleva esa decisión. El perro, por su parte, acepta su condición servil a cambio de la 'riqueza' que significa tener un abundante alimento diario. Tampoco se lamenta de la libertad perdida, pues mantiene un margen de independencia cuando reconoce que puede vagar libremente durante las horas del día.

8. Según La Penna (1974: lxxv-lxxvi) es un verbo arcaico de uso poético e introduciría uno de esos pasajes en los que Fedro eleva el tono de su discurso de acuerdo a la importancia de su argumento.

La conclusión de esta fábula no deja de ser paradójica. De manera evidente Fedro se coloca al lado del lobo, pero no desdeña la elección del perro. Centrado en una moral relativista, el fabulista pareciera aceptar la posibilidad de que los hombres puedan elegir su propio destino, siempre que esta elección sea hecha libremente.

Referencias bibliográficas

- Bádenas de la Peña, Pedro (ed.) (1985). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo*. Introducción general Carlos García Gual. Introducciones, traducciones y notas de P. Bádenas de la Peña. Madrid.
- Bekes, Alejandro (ed.) (2015). *Horacio. Sátiras*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires.
- Chambry, Émile (ed.) (1927). *Ésope. Fábulas*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris.
- Dalby, Andrew (ed.) (1998). *Cato. On farming. De agricultura*. A modern translation with commentary by Andrew Dalby. Totnes.
- La Penna, Antonio (1968). “Introduzione”, en: Richelmy, Agostino (ed.) *Fedro. Favole*. Versione di Agostino Richelmy, con testo latino a fronte. Introduzione di Antonio La Penna. Torino, pp. 7-68.
- Perry, Ben Edwin (ed.) (1965). *Babrius and Phaedrus*. Edited and translated by Edwin Perry. London-Cambridge.
- Renda, Clara (2012). *Illitteratum plausum nec desidero. Fedro, la favola e la poesia*. Napoli.
- Tirado Benedí, Domingo (ed.) (1945). *Varrón. De las cosas del campo*. Edición bilingüe. Introducción, versión española y notas por Domingo Tirado Benedí. México.



Polimetría y *cantica* en *Andria*: una revisión de Terencio a la luz de las teorías de codificación y variación

Pablo Martín García

Universidad de Buenos Aires

pablomartíngarcia95@gmail.com

Resumen

Partiendo de las diferencias métricas entre *cantica* estíquicos y *cantica mixtis modis*, la crítica considera que las obras de Terencio carecen de estos últimos, pues no hacen uso de metros báquicos y créticos, propios de los *cantica* de Plauto. Cuestionamos esta mirada, postulando que Terencio tenía su propia forma de componer *cantica* prescindiendo de tales metros. Estudiaremos el uso de los *cantica* en *Andria* de Terencio y examinaremos su funcionamiento mediante la comparación de dos *cantica* en boca de los *adulescentes* para ilustrar el alcance de esta nueva concepción en la manera en que entendemos la trama de la obra.



Palabras-clave:

palliata - Terencio -
cantica - codificación
- variación.

En las últimas décadas proliferaron estudios que reivindican los procedimientos compositivos del africano a partir del descubrimiento de una característica común a todas las *comoediae palliatae*: un alto grado de codificación. Anteriormente, las obras de Terencio habían sido juzgadas en varios aspectos a la sombra de las de Plauto. Entre otras cosas, las comedias del africano muchas veces han sido consideradas menos cómicas que las de su predecesor. De acuerdo con las nuevas perspectivas, lo que hace a cada comedia diferente de las demás es la actualización de aquel código mediante procedimientos de variación. La innovación de Terencio consiste, entre otras cosas, en una particular conciencia de este proceso de codificación-variación. En el marco de estas teorías, Faure-Ribreau (2012) introduce el término “ludismo” para designar los procedimientos metateatrales explotados en la *palliata*, los cuales hacen referencia al contexto ritual en que se ponían en escena las obras, los *ludi scaenici*. *Ludus* es un término polisémico: manifiesta principalmente el juego de los personajes contruidos como actores y las variaciones que sufre la convención. Entre los muchos elementos codificados, uno muy importante —aunque poco estudiado— es la estructura métrica o musical. La mayoría de los trabajos dedicados a la métrica de la *palliata* se ocupa de Plauto y de Terencio de manera general, poniendo el énfasis, como mencionamos, en el primero y reduciendo a Terencio a una serie de notas al margen. En este sentido, los autores se limitan a brindar datos acerca de la estructura global de las obras explicando minuciosamente los fundamentos teóricos sin emprender una investigación verdaderamente exhaustiva del funcionamiento interno y del alcance de este fenómeno en la trama de cada obra en particular. Consideramos que es una deuda de los estudios clásicos



ahondar en las relaciones entre la métrica y la trama en general, y en los procedimientos compositivos de Terencio en particular, para entender la importancia de su obra en el corpus de la *palliata*, más allá de la que, sin duda, tuvo para los estudios retóricos desde Cicerón hasta los jesuitas. Los objetivos de este trabajo son, entonces, dos: por un lado, demostrar lo inadecuado que resulta tomar a Plauto como modelo de la *palliata*, del cual se apartaría Terencio, por medio de un estudio del funcionamiento específico del fenómeno métrico de los *cantica* en *Andria*, la primera comedia de Terencio (según la cronología de los consulados que brindan las didascalias); por otro, mostrar el alcance de la métrica en Terencio respecto de uno de sus más reconocidos rasgos: la composición de pares de caracteres. Este trabajo se enmarca en un proyecto mayor que busca abrir camino a un estudio integral de la métrica terenciana. Creemos, en este sentido, que lo más conveniente es abarcar el corpus en orden cronológico de manera que, en futuros trabajos dedicados a examinar en términos métricos otras comedias del africano, el objeto de estudio pueda ser abordado en comparación con la comedia anterior. De esta manera, será posible no solo emprender un estudio evolutivo del uso de la métrica en su obra sino también alcanzar una comprensión más acabada de Terencio a partir de Terencio.

Como es sabido, algunos manuscritos de las comedias latinas distinguen entre dos tipos de discurso dependiendo de la modulación: llaman *deverbia* a las partes habladas y *cantica* a las cantadas. Los primeros corresponden exclusivamente a pasajes en senario yámbico (*ia6*)¹, mientras que los segundos están compuestos por cualquier combinación de metros distintos del *ia6*. Partiendo de esta base, Marshall² introduce una novedosa forma de ver la estructura de las comedias: sugiere no entender las obras de Plauto y Terencio en términos de actos divididos en escenas, pues tal división responde a determinadas necesidades teatrales como la diferenciación del cronotopo o los cambios de vestuarios, pero no es percibida por el público ni refleja la elasticidad del tiempo que, según él, contribuye al humor de las obras. Propone, más bien, entenderlas como un sistema de arcos, esto es secciones del argumento compuestas por una primera parte no acompañada de música (*deverbium*) y una segunda parte acompañada de música (*canticum*). De acuerdo con esta imagen del arco, llama “elevaciones” a los *deverbia* y “caídas” a los *cantica*.

Algunos críticos como Gratwick y Duckworth³ distinguen, a su vez, dos tipos de realización de los *cantica* dependiendo de la estructura métrica: encuentran que existen, por un lado, pasajes estáquicos,

1. Seguimos las abreviaturas de Marshall (2006), que utilizaremos de aquí en más.

2. Marshall (2006).

3. Gratwick (1999); Duckworth (1994).

es decir basados en una estructura métrica recurrente, y, por otro, *cantica mixtis modis*, es decir pasajes polimétricos donde el metro puede cambiar verso a verso. A partir de esto, han llegado a concluir que esta diferencia en la complejidad métrica debía comportar una diferencia en la complejidad musical de la performance de manera que los *cantica mixtis modis* debían ser más musicales que los estíquicos.

Marshall⁴ advierte, en este sentido, que el africano incorpora versos estíquicos distintos del *tr7* con mayor regularidad que Plauto. A grandes rasgos, en las comedias de Plauto suele encontrarse una alternancia entre pasajes en *ia*⁵, *cantica* estíquicos casi exclusivamente en *tr*⁶ y *cantica mixtis modis*, principalmente formados por metros báquicos y créticos, combinados con algunos yambo-trocaicos. Contrariamente, en Terencio hay una mayor alternancia entre *tr7*, *ia7*, *tr*⁷ y *ia8*, principalmente, y una cantidad muchísimo menor de metros báquicos y créticos. Por esta razón, Marshall cree que, combinando una mayor variedad de metros yambo-trocaicos, Terencio contrarresta la ausencia de *cantica mixtis modis* en sus obras. Efectivamente, en *Andria* encontramos lo que Moore⁶ llama “pasajes polimétricos”, que no constituyen *cantica mixtis modis* según la clasificación de estos autores, pues no se caracterizan por el uso de metros créticos y báquicos, pero alternan verso a verso metros yámbicos y trocaicos de mayor o menor duración. En *Andria*, según Moore⁷, existen once de estos pasajes.

Deufert⁸ repara en el hecho de que, si bien en Plauto los cambios de metro ocurren en especial en las entradas a escena de los personajes, Terencio introduce cambios en medio de las escenas cuando la atmósfera de la conversación da un giro. Concretamente en *Andria* hemos podido comprobar esto. Pero, además, hemos comprobado que los cambios de metro coinciden en esta obra también con las entradas a escena. La obra comienza con una larga tirada de 175 *ia6*, durante los cuales Simón, el *senex*, habla con Sosia, su liberto. Finalmente, en el verso 175 ingresa Davo, el *servus*, al mismo tiempo que ingresa la música en la obra, pues aquí comienza la primera caída, compuesta en *ia8*, *ia2 acat.* y *tr7*. Luego de la escena que comparte con Simón, Davo tiene un soliloquio que termina en *ia8*. Entonces, Davo sale e ingresa Misis, la *ancilla* de Glicerio, con otro cambio de metro, en *tr7*. La entrada de Pánfilo, inmediatamente después, no exhibe un cambio de metro desde el comienzo, pues su primer parlamento (v. 236) continúa en *ia8*, el mismo metro con el que termina de hablar Misis en el v. 235. Sin embargo, cinco versos después Pánfilo asume uno de los once pasajes polimétricos que menciona Moore. Si la

4. Marshall (2006: 225).

5. Moore (2012: 267).

6. *Loc. cit.*

7. Deufert (2014: 491).



lamentación es un rasgo típico de los *adulescentes* y, de este modo, forma parte del código con el cual el auditorio estaba familiarizado, podríamos decir que, aunque Pánfilo ingrese en el v. 236 sin un cambio de metro, es este pasaje polimétrico lo que revela la identidad de su *persona*. La entrada del segundo *adulescens* de la obra, Carino, comporta también un cambio de metro, pues, Pánfilo y Misis terminan de hablar en *ia7* y Carino ingresa en *tr8*. Junto con él entra Birria, su *servus*, en el mismo metro. Finalmente, la entrada de Cremes coincide con el comienzo de la caída del Arco 6 y, por lo tanto, también con un cambio de metro. Ingresa, pues, en *ia8* luego de una sección en *ia6*.

Hay un pequeño grupo de personajes cuyas entradas no están marcadas por un cambio de metro, rasgo que no es de extrañar, pues sus participaciones en la trama son menores y permanecen poco tiempo en escena. Nos referimos, por un lado, a Lesbia, que ingresa en medio de un *deverbium* en *ia6*. Su principal tarea será la de anunciar el nacimiento del hijo de Pánfilo (v. 486). Por otro lado, Critón y Dromón comportan una función utilitaria, muy acotada y, por lo tanto, apenas participan. La performance del primero es por completo en *ia6* y los únicos tres versos en boca del segundo son *ia8* y *tr7*.

Como vemos, estos datos respaldan *a priori* las teorías ya mencionadas según las cuales, por un lado, Terencio no usa metros báquicos y créticos en las entradas de los personajes a escena, y, por otro, los cambios de metro coinciden mayormente con los cambios de dirección en las temáticas de las conversaciones. Sin embargo, juzgar la composición de *cantica* según los procedimientos de Plauto empaña la visión que tenemos de los usos particulares de Terencio. Por nuestra parte, pensamos que, si los *cantica* se dividen en *cantica* estíquicos y *cantica mixtis modis*, los pasajes polimétricos de Terencio, aunque no contengan metros créticos y báquicos, pueden ser considerados, no obstante, *cantica mixtis modis*, pues no constituyen pasajes estíquicos. Creemos que posturas como las de Marshall y Moore están influenciadas por aquellas palabras de Varrón que recoge Gelio: “*postquam est mortem aptus Plautus... numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*”⁸.

Si, en lugar de atender a la clasificación de Marshall y Moore, según la cual, como ya dijimos, los *cantica mixtis modis* son aquellos que presentan metros báquicos y créticos, entendemos que Terencio decide prescindir muchas veces de este tipo de metros, prefiriendo los yambo-trocaicos, y aportando variedad mediante distintas duraciones, hallaremos que también en Terencio algunos de los once pasajes polimétricos que encuentra Moore —y que nosotros insistimos en considerar *cantica mixtis modis* propiamente dichos— coinciden con las entradas a escena de algunos personajes. De hecho, los cambios

8. *Gel.* 1. 24. 3. Es decir: “luego de que Plauto se reunió con la muerte, los innumerables metros lloraron todos juntos al mismo tiempo” (esta y todas las traducciones siguientes nos pertenecen).

de metro que acabamos de señalar son sucedidos, en muchos casos, por tiradas de versos de diversa índole y duración. Davo, pues, entra en un *ia8*, al cual le siguen un *ia2 acat.*, un *ia8*, y dos *tr7*. La entrada de Misis presenta seis *tr7* sucedidos por dos *ia8*, un *tr7* y dos *ia8*, momento en el cual comienza, inmediatamente, el *canticum* de Pánfilo. Carino y Birria entran con un *tr8*, un *tr7*, dos *ia8*, un *tr8*, un *tr7*, un *tr8* y un *tr7*. Lesbia, si bien entra con cinco palabras en *ia6*, pocos versos después, comienza a cantar con cuatro *ba4 acat.*, un *ia2 cat.*, deja de cantar durante un verso en *ia6*, y retoma con dos *ia8*. Sorpresivamente, en su análisis, aunque afirma que los *cantica mixtis modis* se componen de báquicos y créticos, Moore no hace mención alguna de este pasaje de Lesbia. Si revisamos los cambios de metro en *Andria*, es evidente que Terencio aplica una mayor variedad y combinación de metros en las entradas a escena de los personajes que en cualquier otro punto de la obra.

Si nos atenemos a las teorías más tradicionalistas, que ven a Plauto como el modelo y a Terencio como quien se aparta de ese modelo, podemos concluir, junto con Marshall y Moore, que Terencio reemplaza los *cantica*, que en Plauto introducen a los personajes, por simples cambios de metros. Sin embargo, si consideramos que Terencio tiene su propia forma de componer *cantica mixtis modis* sin usar metros créticos ni báquicos, entonces podemos concluir que Terencio, al igual que Plauto, marcaba las entradas a escena con *cantica* polimétricos, los cuales exhiben una variedad mayor de metros con respecto a los pasajes estíquicos.

Ahora bien, nos hemos propuesto dar cuenta de lo revelador que es reconsiderar el uso que hace Terencio de la métrica para el análisis de los pares de caracteres. Para ello, nos interesa observar dos *cantica*: por un lado, el que está comprendido en los vv. 234-253 del Arco 2, del cual nos importan concretamente los vv. 240-253 y que no constituye, según la crítica, un *canticum mixtis modis*, y, por otro, el que comprenden los vv. 625-638^a del Arco 7, el único *canticum* polimétrico que reconoce Moore, pues contiene metros créticos. Ambos pasajes comparten la particularidad de estar en boca de los dos *adulescentes* de la obra: el primero le corresponde a Pánfilo y el segundo a Carino. La diferencia esencial entre ambos pasajes es, en términos métricos, el hecho de que Carino canta en metros créticos y Pánfilo no. Sin embargo, el pasaje de Pánfilo se distingue notoriamente del resto de los pasajes polimétricos porque incorpora metros yambo-trocaicos que no se encuentran en casi ningún otro pasaje de la obra (*ia2 acat.*, *tr2 acat.*, *tr2 cat.*). Es decir, por un lado, se diferencian, pero, por el otro, ambos pasajes comportan una variedad métrica particularmente evidente. Esto se traduce en el contenido de ambos pasajes. Si bien en ambos casos se trata de un lamento, típico de los *adulescentes*, Pánfilo se lamenta principalmente porque se siente burlado por Simón y Cremes, quienes le ordenan que se despose con quien, en su opinión, es un *monstrum* (v. 250):

*Pa. quid? Chremes, qui denegarat se commissurum mihi
gnatam suam uxorem, id mutavit quia me inmutatum videt?
itane obstinate operam dat ut me a Glycerio miserum abstrahat?
quod si fit pereor funditus.
adeo hominem esse invenustum aut infelicem quemquam ut ego sum!
pro deum atque hominum fidem!
nullon ego Chremeti 'pacto adfinitatem effugere potero?
quot modis contemptu 'spretu'! facta transacta omnia. hem
repudiatu' repeto: quam ob rem? nisi si id est quod suspicor:
aliquid monstri alunt: ea quoniam nemini obtrudi potest,
itur ad me. [...]
nam quid ego dicam de patre? ah
tantamne rem tam neglegenter agere! (vv. 240-253)*

Pá. —¿Qué? ¿Cremes, que había rechazado entregarme a su hija por esposa, cambió de opinión porque ve que yo no cambié la mía? ¿Tan firmemente se empeña en apartarme a mí, miserable, de Glicerio? Si lo logra, estoy totalmente arruinado. ¿Hay hombre tan desafortunado en el amor o tan desdichado como yo? ¡Por los dioses y los hombres! ¿De ningún modo voy a poder huir del parentesco con Cremes? ¡De cuántas maneras soy despreciado y desechado! Todo está hecho, arreglado. ¡Sí! Una vez rechazado, vuelven a buscarme. ¿Por qué razón? Salvo que sea lo que yo sospecho: crían algún monstruo, y como no lo pueden encajar a nadie, vienen a mí. [...] Y ¿qué diré de mi padre? ¡Ah! ¡Un asunto tan serio, tratarlo tan a la ligera!

Por su parte, Carino se lamenta porque Pánfilo, a quien acusa de *perfidus*, le ha quitado a quien aquel consideraba su próximo triunfo amoroso:

*Ch. Hoccinest credibile aut memorabile,
tanta vecordia innata quoiquam ut siet
ut malis gaudeant atque ex incommodis
alterius sua ut comparent commoda? ah*



*idnest verum? immo id est genus hominum pessimum in
denegando modo quis pudor paullum adest;
post ubi tempu' promissa iam perfici,
tum coacti necessario se aperiunt,
et timent et tamen res premit denegare;
ibi tum eorum inpudentissima oratio
«quis tu es? quis mihi es? Quor meam tibi? Heus
proxumus sum egomet mihi.»
at tamen «ubi fides?» si roges,
nil pudet hic, ubi opus [est]; illi ubi
nil opust, ibi verentur. (vv. 625-638a)*

Ca. —¿Se puede creer o imaginar que haya tanta estupidez innata como para que se alegren por las desgracias del otro y sus ventajas surjan a partir de las desventajas del otro? ¡Ah!, ¿es verdad esto? Sin duda, el peor tipo de gente es el que solo tiene un poco de reparo en decir que no. Después, cuando ya es tiempo de cumplir lo prometido, entonces, forzados, inevitablemente revelan lo que son; y temen, pero la circunstancia los obliga a negarlo. Entonces, tienen palabras descaradas: “¿Quién sos? ¿Qué me importás? ¿Por qué debería darte a la mía?” ¡Ay! El más cercano a mí soy yo mismo”. Y si les preguntás: “¿Dónde está la palabra dada?”, no sienten ninguna vergüenza cuando hace falta. ¡Se avergüenzan cuando no hace falta!

La diferencia es sutil, pero cobra sentido cuando entendemos cómo es caracterizado cada uno de los personajes a lo largo de toda la obra. En efecto, Pánfilo, aunque pudiera terminar viviendo una vida que no desea, en el momento presente de la obra tiene a su amada tal como siempre quiso, mientras que Carino tiene todo por perder, pues, estando enamorado de Filomena, no la posee¹⁰ y, si Pánfilo se casara con ella, la perdería por completo, ya como objeto de un enamoramiento, ya como novia efectiva. La lamentación de Pánfilo se presenta, pues, más como la de quien debe acatar órdenes a regañadientes que

9. I.e. “mi novia”.

10. Al menos no parece haber sido correspondido ni haber tenido algún tipo de contacto con ella. Tampoco Filomena aparece como personaje, sino en boca de otros.



como una respuesta a la inminente pérdida del objeto de su amor, mientras que Carino se lamenta porque se da cuenta de que ha perdido a su amada y, por lo tanto, a aquello que le da sentido a su personaje.

Uno de los rasgos más sobresalientes de las comedias de Terencio y que ha sido estudiado bajo distintos puntos de vista es la composición de pares de caracteres. El par por antonomasia es, sin duda, el que conforman los *senes* de *Adelphoe*, Mición y Démeas, pero existen otros similares en toda la obra del africano. En *Andria*, por ejemplo, como en *Heautontimorumenos*, advertimos también un par de *senes*, Simón y Cremes, y un par de *adulescentes*, Pánfilo y Carino. En *Haut.* y *Adel.*, quizás porque Terencio logró perfeccionar su técnica, estos pares son mucho más importantes para la trama y los procedimientos cómicos que en *Andria*. Los momentos que tales personajes comparten en escena son muy ricos en aquello que Faure-Ribreau llamó “comentarios lúdicos”, referencias metateatrales que hablan, entre otras cosas, de una competencia entre los personajes de cada par por permanecer en la obra y hacer perecer al otro, por ejemplo. El caso de *Andria* es menos fecundo en este sentido. Sin embargo, en este, como en los demás casos, podemos rastrear la incidencia de la métrica en la caracterización de estos pares. En efecto, Moore (2012: 195) advierte que, según Lindsay, el crético era un metro muy usado en los lamentos de las heroínas de tragedias romanas. Si tenemos en cuenta que la situación de Carino es más trágica *stricto sensu* que la de Pánfilo, podríamos estar ante un ejemplo de parodia¹¹ de la tragedia romana. Para sostener esta conclusión, claro está, deberíamos emprender un estudio específico de la parodia de la tragedia en la *palliata*, lo cual excede, por el momento, los límites de este trabajo. Sin embargo, creemos que es un posible punto de partida para explicar el hecho de que el de Carino sea el único *canticum* compuesto en metros créticos.

Hemos cuestionado, por medio de las teorías sobre codificación y variación en la *palliata*, la manera en que Marshall y Moore entienden los procedimientos compositivos de Terencio. Asimismo, hemos demostrado que el hecho de que Plauto precediera cronológicamente al africano no convierte al primero en modelo del código. Antes bien, el código precede a ambos comediógrafos. Por lo tanto, no debemos considerar que uno encarna el código y el otro se aparta de él, sino que ambos operan variaciones sobre el mismo código en sus propios términos, los cuales coinciden en algunos aspectos y en otros no. De esta manera, nos fue posible ver las distinciones métricas que operan en los *cantica* y que contribuyen, entre otras cosas, a la composición de uno de los más reconocidos elementos de la obra del africano, los pares de caracteres.

11. No debe entenderse la parodia en el sentido corriente y restringido que la asemeja a la sátira o la burla. Acerca de la parodia y sus diferencias con la ironía y la sátira *cf.* Hutcheon (1981).

Referencias bibliográficas

- Augoustakis, A. & Traill, A. (edd.) (2003). *A companion to Terence*. Oxford: Wiley Blackwell
- Deufert, M. (2014). “Metrics and Music”, en Fontaine, M. & Scaifuro, A. C. (edd.) *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*, Oxford.
- Duckworth, G. E. (1994). *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press.
- Faure-Ribreau, M. (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Terence)*, París.
- Gratwick, A.S. (1999). *Terence: The Brothers*, 2nd ed. Warminster, Aris and Phillips.
- Hutcheon, L. (1981). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (traducción de Pilar Hernández Cobos), *Poétique*, No. 45, pp. 173-193.
- Luque Moreno, J. (2014). *Hablar y Cantar: La Música y el Lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada.
- Marshall, C. W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.
- Moore, T. J. (2012). *Music in Roman Comedy*, Cambridge.
- P. Terenti Afri. (1958). *Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer et W. Lindsay, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- Terencio (2009). *Comedias*, Introducción, traducción y notas de Gonzalo Fontana Elboj, tomos I y II, Gredos, Madrid.



Cuando el remedio es peor que la enfermedad: aproximaciones al fr. 589 de *Tereo* de Sófocles

Stella Maris Gena

Universidad de Buenos Aires

stellamarisgena@hotmail.com

Resumen

Sabemos, gracias a la tradición mitológica, que Procne asesina a su hijo Itis y, luego de cocinarlo, lo sirve como plato principal a su esposo (padre del niño) Tereo, para vengarse de él, puesto que Tereo violó a su cuñada, Filomela, la secuestró y le cortó la lengua para que no pudiera denunciar lo sufrido. Basándose en este mito, Sófocles escribió la tragedia *Tereo*, que se conserva de manera fragmentaria. En este trabajo se indaga sobre la insensatez que lleva a las hermanas a cometer un crimen atroz en respuesta a una acción menos atroz, según el fr. 589.



Palabras-clave:

Locura - insensatez

- *Tereo* - tragedia-

Sófocles.

La tragedia *Tereo* de Sófocles llegó hasta la actualidad de manera fragmentaria gracias a la tradición indirecta. Solamente se conservan diecisiete fragmentos: algunos son palabras sueltas, otros un verso completo y otros constan de pasajes más extensos, de entre dos y hasta diez versos, pero es una de las tragedias sofocleas fragmentarias más sustanciosas¹.

El objetivo de esta ponencia es indagar la insensatez desmedida que lleva a las hermanas protagonistas de la obra a cometer un crimen atroz como respuesta a una acción no tan atroz según el fragmento 589², y su relación con la *manía*, con la intención de poder ampliar nuestros conocimientos sobre la representación de la figura femenina en relación con los desórdenes mentales en la Grecia antigua. Para ello, se expondrá brevemente el argumento de la tragedia y las innovaciones en el tratamiento del mito que introduce Sófocles; luego se tratará la relación entre las madres filicidas y el dios patrón del teatro, Dioniso, y se profundizará sobre la *ἄνοια* de las protagonistas. Finalmente, se hará mención del refrán al que alude la segunda parte del fragmento 589 y a la imagen del médico que, en vez de curar una enfermedad, la empeora al utilizar medicinas que resultan dañinas por exceso.

-
1. *Cfr.* Sommerstein (2012: 191-209) para un estudio más exhaustivo de las tragedias fragmentarias de Sófocles.
 2. La numeración y el texto griego de los fragmentos corresponden a la edición de Radt (1999).



Según la mayor parte de los académicos³, es posible reconstruir el argumento de *Tereo* gracias a la hipótesis del Papiro de Oxirrincos 3013: el gobernador de Atenas, Pandión, tenía dos hijas, Procne y Filomela; unió en matrimonio a la mayor, Procne, con el rey de los tracios, Tereo. De esa unión nació un varón, al que llamaron Itis. Luego de un tiempo en la patria de su esposo, Procne le solicitó a Tereo que trajera a su hermana Filomela porque la extrañaba demasiado. Tereo partió en su búsqueda y en el camino de vuelta, se enamoró de su cuñada y la violó; como precaución para que la joven no declarara lo sucedido, le cortó la lengua. Al llegar a Tracia, Filomela le reveló a su hermana el agravio sufrido por medio de un tejido y cuando Procne se percató de lo ocurrido, enloquecida por los celos, asesinó a su hijo, lo cocinó y se lo sirvió como alimento a Tereo, que lo comió sin notar. Las hermanas huyeron y fueron transformadas una en ruiseñor, la otra en golondrina y Tereo, en abubilla.

Si bien en la hipótesis se especifica que Procne asesinó a su hijo en un estado de enajenación provocado por los celos, en el resto de la tradición literaria persistió la variante del mito en la que Procne decide asesinar a Itis para castigar a su esposo y cobrarse venganza por haber mancillado a su hermana⁴. Los fragmentos conservados de la tragedia no brindan suficiente información para afirmar si el filicidio se llevó a cabo por una u otra de las razones mencionadas previamente, como tampoco esclarecen cuál sería el desencadenante de los celos que enloquecen a Procne: McHardy (2005: 144) propone que la introducción de Filomela como una segunda “esposa” es la causa. La envidia como motivadora del crimen podría ser una innovación⁵ sofoclea del mito, como lo es el filicidio deliberado que lleva a cabo Procne, ya que no hay registros de ello en los años anteriores a la puesta en escena de la tragedia⁶. En las versiones previas del relato, la muerte del niño sucedía a causa de un error de su madre.

El fragmento 589 de la tragedia, generalmente aceptado por los académicos como parte del discurso del *deus ex machina* en el final de la obra⁷, se refiere explícitamente a la reacción desmedida de Procne y Filomela:

3. *Cfr.* Dobrov (1993: 198), March (2000: 122), Maresca (2016: 185-186), McHardy (2005: 142), Parsons (1974: 49-50).

4. Puede leerse esta variante del mito, por ejemplo, en: Paus. I.41.8 y X.4.8, *Hig. Fab.* XLV, *Ov. Met.* VI.426 y ss.

5. *Cfr.* Maresca (2016: 183-213) para una investigación más profunda sobre las innovaciones introducidas por Sófocles, que posteriormente se transformaron en parte estructural del mito.

6. Debió estrenarse, seguramente, antes de la puesta en escena de *Aves* de Aristófanes (en el 414 a.C.), ya que en esa comedia la abubilla declara en el v.100 (Coulon y Van Daele, 1924): Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμáίνεται/ ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐμέ, τὸν Τηρέα. “De tal manera, en efecto, Sófocles me maltrata en las tragedias a mí, a Tereo”.

7. *Cfr.* Fitzpatrick (2001: 98) y McHardy (2005: 144).

ἄνους ἐκεῖνος· αἱ δ' ἄνουστέρωσ ἔτι
 ἐκεῖνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.
 ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσι θυμωθεὶς βροτῶν
 μείζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,
 ἰατρός ἐστὶν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

“Insensato él: pero ellas más insensatas todavía
 se vengaron de aquél por la fuerza.
 Pues quien de entre los hombres en desgracias, tras encolerizarse,
 aplica un medicamento mayor que la enfermedad,
 no es un médico conocedor de los males.”⁸

Las hermanas remedian un daño con otro mucho peor; la brutalidad de su venganza coloca a Procne a la misma altura que la Medea filicida⁹ de Eurípides, dado que ambos personajes acaban con la vida de sus hijos para vengarse de sus maridos. El paralelo entre los personajes es tal que March (2000) concluye que Sófocles se inspiró en el drama de Eurípides para delinear el personaje de Procne.

En lo que respecta a la relación entre el filicidio y la locura, McHardy (2005: 130) establece que las acciones de madres que matan a sus hijos se asocian frecuentemente con la irracionalidad, ya sea una locura producto de una furia, envidia o pena excesivas o inspiradas por algún dios —especialmente el frenesí báquico— y que el hecho de dañar a un pariente era visto como una forma de la *mania* en la Antigüedad. Burnett (1998: 177) afirma que el asesinato de un niño, llevado a cabo por su madre, era el acto final del trastorno dionisiaco y trae a colación los relatos de sacrificios de niños en honor a Dioniso Omadio en Tenedos y en Potnias. Así, Baco cobra un importante rol en el trasfondo de esta obra, ya que si bien no hay alusiones específicas a él en los fragmentos conservados de *Tereo*, es difícil ignorar

8. Todas las traducciones del griego me pertenecen.

9. Resulta oportuno mencionar brevemente a otras madres filicidas de la mitología griega, cuyos crímenes fueron cometidos en un estado de enajenación provocado por la locura. Una de ellas es Ino (Leucotea), quien echó a su hijo Melicertes a un caldero con agua hirviendo mientras se encontraba en un episodio maniaco provocado por la diosa Hera, que había decidido castigar de esa manera a Ino por ofrecerse a criar al niño Dioniso, fruto del adulterio de Zeus con Semele. La otra es Ágave, quien estando presa del delirio dionisiaco desmembró a su hijo Penteo, rey de Tebas, cuando él acudió al monte Citerón para espiar a las bañantes.



la relación entre el dios y las protagonistas de esta tragedia. El poeta latino Ovidio, en el libro VI de su *Metamorfosis*, teniendo como referencia *Tereo* de Sófocles (ya que incorporó, entre otras innovaciones sofocleas sobre el relato mitológico, el asesinato deliberado de Itis), inmortalizó a Procne y a Filomela ligándolas a Baco: es dentro del marco de las Bacanales donde Procne, vestida de acuerdo con la ocasión y simulando estar poseída por el dios, aprovecha la ida ceremonial al monte para rescatar a su hermana y luego, al regresar al hogar, ataviada todavía como bacante, asesina a su hijo y lo descuartiza con su hermana para preparar el fatídico banquete que le servirán a Tereo¹⁰.

Para profundizar sobre la ἄνοια de las protagonistas y su falta de racionalidad —por lo tanto, su locura— resultan pertinentes las postulaciones de Sullivan (1999) y de Perczyk (2018). En su estudio sobre la aparición del νοῦς en las tragedias, Sullivan destaca la ocurrencia del νοῦς en contextos predominantemente intelectuales en las obras de Sófocles (1999: 66 y ss.) y su frecuente asociación con una visión interna y la comprensión de lo que se requiere hacer ante determinadas situaciones (1999: 76); cuando el νοῦς toma el control de sus funciones —una de ellas es el θυμός— la persona exhibe un comportamiento racional (1999: 80). En esta obra, Procne y Filomela son incapaces de controlar dicha función del νοῦς y, por ende, su comportamiento es irracional. Asimismo, cabe destacar, en el estudio de antecedentes homéricos del tratamiento de la locura, que la pérdida del νοῦς es un síntoma preciso del estado de locura que experimenta Ares en el canto XV de *Ilíada*, un estado valorado negativamente porque puede implicar perjuicios para el dios y su entorno, y no resulta beneficioso para la guerra (Perczyk, 2018: 80); en la obra de Sófocles, el entorno de los protagonistas termina efectivamente perjudicado.

En los últimos tres versos del fragmento 589, para ilustrar la venganza abusiva que ejecutaron Procne y Filomela, Sófocles utiliza la metáfora del médico incompetente que, en vez de curar a su paciente, lo empeora por desconocer aquello que lo afecta y cuáles son los remedios pertinentes para sanarlo. La misma metáfora, por ejemplo, es utilizada por Platón en *Protágoras* 340.d.9-e.2:

Καὶ ἐγὼ εἶπον· Κακὸν ἄρα μοι εἴργασται, ὡς ἔοικεν, ὦ
Πρωταγόρα, καὶ εἰμί τις γελοῖος ἰατρὸς· ἰώμενος μείζον τὸ
νόσημα ποιῶ.¹¹

10. En relación con el rito dionisiaco, Dobrov (1993: 200) plantea que las hermanas protagonistas de la tragedia podrían haber aparecido en la puesta en escena de *Tereo* vestidas como bacantes.

11. El texto griego corresponde a la edición de Burnet (1903).

“Y yo dije: un daño entonces me hice, según parece,
 Protágoras, y soy un médico ridículo: curándola, peor
 hago la enfermedad.”

La metáfora era ampliamente utilizada en la Antigüedad para ilustrar los desastres que puede ocasionar la falta de pericia en determinado campo de acción y lo que subyace a ella es el proverbio *κακὸν κακῶ ἰᾶσθαι* (“sanar mal con mal”) que Sófocles utiliza también en otra de sus tragedias: en *Áyax* (v. 362), el corifeo le dice al protagonista: *Εὐφημα φώνει μὴ κακὸν κακῶ διδοῦς/ ἄκος, πλέον τὸ πῆμα τῆς ἄτης τίθει*¹² (“Di palabras de buen agüero: no hagas mayor la calamidad de la ruina/ dando un mal remedio a la desgracia”). El mismo proverbio puede encontrarse en el fragmento 349 de Esquilo¹³: *μη̄ κακοῖς ἰῶ κακά* (“no cures males con males”).

En el fragmento 589 de *Tereo*, entonces, Procne y Filomela son ineptas no solamente por desconocer la cura que debían aplicar a su aflicción, sino también por obrar agitadas terriblemente por la cólera, ambas cuestiones asociadas al mal funcionamiento del *νοῦς*, lo que conduce a “una mala praxis”. Zacharía (2001) afirma que el castigo que reciben Procne, Filomela y Tereo, que consiste en su metamorfosis en pájaros, se asocia con el tipo de crimen más contaminante en la mitología griega: aquel crimen que viola el orden familiar; la transformación en un ave representaba el paso de la civilización al salvajismo extremo, porque estos animales eran percibidos como los más alejados de la especie humana. Tereo es transformado en abubilla—rasgo parodiado en *Aves* de Aristófanes— por haber mancillado los lazos que tenía con su suegro Pandión, quien le confió el bienestar de sus hijas, y Procne y Filomela son transformadas en ruiseñor y golondrina respectivamente por haber asesinado a un miembro de su propia familia.

En conclusión, en la obra *Tereo* de Sófocles, Procne y Filomela planean y ejecutan una venganza desmesuradamente cruel, arrebatadas por la cólera, que es percibida por los otros personajes de la tragedia como una respuesta excesiva a la ofensa que recibieron. La insensatez que rige el accionar de las hermanas resulta ser una *manía*, producto del funcionamiento defectuoso de su *νοῦς* y emparentada con Dioniso, y terminan condenadas a vivir en forma de aves por enmendar un mal con otro mucho peor, asemejándose a un terapeuta ignorante que acaba con la vida de su paciente por administrarle remedios inadecuados para la curación de su dolencia.

12. El texto griego corresponde a la edición de Dain y Mazon (1958).

13. Nota nro. 2 al fragmento 77 de Sófocles (Jebb, Headlam y Pearson, 2009: I 49).

Referencias bibliográficas

Ediciones

Burnet, J. (1903). *Platonis Opera*, vol. 3, Oxford.

Coulon, V. y Van Daele, M. (1924). *Aristophane*, vol. 3, Paris.

Dain, A. y Mazon, P. (1958). *Sophocle*, vol. 2, Paris.

Jebb, R. C., Headlam, W.G. y Pearson, A. C. (2009 [1917]). *The Fragments of Sophocles*, vol. 1-3, Cambridge.

Parsons, P. J. (1974). *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XLII, London.

Radt, S. (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, Göttingen.

Bibliografía crítica

Burnett, A. P. (1998). “Chapter Seven: Child-Killing Mothers. Sophocles’ Tereus”, en *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Oakland.

Dobrov, G. (1993). “The tragic and the comic Tereus”, en *The American Journal of Philology*, vol. 114, pp. 189-243.

Fitzpatrick, D. (2001). “Sophocles’ ‘Tereus’”, en *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 51, pp. 90-101.

March, J. (2000). “Vases and tragic drama: Euripides’ *Medea* and Sophocles’ lost *Tereus*”, en Rutter, N. K. y Sparkes, B. A. (edd.) *Word and Image in Ancient Greece*, Edimburgo.

Maresca, V. (2016). “Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles”, en Buis, E. J., Rodríguez Cidre, E. y Atienza, A. M. (edd.) *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires.



McHardy, F., (2005). “From treacherous wives to murderous mothers. Filicide in Tragic Fragments”, en McHardy, F., Robson, J. y Harvey, D. (edd.) *Lost dramas of Classical Athens. Greek tragic fragments*, Exeter.

Perczyk, C. J. (2018). *La locura y su tratamiento en Heracles y Bacantes: una aproximación psicoanalítica a las tragedias de Eurípides*, Buenos Aires.

Sommerstein, A. H. (2012). “Fragments and lost tragedies”, en Markantonatos, A. (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden.

Sullivan, S. D. (1999). *Sophocles' use of psychological terminology. Old and new*, Canada.

Zacharia, K. (2001). “The rock of the nightingale’. Kinship diplomacy and Sophocles’ *Tereus*”, en Budelmann, F. y Michelakis, P. *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, Londres.



La *mímesis* y el modelado del alma: educación musical en *República II y III*

Marcelo Javier Ghigliazza

UBA – Grupo *Elenchos-Philia*

marjaghi@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo ofrece un análisis de los pasajes de *República II* y *III* dedicados a la crítica de la poesía tradicional y de manera más amplia a todo el tratamiento de la educación musical (que abarca texto, armonía y ritmo). Es el objetivo demostrar que todo el programa de la educación musical para los futuros guardianes de la *pólis* apunta a modelar el alma de modo tal que desarrolle una familiaridad con lo bello. A su vez, la advertencia platónica del poder de la *mímesis* en la configuración psíquica es central para este planteo educativo.

**Palabras-clave:**

Educación - música -
mímesis - modelado
- alma.



Platón dedica buena parte de la *República* a cuestionar la hegemonía de la poesía en la cultura griega.¹ Hacia el final de la obra, en el libro X, Sócrates muestra que el poeta “alimenta y riega” la parte inferior e irracional del alma, lo cual tiene su correlato en la constitución de la *pólis*.² Por ello, el poeta debe ser excluido del Estado bien legislado.³ En los libros II y III, en cambio, la crítica de la tradición poética se da en el marco de la discusión sobre el programa educativo de los futuros guardianes de la *pólis*. El propósito del presente trabajo es analizar estos pasajes dedicados a la educación musical de *República* II y III. Me propongo demostrar que el programa educativo —en su fase musical— apunta a modelar el alma⁴ de

1. Para una reconstrucción del contexto socio-cultural griego clásico y la autoridad de la poesía, véase: Jaeger (1993), Havelock (1994, 1996), Galí (1999), Grube (1983), Badiou (2009), Finley (1975).

2. Para profundizar sobre la analogía estructural entre *psyché* y *pólis*, véase Lear (1992).

3. Esta “consigna” platónica puede ser comprendida en su contexto, que Havelock (1994) denomina la “situación cultural de la oralidad”. En este marco, donde aún no se había generalizado la escritura, la transmisión cultural dependía de un modo de conciencia rítmico, atado al encanto de la “palabra recordada”. Es el predominio social de esta “mentalidad formularia” lo que Platón quiere superar.

4. El esquema tripartito del alma se desarrolla en el libro IV (439c9-444e6). Por su parte, Fierro (2008) interpreta el programa educativo de *República*, como una “ampliación programática” de la escalera amorosa del *Banquete*.

modo tal que ella pueda desarrollar una familiaridad con lo bello, que posibilite –aunque no asegure–, en una etapa superior, el acceso a la *epistème*.⁵

El modelado del alma en la educación temprana

Al comenzar a tratar sobre la educación en el libro II, Sócrates aclara qué tipo de carácter necesita un guardián: tiene que ser fogoso —dispuesto al combate— y amante del conocimiento (*Rep.* II, 366e1-b7). El asunto a discutir es de qué manera han de ser criados y educados los niños para obtener esas condiciones anímicas. El diálogo se encamina, pues, a criticar la instrucción existente, aunque se acepte provisoriamente que la mejor *clase* de educación es la que ya ha sido descubierta: “la gimnasia para el cuerpo y la música para el alma” (*Rep.* II, 376 e4-5). El examen iniciará por la música, dentro de la cual se incluyen los discursos y los mitos, es decir, el tratamiento “de lo que hay que decir y de cómo hay que decirlo” (*Rep.* III, 398b9-10).

La crítica de *lo que se dice* ataca en primer lugar el modo en que se presenta la divinidad: esta es señalada como causa de cosas buenas y malas, adquiriendo múltiples aspectos y siendo capaz de engañar. A partir de la crítica de algunos pasajes de Homero y Esquilo se van planteando las *pautas de composición* de los mitos que deberán observar los poetas: el dios no debe presentarse como causa de todas las cosas, sino sólo de las buenas; tampoco los dioses “son hechiceros que se transformen a sí mismos ni nos induzcan a equivocarnos de palabra o acto” (*Rep.* II, 383 a4-5). Estas pautas para la correcta composición son de suma importancia por el efecto que tienen las narraciones en la configuración anímica de los pequeños educandos:

¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque, más que en cualquier otro momento, es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno (*Rep.* II, 377a 12-b3. Trad. Eggers Lan).

5. En efecto, no todos los guardianes alcanzarán el nivel de la *epistème*, sino sólo los reyes filósofos –hombres y mujeres. Los guardianes que no se muestren capaces de gobernar acabarán siendo guardianes auxiliares o militares (*Rep.* III, 413c5-414b6). Para profundizar, véase Fierro (2003: 204-232).



En la edad temprana el niño es moldeado en el proceso educativo. La palabra griega es *pláttetai*, tercera persona de la voz medio-pasiva del verbo *plátto* o *plásso*, que quiere decir formar, figurar, modelar, o también forjar, fingir, simular.⁶ El carácter del aprendiz, entonces, es configurado a través de narraciones que lo van marcando “con el sello con que se quiere estampar”. Por lo tanto, los mitos adecuadamente compuestos, afirma Sócrates, serán el instrumento con el que “...modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos...” (*Rep.* II, 377c3-4). Se trata de modelar las almas, formarlas: la configuración psíquica es un producto de la crianza y el proceso educativo. Es decir, el carácter, el tipo de alma que se busca, no está al comienzo, sino en el resultado. No es algo dado, sino elaborado; de algún modo, artificial.

La mimesis como vehículo del modelado del alma

En el libro III, continúa la crítica de la tradición poética en el marco de la educación de los futuros guardianes. Allí se considera que, si se quiere lograr un carácter valiente, se deben eliminar los versos en los que se infunde temor por la muerte, por ejemplo, al describir al Hades como un lugar terrible (*Rep.* III, 386a7-387b6). Con el mismo propósito, deben ser omitidos los pasajes en los que los “varones de renombre” se quejan y lamentan por la muerte de un compañero, “como si hubiese acontecido algo terrible” (*Rep.* III, 387d9-10). El hombre razonable no juzgará como terrible la muerte de su compañero, ya que es el que más se basta a sí mismo y menos necesita del otro: “para él, menos que para nadie, será terrible verse privado de un hijo o de un hermano, o bien de riquezas o de cualquier otro bien.” (*Rep.* III, 387e4-6).

La eliminación de los pasajes homéricos en que héroes como Aquiles o Príamo se lamentan por la muerte del ser querido, busca evitar que se alcen como modelo y que los educandos quieran actuar como ellos. Se trata de que “quienes decimos que hemos de educar para la vigilancia del país, les desagrade parecerse a éstos” (*Rep.* III, 388a). Así, el examen de la educación poética se aproxima a la cuestión de la *mimesis*. Se ha criticado el *qué se dice* en los mitos sobre la divinidad, sobre el Hades y los héroes;

6. En un principio el verbo *plásso* significaba “modelar” o “formar” y pertenecía al ámbito de la alfarería. Más adelante, fue incorporado a la literatura con el nuevo significado de “modelar o manipular productos mentales”. En el siglo V a. C., en efecto, se produce el viraje del sentido del verbo, que deja de referir una elaboración manual y pasa a designar una elaboración mental. Esta elaboración mental es una “ficción”. Para profundizar, véase Costa (2008).

también se ha dado la pauta de qué se debería decir. Ha llegado el momento de considerar el *cómo narran* los poetas y cómo deberían hacerlo.

Sócrates comienza el pasaje (*Rep.* III 392d1-394c6) haciendo una distinción entre dos modos de relatar que utilizan los compositores, a veces combinados entre sí: uno es la “narración simple” y el otro es la “imitación”. El filósofo aclara a qué se refiere con estos términos poniendo el ejemplo del comienzo de la *Iliada*, en el que primero “habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla” (*Rep.* III, 392a7-8). Sin embargo, luego de narrar ese episodio en tercera persona, de pronto, parlamenta como si él mismo fuera un personaje e “intenta hacernos creer que no es Homero el que habla...” (*Rep.* III, 393b1-2). En este mismo pasaje, Sócrates propone una definición de *mímesis*:

...cuando se presenta un discurso como si fuera otro el que habla, ¿no diremos que asemeja lo más posible su propia dicción a la de cada personaje que, según anticipa, ha de hablar?

-Lo diremos, en efecto.

-Y asemejarse uno mismo a otro en habla o aspecto ¿no es imitar a aquel al cual uno se asemeja?

-Sí. (*Rep.* III 393 c1-7. Trad. Eggers Lan)

En esta caracterización⁷, la *mímesis* es la imitación que el compositor hace cuando se asemeja a un personaje, en la forma de decir, en su aspecto, en sus gestos.⁸ Luego, Sócrates destaca cuál es el impacto de la *mímesis* en el proceso formativo, en el “moldeado” del alma. Para ello, hay que tener en cuenta que, cuando el educando no solo lee y escucha las narraciones, sino que las *representa* desde una edad temprana, los tipos de carácter que imita *se compenetran con su realidad* (*Rep.* III, 395d1). Por ello, “...si imitan, correspondería que imiten ya desde niños los tipos que les son apropiados: valientes, moderados, piadosos, libres y todos los de esa índole” (*Rep.* III, 395c3-6). Por ello, la imitación llevada adelante por

7. En *Rep.* X, se propone otro sentido de *mímesis*. Allí se considera que el poema es *mímesis* por cuanto es una realidad pobre, alejada tres veces de lo real. Esta ampliación del concepto es posible hacia el final de la obra porque se utiliza la teoría platónica de las Ideas y entonces se puede afirmar que el poeta, tal como el pintor, copia un objeto particular –la cama, el cual es, a su vez, una copia de la verdadera realidad –la Idea de cama (*Rep.* X, 597a1-598c5).

8. Para Sinnot, los dos sentidos de *mímesis* en Platón, son: i) el asimilarse al otro mediante el gesto y la voz, que es lo que hace el actor cuando representa un personaje; ii) la producción de apariencias, tal como hace el pintor, el escultor y se aplica también el poeta. Véase Sinnot (2015: 23-24).

el educando —a partir de la *mimesis* ya escrita en el mito, es el factor decisivo del proceso educativo.⁹ La *mimesis* produce el modelado del alma:

¿Acaso no has advertido que, cuando las imitaciones se llevan a cabo desde la juventud y durante mucho tiempo, se instauran en los hábitos y en la naturaleza misma de la persona, en cuanto al cuerpo, a la voz y al pensamiento? (*Rep.* III 395c3-d5. Trad. Eggers Lan).

Sócrates describe así el profundo impacto que tiene la imitación sistemática que se da en el ámbito educativo. Ella se instaura en los hábitos, en el cuerpo y el pensamiento. Llega a formar la naturaleza misma de la persona, su carácter.¹⁰

Para concluir el asunto de cómo narrar, Sócrates, sin embargo, propone una pauta de composición que no consiste en desechar completamente la *mimesis*. Ello sería desaprovechar una poderosa herramienta formativa. En cambio, la regla es que el texto “participará tanto de la imitación como de la narración simple, pero la parte de la imitación será breve dentro de un texto extenso” (*Rep.* III, 96c3-6). Es decir, el mito destinado a la educación de los guardianes será una narración simple que solo en ciertos pasajes tendrá imitación. Esta, además, será la representación del carácter del “hombre de bien, que obra de modo firme y sabio” (*Rep.* III, 396d1).

Ritmo, armonía y texto: la preparación del alma

El modelado del alma no se agota en la parte de la música que son los discursos; también juegan un papel la armonía y el ritmo¹¹, aunque subordinado (*Rep.* III, 398c1-d3). En efecto, dado que la armonía y el ritmo deben acomodarse al texto y ya se ha establecido que éste no tiene que ofrecer lamentos, deben suprimirse las “armonías quejumbrosas” (*Rep.* III, 398d9-e2). En cuanto al ritmo, Sócrates postula que cada

9. Es lo que Grube conceptualiza como la “personificación acrítica” (1983: 309).

10. En *Rep.* IV, el siguiente libro de la obra, aparece la descripción del esquema tripartito del alma. Para profundizar sobre las diferentes concepciones del alma presentes en la obra, véase Fierro (2008).

11. Del texto se desprende que Platón entiende la armonía como las diferentes combinaciones posibles de las cuatro notas básicas. El ritmo se refiere a una combinación de “pasos” (*básis*) en el sentido de “pasos de baile”, según traduce Eggers Lan (2011: 97-98). Pero, dado que la palabra griega *básis* también hace referencia al ritmo métrico, Divenosa-Mársico (2005: 240) prefieren traducirla como “cadencia”. (*Rep.* III, 400a8-13).

uno de los “pasos” existentes representa un modo de vida y, aunque necesita consultar con un especialista para identificar cuáles pasos son los que se corresponden con la bajeza y la desmesura, a fin de evitarlos, en líneas generales, sugiere que “no hay que ir en pos de ritmos muy variados ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propios de un modo de vivir ordenado y valeroso” (*Rep.* III, 399e8-10).

Importa resaltar, entonces, que la música se concibe como una totalidad de tres elementos –discurso, armonía y ritmo, cuyo centro de gravedad es el texto. El ritmo y la armonía se adaptan, ajustan y asemejan al tipo de discurso que predomina. En ese sentido, la armonía y el ritmo dependen del texto. Pero esta integridad musical, así estructurada, tiene a su vez una relación con el alma. En efecto, la manera de decir y el texto –se afirma– se adecuarán al carácter del alma (*Rep.* III, 400d1-9). Es decir, las tres cualidades musicales –lenguaje correcto, equilibrio armonioso y ritmo perfecto– son *consecuencia* de la disposición buena y bella del carácter (*Rep.* III, 400e1-4).

Ahora bien, los jóvenes aprendices, ¿cómo llegarán a ese buen carácter que es el responsable de las cualidades musicales? ¿Y cómo alcanzarán la buena disposición del alma si todavía no conocen las formas específicas de la valentía y la moderación? La respuesta es que la educación es el camino preparatorio. Los jóvenes deberán buscar aquellas cualidades –equilibrio armónico, ritmo perfecto y texto correcto–, no solo en la imitación poética sino en la práctica de todo tipo de artesanías: pintura, bordado, tejido, arquitectura; también en la naturaleza de los cuerpos de animales y plantas. Así, el Estado debe supervisar las imitaciones que se ofrecen de los productos artesanales, de las edificaciones y de los seres vivos, tratando de evitar que representen lo malicioso, lo intemperante, lo indecente, es decir, la falta de gracia, de ritmo y de armonía que se “hermanan” con el lenguaje grosero y el mal carácter (*Rep.* III, 401a1-b7).

Entonces, la educación musical *prepara* y permite modelar el buen carácter. No solo porque el ritmo y la armonía son lo que mejor penetra en el interior del alma (*Rep.* III, 401d6-7), sino porque esa incorporación deja una honda huella: predispone para la percepción de la belleza.

...aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien (*Rep.* III, 401d9-402a1. Trad. Eggers Lan).

Si bien el pequeño que ha sido bien formado musicalmente no puede todavía dar razón de la belleza o fealdad de las cosas, en la educación acoge las bellas y descarta las feas. De este modo, cuando llegue a

ser capaz de dar razón de las cosas bellas “les dará la bienvenida, reconociéndolas como algo familiar” (*Rep.* III, 402a1-5).

Existe, entonces, una mutua dependencia entre el buen carácter y las cualidades musicales, que hoy llamaríamos “artísticas”. La educación musical hace que el ritmo y la armonía penetren en el alma y estas cualidades se hermanan, a su vez, con el buen lenguaje. La incorporación en el alma de estas cualidades, mediante la correcta *mimesis* hace que el educando trate efectivamente con cosas bellas. Aunque no sea todavía capaz de dar razón de ellas, ha dado un paso fundamental –puede reconocerlas– lo que le permitirá en una etapa posterior de su educación llegar a conocerlas.

Sócrates explica que con la educación musical pasa lo mismo que con las letras y el aprender a leer. Para leer bien hace falta distinguir las letras grandes, pero también las letras pequeñas. Del mismo modo, en el aprendizaje de la más pequeña artesanía está el aprendizaje de la armonía y el ritmo, que es afín al buen lenguaje y que conduce al buen carácter. Por otra parte –sigue la comparación–, solo podemos reconocer las letras reflejadas en el agua o el espejo –imitaciones– si antes las conocemos en sí mismas. El aprendizaje temprano de la música depende en última instancia y está encaminado hacia un saber superior. No tiene por verdadera finalidad la producción de tal o cual objeto artesanal, sino que el ejercicio asiduo de las buenas imitaciones es el medio para modelar el alma, para alcanzar finalmente el carácter sabio y firme, que es, después de todo, el punto de llegada:

No seremos músicos, ni nosotros ni aquellos de los que decimos deben ser educados, los guardianes, antes que conozcamos las formas específicas de la moderación, de la valentía, de la liberalidad, de la magnanimidad y de cuantas virtudes se hermanan con ellas... (*Rep.* III, 402b10-c4. Trad. Eggers Lan).

Conocer las formas es el punto de llegada porque es alcanzar el estado del alma que es la *epistème*, en el cual surge la capacidad de conocer la razón de ser las cosas. Pero si el conocimiento es el punto de llegada, la educación musical ha sido el camino.¹² No alcanza el momento superior del desarrollo intelectual, pero deja el terreno preparado.

12. La educación musical, por sí sola, crea un carácter amante del aprender, pero extremadamente “dulce”. Para evitar esto, dice Sócrates, debe ser complementada con la educación gimnástica, la que no debe apuntar al mero vigor muscular sino a formar el lado fogoso del alma, el espíritu de lucha (*Rep.* III, 410b4-411a1).

Conclusiones

En los libros II y III, Platón se dedica a examinar la educación musical de los futuros guardianes y critica el modo en que se componen los mitos, tanto en su contenido *–lo que dicen–* como en su forma *–cómo lo dicen*. Con respecto a esto último, Sócrates advierte sobre el poder de la *mimesis* en la educación temprana: la representación reiterada es la herramienta que permite *modelar (plásso)* y configurar el carácter del alma de quien imita. Por eso hay que acotar la presencia de pasajes miméticos en los textos y estos a su vez deben ser imitaciones del buen carácter, sabio y firme.

Por otro lado, la consideración de la educación musical aborda los dos otros elementos de la música, dependientes del discurso: la armonía y el ritmo. Los educandos podrán buscar el buen ritmo y la armonía equilibrada no solo en la imitación poética, sino en las demás artesanías: pintar, tejer, bordar, edificar y en la naturaleza de plantas y animales. Así, la gracia del ritmo y la armonía penetran en el alma y se hermanan al correcto lenguaje. Si se logra esto, se va modelando una buena *configuración psíquica*, familiarizada con las cosas bellas, capaz de reconocerlas, aunque no todavía de dar razón de ellas. Queda así la *psyché* predispuesta al conocimiento de las formas específicas de la valentía, la moderación y otras virtudes del carácter. En síntesis: la educación musical no alcanza *per sé* la *epistéme*, pero es el camino *–el andamiaje–* que permite al sujeto acceder a ella.



Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

Platón (2011). *República* (C. Eggers Lan Trad.). *Diálogos*, vol. II, Madrid.

Platón (2005). *República* (Divenosa-Már-sico. Trad.), Buenos Aires.

Bibliografía secundaria

Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires.

Costa, I. (2008). “La ficción en Platón”. *Síntesis. Revista de Filosofía*. I (2), Viña del Mar, Chile. pp. 12-30.

- Fierro M. A. (2003). *Plato's theory of desire in the symposium and the Republic*, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4110/>
- Fierro, M. A. (2008). “La teoría de Platón del *Éros* en La República”, *Diánoia*, vol. LIII, no. 60, México.
- Finley, M. I. (1975). *Los griegos de la antigüedad*, Barcelona.
- Galí, N. (1999). “Platón y la poesía”, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, pp. 233-255.
- Grube, G. (1983). *El pensamiento de Platón*. Madrid.
- Havelock, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid.
- Havelock, E. A. (1996). *La musa aprende a escribir*. Barcelona.
- Jaeger, W. (1993). *Paideia*, Buenos Aires.
- Lear, J. (1992). “Inside and outside the Republic”, *Phronesis* 1992, Vol. XXXVII/2. Yale University.
- Sinnot, E. (2015). “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires.



Las normas metodológicas de tópicos y segundos analíticos en *Ética Eudemia I-II*

Matías Ezequiel Kogel
IHUCSO LITORAL-CONICET
mati_kl1@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo aborda la cuestión de la metodología utilizada por Aristóteles en *EE*. Tradicionalmente se ha sostenido que el método utilizado por Aristóteles en la filosofía práctica es el método dialéctico. Sin embargo, recientemente ha surgido una nueva línea de interpretación que sostiene que el método de *EE* refleja la metodología de *APo*. En este trabajo nos ubicamos dentro de este último enfoque de la discusión, buscando recoger la presencia tanto de elementos de la teoría de la definición descritos en *APo*. como de aspectos de la dialéctica presentados en *Tópicos* en *EE* I 7-8 y II 1-5.

Palabras-clave:
Aristóteles -
Ética Eudemia
- metodología -
definición - dialéctica

Introducción

El presente trabajo aborda la cuestión de la metodología utilizada por Aristóteles en *Ética Eudemia* (*EE*). Tradicionalmente se ha sostenido que el método principal utilizado por Aristóteles en la filosofía práctica es el método dialéctico (Burnet, 1900; Le Blond, 1939; Owen, 1961; Cooper, 1975; Barnes, 1980; Nussbaum, 1986; Irwin, (1988, 2009). En particular, en relación con el método de *EE*, se ha discutido, como nos indica Karbowski, que este método o bien es similar al método de los ἔνδοξα de *EN VII 1* (Copper, 2009; Dirlmeier, 1962; Inwood and Woolf, 2013; Jost, 1991; Kenny, 2011; Simpson, 2013; Zingano, 2007) o bien que lo es al método hipotético observado en los *Elementos* de Euclides (Allan, 1961; Kullmann, 1974; Zingano, 2007)¹. Sin embargo, recientemente ha surgido una nueva línea de interpretación que sostiene que el método adoptado en *EE* refleja los procedimientos metodológicos de los *Segundos Analíticos* (Falcon, 2019; Karbowski, 2019).

En este trabajo nos ubicamos dentro de este último enfoque de la discusión y buscamos ofrecer una interpretación integracionista. Es decir, buscamos recoger la presencia tanto de elementos de la teoría de la definición descritos en los *Segundos Analíticos* (*APo.*) como de aspectos de la dialéctica presentados en *Tópicos* (*Top.*). Entonces, bajo esta perspectiva, pretendemos abordar la cuestión de la metodología

1. Cf. Karbowski (2019:109).



empleada por Aristóteles en *EE* I 7-8 y II 1-5 que corresponden a las investigaciones de Aristóteles sobre la felicidad y la virtud respectivamente.

Para llevar a cabo nuestra investigación, proponemos el siguiente recorrido. En primer lugar, analizaremos, teniendo en cuenta las tres etapas (*stages*) de la investigación propuestas por D. Charles (2000), los pasos metodológicos que da el estagirita para establecer tanto la definición de la felicidad como la definición de la virtud. En segundo lugar, buscaremos aquellos aspectos de la dialéctica que utiliza Aristóteles para encontrar ambas definiciones. En tercer, y último lugar, extraemos algunas conclusiones.

La definición de la felicidad en *EE* I 7-II 1

En *EE* I 7² Aristóteles se propone investigar qué es la felicidad y para ello su primer paso metodológico consistió en comenzar por lo que no ha sido claramente expresado acerca de la felicidad, buscando, luego, descubrir con claridad lo que ella es (1217a 19-21; cf. *EE* I 6, 1216b 32-35). Teniendo en cuenta esto, Aristóteles comienza su investigación por lo que se reconoce (ὁμολογεῖται) que es la felicidad, esto es, “que es el mayor y el mejor de los bienes humanos”³ (*EE* I 7, 1217a 22-23).

Esta definición inicial de la felicidad sería lo que justamente no ha sido claramente expresado de modo que el paso siguiente que da el estagirita consiste en clarificarla teniendo en cuenta que: a) entre los bienes se distinguen los bienes que se hallan dentro del campo de las acciones humanas y los que no (1217a 31-33); b) que entre las cosas que son realizables están las que son realizables por los humanos y las que lo son por seres superiores a nosotros (1217a 35-36) y c) que ‘realizable’ se dice tanto para los fines por los que obramos como por las acciones que realizamos para alcanzar estos fines. En efecto, tanto el fin como los medios con vistas al fin participan de la acción (1217a 36-40). Aclarado esto, “es evidente –afirma Aristóteles– que debemos considerar la felicidad como la mejor de las cosas realizables por un ser humano” (1217a 40-41). Como puede observarse, estamos en presencia de una segunda definición de felicidad que representa un avance respecto de la definición inicial.

Sin embargo, esta segunda definición no es la definitiva porque en *EE* I 8 Aristóteles se propone exa-

2. Para la exposición del contenido de *EE* I 7–II 1 tuvimos en cuenta los textos de Falcon (2019) y Karbowski (2019).

3. Aclaramos que utilizamos la traducción de *Ética Eudemia* al español por J. Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez (1982). En el caso del texto en griego, utilizamos la edición de F. Susemihl (1884).



minar qué es el mejor bien (τὸ ἄριστον) y en qué sentidos se dice (1217b 1). En relación con este tema hay tres opiniones (δόξαις). Para la primera opinión el mejor bien es la Idea del bien, para la segunda es el bien común y para la tercera es aquello que es realizable por la acción humana. En esta ocasión no nos ocuparemos de los argumentos que Aristóteles esgrime en contra de las dos primeras opiniones. Sólo nos interesa destacar que Aristóteles demuestra aquí su propia posición mediante la refutación de las dos opiniones anteriores. Esto nos muestra que el estagirita estaría llevando aquí una estrategia dialéctica por refutación. En efecto, el argumento de *EE* I 8 concluye de la siguiente manera:

Es evidente, pues, que el bien en sí que buscamos no es ni la idea del bien, ni el bien común (pues uno es inmóvil e irrealizable, otro, móvil, pero tampoco realizable). Pues aquello con vistas a lo cual se persigue algo como fin, es lo mejor y causa de los bienes subordinados, y el primero de todos; de manera que esto sería el [mejor bien], el fin de todas las acciones humanas. (*EE* I 8, 1218b 8-13, trad. de J. Pallí Bonet)

Observamos en este pasaje que el estagirita establece su propia posición refutando las dos primeras opciones y en este sentido la refutación de estas dos primeras opiniones equivale a una demostración de la propia opinión del estagirita (cf. *EE* I 3, 1215a 6-8). De este modo, Aristóteles establece que la felicidad es aquello con vistas a lo que se persigue como fin y es causa de los bienes subordinados.

Hasta este momento no se puede decir que Aristóteles haya alcanzado la definición de felicidad, pues, es recién en *EE* II 1 que la alcanzará. En *EE* II 1 podemos observar que Aristóteles comienza distinguiendo los bienes que son exteriores al alma y los que son interiores a ella. De acuerdo con lo establecido en sus trabajos exotéricos y en lo que se reconoce universalmente, Aristóteles afirma que los bienes del alma son los preferibles. En efecto, “la prudencia, la virtud y el placer están en el alma, y a algunas de ellas o a todas se las reconoce universalmente como un fin” (1218b 35-36). Como afirma Karbowski, “este movimiento le permite a Aristóteles enfocarse en los bienes del alma en su búsqueda del mejor bien [...] humano”^{4 5} (2019, p. 121).

4. Cf. Karbowski (2019:121).

5. Los textos citados cuyo original es en lengua extranjera son traducidos al castellano bajo nuestra responsabilidad.



Luego se distinguen, dentro de los contenidos del alma, los modos de ser o facultades, por un lado, y las actividades y movimientos, por el otro (1218b 36-37). A continuación, el estagirita supone que “la virtud es la mejor disposición (διάθεσις), modo de ser (ἔξις) o facultad (δύναμις) de todo lo que tiene un uso (χρησις) o función (ἔργον)” (1218b 39-41). Para corroborar esta suposición recurre a ejemplos recopilados por inducción (ἐπαγωγῆς) (1219a 1). En efecto, así como hay una excelencia (ἀρετή) de un manto, de una nave, de una casa y de las demás cosas, pues éstas tienen una función y uso, y el mejor estado de ellas es su excelencia, lo mismo ocurre “con el alma, que posee su función” (1219a 5-6). Sin entrar en los detalles del argumento, Aristóteles afirma que “la función del alma es hacer vivir” (1219a 25) y además dado que “la función del alma y de su virtud es [...] una e idéntica, la función de la virtud será una vida buena” (1219a 26-28). Teniendo en cuenta esto, el uso de la virtud del alma es el bien perfecto, es decir, la felicidad (1219a 28-29). Habiéndose dicho esto, Aristóteles llega a la última definición de felicidad afirmando que ésta “deberá ser la actividad de una vida perfecta en concordancia con la virtud perfecta” (*EE* II 1, 1219a 36-40).

Una vez establecida la definición de felicidad, Aristóteles lleva a cabo una confirmación de la misma mostrando su concordancia con algunas opiniones comunes (δοκοῦντα). Ellas son: a) obrar bien y vivir bien son lo mismo que ser feliz; b) la vida y la acción son un uso y una actividad; c) la vida activa es un uso; d) no se debe llamar feliz a un hombre mientras vive, sino sólo cuando ya ha alcanzado su fin, tal como afirmaba Solón. Además, con la definición alcanzada de felicidad se resuelve la dificultad (τὸ ἀπορούμενον) de por qué los buenos, durante la mitad de sus vidas, no son mejores que los malos, puesto que todos son iguales cuando duermen (*EE* II 1, 1219a 41-1219b 26).

Ahora bien, como observa Falcon (2019), si bien estamos ante una definición completa de felicidad no es una definición completamente clara dado que todavía no se sabe qué es vivir en concordancia con la virtud perfecta. De modo que el estudio de la felicidad presupone el estudio de la virtud. Sin embargo, antes de pasar al estudio de la virtud, analicemos algunos aspectos metodológicos en la investigación sobre la felicidad.

Aspectos metodológicos en la búsqueda de la definición de la felicidad en *EE* I 7-II I

En relación con la metodología usada en *EE* I 7–II 1, observamos que Aristóteles comienza por lo que no ha sido claramente expresado acerca de la felicidad y luego busca descubrir con claridad lo



que ella es. Además, acordamos con Falcon en que “el procedimiento de clarificación progresiva de lo inicialmente confundido (*confounded*) se introduce en el contexto de la búsqueda de respuesta a una pregunta τί ἔστιν [y] toda pregunta τί ἔστιν requiere una definición”⁶. Si esto es así, el método de *EE* podría estar reflejando dos de los pasos que toda investigación científica, según *APo.* II, puede seguir, esto es, la pregunta por el *si es* (εἰ ἔστι) y el *qué es* (τί ἔστιν) (cf. *APo.* II 1, 89b 24-25). De esta manera, el principio de la investigación tendrá que ver con la pregunta por el *si es*, mientras que el final tendrá que ver con la pregunta por el *qué es*.

Por esta razón, podemos observar que de acuerdo con las etapas propuestas por D. Charles (2000) en su lectura de *APo.* II 8-10, la investigación sobre la felicidad se desarrollaría en tres etapas. Recordemos que, según Charles, la primera etapa de la investigación científica apunta al significado de un nombre o expresión (esto contaría como una definición nominal del objeto de investigación). La segunda etapa apunta a la existencia de lo que el nombre o expresión hace referencia, y la tercera y última etapa apunta a la esencia de lo que ya sabemos que existe⁷.

Las dos primeras etapas de la investigación sobre la felicidad se pueden observar en *EE* I 7-8. La primera etapa comienza cuando Aristóteles toma como punto de partida de la investigación lo que se reconoce que es la felicidad (*EE* I 7, 1217a 22-23). En este sentido se comienza por el significado general que se tiene del término “felicidad”. La segunda etapa ocurre cuando Aristóteles establece la existencia de la felicidad como aquello con vistas a lo cual se persigue algo como fin y es causa de los bienes subordinados (*EE* I 8, 1218b 8-13). La tercera etapa sucede cuando Aristóteles concluye que la felicidad es la actividad de una vida perfecta en concordancia con la virtud perfecta (*EE* II 1, 1219a 36-40)⁸.

Estas tres etapas de la investigación identificadas en la búsqueda de la definición de la felicidad nos muestran en *EE* la presencia de elementos de la teoría de la definición descritos en los *APo.* No obstante, es posible también destacar algunos aspectos de la dialéctica presentados en *Tópicos*.

En *EE* I 8 Aristóteles refuta tanto la opinión de que el mejor bien sea la Idea del bien como que el mejor bien sea el bien común. En esta sección, como dijimos, Aristóteles estaría usando el método dialéctico en su aspecto refutatorio (cf. *Top.* I 2, 101a 34-36). Además, se puede decir que aquí las opiniones no

6. Falcon (2019: 187).

7. Cf. Charles (2000: 23-56).

8. Cf. Falcon (2019: 202, n. 28).

son utilizadas como puntos de partida de la investigación científica (como lo requiere el método de los ἔνδοξα que propone Barnes (1980)⁹) sino que son mencionadas sólo para ser refutadas.

En relación con el uso de las opiniones, podemos destacar también que en *EE* II 1 una vez alcanzada la definición de felicidad, Aristóteles utiliza a las opiniones comunes (δοκοῦντα) como un modo de confirmación de la definición alcanzada. Esta observación limita una vez más el uso del método de los ἔνδοξα en *EE* dado que Aristóteles no establece ningún conjunto de ἔνδοξα, ni los analiza ni tampoco establece el conjunto de ἔνδοξα que quedaría (cf. *EN* VII 1, 1145b 2-7; Barnes, 1980). Al contrario, el estagirita parte de lo que es verdadero, pero que no es claro, y se ocupa luego de clarificarlo. Y como dijimos, una vez alcanzada esta claridad se la confirma en las opiniones comunes ya existentes.

En este sentido, puede recordarse la tesis de D. Frede (2012) quien señala que muchas veces Aristóteles no elabora su teoría a través de una lista de opiniones reconocidas (ἔνδοξα) y los problemas que conllevan sino que, cuando considera los λεγόμενα (también los ἔνδοξα y los δοκοῦντα) lo hace como una confirmación de sus propios puntos de vista en lugar de como un método para desarrollarlos¹⁰.

Ahora bien, cabe aclarar que también Aristóteles utiliza las opiniones de un modo más positivo en *EE* I 7 cuando toma como punto de partida lo que se entiende en general por “felicidad” (1217a 22-23) y también en *EE* II 1 donde se observa que la afirmación de que los bienes del alma son preferibles a los del cuerpo está basada en lo que se reconoce universalmente (1218b 32-36). Esta apelación por parte de Aristóteles a lo que se reconoce de un modo universal puede deberse a su concepción de un cierto consenso universal (el *consensus omnium*) en la búsqueda de la verdad (cf. *Ret.* I 1, 1355a15-174, *Metaph.* B 1, 993a30-b7; *EN* I 8, 1098b27-29 y *EE* I 6, 1216b30-32).

La definición de la virtud en *EE* II 1-5

Hemos dicho que el estudio de la felicidad presupone el estudio de la virtud, que es lo que se aborda en *EE* II 1-5. Al igual que en la investigación sobre la felicidad, Aristóteles se propone considerar “qué es (τί ἐστί) la virtud, la naturaleza de sus partes [...] y los medios por los que se consigue” (1220a 14-16). En este sentido, esta investigación también tiene como objetivo alcanzar una definición dado que el estagirita

9. Cf. Barnes (1980: 491-493).

10. Cf. Frede (2012: 212).



se pregunta por el *qué es* de la virtud. De acuerdo con esto, podemos observar que la investigación sobre la virtud también se desarrolla en las tres etapas propuestas por D. Charles (2000).

La primera etapa comienza cuando Aristóteles elabora, a partir de ciertas tesis asumidas, una definición provisional de virtud. En efecto, el filósofo afirma:

La virtud, pues, es esta disposición que resulta de los mejores movimientos del alma, y es también la fuente de las mejores acciones y pasiones del alma; y, de alguna manera, es producida y destruida por las mismas causas, y su uso se extiende a las cosas que producen su crecimiento y su destrucción y para las cuales ella nos dispone de la mejor manera. (*EE II 1, 1220a 30-35*, trad. de J. Pallí Bonet)

A continuación, Aristóteles sigue añadiendo algunas tesis para aclarar lo que es la virtud. Luego, habiéndose establecido estas consideraciones, en *EE II 5* Aristóteles establece que la virtud es “un término medio propio de cada uno, y que está en relación con determinados términos medios en los placeres y dolores, en las cosas agradables y dolorosas” (*EE II 5, 1222a 11-13*). Cabe destacar aquí que a diferencia del establecimiento de la definición de la felicidad, en la definición de la virtud Aristóteles establece la existencia y luego la esencia de la virtud de modo simultáneo. Sin embargo, esto no iría en contra del camino normal de la investigación, según *APo. II 8-10*, que consiste en conocer primero el *si es* y luego el *qué es*. En efecto, Aristóteles admite la posibilidad de que el conocimiento de la existencia y de la esencia se dé de manera simultánea (μ). Sin embargo, a pesar de esta posibilidad, desde un punto de vista lógico nunca puede darse el conocimiento de la esencia antes que el de la existencia (cf. *APo. II 8, 93a 14-20*).

Ahora bien, una vez alcanzada la definición de virtud, ésta no es confirmada en las opiniones comunes acerca de ella como habíamos visto que sí sucede con la investigación sobre la felicidad. No obstante, cabe aclarar que sí hay un apelación a la opinión general cuando Aristóteles afirma en *EE II 4* que “todos los hombres definen espontáneamente las virtudes como impassibilidad o serenidad respecto de los placeres y los dolores, y los vicios, por las relaciones contrarias” (1222a 3-5). Esta mención a esta opinión de todos los hombres es para justificar la propia afirmación de Aristóteles de que “toda virtud ética está en relación con los placeres y dolores” (*EE II 4, 1221b 38-39*; cf. *EE II 1, 1220a 35-38*; 2, 1220a 39).

Por último, al igual que en la investigación sobre la felicidad, Aristóteles parte de enunciados verdaderos, pero oscuros, para encontrar otros más claros (*EE II 1, 1220a 16-18*).

Consideraciones finales

En el presente trabajo hemos abordado la cuestión de la metodología utilizada por Aristóteles en sus investigaciones sobre la felicidad y la virtud en *Ética Eudemia* I-II. En primer lugar, analizamos, teniendo en cuenta las tres etapas (*stages*) de la investigación propuestas por D. Charles (2000), los pasos metodológicos que da el estagirita para establecer tanto la definición de la felicidad como la definición de la virtud. En efecto, puede observarse que Aristóteles parte de un cierto conocimiento previo tanto sobre la felicidad como sobre la virtud para luego alcanzar tanto la existencia como la esencia de ambos objetos de estudio. En este sentido, podríamos afirmar que el método utilizado en *EE* I 7-8 y II 1-5 podría estar reflejando dos de los pasos que toda investigación científica, según *APo.* II, puede seguir, esto es, la pregunta por el *si es* (εἰ ἔστι) y el *qué es* (τί ἐστίν) (cf. *APo.* II 1, 89b 24-25).

En segundo lugar, buscamos aquellos aspectos de la dialéctica que utiliza Aristóteles para encontrar ambas definiciones. En efecto, en ambas investigaciones se sirve de opiniones, pero no como puntos de partida de la investigación científica (como lo requiere el método de los ἐνδοξα) sino que son mencionados o bien para ser refutados o bien para confirmar los propios puntos de vista de Aristóteles. No obstante, también puede observarse otro uso de las opiniones cuando Aristóteles apela a lo que se reconoce de un modo universal en la búsqueda de la verdad.

En tercer y último lugar, hemos visto que en ambas investigaciones parte de enunciados verdaderos, pero oscuros, para encontrar otros más claros (*EE* II 1, 1220a 16-18). Quedaría para futuros trabajos profundizar en la relación entre los pasos que toda investigación científica, según *APo.* II, puede seguir y la progresión desde lo que es verdadero, pero expresado de modo oscuro, hacia lo que es más claro.



Referencias bibliográficas

- Aristotle (1884). *Aristotle's Eudemean Ethics*, ed. F. Susemihl. Leipzig: Teubner. 1884.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea – Ética Eudemia*. Madrid: Gredos. 1982. Trad. J. Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez.
- Aristóteles (1998). *Metafísica*. Madrid: Gredos. Trad. T. Calvo Martínez.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos. Trad. Quintín Racionero.
- Aristóteles (1994). *Tratados de lógica (Órganon) I*. Madrid: Gredos Trad. M. Candel San Martín.
- Aristóteles (1995). *Tratados de lógica (Órganon) II*. Madrid: Gredos. Trad. M. Candel San Martín.
- Barnes, J. (1980). “Aristotle and the Methods of Ethics”. *Revue Internationale de Philosophie* 133-134, pp. 490-511.
- Charles, D. (2000): *Aristotle on Meaning and Essence*. Oxford: Oxford U. P.
- Falcon, A. (2019). “Aristotle’s Method of Inquiry in *Eudemean Ethics* 1 and 2”, en Bonazzi M.; Ulacco A.; Forcignanò F. (eds.): *Thinking, Knowing, Acting: Epistemology and Ethics in Plato and Ancient Platonism*. Boston: Brill, pp. 186-206.
- Frede, D. (2012). “The endoxon mystique: what *endoxa* are and what they are not”, en *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 43, pp. 185–216.
- Karbowski, J. (2019). *Aristotle’s method in ethics: philosophy in practice*. Cambridge: Cambridge U. P.



El *clinamen* lucreciano y las decisiones humanas en tres pasajes de la *Eneida**

Franco Andrés Lucarelli

Universidad Nacional del Sur - CONICET

francoalucarelli@gmail.com

Resumen

En este trabajo analizaremos la manera en que Virgilio recupera la exposición lucreciana sobre el principio epicúreo del *clinamen*, para representar tres pasajes determinantes de la *Eneida*, en los que interviene la decisión humana (7, 406-600; 8, 18-101; 12, 620-703). Nuestra hipótesis sostiene que estas decisiones se insertan literariamente mediante un doble movimiento: por un lado, un impulso representado por una divinidad, pero identificable con una pasión o con una fuerza natural, gracias al recurso del símil. Por otro, un momento de detenimiento y desviación de los acontecimientos (*clinamen*), en donde aparecen la decisión y la responsabilidad humana.

* Este trabajo fue realizado en el marco de mi actividad como becario del CONICET.

Palabras-clave:

Clinamen – *Eneida*
– decisión humana –
Virgilio – Lucrecio.



*Como un efecto residual,
yo siempre tomaré el desvío*

Soda Estéreo, “Prófugos”

Introducción

Si bien uno de los elementos que hace de la *Eneida* una obra prevalentemente estoica es la intervención divina en el transcurso de los acontecimientos, son las decisiones de los personajes humanos las encargadas de encauzar o detener la misión fundadora de Eneas. En este trabajo analizaremos la macroestructura semántica en la que se enmarcan tres episodios de la *Eneida* en los que interviene la decisión humana (7, 406-600; 8, 18-101; 12, 620-703) a fin de evidenciar la manera en que Virgilio recupera la exposición lucreciana sobre el principio epicúreo del *clinamen* y el libre albedrío (Lucr. 2, 216-293). Nuestra hipótesis sostiene que dichas decisiones se insertan literariamente mediante un doble movimiento, vinculado con el epicureísmo. Por un lado, un impulso representado por una divinidad, pero identificable con una pasión o con una fuerza natural, gracias al recurso del símil. Por otro, un momento de detenimiento y desviación de los acontecimientos (*clinamen*), en donde aparecen la decisión y la responsabilidad humana.

Clinamen, detenimiento y símiles

Para Lucrecio, el movimiento de los átomos se produce por tres causas físicas. En primer lugar, existe un *movimiento eterno, connatural a los átomos*, que propulsa los compuestos atómicos.¹ El movimiento de los compuestos, a su vez, anima la moción de los cuerpos mayores.² La segunda causa es la *gravedad* o peso de los átomos, que dirige su movimiento hacia abajo y en línea recta por el vacío.³ En tercer lugar, debido al principio de desviación o *clinamen*, los átomos se desvían un poco y se producen entre

1. Acerca del movimiento inherente a los átomos, cfr. Lucr. 2, 133; sobre su eternidad, cfr. Lucr. 2, 297-299.

2. Cfr. Lucr. 2, 134-141.

3. Cfr. Lucr. 2, 80-85.



ellos choques y golpes, que ocasionan cambios de dirección, dependiendo de su peso atómico y de su densidad.⁴ Si no existiese tal desvío, los átomos caerían en línea recta hacia abajo y no se producirían entre ellos las colisiones; si así fuere, dice Lucrecio, la naturaleza nunca habría creado nada.⁵

El *clinamen* es de importancia capital para la ética y la física epicúreas, pues libera del fatalismo que implica la noción de destino, entendida como una sucesión ininterrumpida de causas y combinaciones infinitas.⁶ Esta regla motriz posibilita “*una regolarità di sequenze causali nella determinazione degli eventi naturali*”⁷ y, asimismo, impide que la mente sea gobernada por una fuerza ajena a su voluntad.⁸

Hay tres aspectos propios del *clinamen* que, según nuestra hipótesis, Virgilio considera en la representación de las decisiones humanas que analizaremos. Primero, según Lucrecio, no se sabe cuándo ni dónde se produce la desviación, pues acontece en *momentos y lugares indeterminados*.⁹ Segundo, *el desvío es mínimo*, lo suficiente como para poder decir que el movimiento de los átomos ha variado.¹⁰ Tercero, la declinación —como todo el movimiento atómico— *sucede por debajo del umbral de los sentidos*, de manera que no es percibida por el ojo humano. Para graficar esta idea Lucrecio recurre a una analogía que, como veremos, pervive en los episodios que analizaremos de la *Eneida*:

*Illud in his rebus non est mirabile, quare,
omnia cum rerum primordia sint in motu,
summa tamen summa videatur stare quiete,
praeterquam siquid proprio dat corpore motus.*

4. Cfr. Lucr. 2, 216-250.

5. Cfr. Lucr. 2, 221-224.

6. La doctrina lucreciana se opone, así, al fatalismo de Demócrito; cfr. Valentí-Fiol (1976: t. 1, 176-177, n. 14). Sobre las críticas de Cicerón al *clinamen* y a otros principios teóricos del atomismo, cfr. *fin.* 1, 18-20; *fat.* 22-23; Gorey (2021: 36-51).

7. Schiesaro (1990: 141). Para Lucrecio (2, 700-729), si las secuencias causales no estuvieran reguladas, existirían en el universo seres o formaciones monstruosas.

8. Cfr. Lucr. 2, 251-293 y Ernout & Robin (1962¹²: t. 1, 248-249). Fowler (2002: 425): “For Lucretius, *voluntas* takes place in the mind, the *animus*, but it is also a purely physical occurrence. [...] It is caused by a random swerve in the downward motion of an atom or atoms in the ‘fourth substance’ of the *animus*, which causes an alteration in the atomic motions which eventually leads to a specific action. What action, if any, a swerve issues in is determined by which atoms swerve and by the constitution of the *animus*”.

9. Cfr. Lucr. 2, 218-219.

10. Cfr. Lucr. 2, 220.

*omnis enim longe nostris ab sensibus infra
primorum natura iacet; quapropter, ubi ipsa
cernere iam nequeas, motus quoque surpere debent;
praesertim cum, quae possimus cernere, celent
saepe tamen motus spatio diducta locorum.*

[...]

*praeterea magnae legiones cum loca cursu
camporum complent belli simulacra cientes,
fulgor ubi ad caelum se tollit totaque circum
aere renidescit tellus subterque virum vi
excitur pedibus sonitus clamoreque montes
icti reiectant voces ad sidera mundi
et circumvolitant equites mediosque repente
tramittunt valido quatientes impete campos;
et tamen est quidam locus altis montibus <unde>
stare videntur et in campis consistere fulgor.*¹¹ (Lucr. 2, 308-316; 323-332)

En estos asuntos, no debemos preguntarnos por qué, mientras todos los átomos están en movimiento, el universo parece, sin embargo, mantenerse *en suprema quietud*, excepto aquellos átomos que se mueven por sí mismos. Pues la naturaleza toda de los cuerpos primeros yace muy por debajo de nuestros sentidos; por lo que, como no puedes percibir esos mismos cuerpos, también sus movimientos deben escapársete; sobre todo cuando, incluso las cosas que podemos ver, a menudo ocultan sus movimientos, si están separadas por la distancia del lugar [...] Del mismo modo, cuando enormes ejércitos colman con su curso el campo de batalla, emitiendo simulacros de guerra, el fulgor asciende hasta el cielo y toda la tierra a la redonda resplandece por el bronce, el vigor de los guerreros produce un estruendo bajo sus pies, y los montes, afectados por el clamor, repelen los bramidos hasta los astros del cielo; los jinetes giran en círculo y atraviesan rápido el campo, que se agita con vigoroso ímpetu; y, sin embargo, *hay un lugar en las altas montañas desde donde todo se ve en reposo, como un fulgor inmóvil en el campo de batalla.*¹²

11. Citamos siempre la edición de Bailey (1947). Todas las traducciones del latín nos pertenecen.

12. Los resaltados son nuestros.

La exposición analógica de las leyes naturales constituye un procedimiento retórico de suma recurrencia en el *DRN*.¹³ Lucrecio mismo reflexiona sobre la propia utilización de analogías o símiles para graficar hechos naturales, complejos o invisibles, y hacerlos más evidentes a la vista del lector. Por ejemplo, cuando compara el movimiento intrínseco de los átomos con las “batallas” que simulan las partículas de polvo, reflejadas en un rayo de sol,¹⁴ agrega:

*conicere ut possis ex hoc, primordia rerum
quale sit in magno iactari semper inani.
dumtaxat rerum magnarum parva potest res
exemplare dare et vestigia notitiae.* (Lucr. 2, 121-124)

De aquí puedes inferir cuál sea esta agitación constante de los cuerpos primeros en el inmenso vacío; ‘en la medida en que una cosa pequeña puede servir de modelo a las grandes y ofrecer indicios para su conocimiento’.

Virgilio recupera esta reflexión lucreciana en las *Bucólicas* (“así solía comparar lo grande con lo pequeño”),¹⁵ la reformula en las *Geórgicas*, cuando parangona el trabajo de las abejas con la actividad de los cíclopes (“si es lícito comparar lo pequeño con lo grande”)¹⁶ y despliega la figura del símil un centenar de veces en la *Eneida*, representando el fluir de la naturaleza. Por ejemplo, el primer símil de la *Eneida* equipara el apaciguamiento de la tempestad que lleva a cabo Neptuno, con la tranquilidad que provoca un hombre respetado al pedir la palabra en un motín popular.¹⁷ Este tipo de identificación entre la divinidad y la fuerza natural ocurre en todas las decisiones humanas que analizaremos a continuación. El símil, debido a su carácter digresivo, ralentiza la narración y, al mismo tiempo, se inserta en momentos en que se detiene el fluir de los acontecimientos y sobreviene el arbitrio y la responsabilidad de los héroes. Aunque el gobierno superior de los sucesos en la *Eneida* depende del *fatum*,¹⁸ gracias al símil, el poder de

13. Cfr. Setaioli (2005).

14. Cfr. Lucr. 2, 112-141.

15. *Ecl.* 1, 23: *...sic paruis componere magna solebam.*

16. *G.* 4, 176: *...si parva licet componere magnis.*

17. Cfr. *A.* 1, 142-156.

18. Cfr. Cairo (2021: 13): “Las lecturas de *Eneida* que se han formulado desde las más diversas líneas hermenéuticas coinciden en señalar que el concepto de *fatum* -‘destino’, ‘hado’- es central para la interpretación del poema. Si bien los diferentes estudios

la divinidad se fusiona con la causalidad de la naturaleza. Allí se produce un instante de quietud, en el que el héroe “le arranca la voluntad al hado”¹⁹ y toma una decisión, que provoca un desvío —el *clinamen*— y, luego, reorientados por ese desvío, los acontecimientos continúan su curso.

Turno y Alecto

En el canto séptimo, la furia Alecto vuela hasta Ardea para inyectar el *furor belli* en Turno y, así, desatar la guerra en el Lacio. Cuando llega, el héroe se encontraba durmiendo: “disfrutaba en su alto palacio ya en la oscura noche de un profundo reposo” (*tectis hic Turnus in altis / iam mediam nigra carpebat nocte quietem*, 413-414).²⁰ Las palabras de la erinia hacia el joven evidencian la tranquilidad de la noche: “mientras descansas en la placidez de la noche” (*placida cum nocte iaceres*, 427). El detenimiento de los sucesos se refuerza por la transfiguración de la furia en una sacerdotisa anciana, Cálibe, a quien menosprecia Turno a causa de su vejez (435-444). Pero la pasividad de la escena se interrumpe bruscamente por la manifestación súbita de Alecto (*subitus tremor*, 446) y el arrojado de la tea incendiada sobre el rútilo, luego de dar a conocer el motivo de su llegada: “traigo en mi mano guerras y muerte” (*bella manu letumque gero*, 455). Cuando se manifiesta la erinia, también la mente del joven se inmoviliza, pues Turno vacila y se queda sin palabras (*quarentem dicere plura reppulit*, 449-450).²¹

En el sueño la erinia dice que su llegada responde a la voluntad de los dioses celestes (*caelestum uis magna iubet*, 432), sin embargo, el deseo de la divinidad aparece allí descrito como una fuerza violenta (*uis magna*). Infectado por este impulso, el héroe despierta iracundo, con un deseo frenético de guerra (*saeuit amor ferri et scelerata insania belli / ira super*, 461-462), representado mediante el símil de un caldero de cobre que hierve con excesiva agitación. Luego del símil se produce un desvío del curso de los

críticos varían en la manera de considerar esta noción, existe un acuerdo generalizado respecto de su centralidad para comprender las relaciones entre las esferas divina y humana presentadas por Virgilio”.

19. Recogemos la expresión que utiliza Lucrecio (2, 257): *fatis avulsa voluntas*.

20. Citamos siempre la edición de Conte (2009).

21. El término *quaerentem* es muy utilizado por Lucrecio para describir la mentalidad de quienes no han aprehendido su doctrina. El hombre pre-epicúreo se encuentra en una búsqueda constante de respuestas, definida como el *quaerere semper* (cfr. Lucr. 1, 331-333; 3, 1053-1094).



acontecimientos, pues Turno, resuelto, se dirige a presionar a Latino para iniciar una guerra contra Eneas y los troyanos (o, si aquel se negare, a organizar él mismo una coalición latina contra los invasores).²²

Aduersum amnem

El principio del canto octavo continúa la trama argumental de Turno, que en el canto séptimo se interrumpe por el episodio de Iulo y el ciervo (7, 475-510), la lucha con los campesinos latinos (511-539), el diálogo entre Juno y Alecto (540-571), el asedio al rey Latino, el episodio de las Puertas de Marte (572-640) y el catálogo de las tropas del Lacio (641-817). El comienzo del canto muestra un doble juego, intertextual e intratextual, relacionado con la exposición lucreciana del movimiento atómico. Observamos que, al mismo tiempo que Virgilio se apropia de algunos elementos vinculados con el libro segundo del *DRN*, invierte la estructura argumental del episodio de Turno y Alecto.

El canto inicia con la agitación que provoca el héroe rútilo en las tierras de Laurente mientras arenga a la guerra (1-17): los ánimos se turban; el Lacio entero presta juramento en plena confusión; la juventud se enfurece; los jefes reúnen tropas auxiliares y despueblan los campos de cultivadores; y se envía a Vénulo como embajador ante Diomedes. Inmediatamente, el sintagma *talía per Latium* redirige el foco narrativo a Eneas, quien sufre en su mente tribulaciones similares a la alteración provocada por la coalición latina en su territorio:

*Talia per Latium. quae Laomedontius heros
cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu
atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
in partisque rapit uarias perque omnia uersat:
sicut aquae tremulum labris ubi lumen aënis*

22. No podríamos desarrollar aquí hasta qué punto la decisión de Turno responde a su libre albedrío o a la posesión de la furia infernal. Sin embargo, son claras en el episodio las imágenes de detención y la aparición de una fuerza -natural o divina- que avasalla al personaje. Destacamos que Turno, por su carácter naturalmente impulsivo, es un receptor vulnerable a este estímulo, que magnifica su agresividad y lo impulsa tanto a salir de su pasividad como a cambiar el curso de los acontecimientos (*clinamen*), al decidir preparar una guerra contra Eneas y los troyanos.



*sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia peruolitat late loca iamque sub auras
erigitur summique ferit laquearia tecti.* (A. 8, 18-25)

Estos hechos ocurrían en el Lacio. El héroe descendiente de Laomedonte, considerando todos los sucesos, fluctúa en un gran oleaje de preocupaciones y divide su espíritu intranquilo ora en esta dirección, ora en aquella, lo arrastra por todos lados, y le da vueltas constantemente a sus ideas: como cuando la trémula luz del agua, reflejada en vasijas de bronce por el sol o por la imagen de la luna radiante, se proyecta ampliamente para todos lados y se eleva ya bajo las brisas y hiere los altos artesonados del techo.

Por un lado, Virgilio se apropia de un verso de Lucrecio, utilizado en la citada analogía que compara las partículas de polvo al movimiento atómico, y lo distribuye²³ para describir la turbación mental del Eneas:

*nunc huc nunc illuc in cunctas undique partis*²⁴ (Lucr. 2, 131)

*atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
in partisque rapit uarias perque omnia uersat:* (A. 8, 20-21)

Según Wölfflin, Lucrecio es el primero en introducir la fórmula *nunc huc nunc illuc* en el lenguaje poético.²⁵ Sobre su uso, Gorey afirma que “Virgil describes Aeneas indecision in distinctly atomic terms, modelling his troubled thoughts upon a formulaic phrase in Lucretius for the random, flitting motion of individual atoms and their larger compounds”.²⁶

Por otro lado, el símil del reflejo del agua sobre los bordes de la vasija de bronce recuerda el citado

23. Hardie (1984: 407), basándose en Bailey (1931: 26-39), llama ‘distribución’ a este mecanismo de imitación fraseológica, recurrente en Virgilio.

24. “...hacia acá, hacia allá, desde cualquier punto en todas direcciones”.

25. Wölfflin (1885: 242).

26. Gorey (2021: 75). El crítico observa el mismo uso intertextual del sintagma en otros dos episodios de fluctuación mental de Eneas, anteriores a este: primero, cuando Mercurio obliga a Eneas a abandonar a Dido (A. 4, 285-286); segundo, cuando Iris induce a las mujeres troyanas a quemar las naves en la costa de Sicilia (A. 5, 700-703).



pasaje de Lucrecio sobre la invisibilidad del movimiento atómico (2, 308-316; 323-332), pues en ambos textos el fulgor del bronce se refleja en todas direcciones. En Lucrecio, el resplandor es producido por los simulacros de guerra; en Virgilio, el símil se inserta pocos versos después de la preparación tumultuosa del ejército latino.

Además de la apropiación lingüística y poética, el inicio del canto octavo invierte la estructura del episodio de Alecto y Turno. Ahora es Eneas quien vacila y quien padece una agitación mental comparable con la reverberación de una tina de bronce. A diferencia del frenetismo que despierta a Turno, contagiado por la furia infernal, la turbación de Eneas va menguando poco a poco hasta que el héroe se queda dormido (26-29). En sus sueños al caudillo le parece (*huic... uisus*, 8, 31; 33) hablar con el dios Tíber, que, a diferencia de Alecto hacia Turno, trata de calmar sus preocupaciones (*curas his demere dictis*, 35). Aquí también la divinidad es identificable a una fuerza natural, el río, quien detiene su curso para que Eneas, como un átomo que se desvía por naturaleza espontánea, navegue contra corriente para solicitar la ayuda de Evandro. Como se comprueba en los cantos siguientes, la decisión del héroe será fundamental para cumplir su misión fundadora.

Turno y Eneas

En la tercera parte del último canto de la *Eneida*, las fuerzas de los latinos están debilitadas. Turno detiene las riendas del carro conducido por Yturna y, turbado, se lamenta por las pérdidas de su ejército y las desgracias sufridas (12, 620-622). El héroe se da cuenta de que la lucha colectiva no puede prolongarse por más tiempo y descarta la opción de la huida (637-649). Sumado a ello, el jefe Saces lo anoticia de la destrucción que está causando Eneas en la ciudad, de la indecisión del rey Latino -que aún no ha elegido quién será su yerno- y del suicidio de Amata (650-664). Ante tales sucesos, Turno permanece inmóvil, atónito, confundido y en silencio, con la mirada fija; en su pecho sufre una mezcla de vergüenza con locura y dolor (665-668). Luego de este instante de detenimiento, se disipan las sombras y la luz vuelve a su mente (672-673). Observa la ciudad incendiada y exclama:

*iam iam fata, soror, superant, absiste morari;
quo deus et quo dura uocat Fortuna sequamur.
stat conferre manum Aeneae, stat quidquid acerbi est*

*morte pati; neque me indecorem, germana, uidebis
amplius: hunc, oro, sine me furere ante furorem.* (A. 12, 676-680)

Ya, ya los destinos nos vencen, hermana, deja de retrasarme. Sigamos por donde nos llaman la divinidad y la dura Fortuna. Estoy decidido a luchar contra Eneas, estoy decidido a sufrir toda aspereza propia de la muerte, y no me verás, hermana, deshonorado por mucho más tiempo. Permite que antes, te lo ruego, me entregue a este furor.

Turno toma consciencia de la voluntad divina y acepta su destino. Quien hasta hace un momento había sido conducido por una deidad, toma las riendas del carro y del final de su vida. La decisión del rútilo se refleja en el curso de los acontecimientos, que se detiene para ceder a la responsabilidad humana. El propio Turno desvía la voluntad de su hermana diosa, desciende del carro de un salto y corre por el campo de batalla entre medio de los escuadrones en dirección a la ciudad (681-683). Virgilio describe la carrera del héroe mediante un símil que, sugerimos, recuerda el movimiento de los átomos al caer en el vacío:

*ac ueluti montis saxum de uertice praeceps
cum ruit auulsum uento, seu turbidus imber
proluit aut annis soluit sublapsa uetustas;
fertur in abruptum magno mons improbus actu
exsultatque solo, siluas armenta uirosque
inuoluens secum: disiecta per agmina Turnus
sic urbis ruit ad muros...* (A. 12, 684-690)

Y, como cuando una roca arrancada por el viento corre precipitándose desde la cima de una montaña, o la lluvia tempestuosa la arrasa, o la vejez, infiltrada con el paso de los años, la suelta, el gran trozo de montaña se lanza impetuoso por la abrupta pendiente y rebota sobre el suelo arrastrando en su caída bosques, rebaños y hombres: así corre Turno por entre las tropas desechas hacia los muros de la ciudad.

La imagen concentra las tres causas del movimiento atómico: la gravedad, los golpes y choques, y la inclinación. Mientras corre, Turno pide a sus compañeros que detengan el ataque y, al instante, cesa la

lucha. El atomismo de la escena se refuerza por los movimientos de los escuadrones, que dejan un espacio libre (*discessere omnes medii spatiumque dedere*, 12, 696), similar al vacío, para ceder al combate entre los héroes.

La decisión de Eneas también detiene los acontecimientos y es comparada con la fuerza de la naturaleza, pues el hijo de Anquises suspende las operaciones militares y con sus armas produce un ruido similar al de las encinas del monte Atos, el Erix o el Apenino:

*...horrendumque intonat armis:
quantus Athos aut quantus Eryx aut ipse coruscis
cum fremit ilicibus quantus gaudetque niuali
uertice se attollens pater Appenninus ad auras.* (A. 12, 700-703)

...y con sus armas produce un estruendo terrible, grande como el Atos o como el Erix, o tan grande como el mismo padre Apenino, cuando brama con sus trémulas encinas y se regocija alzándose en el cielo con su cresta de nieve.

En nuestra opinión, los símiles, vinculados por la imagen de la montaña, evocan simbólicamente el destino cercano de ambos héroes: la vida de Turno declina, mientras que Eneas se eleva, como el ruido de los árboles, hacia las estrellas.

Conclusiones

En este trabajo hemos querido demostrar la importancia que tiene la teoría atómica de Lucrecio para la composición virgiliana de las decisiones humanas en la *Eneida*. Específicamente, nos hemos detenido en el principio del *clinamen*, que, así como en Lucrecio constituye la liberación del fatalismo absoluto de las leyes físicas y el garante de la posibilidad del libre albedrío, en la *Eneida* aparece representado como un desvío significativo de los acontecimientos, desencadenado por una decisión humana.

En los episodios analizados, las decisiones humanas suponen un momento de quietud de los acontecimientos, como si el gobierno del *fatum* se detuviera por un instante y se diera lugar a la

responsabilidad humana. Allí, el recurso del símil, al mismo tiempo que recuerda la exposición didáctica de Lucrecio en el *DRN*, refuerza el detenimiento y posibilita la identificación entre la voluntad divina y las fuerzas de la naturaleza.

Referencias bibliográficas

Fuentes y comentarios

Bailey, C. (ed. y trad.) (1947). *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*, Oxford.

Conte, G. B. (ed.) (2009). *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlin.

Ernout, A. & Robin, L. (1962¹²). *Lucrece. De Rerum Natura. Commentaire Exégétique et Critique*, 3 vols, Paris [1925].

Valentí-Fiol, E. (trad.) (1976). *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza*, vols. 1-2, Barcelona.

Estudios críticos

Bailey, C. (1931). “Virgil and Lucretius”. *PCA*, 28, pp. 21-39.

Cairo, M. E. (2021). *Dioses y hombres en la Eneida de Virgilio. Un estudio del discurso profético*, Barcelona-Buenos Aires.

Fowler, D. (2002). *Lucretius on Atomic Motion: A Commentary on De Rerum Natura Book Two, Lines 1-332*, Oxford.

Gorey, M. M. (2021). *Atomism in the Aeneid. Physics, Politics, and Cosmological Disorder*, Oxford.

Hardie, P. (1984). “The Sacrifice of Iphigenia: An Example of ‘Distribution’ of a Lucretian Theme in Virgil”. *CQ*, 34/2, pp. 406-412.

Schiesaro, A. (1990). *Simulacrum et imago. Gli argomenti analogici nel De rerum natura*, Pisa.

Setaioli, A. (2005). “L’analogie et la similitude comme instruments de démonstration chez Lucrece”. *Pallas*, 69, pp. 117-141.

Wölfflin, E. (1885). “Was heißt bald... bald?”. *ALL*, 2, pp. 233-254.



Morfología e importancia de los rituales funerarios en la literatura griega: las exequias de Patroclo, Héctor, Elpénor y Polinices

Ivannia Victoria Marín Fallas

Universidad de Costa Rica

di | fallas@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la importancia de los rituales funerarios a partir de las exequias de Patroclo, Héctor, Elpénor y Polinices; los dos primeros mencionados en el texto homérico la *Ilíada*, el tercero en la *Odisea* y, el último, en *Antígona* de Sófocles. Se definirá la categoría de los ritos de paso, para continuar con una clasificación de las prácticas funerarias, en este caso, desde el período Micénico hasta la Época Clásica. Luego, se mencionan las divinidades raptoras y los psicopompos y, posteriormente, se detallan los ejemplos literarios antes mencionados con el fin de aplicar estos conceptos.

500



Palabras-clave:
Ritos de paso -
prácticas funerarias
- literatura griega.

Introducción

Los ritos funerarios pertenecen a la categoría de los ritos de paso, los cuales se definen como el conjunto de creencias y prácticas rituales referentes al nacimiento, a la entrada en el mundo adulto, al matrimonio y a la muerte (Bruit y Schmitt, 2002), pues estos se realizan con la finalidad de traducir a un plano simbólico los cambios en la condición del individuo por medio de la señalización de las fases más importantes de una vida. Además, nacen de la necesidad de rendir tributo al difunto, pretenden garantizar su entrada al mundo de los muertos y su posterior integración a la sociedad de ultratumba (Van Gennep, 2008).

Las ceremonias funerarias son actos sumamente variables, cuya estructura depende tanto de la cultura y del pueblo en el que tienen lugar como de sus concepciones sobre el más allá y de las características particulares de quien ha fallecido. Sin embargo, es posible realizar una clasificación de las prácticas dominantes que las componen, las cuales pueden ser identificadas gracias a la función que cumplen en beneficio de la persona difunta, de su familia y comunidad. El etnólogo Arnold Van Gennep, en su libro *Ritos de paso* (2008), identifica las analogías estructurales presentes en este tipo de actividades, y establece una secuencia-tipo de actos fundamentados en la transición de un estado a otro, en su realización y expresión a través de un simbolismo mágico enmarcado dentro de las prácticas preliminares o de separación del estado anterior, liminares o de marginación y postliminares o de agregación.

Los *ritos de separación* (Van Gennep, 2008), como su nombre lo sugiere, marcan la separación del difunto y de la pequeña sociedad que se ve aislada de los otros a causa de la muerte de alguien más. Algunos ejemplos son los procedimientos para transportar el cadáver, la quema de las pertenencias del muerto, los ritos de purificación y la incineración o la inhumación. Incluso el sacrificio de los cabellos puede ser considerado un rito de separación, pues se ofrece una parte de sí para que acompañe al difunto, como sucede en la *Iliada* en el funeral de Patroclo.

Con este tipo de prácticas se da inicio a los *ritos de margen* (Van Gennep, 2008), pues comienzan con el período de exposición del cadáver, de su estancia en el féretro o la alcoba y se extienden hasta el término del luto. Esto se debe a que el luto señala un estado sagrado e impuro de los supervivientes, gracias al contacto con la muerte. Durante este período, las personas cercanas al muerto (especialmente sus parientes) son considerados una sociedad especial que tiene, por decirlo de alguna manera, un pie en el mundo de los vivos y otro en el mundo de los muertos.

Después del período de luto, vienen los *ritos de agregación* (Van Gennep, 2008), cuyo objetivo consiste en renovar el vínculo entre los supervivientes y, a veces, el vínculo de los supervivientes con la persona

difunta. Es importante mencionar que, para el autor, dentro de este grupo también existen los *mitos de agregación* al otro mundo y equivalen a los *ritos de hospitalidad, de agregación al clan, de adopción*, etc. Por lo general, estos se mencionan mucho en mitos o leyendas. Las comidas después del funeral y las fiestas conmemorativas son ejemplos de estos ritos entre los vivos; mientras que actos como comer de la comida de los muertos o aceptar sus regalos pueden ser un ejemplo de estas prácticas en el inframundo.

Prácticas funerarias en el mundo griego del período Micénico a la Época Clásica

Según Quesada (1991), desde los tiempos homéricos los griegos ya contaban con actividades precisas y normativas, que constituían todo un ceremonial de suma importancia tras el fallecimiento de una persona. Se sabe que este comprendía las actividades predeposicionales, las deposicionales, las postdeposicionales inmediatas y los ritos excepcionales gracias a restos arqueológicos y fuentes literarias, dentro de las cuales, como señala Quesada (1991: 46), la obra homérica es una de las más influyentes en los rituales de los griegos de etapas posteriores, y más destacadas en lo que refiere a los períodos más antiguos, a pesar de que los rituales funerarios descritos en su corpus “pueden muy bien ser, como en otros aspectos de la *Iliada* y la *Odisea*, una mezcla indisociable de costumbres de períodos distintos (desde época Micénica hasta el período Geométrico)”.

Cabe destacar que estas prácticas provienen de la idea de un período de tránsito del alma, comprendido en el lapso del funeral; ya que, tanto en la época del ritual clásico como en épocas anteriores, se consideraba que la *psyché* no se instalaba en el Hades inmediatamente después del deceso, sino hasta que se hubieran realizado los procedimientos requeridos. A continuación, se presentan algunas etapas de la clasificación que, de estos, hizo el arqueólogo Fernando Quesada (1991), la cual es de carácter temporal, pues toma como eje principal el momento de la deposición, ya sea inhumación o cremación.

Ritos predeposicionales

Próthesis: en griego, esta palabra puede traducirse simplemente como exposición, por lo que no es exclusiva del ámbito funerario, pero dentro del mismo alude a la exposición del cadáver sobre un lecho alto llamado *kliné*. Esta actividad permitía honrar al difunto, expresar el duelo y asegurarse de su muerte.



Por lo general, la precedía la preparación del cuerpo, la cual se enfocaba principalmente en su aseo y en el acto de vestirlo.

Ekphorá: consistía en el transporte del cadáver a su lugar de reposo. Podía realizarse en andas o sobre un carro de cuatro ruedas. Se realizaba de noche, en compañía de música, realizando paradas frecuentes.

Ritos deposicionales

La escena de la deposición: desde el período Protogeométrico (c. 1050-900 a. C.) los griegos alternaban la inhumación con la cremación, aparentemente sin la presencia de sacerdotes, salvo en casos especiales en donde se consideraba que el tipo de muerte había dejado un miasma muy grande, como en el caso de los suicidas. Si se optaba por el enterramiento, en el momento de cubrir el cuerpo con tierra, se realizaban libaciones sobre el objeto que lo contenía. Mientras que, para apagar lo último que quedaba de la pira, en el caso de la cremación, se utilizaba vino, ya que este permitía que los restos lavados con este líquido formarían parte de la ofrenda (Urrea, 2009). Después de esto se recogían los huesos o las cenizas de quien había fallecido y se depositaban en una urna.



Postdeposicionales inmediatos

Depósitos de ofrendas en el cementerio: esta práctica aparece a finales del s. VIII a. C. Se ofrecía material cerámico, animales comestibles o domésticos y alimentos en general, los cuales debían ser quemados.

Banquete fuera del cementerio: se realizaba inmediatamente después del funeral. También existían los banquetes que cerraban el período de tres días después de la deposición y la *káthedra*, un banquete que marcaba el final del duelo. Es importante señalar que los períodos de duelo y el momento dedicado a los banquetes dependían de factores como la región geográfica.

Divinidades conductoras de las almas (psicopompos) y divinidades raptoras

Son muchas las divinidades que en la cultura griega se han vinculado con la muerte, por lo que no es de extrañar que algunas de ellas se encuentren asociadas a los ritos que le conciernen.

En primer lugar, están los *psicopompos*, dentro de los que sobresale Hermes, hijo de Zeus y Maya, que también es una divinidad mensajera, patrón de los ladrones, los embaucadores y los comerciantes. En la obra homérica, se destaca su labor de mensajero, pero también aparece como conductor de las almas de los pretendientes en el canto XXIV de la *Odisea*. Posee una especie de vara mágica llamada *rhabdos*, con la que puede inducir el sueño, y el *kerykeion* o caduceo. En un lécito del siglo V a. C., aparece guiando a los *eidola* de los muertos hacia el Hades, portando ambas herramientas (González, 2018).

Como divinidad conductora de las almas, también es posible mencionar a Hécate, hija de la titánide Asteria. Según Hesíodo, es una divinidad de rango mayor a la cual Zeus le dio dominio sobre la tierra y el mar, dueña de su propio destino, capaz de influir en la suerte de los hombres (*Teog.*, vv. 411- 452). Esta diosa fue muy conocida como una divinidad de los caminos con triple figura, vinculada a las encrucijadas, los momentos de transición, la hechicería, las maldiciones y los muertos que perecieron de forma violenta o prematura.

Dentro del grupo de las divinidades raptoras González (2018) menciona al *daimon*, que, en algunos epitafios griegos, se presenta como un ser que arrebató las almas de los niños; también, a las arpías y a las sirenas, de las que se decía que esperaban la muerte de los guerreros al lado del campo de batalla; y a Eos, cuyo rapto solía tener connotaciones eróticas, como en el caso de Titono, aunque también existía la creencia de que la Aurora era la encargada de llevarse a los muertos al amanecer, luego de la deposición.

Resulta curioso cómo ninguna de estas divinidades interviene en los casos que se mencionan a continuación, y cómo la visión del viaje de la *psyché* está revestida del abandono de los dioses, incluso en la muerte de Elpénor, personaje de la *Odisea* –poema en donde hay información de muertes con un buen final, como la de Heracles, y del acompañamiento de lo divino en el tránsito. Quizás esto se deba a una cuestión de la dignidad del difunto y de coherencia narrativa. Sin embargo, esto no se puede generalizar, especialmente en el caso de los héroes Héctor y Patroclo.

Según Burkert (2003: 272) que una característica relevante de la tradición griega “es la radicalidad y la consecuencia con que se elaboró la contraposición entre el reino de los dioses y el de los muertos”, aspecto que está muchísimo más presente en la *Iliada*, e incluso en la obra de Sófocles, debido a que:

... quien va a encontrarse conscientemente con la muerte, como Antígona, se despide de los dioses. Los dioses olímpicos y los muertos no tienen nada que ver entre sí; los dioses odian la casa de Hades y se mantienen alejados de ella. (Burkert, 2003: 273)

Esto sin duda refuerza una visión trágica del término de la vida, fundamentada en el abandono, en una soledad profunda, que como dice Kant (2003), puede ser sublime, pero de naturaleza terrorífica.

Las exequias de Patroclo, Héctor, Elpénor y Polinices

Quizás, la semejanza más grande entre las muertes de los dos héroes épicos, pertenecientes al ciclo troyano, podría ser la noción de *antifuneral*, puesto que amenaza tanto a Patroclo como a Héctor, aunque nunca llega a concretarse. Como menciona Redfield (1992), esta se refiere a la negación de los ritos fúnebres al enemigo que acaba de encontrar la muerte, con el objetivo de infligir un daño: no dejarle alcanzar la *areté* que obtendría al ser honrado, puesto que las pompas fúnebres le dan el cierre necesario a la vida de un héroe; además, le permiten el acceso al Hades.

Pero, si se comparan aquellos sucesos que giran en torno a las muertes de estos héroes más allá de esto y de las tres etapas básicas que se dan en ambos casos (la noticia, los lamentos y las honras fúnebres (Urrea, 2009) o del embalsamamiento, la incineración y el enterramiento), es posible identificar diferencias, principalmente en cuanto al orden y la incorporación de algunas prácticas.

En los funerales de Patroclo, por ejemplo, el banquete (Hom., *Il.*, XXIII, vv. 48-55) se realiza antes de los ritos deposicionales; además, la *próthesis* de su cadáver ha sido preparada de una manera solemne (Hom., *Il.*, XXIII, vv. 128-136), y tiene una implicación menos trágica para el destino de su bando, en el sentido de que se sabe que su muerte desencadenará la caída de Troya, la victoria de quienes lo lloran. Es así como su deceso no implica una derrota definitiva o una pérdida irreparable para los aqueos (como sí lo es la muerte de Héctor para los troyanos), sino el detonante de una venganza.

Por otro lado, la exposición del cadáver de Héctor no es objeto de preparación. Se da en el momento en que Príamo lo ingresa a la ciudad, momento en el cual los ciudadanos se le acercan y se llevan a cabo los lamentos.

Además, en la escena de la deposición del mirmidón, se sacrifican vidas, incluso vidas humanas (Hom., *Il.*, XXIII, v. 175); y se incorpora un paso más a la configuración de estos ritos: los juegos atléticos en

honor de figuras nobles y de los caídos en combate, que con el tiempo fueron sustituidos por los *agones* institucionalizados de los santuarios en honor a los héroes (Burkert, 2003). Estos, junto con los sacrificios humanos (llevados a cabo raramente desde época micénica hasta el período clásico) y las competiciones en honor al difunto, son considerados ritos excepcionales (Quesada, 1991) y se encuentran dentro de la categoría de ritos de agregación.

Sin embargo, pese a las diferencias motivadas por la trama de la historia y la naturaleza de sus personajes (vencedores y vencidos), quizás también por la posición que ocupan estas prácticas dentro del programa narrativo, es posible encontrar en ambas ceremonias los ritos de separación, de margen y de agregación, a veces con una naturaleza o manifestación distinta, especialmente en lo referente a los matices del sentimiento estético de lo sublime en relación con la muerte, durante la escena de la deposición. Piénsese en el deseo de venganza y en el redireccionamiento de la cólera de Aquiles, en sus consecuencias, en los sacrificios de varios animales y de los doce troyanos quemados en honor a Patroclo (Hom., *Il.*, XXIII, vv. 171 s.), los cuales son ejemplos del sacrificio por destrucción, el cual está “motivado por el sentimiento de ira impotente que acompaña al luto: si la persona amada está muerta, todo lo demás debe ser destruido también” (Burkert, 2003, p. 260).

Todo esto contrasta con la simplicidad de la pira de Héctor, construida por los habitantes de una ciudad sitiada (quizás, con una obligación mayor de preservar sus recursos), que ha vivido temerosa durante tanto tiempo y que acaba de perder a su mayor defensor, el cual fue injuriado y tratado de manera impía, y hasta censurable, de acuerdo a la opinión de la mayoría del Olimpo.

Es así como, a pesar del carácter conmovedor del funeral de Héctor, expresado en la gran cantidad de madera de la pira, acarreada durante nueve días (Hom., *Il.*, XXIV, v. 794) –la cual bien podría ser proporcional al afecto del pueblo con el que se quiere unificar al difunto por medio del fuego (Redfield, 1992), se debe reconocer una diferencia en cuanto al sentimiento que produce una sublimidad distinta en ambas prácticas deposicionales e influye no solo en la percepción de los hechos por parte de la persona lectora, sino también en el acto simbólico de la separación entre el difunto, lo que le corresponde y el mundo de los vivos. Producto de la cólera de Aquiles, la deposición de Patroclo resulta ser mucho más terrible, se le confiere una dignidad distinta, fundamentada en lo que, según la moralidad del justo medio, tan relevante en el contexto grecorromano de épocas posteriores, y las teorías morales de doctrinas antiguas que siguen teniendo influencia en la actualidad, como el estoicismo, se consideraría un vicio ético, tomando en cuenta su intensidad y la imposibilidad de controlarla. Como señala Kant, “el vengar una gran ofensa de un modo claro y atrevido tiene en sí algo de grande, y por ilícito que pueda ser, produce al ser referido una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera” (2003: 19).



En cuanto al período de margen en el caso de Patroclo, este, aunque afecta a una colectividad, se vive de una manera apasionada y más notoria en un solo individuo, incapaz de continuar normalmente su vida hasta dar por terminada esta fase: Aquiles. Así pues, el Pelida se abandona a la desolación y llega a abstenerse de la comida y otros placeres como si fuese presa de una enfermedad, entre el dolor, la ira que lo impulsa (Hom., *Il.*, XIX, vv. 367-368) y el desencanto ante la preservación de su existencia si no logra su cometido: vengar a su amigo (Hom., *Il.*, XVIII, vv. 90-93).

Algo parecido sucede con la familia del héroe troyano, a quien la diosa Iris encuentra como paralizada, en gran estado de aflicción, viéndose afectada de manera intensa por la muerte (Hom., *Il.*, XXIV, vv. 160-168); pues, como Aquiles, no solo ha sido atrapada por la tristeza, sino también por la amenaza de un destino inexorable que conlleva –o podría conllevar– la aniquilación de sí misma tras la pérdida de algo sumamente preciado. Ya que, según Redfield (1992), el duelo no se traduce en el recuerdo del ser que se fue, sino en el entender lo que el mundo va a ser a partir de la muerte del héroe. Aquiles pierde a su amigo más querido y el pueblo troyano pierde al orgullo de Ilión, a su caudillo tratado casi como un dios, a un padre y esposo, hijo predilecto y príncipe.

Lo contrario, la falta de un duelo profundo, ocurre tras la muerte indigna del remero Elpénor, relatada por primera vez en el canto X de la *Odisea*, pues, en principio, ni siquiera había sido enterrado o llorado por sus compañeros debido a la urgencia del viaje y, quizás, también a su estatus. De él se dice que no era un guerrero valiente, tampoco un hombre dotado de entendimiento (Hom., *Od.*, X, vv. 552-553), por lo que se deduce que su posición dentro del grupo no era la mejor o la más noble, lo cual pudo haber favorecido el descuido y la falta de honras fúnebres en su nombre. Más adelante, en el canto XI (conocido por relatar la *Nékyia*), Odiseo se encuentra con el alma de Elpénor, siendo esta la primera que le sale al paso. Allí el difunto cuenta la historia de cómo cayó borracho del tejado del palacio de Circe y murió, culpa tanto a los dioses como al exceso de vino, y le pide al rey de Ítaca que llore y entierre su cuerpo para no incitar la ira divina.

Posteriormente, al inicio del canto XII, se llevan a cabo los ritos funerarios en honor al cadáver de Elpénor, los cuales fueron sumamente sencillos, ya que los ritos elaborados y solemnes eran más acordes con la muerte en combate, pues reflejaban la dignidad y la grandeza del difunto (Quesada, 1991: 84).

Elpénor fue quemado con sus armas. También se le erigió un túmulo con un remo en la parte más alta, tal y como había pedido su *eidolon*, pero se eludieron ciertas prácticas como la *próthesis* y el período de margen fue el más corto posible; pues, en medio de la ceremonia irrumpe Circe, quien cambia el ánimo de la tripulación y le proporciona los medios para celebrar un banquete cuyo término marca la vuelta a la normalidad; algo que no sucede siempre en la literatura griega.

Tomando lo anterior en consideración, a todas luces, los ritos funerarios del compañero de Odiseo parecen no tener mucha relación con la función de los ritos funerarios de Héctor y Patroclo, lo cual, en cierta forma, es cierto. Sin embargo, además de la idea de que, según la religiosidad griega, a todo muerto le corresponden honras fúnebres, hay todavía un detalle en el que sería oportuno reparar: su sentido, en función del enaltecimiento de la figura heroica, del efecto emotivo que se espera que cause en el público. Bien dice Bauzá (2007: 123) que “el héroe clásico nos conmueve no por lo que posee de divino, sino por lo que tiene de mortal”.

De la misma forma que los funerales mencionados en la *Iliada* muestran el lado humano del héroe, favorecen la identificación con el personaje y exaltan la figura de Aquiles –quien, además de honrar a su amigo, mostrando su fuerza y valía como guerrero, a diferencia de los troyanos y pese a su cólera, es capaz de compadecer al enemigo y entregar el cadáver de Héctor–, las exequias de Elpénor muestran la talla moral de Odiseo al evidenciar cómo cumple con los deberes para con su compañero difunto y para con los dioses; claro, no sin estar exento de actuar, en parte, según su beneficio, lo cual no es deshonesto o egoísta en este contexto, sino sensato de acuerdo con la piedad.

Habiendo reparado en las situaciones anteriores, en donde triunfa el honor, finalmente, es necesario referirse a una situación contraria en muchos aspectos, a lo que podría ser el ejemplo más claro de lo que implica la ausencia o el incumplimiento de la totalidad de los rituales funerarios en la literatura griega: las exequias de Polinices, en la tragedia *Antígona* de Sófocles, perteneciente al ciclo tebano. Como bien dice Zambrano al referirse a esta tragedia, recordando la maldición sobre la casa de Layo, “el proceso destructor, ávidamente, proseguía devorando” (2019: 24). El mito cuenta que Polinices, hijo de Edipo, es señalado a causa de su alianza con Argos para conquistar Tebas, pero no sobrevive más que como un polémico recuerdo, cuyo cadáver es objeto de discordia, pues fue muerto en un duelo con su hermano Eteocles, quien también falleció en esa misma reyerta. Luego de este enfrentamiento, Creonte asume el gobierno de la ciudad y se coloca por encima de todos; y, como es natural, por encima de las féminas Antígona e Ismene, las únicas sobrevivientes engendradas en el lecho incestuoso de Edipo y Yocasta. Haciendo uso de su poder, aprueba las honras fúnebres de Eteocles, pero no las de Polinices, a quien considera un traidor a la patria. Con esto ignora las leyes divinas que atañen al Hades y a sus ciudadanos, convirtiendo lo sagrado, los ritos de la muerte, en un asunto político.

Entonces, Antígona se posiciona en su contra y hace lo que la mayoría juzga correcto, pero no se atreve a realizar: cumplir con la obligación de los ritos fúnebres negados, para que el muerto pueda ser reconocido por los que le son comunes en las sombras, ritos que su amor filial y su piedad exigían. Es así como la joven da sepultura al cadáver y derrama sobre este la triple libación (de leche y miel, vino dulce

y agua). Al realizar este acto, precipita y abraza su destino fatal, la condena de encontrarse hasta la muerte entre la morada de los vivos y la de los difuntos; pues, aunque la muchacha está viva y ejerce un papel activo en contra de la tiranía, tiene el corazón puesto en el inframundo (Sóf., *Antígona*, vv. 892-915).

Además, aunque finalmente muere a causa del suicidio, Antígona es condenada a la muerte por inanición en una tumba, lo cual resulta ser muy acorde con ese estado de exilio entre dos mundos, estado que al final no resiste. Para ella, el período de margen no termina, no existe la posibilidad de realizar ritos de agregación que le permitan continuar con su vida en compañía de los suyos. La misma heroína se lamenta de esta condición de no estar ni con los vivos ni con los difuntos (Sóf., *Antígona.*, vv. 850-853).

Es imposible que, ante tales hechos, exista la posibilidad de desligarse de la muerte mientras siga vigente la maldición de Pélope. Incluso, desde el inicio del texto, con la decisión de Creonte, el destino de la aniquilación avanza, dando un paso más sobre esta casa tan llena de discordia, ya que, si “reconocer los derechos del difunto significa afirmar la identidad del grupo, aceptar sus reglas y, por tanto, asegurar su continuidad” (Burkert, 2003: 258), el no hacerlo podría significar todo lo contrario.

Conclusión

Resulta evidente que los ritos funerarios en la Grecia antigua no eran solo una cuestión individual, enfocada en suplir las necesidades de la *psyché*, en su tranquilidad, la cual ciertamente implicaba la tranquilidad de los vivos; pues, estas actividades involucraban a los allegados de quien había muerto, a su familia y también, en algunos casos, al gobierno de un pueblo y a toda una colectividad que creía en la importancia de la preservación de sus tradiciones para su continuidad, en reforzar el sentimiento de unidad y en la obligación moral para con los difuntos, obligación que desaparecía frecuentemente en el caso de los enemigos, ejecutando una última venganza o un acto de “justicia” como manifestación de enojo, de supremacía y poder.

Además, los funerales le permitían a la comunidad honrar la memoria de quien había muerto, despedirlo y darle permiso para partir (Redfield, 1992), brindarle un reconocimiento acorde con su posición social y actualizar para bien su situación en la sociedad de los vivos y en el inframundo, pues el no recibir las exequias era un motivo de deshonra en ambos planos, ya que, por ejemplo, solo con el cumplimiento de los ritos fúnebres un héroe muerto en combate lograba alcanzar la *areté*.

También, hechos como la ausencia de algunos ritos, su agregación o su transformación llegaron a



comunicar tanto cambios en la sociedad de la *polis* griega, como respuestas al carácter y al estado del espíritu de una comunidad o de quien se encargaba de llevar a cabo los ritos y dirigirlos, como en el caso de Aquiles, cuyo carácter colérico y apegado al sentido del honor devino en una experiencia estética de lo sublime, enorme y atroz, cuya manifestación sentimental llegó a reflejarse en el ceremonial.

Desde el punto de vista religioso y mágico, los ritos de paso aseguraban la entrada al Hades y también tenían una finalidad de protección, pues permitían alejar la mala voluntad de la persona fallecida, para que así esta no incitara la cólera de los dioses en contra de quienes tenían la obligación de rendirle tributo y no lo hicieron.

Por último, en cuanto a la función de los ritos funerarios como recurso literario, resulta particularmente interesante cómo estos, su presencia o ausencia en los ejemplos dados, se adecua a la categoría o al estado del espíritu de personajes o bandos, incluso manifestando una enorme coherencia con lo que eran, con su sentir y su destino.

Referencias bibliográficas

- Bauzá, H. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica.
- Bruit, L., y Schmitt, P. (2002). *La religión griega en la polis de la Época Clásica*. Akal.
- Burkert, W. (2003). *Religión Griega Arcaica y Clásica*. Abada Editores.
- González, M. (2018). *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia antigua*. Editorial Síntesis.
- Hesíodo. (1997). *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Gredos.
- Homero. (1996). *Iliada* (Trad. E. Crespo). Gredos.
- Homero. (2015). *Odisea* (Trad. L. Segalá). Mestas.
- Kant, I. (2003). *Lo bello y lo sublime*. Espasa.

Quesada, F., (1991). Muerte y ritual funerario en la Grecia antigua: una introducción a los aspectos arqueológicos. En D. Vaquerizo (Ed.), *Arqueología de la Muerte* (pp. 39-115). Diputación de Córdoba.

Redfield, J. (1992). *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*. Ediciones Destino.

Sófocles. (1981). *Tragedias* (Trad. A. Alamillo). Gredos.

Urrea, J. (2009). Los ritos funerarios: Iberia y Grecia. El uso del vino en el mundo antiguo. *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, (7), 25-53. http://www.amigosdelmuseoarqueologicodelorca.com/alberca/pdf/alberca7/7_02.pdf

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.

Zambrano, M. (2019). *La tumba de Antígona*. Alianza Editorial.



La identidad cretense de Fedra y el tema de la *nósos érotos* en *Hipólito* de Eurípides

Daniela A. Martínez Sangregorio
Universidad Nacional de Mar del Plata
daniela.martinez.sangregorio@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos centramos en la identidad cretense de Fedra y en su pertenencia a una genealogía de mujeres transgresoras en la tragedia de Eurípides. Si bien, en el *Hipólito* existente, Fedra conecta el origen de sus males a esta genealogía (vv. 337-341), la reina se destaca y distingue del personaje del primer *Hipólito* porque se opone a su pasión. Esta resistencia deviene *nósos*. De acuerdo con nuestra hipótesis, la genealogía cretense de Fedra contribuye, en la segunda obra de Eurípides, más que a exonerarla, a subrayar las tensiones y conflictos vinculados a su *eúkleia* como esposa.

Palabras-clave:
Tragedia eurípidea –
la identidad de Fedra
- *Hipólito* - *nósos*
érotos.



Nuestro trabajo focaliza la tragedia *Hipólito* de Eurípides sobre la base de la reelaboración de la pasión amorosa femenina como *nósos* en la obra. En el tratamiento de esta *nósos*, Eurípides recupera tópicos de la lírica griega arcaica, exponiendo los efectos que la violencia de la pasión amorosa desencadena en sus víctimas, los que se traducen en una serie de síntomas, todos ellos ambiguos en el drama, dada la voluntad de resistencia de Fedra que Eurípides hace explícita en su obra. Así, al conjugar en la presentación de la pasión amorosa la voluntad de la diosa Cipris y, al mismo tiempo, la determinación de una mujer noble, esposa y madre, de salvaguardar su honor, Eurípides expone los síntomas de la enfermedad como expresión de la fuerza del deseo, pero, al mismo tiempo, de la lucha contra la pasión.

El aspecto que abordaremos en nuestro trabajo se integra a esta complejidad de la presentación dramática de la pasión de Fedra como *nósos*, y se vincula con su identidad cretense, una característica que el poeta retoma de la tradición mítica, y que conjuga con sustanciales innovaciones en la configuración del personaje trágico. Previo a adentrarnos en el tratamiento, no obstante, es necesario remarcar un punto que, aunque es suficientemente conocido, resulta fundamental recordar aquí: que estas innovaciones se integraron a una nueva representación dramática del mismo mito, por parte del mismo poeta (hecho que, hasta donde podemos saber, destaca por su carácter insólito). En efecto, *Hipólito* (428 a. C.) tiene la particularidad de ser un caso único puesto que es la segunda obra de un mismo tratamiento mítico del autor. Poco sabemos de la primera versión de la tragedia, excepto su título (*Hipólito velado*) y el hecho que confirma Aristófanes de Bizancio de que esta versión no tuvo la aceptación que, en cambio, tuvo la

segunda, *Hipólito coronado*, que mereció el primer premio, con una historia en la que se había corregido todo aquello considerado “impropio y digno de censura” de la primera (Hip. 29-30). Eurípides retoma, en esta segunda pieza (o en este segundo tratamiento), la genealogía de la reina ateniense para subrayar su condición de víctima debido, precisamente, a sus antecedentes familiares de cretenses transgresores. Entonces, vuelve sobre la tradición para realizar, a su vez, una innovación. Recordemos que toda la tragedia trabaja en esa dinámica de tradición e innovación sobre el mito, que les permite a los poetas llevar a escena historias conocidas por el público que no eran una invención personal; y realizar, a su vez, variaciones en el tratamiento, incluso dentro de límites amplios que no impedían, sin embargo, identificarla.¹

En el caso del drama que nos ocupa, y atendiendo a la temática de este simposio, tomaremos la identidad de Fedra, aquella que le provee el mito: princesa cretense, hija de Pasífae y hermana de Ariadna, ligada por su genealogía a una estirpe de mujeres transgresoras, de pasiones desmesuradas y sobrehumanas (o incluso monstruosas). Su madre, Pasífae, reina de Creta, fue inspirada por Poseidón por un deseo irresistible por el toro que su esposo se negó a sacrificarle a este dios, fruto del cual nació el Minotauro. Su hermana, a su vez, se enamoró de Teseo cuando éste fue a matar al monstruo a Creta y ayudó al hijo de Egeo, traicionando de ese modo a su padre, para ser luego abandonada, hallada, posteriormente, por Dioniso, con quien se casaría. En la continuidad de esta línea se inserta la pasión que Hipólito despierta en Fedra, un deseo que nace cuando ella lo ve, al ir a celebrar el joven los misterios a Atenas.

Este *éros*, el de una madrastra por el hijo de su esposo, si no representa estrictamente una forma de incesto, es calificado igualmente y de modo explícito, en virtud de la terrible deshonra que implicaba el adulterio en la Atenas clásica para toda la familia (esposo e hijos), como *ouk hósios* (*Hipp.*, v. 765). En *Hipólito velado*, no tenemos indicios de que Fedra opusiera resistencia alguna a esta pasión, sino que al parecer mantenía una actitud desinhibida, incluso en el fr. 444² en el que —como señala Mills (2002: 31)— se adjudica el deseo a la inspiración divina, hecho que aumenta el carácter desvergonzado de su gesto.³ Fedra misma parece admitir ya en el primer *Hipólito* que hay en su propia genealogía una suerte de

1. Sobre este tema, cf. Sommerstein (2005; 2010).

2. Las traducciones de *Hipólito velado* pertenecen a la Dra. Lidia Gambon. Las de *Hipólito coronado* son propias.

3. Fr. 444: ὦ δαίμων, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφῆ βροτοῖς / τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν. (“¡Oh daimon! ¡De qué modo no existe para los mortales remedio de los males innatos ni de los enviados por los dioses!”). El fr. 430, atribuido a Fedra por editores como Jouan & van Looy, correspondería a las palabras que Fedra diría a su nodriza en la primera versión del drama, cuando la servidora trata de impedir que la reina confiese su amor a Hipólito, y pondría en evidencia el carácter de

daímon desgraciado que la conduce a comportarse transgresoramente, en la misma línea que la estirpe de mujeres a la que pertenece, a experimentar los aspectos desgraciados de *éros* y dejarse llevar, sin mayor oposición, aceptando la responsabilidad de su sentimiento apasionado (cf. Reckford, 1974: 311). Los críticos acuerdan, en general, en que el gesto de asumir la responsabilidad del deseo es lo que diferencia al personaje de la primera versión del de la segunda, en la que la reina trata de resistir los embates de la pasión, aun cuando la persistencia de la buena fama y el honor después de muerta se revele como problemática para la esposa de Teseo incluso en la nueva versión.⁴ Así, la nobleza de Fedra en el nuevo *Hipólito* no sólo se basa en oponerse al deseo (Reckford, 1974: 327), sino que, además, se la construye restándole, de algún modo, responsabilidad en su *éros*, como una víctima de Cipris. La reina se caracteriza en la re-representación del mito, por su afán de silenciar, reprimir y luchar contra esa *nósos érotos* (vv. 392-402). Este hecho, más que exonerarla por su ascendencia, contribuye, en nuestra hipótesis, a poner de relieve tensiones y conflictos que se vinculan con la moral y buena fama de la esposa del rey ateniense, a partir de su identidad cretense.

La identidad cretense de Fedra en *Hipólito coronado*

La identidad cretense de Fedra es un aspecto que se recupera en reiteradas ocasiones en la primera parte de la pieza, incluso antes de que la esposa de Teseo recurra a su linaje familiar como una forma de eludir, ante los apremios de la nodriza, la referencia explícita a la pasión que siente por Hipólito. Así, en cinco ocasiones se menciona el origen cretense de la reina, la primera vez en boca del Coro y para referir directamente al mal (a las causas del mal) que la consume:

†σὺ δ'† ἀμφὶ τὰν πολύθη-
ρον Δίκτυνναν ἀμπλακίαις
ἀνίερος ἀθύτων πελανῶν τρύχη; (vv. 145-47)

la primera Fedra: “tengo un maestro de audacia y temeridad, el más diestro en las situaciones difíciles, Eros, un dios que es, de todos, el más difícil de combatir”.

4. De esta opinión es Roisman (1999: 22), quien sostiene que “to the outer audience she will be always known as the woman who loved her stepson and brought about his death”.

¿Tú te consumes debido a tus faltas, impía, en relación con la poderosa cazadora Díctina, por no ofrecer las tortas de los sacrificios no ofrecidos?

El Coro, que especula sobre las causas del sufrimiento de la reina, acierta, al parecer, en el hecho de que subyace tras ellas la venganza de una divinidad molesta por no haber sido honrada debidamente, aunque en su opinión esta divinidad sea Díctina.⁵ Este señalamiento trae a primer plano el origen cretense de Fedra y, a la par, deja ver la tensión y la rivalidad divina entre Ártemis y Afrodita.⁶ Si bien ya sabemos que la desgracia de Fedra se pone en marcha con los planes de Cipris, el Coro no deja de subrayar, entre las posibles causas de esa *nósos* que aflige a la reina, las faltas contra una divinidad patria, o las malas noticias que pudieran provenir de allí:

ἡ ναυβάτας τις ἔπλευ-
 σεν Κρήτας ἔξορμος ἀνήρ
 λιμένα τὸν εὐξεινότατον ναύταις
 φήμιαν πέμπων βασιλεί-
 αι, λύπαι δ' ὑπὲρ παθέων
 εὐναία δέδεται ψυχά; (vv. 155-60)⁷

¿O algún navegante, un hombre, navegó impulsado desde Creta al puerto hospitalario para los marinos, llevando un mensaje para la reina, y su alma la ata a la cama por el sufrimiento a causa de estas calamidades?

Creta se posiciona como un lugar que es fuente de las actuales desgracias en Trecén, cuyo origen nadie, ni los más cercanos, conocen (v. 40). En algún sentido, las palabras de Fedra vienen a confirmarlo cuando la nodriza intenta, persistentemente y sin mayor éxito, quebrar la determinación del silencio de la madrastra de Hipólito, y ella acaba recordando su desgraciada historia familiar:

5. Nombre cretense de la diosa Ártemis, en su aspecto salvaje e incivilizado.

6. Barrett (1964: 190) señala que Eurípides refiere aquí a Díctina por la importancia que la diosa Ártemis (y el culto de la diosa) tienen en la obra. Pero Fedra ha mostrado especial veneración por Afrodita, a quien ha erigido un templo en homenaje al *eros* por Hipólito (vv. 28-33).

7. En todos los casos, el destacado nos pertenece.

Φα.- ὦ τλήμων, οἶον, μήτερο, ἠράσθης ἔρον.
 Τρ.- ὄν ἔσχε ταύρου, τέκνον; ἦ τί φήεις τόδε;
 Φα.- σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.
 Τρ.- τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους κακορροθεῖς;
 Φα.- τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.
 Τρ.- ἔκ τοι πέπληγμαι ποῖ προβήσεται λόγος;
 Φα.- ἐκεῖθεν ἡμεῖς, οὐ νεωστί, δυστυχεῖς. (vv. 337-43)

Fe.- ¡Oh, madre infortunada, qué amor has deseado apasionadamente!
 No.- ¿El que padeció por el toro, hija?, ¿por qué dices esto?
 Fe.- ¡Y tú, sufrida hermana, mujer de Dionisos!
 No.- Hija, ¿qué te ocurre? ¿Por qué injurias a los de tu sangre?
 Fe.- ¡Y yo soy la tercera, infeliz, que me pierdo!
 No.- Estoy herida por ti, ¿dónde se conducirá tu discurso?
 Fe.- Desde entonces, yo, al menos, no desde ahora, soy desafortunada.

Pasífae, Ariadna y Fedra están atadas a la desdicha, como el mismo vocabulario en su redundancia sugiere: τλήμων ('sufrida', 'miserable'), ἔχω ('sufrir', 'padecer'), τάλαινα ('sufrida', 'miserable'), δύστηνος ('infeliz', 'desafortunada'), ἀπόλλυμαι ('destruirse completamente'), δυστυχεῶ ('ser desafortunado').⁸ La esposa de Teseo busca en este pasaje, con su rodeo y sus crípticas palabras, postergar una confesión que la avergüenza, y a la que la constriñe el gesto suplicante de la nodriza. Se representa a sí misma en una cadena de mujeres desafortunadas, esperando que su servidora adivine su mal, sin que le sea necesario revelarlo (Barrett, 1964: 222). En cierto modo, ella es, entonces, una víctima; en otro sentido, sus antecedentes familiares la construyen como la responsable de la pasión que siente por su hijastro, encadenada a una estirpe que ha dado pruebas de pasiones ilimitadas. Desde el momento en que la madre tuvo la relación con el toro, ella queda encadenada al destino de las mujeres cretenses, y a la naturaleza de estas mujeres, liberada de su responsabilidad y, al mismo tiempo, atada a ella.

El Coro, cuando ya ha oído la confesión, llama a Fedra, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία ("oh, desdichada niña cretense", v. 372), en una expresión de empatía por la que, revelada la pasión, antes de escuchar

8. En el v. 343, el adverbio ἐκεῖθεν ('desde entonces'), al comienzo del verso, subraya la continuidad en el tiempo del infortunio de la reina, no desde su presente en Atenas, sino desde el momento mismo en que su madre sufrió por el toro.

la apología de la reina, las mujeres, horrorizadas como la nodriza, exoneran a la esposa de Teseo de la responsabilidad de su mal, no obstante, sentir -paradójicamente- que es la pasión de su *génos* la que la conduce inevitablemente a la *nósos érotos*.

Una vez que la pasión es conocida por todos, y cuando el plan de la nodriza de “curar” a su señora fracasa, Fedra le reprocha a la sierva su intromisión, lamentando la deshonor que acarreará a los suyos. Es en este punto en que ella misma evoca su patria y su hogar, afectados por una deshonor que no sólo alcanzará a Teseo:

οὐ γάρ ποτ' αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους
οὐδ' ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι
αἰσχροῖς ἐπ' ἔργοις οὐνεκα ψυχῆς μιᾶς. (vv. 719-21)

Pues no deshonraré de ningún modo, alguna vez, mi casa cretense, ni me presentaré ante el rostro de Teseo bajo el peso de acciones vergonzosas por una sola vida.

El lenguaje ambiguo del v. 721, que no define cuál es la “única vida” (οὐνεκα ψυχῆς μιᾶς) que las acciones vergonzosas ameritan sacrificar en pos del honor de una esposa, vuelve a poner en tensión el carácter del involuntario deseo de Fedra, toda vez esta afirmación precede a su suicidio y a la inculpación a Hipólito. Es decir, toda vez que su propósito de salvar el honor de sus dos casas (la conyugal y la natal) se conjuga con su determinación de inculpar a su hijastro como recurso para su salvación. La reina de Atenas se diferencia, por ende, de su madre y hermana aquí, al pretender buscar una solución a la cuestión de la deshonor, luego de haber negado primero su enfermedad, haberla silenciado y reprimido, y haberse abandonado en un comienzo al anhelo de morir (vv. 392-402). Construyéndose a sí misma en el discurso ante las mujeres de Trecén en su decisión de resistencia (vv. 373 ss.), ella no es más que una víctima de la diosa y el *éros* que la consume; construyéndose en este punto como responsable de la desgracia futura de sus familias y del deseo de evitarlo, es la mujer noble sobre la cual operan los planes de Cipris. Sin embargo, la expresión οὐνεκα ψυχῆς μιᾶς, “a causa de una vida”, en su ambigüedad, plantea el problema de su naturaleza y responsabilidad en los males de su *génos* y su *oikos*.⁹

9. Esta ambigüedad ha sido destacada por Barrett, en su edición comentada (Barret, 1964: 296), y también en la traducción de Napoli (2007: 205).



Antes de que la esclava anuncie el suicidio de la esposa de Teseo, el Coro canta, y en su estásimo evoca el viaje imaginario de Fedra desde su hogar natal. En dicho pasaje, —como Padel (2009: 227) expone acertadamente— las formas de escape reafirman los temas y los problemas de la obra, desplazando el origen de la desdicha al momento de la boda y el matrimonio con Teseo y anulando el peso de la genealogía, que previamente la reina había explicitado:

ὦ λευκόπτερε Κρησία
 πορθμῖς, ἃ διὰ πόντιον
 κῦμ' ἀλίκτυπον ἄλμας
 ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ' οἴκων
 κακονυμφοτάταν ὄνασιν· (vv. 752-56)

Oh, blanca nave cretense, que a través de las olas golpeadas del mar trajiste por el agua salada a mi reina a un matrimonio improductivo desde su hogar feliz.¹⁰

Fedra abandona —siguiendo a Padel (2009: 233)—, con su boda, la estabilidad doméstica y la prosperidad de su familia divina al salir de su casa paterna.¹¹ Es al llegar a Atenas que ve por primera vez al hijo de Teseo y se despierta su pasión; además, es, a su vez, en el exilio en Trecén que se conjuga la cercanía constante de la esposa enamorada del hijastro, cercanía que alimenta este deseo. Preciso es recordar que ambos, Fedra e Hipólito, tienen en común una genealogía problemática, que los hace propensos a peligrosos extremos en su sexualidad (Hipólito es hijo de una Amazona; Fedra es hija de Pasífae).



10. Merece destacarse en este pasaje el profundo contraste entre el ὀλβίων οἴκων ('hogar feliz') de Creta, y el nuevo hogar matrimonial, a donde Fedra llega por una boda que aporta una desgraciada ganancia.

11. El matrimonio en Grecia, particularmente en el imaginario trágico, reafirmaba a través de los aspectos negativos del ritual de pasaje asociados a la muerte (cf. Rehm: 1994), la importancia y la necesidad de controlar la sexualidad femenina. La novia no era más que un objeto peligroso, en tanto potencial sexual que podía atentar contra la descendencia del marido, ya que el matrimonio era un acuerdo homosocial por el que ella era intercambiada desde el hogar (y el control) de un hombre -el padre- a otro, el del esposo (cf. Gambon, 2009: 27-48). No obstante, las mujeres atenienses eran necesarias para la procreación de los ciudadanos atenienses -hijos legítimos de ambos padres nacidos en la polis (cf. Halleran, 1991: 116).

Por otra parte, en relación con la identidad cretense de la reina, la repetición de historias de adulterio que, desde Pasífae, ata a cada una de las mujeres en la familia de Fedra y que la esposa de Teseo misma evoca en su diálogo con la nodriza, se encadena con otra historia mítica de adulterio: la de Ares y Afrodita, ya que este adulterio fue expuesto, según refiere Homero, por Helios, el padre de Pasífae.¹² La última referencia a la identidad cretense de la reina en boca del Coro en la obra expone, sin embargo, en contraste, el hogar de Creta como espacio de felicidad que el matrimonio vino a transformar. Al hacerlo, justo en el punto en que se pone en marcha la estrategia de Fedra de la tablilla de inculpación a Hipólito, revela las tensiones y conflictos que se vinculan con la moral y buena fama de la esposa del rey ateniense.

La Fedra que pone en marcha el recurso de inculpación al hijo de Teseo se aleja de aquella Fedra cuya determinación era la de procurarse, a partir de lo vergonzoso, lo noble (v. 331), y, al mismo tiempo, de aquella cuya enfermedad es producto de su determinación de morir, víctima de un éros contra el que es imposible luchar (vv. 394-402).

Por lo tanto, si bien Fedra vincula el origen de sus males a su línea genealógica (vv. 337-341), se destaca y diferencia del personaje del primer drama por la fuerza de su resistencia a la pasión. Se caracteriza, entonces, por su afán de silenciar, reprimir y luchar contra su *nósos érotos*, hecho que, sin embargo, más que exonerarla por su ascendencia genealógica, contribuye en nuestra hipótesis a subrayar las tensiones y los conflictos que se vinculan con su *éukleia* de esposa en la nueva re-representación eurípidea del mito.

Referencias bibliográficas

Ediciones, traducciones y comentarios

Barret, W. S. ed. (1964). *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

Diggle, J. ed. (1982-94). *Euripidis.Fabulae*, I-III, Oxford.

González A. M. & López Férez J. A. (2000). *Tragedias. Alcestis. Medea. Hipólito. Andrómaca. Las Heráclidas, Hécuba*, Madrid.

Hamilton, R. ed.(1982). *Euripides's Hippolytus*, Pennsylvania.

Jouan, F. & H. van Looy eds. (2000). *Euripide. Fragments II*, vol, 8 , Paris.

Kovacs, D. ed, (1994). *Euripides*, Cambridge.

Medina González, A. & López Férez, J. A. (1991). *Eurípides. Tragedias I*, Madrid.

Napoli J. T., (2007), *Eurípides. Tragedias. Alcestis. Medea. Hipólito. Andrómaca*, I, Buenos Aires.

Thesaurus Linguae Graecae: a digital library of Greek literature, Irvine, CA. Versión E [CD ROM], University of California, 2000. Actualizaciones posteriores disponibles en: http://www.tlg.uci.edu/authors/post_tlg_e.php.

Bibliografía crítica

Gambon, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*, Bahía Blanca.

Halleran M. R. (1991). “*Gamos and Destruction in Euripides' Hippolytus*”, en *Transactions of the American Philological Association*, pp. 109-121.

Mills S. (2002). *Euripides: Hippolytus*, London.

Padel R. (2009). ““*Imagery of the Elsewhere' Two Choral Odes of Euripides*”, en *The Classical Quarterly*, Volume 24 , Issue 2 , December 1974, pp. 227 - 241.



Reckford, K. (1974). “Phaedra and Pasiphae: The pull backward”, *Transactions of the American Philological Society*, 104, pp. 307-328.

Rehm, R. (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.

Sommerstein, A. (2005). “Tragedy and Myth” en Bushnell R. ed., *A Companion to Tragedy*, Oxford, pp 163-180.

— (2010). “They all knew how it was going to end’: tragedy, myth, and the spectator”, en *The Tangled Ways of Zeus. And Other Studies in and around Greek Tragedy*, Oxford, pp. 209-223.

Roisman, H. (1999). *Nothing is as It Seems. The Tragedy of the Implicit in Euripides’ Hippolytus*, Lanham, Meryland.



Quiénes somos. Condición humana y naturaleza en *Hexamerón* de Ambrosio de Milán

Lidia Raquel Miranda

UNLPam - CONICET - IDEAE

mirandaraq@gmail.com / mirandaferrari@cpenet.com.ar

Resumen

En *Hexamerón*, obra que proclama al mundo y la naturaleza como productos de la actividad creadora de Dios, sobresale la equivalencia y la diferencia establecidas entre el ser humano y los animales. Si bien no se pone en duda la preeminencia del hombre sobre el resto de las creaturas, el hecho de que con frecuencia los actos humanos están determinados más por el cuerpo que por el alma conduce a Ambrosio a sostener la sapiencia de las bestias. La representación del mundo zoológico en el texto sirve para proporcionar al hombre modelos naturales que contribuyan a definir su esencia como eminentemente cristiana y, por lo tanto, inclinada al bien y a la norma moral de la Iglesia.



Palabras-clave:

Persona - animal -
creación - naturaleza
- Ambrosio de Milán.

Breve presentación

Las disquisiciones de Ambrosio de Milán en *Hexamerón* consideran a la persona como una unidad psicosomática en la que la semejanza con la imagen divina es el atributo distintivo de su condición. El relato de la creación y de la caída en pecado del primer hombre y la primera mujer, que Ambrosio retoma en su texto exegético, le permite reflexionar sobre el hombre, sus capacidades y sus límites: quiénes somos y cómo somos parecen ser los interrogantes que el autor busca elucidar a través de las estrategias hermenéuticas y retóricas que despliega en el tratado.

Entre ellas, en una obra que proclama al mundo y la naturaleza como productos de la actividad creadora de Dios, sobresale la equivalencia y la diferencia que establece entre el ser humano y los animales. Si bien no pone en duda la preeminencia del hombre sobre el resto de las creaturas, el hecho de que con frecuencia los actos humanos están determinados más por el cuerpo que por el alma conduce a Ambrosio a sostener la sapiencia de las bestias: la persona es superior a los animales porque es racional, pero ellos son sabios porque no desobedecen a la naturaleza ni se engañan o yerran en sus decisiones. La representación del mundo zoológico en el texto sirve para proporcionar al hombre modelos naturales que contribuyan a definir su esencia como eminentemente cristiana y, por lo tanto, inclinada al bien y a la norma moral de la Iglesia.

En atención a este planteo general, en el presente trabajo nos ocuparemos de analizar las imágenes terioformes que operan como categorías de representación de la persona en dos dimensiones que determinan la condición de lo humano: los sentimientos y la vida social a través de instituciones, esferas que no necesariamente aparecen delimitadas en *Hexamerón*.

La naturaleza es sabia

Hexamerón o *Los seis días de la Creación* forma parte de la literatura exegética de Ambrosio de Milán dedicada al comentario del primer capítulo del Génesis. Esta obra se interesa en el relato de la creación del universo, secuencia hebdomadaria que ha ejercido gran atracción para los pensadores cristianos debido a que ofrece la posibilidad de contraponer una narración original y conveniente a las cosmogonías paganas: en efecto, el texto del obispo se ubica en una rica y variada tradición en lengua griega y en lengua latina que pervivió a lo largo de toda la literatura cristiana, lo cual ha suscitado inevitables comparaciones de la homilía con distintos autores, especialmente con la producción de Basilio el Grande, Padre de la Iglesia griega en el siglo IV, la fuente más clara de inspiración para Ambrosio (López Kindler, 2015). A pesar de eso, el tratamiento del tema por parte del Padre milanés ofrece sus propias notas distintivas y relevantes, tanto en la forma como en el contenido del sermón (Miranda, 2020).

La homilía se compone de nueve sermones que Ambrosio predicó durante seis días consecutivos, a lo largo de la Semana Santa del año 387, al ritmo de uno o dos por día. Sucesivamente, el comentario del Génesis se ocupa, en la primera jornada, del cielo y la tierra (primer sermón) y de la luz (segundo sermón); el segundo día se aboca al firmamento (tercer sermón); el día tercero se centra en las aguas (cuarto sermón) y las plantas (quinto sermón); el cuarto día (sexto sermón) se dedica al sol, la luna y las estrellas; el día número cinco está consagrado a la creación de los peces (séptimo sermón) y a las aves (octavo sermón); y el último día está destinado al hombre (noveno sermón).

En este último libro de la homilía, Ambrosio elogia la creación de los animales por parte de Dios y destaca que el estudio de las bestias es moralmente edificante: sostiene que hasta las fieras salvajes y los animales más diminutos poseen virtudes que los seres humanos deberían imitar. Al ponderar la sagacidad y los sentidos zoológicos, anima a los receptores de su texto a confiar en las instrucciones que da la naturaleza para evitar el dolor y la muerte, o sea el pecado, y buscar lo placentero para el alma, ya que muchas veces las lecciones de la naturaleza son más certeras y motivadoras que las pruebas esgrimidas por la doctrina. Sin embargo, aclara que el hombre no deja de ser la corona de la creación ya que su valor radica en haber sido creado a imagen de Dios (Smith, 2013).

El análisis antropológico propuesto en *Hexamerón* sigue las matrices de sentido presentadas en otros de sus tratados exegéticos: el hombre es una unidad psicosomática y, por tanto, el cuerpo y los sentidos son parte constitutiva de la persona, junto con el alma, que es el lugar de la imagen divina y el rasgo distintivo de la condición humana. El relato de la creación y, en especial, de la caída en pecado del primer hombre



y la primera mujer, que Ambrosio retoma en sus textos exegéticos, ha sido un gran instrumento filosófico para reflexionar sobre la naturaleza humana, sus potencialidades y sus límites que, considerado en su dimensión antropológica, actúa como un auténtico modelo epistemológico para pensar la ‘naturalidad’ (*naturalité*) de la persona y su historia, en términos de degradación o progreso, paradigma que trasciende la Antigüedad y la Edad Media (Rosier-Catach y Briguglia, 2016).

Al comentar el mandato de Deuteronomio 4: 9, “Ocúpate solo de ti mismo”, Ambrosio explica que debemos distinguir entre quiénes somos, lo que es nuestro y lo que es externo a nosotros. A primera vista, no hay nada extraordinario en esta interpretación. La necesidad de distinguir entre el yo y lo externo al yo es un motivo estoico estándar. Lo interesante de este pasaje, sin embargo, es que habiendo incluido el cuerpo con el alma en su definición de “quiénes somos”, Ambrosio dice inmediatamente que los miembros del cuerpo y sus facultades de sentido son “lo que nos pertenece”. Al mismo tiempo, contrasta el cuerpo, “que nos pertenece”, con “lo que es externo a nosotros”, como la ropa, la riqueza y la reputación. (Smith, 2013: 17, la traducción es mía)

La preeminencia del hombre sobre el resto de las creaturas se asienta en la posesión del alma, marca de su semejanza con Dios, y en la magnífica gracia y belleza de su cuerpo, que está al servicio del alma racional. Sin embargo, muchas veces los actos humanos están determinados más por el cuerpo que por el alma; por ello, el texto de Ambrosio propugna la sabiduría de las bestias. En esta paradoja radica la clave alegórica que da impulso a la hipótesis de este trabajo: si bien el hombre es superior a los animales porque es racional, ellos son sabios porque no desoyen la naturaleza ni se engañan o equivocan en sus decisiones. La representación del mundo de los peces, las aves, los insectos, las fieras y los animales domésticos obedece, así, a la necesidad de ofrecer al ser humano modelos naturales que lo ayuden a definir su naturaleza como eminentemente cristiana y, por ende, necesariamente volcada al bien y a la norma moral de la Iglesia.

Animales y persona en *Hexamerón*

Dada la abundancia de especies zoológicas tratadas en *Hexamerón*, hemos seleccionado aquellas imágenes que, a nuestro criterio, funcionan como categorías de representación de la persona al aludir a dos campos principales que definen la condición de lo humano: por un lado, a los sentimientos y, por otro, a la vida social a través de las instituciones, dimensiones que no necesariamente aparecen separadas en la homilía.

En la parte introductoria del octavo sermón, consagrado al mundo aviar, *Hexamerón* explica que algunos pájaros eligen volar en libertad; otros, vivir en el ámbito doméstico; y algunos, la soledad y apartamiento del desierto, como los hombres. También relaciona la imagen de las aves con la humana por la capacidad de hablar de algunas de ellas, condición física y racional que diferencia al ser humano del resto de los animales. Además, señala una aptitud peculiar de las aves, el canto, y reprende a quienes descuidan la celebración de Dios con el salmo.

Distingue el texto, asimismo, a las aves según ciertos atributos que, aunque tradicionalmente se aplican metafóricamente a determinadas bestias, son condiciones de la personalidad, del temperamento o de la habilidad de la persona humana. Alude así a la sencillez de la paloma, a la astucia de las perdices, a la ostentación del gallo y a la belleza del pavo real. Ese universo también le permite señalar aspectos de la vida humana y la relevancia de las instituciones en su organización y erigirlo como modelo para las costumbres individuales y sociales:

Entre los pájaros hay también diversidad de modos de vivir y de actuar: algunos prefieren tomar en común sus decisiones y, uniendo las fuerzas, gobernar una especie de estado y vivir como bajo un rey; otros prefieren mirar a cada uno por sí mismo, rechazar cualquier tipo de dominio y, si son capturados, buscan salir de una esclavitud indigna de ellos. (*Hex.*, VIII 14,49)

La descripción de las aves comienza por las que habitan junto al mar y los ríos, ya que Ambrosio organiza el panorama del sermón a través de una especie de paisaje que muestra la contigüidad de los espacios geográficos mencionado: antes había hablado de los peces, entonces ahora se ocupa de las aves acuáticas. Seguidamente, el texto diferencia algunas especies de aves según su forma de alimentación y las características de su cuerpo; según las formas en que se agrupan y viven y según su conducta en cada estación. Y se detiene en un pájaro que reúne todas las cualidades que, en dosis, ha ido desarrollando antes: la grulla.



¡Con qué naturalidad, libre y espontánea, desempeñan las grullas durante la noche un solícito servicio de vigilancia!

Podrías contemplar centinelas bien situados y, mientras los demás compañeros de especie reposan, algunos hacen la ronda en torno a ellos, y vigilan para que desde ningún sitio se le preparen insidias y con un vigor incansable desempeñan una completa vigilancia. (*Hex.*, VIII 15, 50)

La grulla vive cerca del agua pero su habilidad voladora es excelente debido a su cuerpo ligero, la longitud de sus patas y sus huesos que reciben el aire de las también largas prolongaciones de su aparato respiratorio. La personificación resulta elocuente, aunque sutil, ya que el hombre vive cerca del pecado pero el sople divino de la gracia que Dios le insufló le permite elevarse y buscar un destino trascendente.

Sí es explícita la referencia a la cualidad que desde antiguo se asocia con la grulla, la vigilancia, fundamentada en los agudos sonidos que produce, que pueden ser escuchados desde lejos. Esa facultad sonora facilita la representación social del pájaro puesto que, al vivir en bandadas, con ella desempeña una vigilia al servicio de sus congéneres. El símbolo del ave centinela también remite al gallo (*Hex.*, VIII 24, 88), cuya guardia el cristianismo transformó en vigilancia y victoria sobre el sueño de la muerte, porque ahuyenta con su canto las tinieblas y el mal.

Así, desde el principio los hombres habían comenzado a practicar una vida política recibida de la naturaleza, a ejemplo de las aves, de modo que la fatiga fuera común, común la dignidad, cada uno aprendiera a compartir las preocupaciones por turno, se repartieran la obediencia y el mando, ninguno fuera excluido de los cargos, ninguno exento de trabajo.

Éste era el estado ideal de la cosa pública. Ninguno se ensoberbecía (...) ni nadie se dejaba abatir (...) [y este servicio y mando por un tiempo limitado] no provocaba envidia y (...) significaba un turno compartido de vigilancia.

Nadie osaba tiranizar a otro (...); a ninguno resultaba pesada su labor (...). (*Hex.*, VIII 15, 52)

Al celebrar el reparto equitativo de las tareas y la honestidad en el ejercicio de la autoridad por parte de las grullas, Ambrosio ensalza las virtudes que deben primar en la vida cristiana pero también añora las cualidades de un pasado en el que las instituciones se regían por otras normas y el talante moral de los ciudadanos eran, desde su perspectiva, superiores a los de su época.

Un espacio destacado en el octavo sermón ocupan las aves que experimentan el más sublime de los sentimientos, el amor, especialmente el dirigido a la familia, institución esencial en el pensamiento cristiano.

El capítulo 16 del sermón empieza con la descripción de la cigüeña. Si bien esta ave es proclamada como el modelo de amor filial, antes de referirse a dicho sentimiento el predicador describe su migración en grupo, a la que parangona con la marcha de un ejército. También menciona a las cornejas, que conducen y acompañan a las cigüeñas cual escuadrones de escolta y las ayudan en los combates contra pájaros enemigos (*Hex.*, VIII 16,53). El comentarista acude, así, a metáforas bélicas para describir el vuelo y el viaje de estos animales aéreos y su riguroso cumplimiento del deber constituye una imagen perfecta de la guerra, institución que le permite reflexionar sobre las tensiones que vive el hombre interior y los efectos que tienen en el campo social y en su relación con Dios.

Luego de la guerra, Ambrosio se enfoca en otra institución clave del mundo antiguo, la hospitalidad, de la cual las cornejas también son ejemplo a imitar ya que “no suelen negarles [el servicio a los huéspedes] ni siquiera a riesgo propio” (*Hex.* VIII 16,54).

Pero la descripción del amor que más sobresale en esta sección de la homilía es el de las cigüeñas jóvenes hacia sus ancianos padres cuando calientan su envejecido cuerpo, ya sin plumas, lo alimentan y lo sostienen. En comparación con las personas que, con frecuencia, delegan las tareas de cuidado de los ancianos en los esclavos, “para las aves no es molesto lo que está lleno de afecto, no es oneroso lo que satisface una deuda natural” (*Hex.*, VIII 16,55). En otras palabras, Ambrosio reconoce en las cigüeñas el acto de gratitud.

Seguidamente, el autor se ocupa de la golondrina, símbolo de la trascendencia y la espiritualidad, cuyo vuelo representa el alma (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Según Rowland (1978), la golondrina poseía ya un carácter sagrado en la Antigüedad que, con el cristianismo, se transformó en manifestación de lo justo, por lo que se la representó como asistente de Dios. Para los Padres de la Iglesia, entre ellos Ambrosio, esta ave encarnaba el cuidado maternal, al igual que la gallina.

El obispo subraya varias características de la golondrina: su maestría para construir nidos con barro y paja, pese a su reducido tamaño y a su dificultad corporal para transportar agua; el amor, dedicación y responsabilidad hacia su progenie, para quien construye los nidos; la sociabilidad y confianza hacia las personas porque los edifica en el ámbito de las casas humanas; la inteligencia, el conocimiento y la sensatez para curar con medios naturales las afecciones oculares de sus polluelos; y la perspicacia para no perder libertad de vuelo y asegurar, a la vez, un buen refugio a su familia.

El capítulo 17 da muestras de conocimientos zoológicos al describir la golondrina, pero también su saber retórico para usarlos apropiadamente como ilustración y defensa de la fe. Ambrosio no ostenta su erudición sino que la utiliza para destacar las cualidades de todas las creaturas y su utilidad al hombre, que puede emularlas y beneficiarse de ello: como ya hemos dicho, el texto moldea un alegorismo espiritual inspirado en los hábitos animales para justificar el orden y el sentido cristiano de la creación divina (Voisenet, 1994). Pero el sentido ejemplar del tratado no se agota en el plano individual sino que alcanza también el nivel social y político: en efecto, destaca la inteligencia de la golondrina para vincularse con otros (los seres humanos) y aprovechar esa convivencia en beneficio de su familia, en especial para defenderse de sus adversarios (otras aves).

Entre padres e hijos también es el amor que Ambrosio descubre en el comportamiento de los grajos, afecto que se relaciona con un ejercicio de la paternidad basado en amorosas costumbres y no en “derechos paternos crueles” (*Hex.*, VIII 18,58). Ciertamente, el comentarista deplora el abandono que suele hacerse de algunos hijos para no dividir una herencia y destaca la capacidad de los grajos de reconocer el derecho de hermandad por haber nacido iguales todos los pichones. La presencia de un discurso institucional jurídico-económico bajo la descripción de las modalidades naturales evidencia la habilidad retórica del autor y promueve una hermenéutica de la vida social por semejanza con la convivencia aviar.

Alude luego al proceder de águilas, gavilanes y gaviotas con sus nidadas. Ambas rapaces son duras y exigentes con sus hijos, no por falta de afecto o por rechazo sino porque los entrenan y los ponen constantemente a prueba. En cuanto a la gaviota, encarna el amor maternal hacia crías propias y ajenas, ya que suele acoger a los aguiluchos abandonados y alimentarlos como si fueran propios.

Asimismo se dedica el doctor milanés a la tórtola, ave pequeña que simboliza otro tipo de amor, pero también supeditado a un vínculo institucional: en el imaginario cristiano representa la fidelidad conyugal, incluso en la viudez, pues se trata de un pájaro que solo tiene una pareja en su vida y, a su muerte, no vuelve a emparejarse. El empleo de términos del campo legal para describir a este pajarillo (*viuditatis gratia, pudicitia, virtutem continentiae, coniunctio, integritate, Hex.*, VIII 19,62) insta un sentido moralizador en la imagen aviar al aplicar a la experiencia animal actos propiamente humanos. Desde la óptica alegórica, la tórtola encarna el auténtico sacrificio agradable a Cristo, ya que connota el recato corporal y la gracia espiritual: “La castidad alude a la tórtola, la gracia a la paloma” (*Hex.* VIII 19,62). Estos pájaros no son exactamente iguales pero, dada su proximidad somática y simbólica, no resulta extraño que aparezcan unidas en la obra de Ambrosio. En el antiguo *Fisiólogo* la casta monogamia era distintiva de la corneja y la tórtola era apenas un pájaro solitario; pero luego la fidelidad conyugal se

volvió un atributo de la tórtola y la corneja desapareció de las versiones medievales. En la literatura patrística, el emblema de la monogamia virtuosa era la paloma, pero los Padres posteriores trasladaron ese atributo a la tórtola.

Más allá del fundamento zoológico, el ‘género de las palomas’ existe desde Aristóteles y un largo proceso creativo fue marcando su simbolismo: palomas, tórtolas y golondrinas representan la conducta racional, por lo cual son equiparadas en la obra ambrosiana al ser humano. Ello justifica que estas aves provean una imagen apropiada también para definir la vida conyugal signada, desde el punto de vista cristiano, por una única pareja y la fidelidad.

Muchos más son las aves mencionadas en el octavo sermón, incluido el conjunto de las abejas y los murciélagos. Pero, para finalizar con este grupo zoológico, solo nos referiremos al gallo, que corresponde a las aves nocturnas enumeradas por el predicador.

La principal característica del gallo, según el texto, es su canto agradable y útil, que anuncia el día para todos. Pero, además, la voz del gallo permitió a Pedro lavar su culpa por haber negado a Cristo. Es así que el ave promueve la esperanza:

Bien fuerte de día, Pedro se confunde de noche y antes del canto del gallo cae, y cae tres veces, para que sepas que él no cayó sólo por una incontrolada exuberancia de su modo de hablar, sino que fue perturbado por la vacilación de su ánimo.

Pero, después del canto del gallo, se vuelve más fuerte y digno de que Cristo vuelva a él su mirada, porque *los ojos del Señor se posan sobre los justos*. (Hex., VIII 24,88)

En el simbolismo cristiano, la capacidad de avisar la llegada del día que el ave ya tenía en la tradición clásica se vuelve vigilancia y victoria sobre el sueño de la muerte: con su canto este animal aparta la oscuridad, o sea, el mal y, justamente, el vínculo con la luz del alba es el que hace del gallo el símbolo de nacimiento y de salud.

En el noveno sermón, aunque se presenta al hombre como la corona de la creación, hay espacio para mostrar la imagen de otros animales, a partir del sustento que da Gn 1, 24-26: “*Produzca la tierra –diceseres vivientes, ganado, bestias y reptiles*” (Hex., IX 3, 9). En primer lugar, el predicador amonesta al hombre por no asumir el noble aspecto y vigor del cuerpo humano y actuar como bestia en ocasiones, por ejemplo al comer plegado sobre el vientre, doblado al igual que el ganado, actitud que considera un signo de falta de inteligencia que asimila a la persona con el asno y el caballo.

O bien, si te atrae la voracidad del caballo y su falta de templanza y te apetece deleitarte con mujeres, alégrate de que tus quijadas estén constreñidas por el freno y el bozal. Si te gusta la crueldad –este furor es propio de las fieras, que son cazadas a causa de su ferocidad– guárdate de que la sevicia de tu crueldad no se revuelva contra ti.

11. El asno, perezoso y expuesto a ser presa y tardo en su sensibilidad, ¿qué nos enseña sino que debemos ser más despiertos y a no ser perezosos con la desidia del cuerpo y del alma, a refugiarnos en la fe, que suele aligerar las cargas pesadas? (*Hex.*, IX 3, 10-11)

De la zorra también ofrece el texto una imagen negativa al destacar su rapiña y su actitud de acecho a los demás animales. La perdiz, igualmente, es un ser que saca provecho de otros, al robar sus huevos y tratar de engañar a las crías que no son suyas: “Imitador suyo es el diablo, que intenta arrebatarse al eterno Creador sus criaturas” (*Hex.*, IX 3,11), mientras que Cristo es como la buena madre a quien acuden los polluelos en cuanto escuchan su voz.

El león actúa como soberbio rey que menosprecia a otras fieras, rechaza los alimentos del día anterior y hasta abomina de los restos de su propia comida. Ni siquiera el leopardo, fiera de inconstante humor de ánimo plasmado en los colores de su piel, se atreve a asociarse con dicha bestia.

Frente a ellos, reconoce Ambrosio la existencia de otra fauna con cualidades que pueden servir de ejemplo como búsqueda de la virtud. La hormiga, incapaz por su tamaño de grandes empresas, es destacable por su determinación y la providencia de reservar su alimento de antemano. La laboriosidad del insecto y su organización en el trabajo se opone a la pereza, antes adjudicada al asno.

Pasa luego al perro, destacado por su instinto de agradecimiento y servicio a su amo: el ladrido en defensa de sus dueños simboliza la voz que se levanta por Cristo “cuando lobos feroces atacan el redil” (*Hex.*, IX 4,17).

¿Quién no se avergonzaría de no ser agradecido hacia las personas que le han hecho bien, al ver que incluso las bestias evitan el crimen de la ingratitud? Y si ellas conservan el recuerdo del alimento que se les ha prestado, ¿no recuerdas tú el de la salvación que has recibido? (*Hex.*, IX, 4, 17)

Sigue después la enumeración de ejemplos zoológicos para ilustrar la sabiduría de Dios al dotar a los seres irracionales de un instinto para conocer la naturaleza y aprovecharla para su propio bien: el oso, la serpiente, la tortuga y el zorro saben curar sus cuerpos, es decir reconocen en la naturaleza lo que les

conviene y les da salud; la lectura correcta del ambiente también la hacen la golondrina, que sabe cuándo llegar y cuándo partir; la hormiga, que intuye cuándo sacar el grano de sus graneros al sol; los bueyes, que saben permanecer quietos en el establo ante la inminente lluvia; la oveja, que devora sin pausa alimento y se prepara para el invierno; el erizo de tierra, que vislumbra el peligro y sabe cómo protegerse, entre otros. El sermón también acude a la presentación de varios casos para demostrar que todos los animales sirven al hombre y que cada uno tiene una cualidad propia que los hace sentirse seguros.

Además de la gratitud, afirma el texto que la naturaleza ha fijado en las bestias el amor y el cuidado a sus cachorros: “Pues así Dios ha establecido un equilibrio en toda criatura, de modo que ha concedido más afecto a aquellas a las que ha dotado de menos razón” (*Hex.*, IX 4,22). Es decir que el autor reconoce afectos y disposiciones en los cuadrúpedos que ya había identificado en algunas aves, como hemos visto antes.

Desde el capítulo 7 al 10, la homilía del sexto día se concentra específicamente en el hombre, en su condición dual de ser creado a imagen de Dios con alma y cuerpo, tema que se relaciona con los otros tratados exegéticos de Ambrosio y cuyo tratamiento excede el objetivo del presente trabajo.

Síntesis final

En el sermón VIII de *Hexamerón* el comportamiento de las aves ofrece a Ambrosio una imagen muy adecuada para su objetivo pastoral: el detalle de los aspectos positivos del mundo aviar, sustentado principalmente en una equiparación con sentimientos e instituciones relevantes para la antropología cristiana, constituyen los pilares de una asimilación entre animales y personas que subraya el bien y el correcto actuar que debe perseguir el cristiano. En el sermón IX, el obispo milanés se ocupa de animales más cercanos al hombre, por su ubicación jerárquica en la cadena del ser (los mamíferos, principalmente), de los que destaca más las cualidades negativas que las positivas. De esta manera, en el último sermón la persuasión del comentarista actúa por vía del ejemplo de lo que no es bueno hacer o de lo que produce perjuicios, a través de una presentación más evidente de la dualidad bueno/malo.

La representación de los sentimientos, principalmente el amor, la gratitud y la fidelidad, se expresa en el texto en estrecha vinculación con el sistema de parentesco, modelo fundamental de norma social que regula las relaciones humanas, en el que sobresalen el matrimonio y la familia nuclear. Ello explica que, en general, la manifestación de afectos y emociones asociados a las aves se reconozca semánticamente en términos del campo jurídico y/o económico: en efecto, el parentesco supone una serie de claves culturales



en torno a la convivencia marcadas por normas que se deben cumplir —obligaciones, prohibiciones, tradiciones y contratos controlados por la percepción del honor y la vergüenza y orientados a mantener un estatus. (Malina, 1995)

En el espacio de las relaciones sociales que exceden el ámbito familiar, como hemos visto, el autor se vale del sistema metafórico de la guerra tanto en relación a personajes (traidores, enemigos, aliados) como a acciones (ataques, defensas, estrategias, maniobras, movilizaciones). La presencia de algunos de esos indicadores en los pasajes que hemos visto y en otros del mismo texto revela un campo semántico claramente delimitado porque la metáfora bélica permite avizorar y comprender un fenómeno tan complejo como el de la moral y las tensiones sociales en el espacio institucional cristiano. Efectivamente, la metáfora de la guerra y las imágenes con ella asociadas exponen los conflictos del hombre interior y sus consecuencias en el campo social y en su vinculación con el ser divino. El sentido pastoral del texto, a través de la personificación de las aves y la valoración de sus comportamientos en un mundo hostil, muestra el modo en que la naturaleza actúa y la erige como modelo de vida para el cristiano en el marco de un orden moral natural. Asimismo, la metáfora, que pone de manifiesto la dimensión dinámica de la vida sociopolítica, representa la vida interior al aludir a la lucha que cada hombre realiza contra las inclinaciones de la carne y, por ende, contra sí mismo. La imagen del ejército y la batalla era conocida y cotidiana en la Antigüedad y, al pertenecer al imaginario popular, debía resultar fácilmente inteligible, por lo cual constituye una metáfora con conceptos y preceptos radicales al cristianismo, instrumento efectivo y funcional para el arraigo de la enseñanza y la preceptiva moral que Ambrosio emplea acertadamente en su homilía.

El comentarista también se refiere a otra institución clave del mundo antiguo en torno a la relación amigo-enemigo, la hospitalidad, para la cual las cornejas también resultan el ejemplo a seguir en tanto “no suelen negarles [el servicio a los huéspedes] ni siquiera a riesgo propio” (*Hexamerón* VIII 16,54). Las formas de reciprocidad en la Antigüedad, como es sabido, son muchas y nunca sencillas de comprender. El proceso de hospitalidad, que implicaba recibir a un extraño y considerarlo en términos de paz, revela el valor que se concedía en las organizaciones sociales antiguas a la distinción entre intragrupo y extragrupo. Sin embargo, dichas relaciones deben estimarse conjuntamente con otras instituciones como el patronazgo (vínculo patrón/cliente); la amistad y el *hospitium* (vínculo anfitrión/huésped) y la familia (Malina y Rohrbaugh, 2002). De seguro, Ambrosio tenía conciencia de ello ya que en el octavo sermón concatena la representación de la guerra, la hospitalidad y la familia, con foco en las aves, para destacar las virtudes que subyacen en la configuración de tales instituciones: la piedad, la prudencia y la nobleza.

Además, aunque algunas de estas instituciones establecen relaciones jerárquicas y otras, horizontales entre las personas, todas se organizan en torno al intercambio de favores, hecho central que permite, en el caso específico de la familia, que el orden jerárquico se transforme en un vínculo entre pares.

Llegados a este punto, podemos concluir que la condición humana esbozada en el texto proviene de analogías basadas en la conducta animal, comportamiento empero que se expresa a través de la personificación de las bestias, sobre la base de la observación del modo de obrar y organizarse de los seres humanos. Vale decir que para, expresar la superioridad de la identidad humana, el autor recurre al símil con la naturaleza que le permite criticar las conductas desviadas del hombre: cuando la persona olvida su semejanza con Dios y se acerca al pecado, la naturaleza constituye el mejor espejo para reorientar al cristiano y conducirlo, nuevamente, al lugar que debe ocupar en la cadena del ser y en el modo de vivir cristiano.

Referencias bibliográficas

- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona.
- López Kindler, A. (2015). Introducción. En *Ambrosio de Milán. Los seis días de la creación (Hexamerón)*. Buenos Aires. Pág. 5-23.
- López Kindler, A. (Ed. y trad.) (2015). *Ambrosio de Milán. Los seis días de la creación (Hexamerón)*. Buenos Aires.
- Malina, B. (1995). *El mundo del Nuevo Testamento. Perspectivas desde la antropología cultural*. Estella.
- Malina, B. J. y R. L. Rohrbaugh (2002). *Los evangelios sinópticos y la cultura mediterránea del siglo I. Comentario desde las ciencias sociales*. Estella.
- Miranda, L. R. (2020). La representación de la persona humana a través de metáforas corporales en *Hexamerón* de Ambrosio de Milán. *Roda da Fortuna*, 9/1, Pág. 275-299.
- Rosier-Catach, I. y G. Briguglia (Dirs.) (2016). *Adam, la nature humaine, avant et après: Epistémologie de la Chute*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris (généré le 05 mai 2019), <http://books.openedition.org/psorbonne/14339>.



Rowland, B. (1978). *Birds with Human Souls. A guide to Bird Symbolism*. Knoxville.

Smith, J. W. (2011). *Christian Grace and Pagan Virtue. The Theological Foundation of Ambrose's Ethics*. Oxford.

Voisenet, J. (1994). *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècles)*. Nueva edición [en línea]. Toulouse, <http://books.openedition.org/pumi/4535>.

Aristóteles, *De partibus animalium* A1 639b30-640a6. Modos de la demostración y de la necesidad. Consideraciones sobre los argumentos de la ciencia natural y de las ciencias teóricas

Eduardo H. Mombello

Universidad Nacional del Comahue

eduardo.mombello@gmail.com

Resumen

En *PA* A1 Aristóteles formula y justifica una tesis opaca sobre la diferenciación entre modos de demostración y de necesidad. Siguiendo la lectura según la cual él indica una distinción al interior de las ciencias teóricas, sugeriré que contrasta uno de los dos modos en que debe ofrecer sus razones el naturalista. Argumentaré que sólo en un momento propio de su procedimiento explicativo (el de la generación) el naturalista apela a un ἀρχή, que no es un factor causal concerniente al hecho explicado sino meramente el punto de partida de su cálculo racional: eso lo diferencia característicamente de la forma de explicar que tiene el resto de los científicos en la esfera teórica.



Palabras-clave:
 Aristóteles
 – necesidad –
 ciencia natural
 – argumentación –
 explicación.



Jonathan Barnes (1993:xx n.B) nos legó la idea todavía influyente de que Aristóteles fue un pionero al producir, en los *Analíticos segundos*, una teoría filosófica sobre la ciencia axiomatizada completamente desarrollada. En ese marco, su doctrina de la demostración es la que, al menos en parte, prescribe el modo de presentar un cuerpo de conocimiento científico inteligiblemente (p.xviii-xix), en explicaciones rígidas y coherentes. Así, Barnes afirma que «Lo que luego Euclides hizo titubeando para la geometría, Aristóteles quería que se hiciera para cada rama del conocimiento humano» (p.xii). Sin embargo, el mismo Barnes reconocía que un «sentido más relajado de “explicación”» (p. 232) es el que parece gobernar el dominio de la física en general, *i.e.* de la ciencia natural y sus campos de estudio subordinados. En el caso de la biología, la ciencia respecto de la cual también reconocemos con agrado a Aristóteles como su fundador, las principales indicaciones sobre el procedimiento que ha de seguir el naturalista aristotélico para formular sus explicaciones se encuentran en el libro primero del *De partibus animalium*, sobre todo, en el capítulo uno. Allí, todo nuestro interés “metodológico” se concentra en la sucesión de adjetivos verbales mediante los cuales Aristóteles realiza sus principales prescripciones¹. Al margen de ellos, hay

1. En efecto, así él indica cómo el filósofo de la naturaleza debe iniciar su tarea (ἀρκτέον, 640a13), qué es lo que debe dar por sentado (ληπτέον, a14) y, en siete ocasiones, cómo debe formular y presentar sus explicaciones (λεκτέον, a15, 33, b18, 27,

un pasaje —el único en toda esa obra— en el cual menciona dos veces la *apódeixis* o demostración. Es en la primera mención en la que me voy a concentrar, la de 640a1, porque, en consonancia con el sentido más relajado de explicación que mencioné antes, es ella la que resulta crucial como referencia para examinar, como señala Boeri (2007:32), «el modo en el que Aristóteles ‘flexibiliza’ o extiende su modelo de ciencia» y como evidencia de que él «admite diferentes ‘modos de demostración’» (*ibid* n.5). A continuación traduzco la explicación en que aparece, que es un pasaje continuo pero que divido en tres bloques al solo efecto del análisis. Así, luego de haber argüido a favor de que *por naturaleza* la causa prioritaria de la *generación natural* es la final, *i.e.* el principio con vistas al cual ella se produce (639b11-21), Aristóteles dice:

Pero lo [que se da] *por necesidad* no se da de igual manera en todas las cosas conformes a naturaleza, hacia lo cual casi todos [los naturalistas²] intentan *concluir* los argumentos sin que se haya distinguido [antes] en cuántos sentidos se dice “necesario”. Sin embargo, por una parte, lo [necesario] se da *en sentido absoluto* en los seres eternos, por la otra, lo [necesario] *por hipótesis* [se da] en realidad en todas las cosas comprometidas en la generación, exactamente como las comprometidas en los artefactos (por ejemplo en una casa y en cualquiera de las otras cosas de tal índole). Entonces, *es necesario* que exista antes una materia tal como esta [B], si existirá una casa o algún otro fin [A]; y *es preciso* que se genere y que se mueva antes primero esto [C], luego esto [B] y de esta manera, por supuesto, sucesivamente hasta el fin [A] (*i.e.* [aquello] *con vistas a lo cual se genera y existe cada cosa*) [PA A1 639b21-30].³

641a15, 29, b9), todo ello dependiendo de si aquello que explica es o bien la naturaleza o bien la generación (*génesis*), ya sea de una sustancia animal, de una parte suya, o de una propiedad o atributo suyo. Sólo en una oportunidad él utiliza δεικτέον (642a31), lo que podría especularse representa una prescripción sobre cómo debe hacerse cierta demostración, *cf.* Kullmann (1997b:52): «Die Art der begründenden Darlegung (ἀπόδειξις)». El punto es muy inseguro. En mi lectura, el contexto permite reconocer únicamente los factores independientes (la finalidad y las condiciones de la generación) que se incluyen en la explicación unitaria de ciertos atributos, y que *debe exponer* el naturalista: no hay nada que se asemeje formalmente allí a un argumento o a un silogismo en el que reconocer la forma o estructura de demostración alguna.

2. *Cf.* 639b8.

3. [639b21] Τὸ δ' ἐξ ἀνάγκης οὐ πᾶσιν ὑπάρχει τοῖς κατὰ φύσιν / ὁμοίως, εἰς ὃ πειρῶνται πάντες σχεδὸν τοὺς λόγους συνάγειν, / οὐ διελόμενοι ποσαχῶς λέγεται τὸ ἀναγκαῖον. Ὑπάρχει δὲ / τὸ μὲν ἀπλῶς τοῖς αἰδίοις, τὸ δ' ἐξ ὑποθέσεως καὶ τοῖς ἐν / [639b25] γενέσει πᾶσιν, ὥσπερ ἐν τοῖς τεχναστοῖς, οἷον οἰκία καὶ τῶν / ἄλλων ὀτροφῶν τῶν τοιοῦτων. Ἀνάγκη δὲ τοιάνδε τὴν ὕλην ὑπ- / ἄρξαι, εἰ ἔσται οἰκία ἢ ἄλλο τι τέλος· καὶ γενέσθαι τε καὶ / κινηθῆναι δεῖ τότε πρῶτον, εἴτα τότε, καὶ τοῦτον δὴ τὸν τρό- / πον ἐφεξῆς μέχρι τοῦ τέλους καὶ οὐ ἔνεκα γίνεται ἕκαστον καὶ / [639b30] ἔστιν. Sigo la edición de Louis (1957); 639b22: συνάγειν ΕΡΔ, ἀνάγειν cett. codd. et Louis, Düring (1943:84). Sobre el valor de καὶ de 1.24 *cf.* Düring (1961:215). Salvo mención en contrario, las traducciones son mías.

De igual manera, incluso [sucede] en los seres que se generan por naturaleza. Pero el modo de la demostración y el de la necesidad es diferente en el caso de la [ciencia] natural y en el de las ciencias teóricas (acerca de estas cosas se ha hablado en otros [lugares]). En efecto, el principio para los unos [o para unas cosas] es *lo que es*, para los otros [o para las otras cosas], *lo que será*, porque [se argumenta] “ya que la salud o el ser humano es tal como esto [A], *es necesario* que esto [B] exista o se haya generado antes”, pero no “ya que esto [B] existe o ha sido generado, aquello [A] existe o existirá *por necesidad*” [639b30-640a6].⁴

Tampoco es posible enlazar *ad infinitum* la necesidad de la demostración de tal índole [*i.e.* natural], para decir “que esto [B] existe, ya que esto [A] existe” [“y que esto C existe, ya que esto B existe” etcétera⁵; (640a6-8)]⁶.

Entre los intérpretes hay acuerdo, principalmente, en que el pasaje (C2) presenta cierto contraste entre disciplinas, también, en que lo que es (*τὸ ὄν*) y lo que será (*τὸ ἐσόμενον*) son cierta clase de principios o puntos de partida (*archai*), y en que, en la parentética de 640a1-2, Aristóteles se refiere a sus tratamientos de *Ph.* B9⁷. Sin embargo, el texto recibido no es suficientemente claro en algunos aspectos decisivos y cada uno de esos puntos suscita dificultades e interpretaciones encontradas.

Una cuestión textual delicada en (C2) es la de determinar de qué cosa es principio el principio. Porque aquel contraste entre las ciencias descansa claramente en el modo diferenciado de la demostración y de la necesidad que les corresponde, pero Aristóteles parece fundamentar esa diferencia, a su vez, en un ἀρχή que el griego no permite referir *directamente* a las ciencias ni a las demostraciones: él usa la frase τοῖς μὲν ... τοῖς δὲ, y la ambigüedad del género del artículo, neutro o masculino plural, indica que el principio puede referirse a ciertas cosas comprometidas en cada grupo de ciencias, o bien a los

4. [639b30] Ὡσαύτως δὲ καὶ ἐν τοῖς φύσει γιγνομένοις. Ἄλλ' ὁ / [640a1] τρόπος τῆς ἀποδείξεως καὶ τῆς ἀνάγκης ἕτερος ἐπὶ τε τῆς / φυσικῆς καὶ τῶν θεωρητικῶν ἐπιστημῶν. Εἴρηται δ' ἐν ἑτέροις / περὶ τούτων. Ἡ γὰρ ἀρχὴ τοῖς μὲν τὸ ὄν, τοῖς δὲ τὸ ἐσόμε- / νον· ἐπεὶ γὰρ τοιούδε ἐστὶν ἡ ὑγίεια ἢ ὁ ἄνθρωπος, ἀνάγκη / [640a5] τὸδ' εἶναι ἢ γενέσθαι, ἀλλ' οὐκ ἐπεὶ τὸδ' ἐστὶν ἢ γέγονεν, ἐκεῖνο / ἐξ ἀνάγκης ἐστὶν ἢ ἔσται.

5. Cf. *APo.* B12 95b29-37 y 96a17-19. La idea del pasaje es insegura, aun cuando su aclaración se encuentre en *APo.* B12. Pienso que Aristóteles sólo quiere decir que no se puede inferir *ad infinitum* condiciones precedentes de la generación de algo presente, sino que ha de haber —también hacia atrás— un término de la explicación: lo primero que movió. Pero quizá la de Miguel de Éfeso (*in PA* A1 3.30-4.3, ed. Hayduck) sea la lectura correcta.

6. [640a6] Οὐδ' ἐστὶν εἰς αἰῶδιον συναρτῆσαι τῆς / τοιαύτης ἀποδείξεως τὴν ἀνάγκην, ὥστε εἰπεῖν, ἐπεὶ τότε / ἐστὶν, ὅτι τότε ἐστὶν.

7. Cf. Cooper (1987:269n.29), Düring (1943:9 y 84; 1961:217), Lennox (1985:74 y 92n.15), *et alii*.

individuos que ofrecen sus explicaciones en el marco de aquellas disciplinas contrastadas, o quizá aun a los propios argumentos (*lógoi*, cf. b22) utilizados por ellos para explicar. Si se tratara de lo primero, como a veces se interpreta, tampoco es claro a qué clase de cosas se aplica el principio (si a objetos de cierto dominio o incluso, más elípticamente, a demostraciones, ciencias, etc.). Pero si ἀρχή se refiere a individuos que consideran ese principio y ejercen su actividad disciplinar diferenciadamente, tampoco se sugiere allí cómo ese punto de partida se relaciona con la actividad explicativa que realizan. Algo similar sucedería en el caso de que se refiriera a los argumentos. Una dificultad para esta última posibilidad, que razonablemente referiría el ἀρχή a la premisa de la que parte el argumento explicativo, es que ninguna de las premisas de los argumentos que él pone como ejemplo al final del pasaje ilustra el caso de “lo que será” como punto de partida. No obstante, la elucidación de estas dificultades para las dos últimas posibilidades podría ser parte de lo que justifica también la cita externa a *Ph.* B9. En cualquier caso, no sabemos tampoco de qué tipo de ἀρχή se trata.

Así, la oscura asignación de estos principios genera vacilaciones y dificultades. Por ejemplo, la traducción de Balme (1972:5), al igual que la de Lennox (2001:3), da por supuesto una interpretación conforme a la cual asigna *directamente* el ἀρχή diferenciado a cada ciencia (la natural y las teóricas), como si Aristóteles hubiese escrito τῆ/ταῖς μὲν ... ταῖς δὲ. Pero el resultado de esa asignación no aclara demasiado: uno podría pensar que se trata de principios puramente lógicos de las demostraciones científicas o más “ontológicos” que, aunque presentes en las demostraciones, gobiernan sobre todo los hechos, realizaciones u objetos del mundo o dominio que las ocupa. En su comentario Balme precisa el enfoque, y los hace funcionar como si sólo se tratase de principios de las deducciones o inferencias del científico (*op. cit.* p.84), *i.e.* como si se tratara del punto de partida del cálculo racional del individuo (λογισμός). Es cierto que en los *Analíticos* ambos tipos de principios suelen coincidir en la demostración pero, precisamente en *Ph.* B9 200a22-23, Aristóteles muestra que ellos no siempre pueden ser identificados. Αρχή de un razonamiento puede ser únicamente el punto de partida de un procedimiento explicativo del científico sin darse como *origen* de ciertos sucesos del mundo. Mucho antes que Balme, el comentario de Miguel de Éfeso (*in PA* 3.20-29) muestra que él entendió también que se trata de un principio que se aplica puramente al procedimiento explicativo: aquello que hay que dar por sentado antes de proceder a explicar. Por su parte, en el comentario, Lennox (2001: 129) también se aferra al sentido que formó en su traducción, el de que se trata de principios de las ciencias, pero sugiere que la diferencia descansa en los tipos de necesidad «que gobiernan los objetos naturales eternos y los generados», *i. e.* que en el fondo se trata de principios ontológicos de los objetos de estudio de las respectivas ciencias, lo cuales hacen —a su juicio— que

las *demostraciones* de cada grupo de disciplinas sean diferentes también⁸. Pero ya que en (C2) la única referencia a objetos es a los naturales generados, la lectura de Miguel me resulta la que mejor le forma sentido a ese texto *por sí mismo*: Aristóteles parece referirse allí a la consideración de diferentes grupos de científicos sobre cuál es el punto de partida a adoptar en su procedimiento, el que compromete los modos de sus demostraciones en las ciencias que desarrollan y que son diferenciadas por ellos.

Como sea, quizá la dificultad más reluctante es la ambigüedad de la segunda oración de (C2), la del contraste entre disciplinas: ¿cuáles son exactamente las ciencias que Aristóteles está diferenciando? Esta dificultad, conjugada con la anterior, ha producido dos principales líneas de interpretación⁹. Miguel de Éfeso fue el primero en encontrar que la divergencia que allí se cifra es entre el arte, por un lado, y las ciencias naturales (incluida la medicina) junto a las teoréticas, por el otro. Estas últimas proceden *como si existiera* actualmente (ὡς ἤδη ὄντα) la realidad cuyas condiciones investiga o explica, tomando como punto de partida de su consideración y procedimiento la existencia presente de dicha realidad y su naturaleza (aun cuando no tenga una instancia en los hechos, κἂν μῆπω ἐστί, *in PA* 3.23). En cambio, sólo en las cosas hechas por arte, el punto de partida tomado es la posibilidad de la existencia futura de aquella realidad¹⁰. Notables especialistas (Düring 1943:84, 1961:216, Ogle 1882:142, Pellegrin 1986:132 o Lloyd 1996:30) han percibido, de manera próxima, la misma oposición que Miguel. Otros (Antweiler 1936:64, Balme 1992:84, Grene 1985:9, Lennox 2001:129, Boeri 2007:43, Lloyd 1996:29, Frede 1985:218 o Leunissen 2010a:108n.60), en cambio, se inclinan por contrastar la ciencia natural con las teoréticas¹¹. Razonablemente, como en la traducción de Lennox (2001a:3), se asigna, como orígenes, *lo que es* a las ciencias teoréticas y *lo que será* a la natural. En su visión, el contexto precedente (639b21-26) favorece esta lectura y de este modo «la parte de la ciencia natural enfocada en las cosas *generadas* debe ser contrastada con todas las otras búsquedas teoréticas»¹².

8. Sobre la adecuación de la idea de 640a3-4 a su teoría de la demostración *cf.* Lennox (2001:129-131), Gotthelf (1987b:198) y Boeri (2007:43).

9. En una lectura que textualmente me resulta la menos convincente, sólo Kullmann (1974:13ss) sugirió que el contraste era entre las ciencias, por un lado, y los productos del arte y de la naturaleza, por el otro.

10. Quizá Miguel tuvo en mente una idea del *procedimiento* explicativo relativo a la producción de artefactos próxima a las de *APo.* B12 95b25-37 o *Ph.* B9 200a24-26.

11. Para referencias y claros resúmenes de las principales dificultades a las que se enfrenta cada lectura véanse Lennox (2001:128-9) y Lloyd (1996:29-30).

12. *Op. cit.* p. 129, el subrayado es mío.

Estas corrientes de interpretación opuestas, que represento brevemente en las lecturas de Miguel y Lennox, el primero y el último de los comentaristas en la tradición aristotélica de *PA*, presentan ventajas propias que intentaré reunir en una lectura distinta, pero también varias dificultades sistemáticas que no serán discutidas aquí en detalle. Solo, como ejemplo, un punto débil de la lectura del efesio reside en que la diferenciación disciplinar debe cubrir los productos de cualquier *téchne*, incluso de la medicina que produce salud (*vid.* 640a27-29, *Metaph.* Λ3 1070a29); pero, como he mencionado, la medicina queda, para Miguel, del lado de las ciencias teóricas¹³. En cambio, uno de los problemas de la lectura de Lennox es que Aristóteles utiliza, tanto en *PA* como en *Ph.* B9, determinantes “estructuras demostrativas” aplicadas a la ciencia natural cuyo principio no está expresado en tiempo futuro sino en presente¹⁴. Lennox es consciente, también, de la dificultad textualmente insalvable que representa la insistencia de Aristóteles en cualificar incluso la ciencia natural como teórica: *PA* A1 641b11, *Metaph.* E1 1025b18-1026a23 y K7 1064a17-18, b2. Este puede ser, sin embargo, un elemento a tener en cuenta para comenzar a abrir camino hacia una interpretación diferente de las anteriores: si con la frase de *PA* 639b30ss Aristóteles contrapone la ciencia natural y las teóricas, no parece querer decir que ellas se oponen entre sí *en cuanto a su carácter teórico* o diferencia dentro del género de los conocimientos, la cual es relativa a sus objetos

13. Además, al margen de que Aristóteles tampoco considera expresamente los artefactos en (C2), hay casos próximos que muestran que “lo que será” como punto de partida podría querer cubrir también el ámbito de la ciencia natural. En el ejemplo de explicación que allí ofrece, el individuo humano que llega a ser (640a5, γενέσθαι) y se realiza, finalmente, en el futuro luego de un proceso de *generación* que se origina de otro cronológicamente anterior, tal como señala en 640a24-25 (τὸ ποιήσαν πρότερον ὑπῆρχεν [...] καὶ τῷ χρόνῳ· γεννᾷ γὰρ ὁ ἄνθρωπος ἄνθρωπον), *cf.* tamb. *Ph.* B7 198b7, donde el punto de partida de la existencia futura está comprometido claramente con la ciencia natural. Además, el propio Miguel, poco más adelante (8.31-33), parece haber cambiado su posición, asignando también la *existencia futura* como principio (y condición suficiente) para un caso de la ciencia natural, cuando presenta el ejemplo de argumento explicativo que se cifra en el enunciado condicional sobre la finalidad de la respiración, tal como Aristóteles sugiere en 642a33.

14. Él se esfuerza por mostrar (*ibid.*) que esa distribución diferenciada de principios es consistente con estructuras demostrativas *formalmente idénticas* para la geometría y la física según *Ph.* B9 200a16-22. Desde el punto de vista lógico, ello parece aceptable, aunque —al margen del aspecto temporal— el tipo de principio que es condición suficiente (o necesaria) en cada caso explicativo, no lo es. Inmediatamente Aristóteles parece utilizar en 200b4, ciertamente, la misma estructura demostrativa, pero *no en tiempo futuro* para un caso de ciencia natural: εἰ ἄνθρωπος τοδί, ταδί (*cf.* *PA* 640a34: ἐπειδὴ τοῦτ' ἦν τὸ ἀνθρώπων εἶναι, διὰ τοῦτο ταῦτ' ἔχει). En cuanto a su traducción, enseguida en *PA* 640a4-6, la distribución de Aristóteles es entre *cosas* de diferente tipo (como en *Física*), ambas *generables* (el ser humano o la salud), tampoco en tiempo futuro, y no entre *tipos de disciplinas*, aunque éstas están naturalmente referidas por sus diferentes temas u objetos de estudio (*prágmata*).



diversos (cf. *Top.* Z6 145a14-16). En (C2) es claro, al menos, que la diferencia subrayada es la establecida entre los modos de las demostraciones *i.e.* pertenece al plano del *procedimiento* explicativo de esas ciencias.

Ahora bien, la lectura de Lennox acierta —pienso— en dos aspectos decisivos: (1) la mirada textualista sugiere que la diferenciación de (C2) es entre la ciencia natural y las teoréticas (aunque ha de serlo en un asunto distinto del carácter teorético) y (2) el contraste *disciplinar* entre ellas lo es entre una ciencia teorética (la de la naturaleza) y el *resto* de las ciencias teoréticas (característicamente, las matemáticas). Si esto es así, respecto de las consideraciones de ambos tipos de ciencias, lo que se puede notar inmediatamente es que el *discrimen* entre ellas es la *generación natural* (γένεσις) y los factores causales involucrados en ella, la cual está comprometida sólo en las explicaciones que ofrece la primera ciencia, porque sus objetos de estudio son realidades organizadas por naturaleza sujetas a *generación* (y corrupción, 644b22-24), mientras que el *resto* de las ciencias teoréticas o bien versan sobre realidades no *generadas* e incorruptibles (aunque se muevan, como los astros) o bien no hay acción en ellas (πράξις οὐκ εἰσὶν), como en las matemáticas (*Ph.* B9 200a24).

En efecto, si el procedimiento aludido en (C2) es consistente, como parece, con el de *Ph.* B9, lo que está en juego con τὸ ἐσόμενον y τὸ ὄν en *PA* 640a3, en mi interpretación, es el valor de referencia que tienen *únicamente* como *principios del cálculo racional*, a partir de los cuales resultan las inferencias que permiten la formulación de explicaciones diferenciadas.

Ciertamente, según *Ph.* B9 200a15ss, el matemático da cuenta de (infiere con *necesidad*) el *prāgma* (*i.e.* el hecho matemático) consistente en que el triángulo tiene dos rectos iguales a partir de una premisa. Ella «*is the starting-point of the reasoning*» (Ross 1960:532) y *condición suficiente* de su inferencia explícita, la que consiste en la *definición* de lo recto (*Ph.* B7 198a17 y B9 200a17). Su consideración explicativa está válidamente cumplida mediante ese tipo de procedimiento inferencial. Esto es, haciendo manifiesta la naturaleza formal de lo recto, él ha probado inferencialmente la *naturaleza formal* del *prāgma* matemático, *i.e.* qué es o cuál es su *causa* (cf. B7 198a17-18). Al no ser el *prāgma* resultado de ninguna acción, pero sí consecuencia de su principio, la existencia de aquél es el requisito procedimental básico, *i.e.* la *condición necesaria* del cálculo inferencial (por el que se juzga su principio explicativo), y es también una condición ontológica, porque si el *prāgma* no es el caso (μὴ ἔστιν), tampoco lo recto (B9 200a18-19). Esto quiere decir, por una parte, que el matemático toma τὸ ὄν, *lo que es el caso*, como principio de su inferencia¹⁵; por la otra, que se ha probado que el triángulo no puede existir sin dos [ángulos] rectos

15. A pesar de que los detalles son objetos de discusión erudita todavía, en términos esquemáticos, la *regla procedimental*

iguales. *PA* 640a33-35 muestra que si el naturalista tuviera que dar cuenta del *prāgma* consistente en que el ser humano tiene ciertas partes, podría proceder similarmente, tomando como condición suficiente de su inferencia el contenido de una definición esencial [del ser humano], para probar, principalmente, que el ser humano no puede existir sin aquellas partes¹⁶: su inferencia no comienza con ninguna hipótesis de futuro (*cf. Ph.* 200b1-4). En este aspecto no habría diferencias procedimentales decisivas entre el matemático y el naturalista.

En cambio, Aristóteles verifica desde *B7* 198a31-33, pero también en *PA* y otras obras biológicas, que su modelo de filósofo la naturaleza, ocupado con τὰ κατὰ φύσιν γιγνόμενα (*B9* 200a16), se remite a τὸ διὰ τί —*i.e.* explica el *porqué* del *prāgma*— refiriéndolo en general a tres factores: el qué es (*i.e.* la forma esencial y fin)¹⁷, la materia¹⁸ y, también, al motor primero (idéntico en su forma al qué es¹⁹), y lo hace debido a que *así* sobre todo (μάλιστα) se enfoca —como sus φυσιολογοὶ predecesores— en las explicaciones causales de la *generación* (del *prāgma*), por concatenación de eventos causales sucesivos que tienen a ese motor como inicio de su movimiento y como término suyo, al fin²⁰. Ese modelo de explicación de la sola generación se expresa en la cláusula final de (C1).

El naturalista aristotélico está obligado a considerar, por tanto, varios factores causales muy diferentes en una *explicación unitaria*. Pero la parte de su explicación περὶ γενέσεως (198a33) caracteriza y

general de Aristóteles para la formulación de pruebas causales establece que deducir las consecuencias de *x* (δεικνύναι), formular demostraciones o explicar propiedades de *x*, *i.e.* explicar el por qué (τὸ διότι / τὸ διὰ τί) de un *prāgma* dado, requiere necesariamente *dar por sentado* (o haber asumido) de *antemano* (λαβεῖν) (A) que *x* es el caso (τὸ ὄτι / ὄτι ἔστι) a secas (*APo.* A1 71a12) —o que lo es de cierta forma adicionalmente especificada (*cf. v.g. Ph.* Θ6 259a32-b1 o *de An.* B12 424a17-19)—, o (B) que el término que se investiga significa cierta cosa dada (τί τὸ λεγόμενόν ἐστι / τί σημαίνει; *APo.* B7 92b15-16).

16. La diferencia entre ambos casos radica solamente en que la definición tomada en el caso natural no es la de la parte, sino la de la sustancia, porque esa parte (*v.g.* un corazón) no es «una precondición de la comprensión de la naturaleza» del ser humano, en cambio, lo recto sí lo es respecto «del triángulo», Ross (1960:532).

17. *Cf. Ph.* B7 198a20 y 25, *GA* B6 742a28.

18. *Cf. Ph.* 198a21, *GA* 742a32 y a36.

19. *Cf. Ph.* 198a19, b6, *GA* 742a29-31.

20. περὶ γενέσεως [...] τί μετὰ τί γίνεται, καὶ τί πρῶτον ἐποίησεν ἢ τί ἔπαθεν, καὶ οὕτως αἰεὶ τὸ ἐφεξῆς (*B7* 198a33-35); *vid. GA* B6 742a16, *PA* A1 639b27-30 y *GA* B1 733b13-16. En *APo.* B12 95b13-96a19 se ofrece la explicación sobre cómo consideraría el investigador aristotélico el término medio causante de porciones de *la génesis que se produce consecutivamente* por concatenación de causas sucesivas, *i.e. consecucionalmente* (*cf.* el caso de la generación circular en la cual ἔποιοντο ἀλλήλοις, 95b39). Allí primero se discute el procedimiento que toma como causa primaria el acontecimiento inmediato (*cf. Mete.* Δ12 390a6-8), tanto para la consideración cuyo punto de partida es *lo que es* el caso en el presente, *i.e.* un hecho (*prāgma*) ya generado en el pasado (95b14-25), como para la consideración cuyo punto de partida es *lo que será* el caso, *i.e.* un hecho que se realizará en el futuro (b25-37).

distingue su labor procedimental, respecto de la labor en las matemáticas (B9 200a15). En esta línea, también Frede (1985:212) ha percibido que esta diferencia en el *contenido explicativo* entre el científico que trabaja en la ciencia natural y quien lo hace en el resto de las teóricas «es una distinción muy importante». Conviene subrayar, entonces, que la explicación resultante de la indagación biológica, tal como han percibido Cooper (1982:201-202) y Charlton (1993:115)²¹, debe expresar la firme división en dos *momentos muy diferentes*, los cuales manifiestan dos grupos de factores causales o explicativos que contrastan. En términos generales, en un grupo quedan el fin y la forma (esencial), en el otro, el principio del movimiento o cambio, la materia y ciertos tipos de necesidad natural.

En diferentes lugares, Aristóteles insiste en ordenar la exposición de esos factores explicativos en dos grandes sentidos contrapuestos. Incluso, las prescripciones o reglas explicativas de *PA* muestran que la *exposición* de ambos grupos de factores ha de ser presentada en diferentes tipos de formulaciones (enunciados condicionales, argumentos o descripciones que comportan cierta oposición), pero siempre articulando dos períodos o momentos explicativos ordenados bajo aquellos factores causales, como en el modelo de condicional del final de (C1)²². En términos generales, en el *primer momento* de la explicación unitaria —tal como en matemáticas— el naturalista da cuenta de la determinación formal o esencial de su *prāgma* o realidad (*ousía*) estudiada, expresando sus causas (*i.e.* en qué consiste, por o para qué). Es, principalmente, un momento definitorio, y aquella compleja determinación que expresa, desde luego, coincide con la del fin de la generación mediante la cual llegará a existir —si todo va bien— una realidad natural como esa (*cf. Pol.* 1252b32-34). En el *segundo momento* de su explicación, característicamente²³, aquel da cuenta de la *γένεσις* suya como un todo: *i.e.* con sus articulaciones (con)secuenciales internas, desde el origen de su movimiento y comprometida con ciertas características materiales requeridas, hasta

21. *Cf.* tamb. Gill (1997:161), Torraca (1958:15), Sorabji (1980:51n.24 *in fine*) y Leunissen (2010b:32).

22. Leo la última cláusula de (C1) como un modelo de desarrollo explicativo del consecuente del condicional que le antecede. En la misma presentación de su regla procedimental de *PA* 640a13-19, Aristóteles confirma esos dos momentos de la explicación y establece que el *orden explicativo* del nuevo naturalista, la relación interna entre sus expresiones en cada uno de esos momentos, es el mismo que regula la explicación de un artefacto: «ya que [i] *de tal indole* es la *forma* de la casa, se siguen [ii] *estas cosas...*» *viz.* su generación, con los materiales involucrados, *et alia* (τάδε συμβαίνει, ἐπει τοῦνδ' ἐστὶ τὸ εἶδος τῆς οἰκίας, 640a16-17); *cf. PA* 640a33-b4, b17-29, 641a14-17, respecto de un atributo natural *vid.* 642a31-32. En diferentes lugares, él insiste en que, para los seres que se generan, las explicaciones causales son dos, *cf. PA* 642a1-3, 642a14, *Ph.* B7 198a35-b4; discusiones sobre estos *dos sentidos*, en *Ph.* B8 198b10-16; *cf. PA* 639b12-13, 640a10-12, 641a7-9, 642a17.

23. *Cf. Ph.* B7 198a33, *PA* 640a11-15.

alcanzar el fin²⁴.

En el orden *procedimental*, el segundo momento de la explicación se sigue consecuentemente del primero²⁵, debido a que, en el orden ontológico, la generación se sigue de, y existe con vistas a, la realidad, pero no al revés²⁶. Así, —siempre que haya finalidad en el caso natural explicado²⁷— la generación es gobernada por los factores expresados en el primer momento explicativo pero ella *es necesaria*, en los hechos, para que el contenido formal del primer momento explicativo se realice a su término.

En efecto, *Ph.* B9 200a20-22 muestra que, en los hechos, cuando la generación (y sus factores causales comprometidos) no es el caso o no tendrá lugar, el fin (*i.e.* el *prāgma* y su forma) no existe o no existirá, tal como no es el caso la premisa que es principio del razonamiento, cuando no existe la conclusión²⁸. En *de An.* A1 hay una conocida discusión sobre cómo ha de considerarse la labor procedimental diferenciada del físico. El pasaje 403b2-3, muestra que Aristóteles ya tenía en mente que la existencia futura de aquel *prāgma* determinado depende de que *necesariamente* su forma esté involucrada en la materia de cierta

24. Cf. *Ph.* B7 198a17-21 y 33-35, *PA* 639b11-19, 27-30, 640b1-4, *GA* E1 778a34-35, b12-19 y n.20.

25. Cf. n.22 *ad* 640a16; que aquello que expresa el segundo [ii] momento de la explicación resulta como consecuencia *necesaria* —se sigue— de la naturaleza final que formalmente coincide con la que es manifestada en el primero [i] es varias veces visible: ἡ γένεσις τοιαύδε συμβαίνει τῷδί (*PA* 640a26); τοῦτο γίνεται διὰ τάδε ἐξ ἀνάγκης (642a32), *GA* E1 778b4-6. Más adelante, Aristóteles afirma que el contenido de [i] (la *ousía*, forma y fin) es contrario al de [ii] (la generación, la causa eficiente y los factores materiales) y vuelve a insistir en que el contenido de [i] es *explicativamente* anterior (τῷ λόγῳ) al de [ii], aunque esto último lo sea cronológicamente (*PA* B1 646a24-36, cf. 641b29-33). En otro lugar (640a33-b3), Aristóteles alude también a aquel *vínculo consecucional* acudiendo a la relación que expresa ἔπεται. El pasaje es fuente de interpretaciones muy diferentes entre los estudiosos contemporáneos, cuyas posiciones principales están sintetizadas en Lennox (2001a:134-136). Ausente de su resumen está la lectura procedimental de Miguel de Éfeso (*in PA* 5.9) y la penetrante posición de Düring (1943:87), quien sostuvo que, de manera general, se trata de «una conclusión [anticipada] concerniente a las concatenaciones de causas en la generación (γένεσις)».

26. En sus propios términos, Aristóteles refunde la idea platónica de *Phlb.* 54c2-4. Así, él repite que la *ousía*, la realidad esencial o sustancia, es la causa final del proceso de generación, el cual es un resultado *consecucional* de aquella: *PA* 640a18-19, *GA* E1 778b4-6, cf. n.25. Que la *génesis se sigue* de la realidad, significa que esta última es *explicativamente* (τῷ λόγῳ) anterior a —*i.e.* condición suficiente de— la primera, aun cuando la primera necesariamente sea anterior en el tiempo a la última (cf. *PA* 646a35-b2 y *Ph.* B9 200a20). «*Da queste premesse metafisiche [i.e. de 640a4 y 18] si deduce che negli studi naturalistici bisogna prima raccogliere i fatti genere per genere, poi spiegare le loro cause e, infine, studiare el processo della generazione*», señala Torraca (1958:15).

27. Y no siempre la hay: *PA* 677a15-18 y 28-9, *GA* E1 778a34-b1 y *APo.* B11 94b35-37.

28. Para reconstrucciones de estos argumentos de *Ph.* B9 cf. Charles (1991:119-122), Lennox (2001a:129), Leunissen (2010a:108n.61) *et alii*.



índole, la cual se expresa en el momento segundo de la explicación del naturalista. Ello confirma que la naturaleza formal del *pragma* estudiado (su realidad o el beneficio que proporciona²⁹ representa el enlace conceptual entre ambos momentos de la explicación, y que en ella descansa la *unidad de la explicación* biológica. Pero, mientras en el primer momento esa naturaleza formal ocupa el lugar de *lo que es* el caso (de manera similar a lo que sucede en el campo matemático, *cf. APo* B19 100a9), cuando el naturalista — en cambio— procede a elaborar lo que ha de expresar en el momento explicativo posterior y se enfoca en dar cuenta *únicamente* de la γένεσις del *pragma*, aquella naturaleza y realidad está representada —como se indica en *Ph.* B9 200a20— en *lo que será* o *es* luego del proceso de *generación*, al igual que sucede en la explicación del artefacto (200a24). Por ello, en el segundo momento explicativo —a la inversa (ἀνάπαλιν, 200a19) que en el caso matemático— típicamente *lo que será el caso* (τὸ ἐσόμενον, 640a3; *cf. ὑπέκειτο ἐξ ἀνάγκης ἐσόμενον, GC* 337b22), el fin resultante de la generación, es *condición suficiente* y causa (final) de lo que *precede* temporalmente en los hechos (*cf. PA* 640a24-25) a la realidad que se *generará* (τὸ ἔμπροσθεν, *Ph.* 200a20; 200a24-25): así, el fin es causa y condición suficiente de la γένεσις como un todo, y esta última, la condición *necesaria* de la realización de aquél. Esto quiere decir que, allí donde hay finalidad, para llegar a formular el segundo momento de la explicación, el naturalista tiene que tener suficientemente establecido el primer momento explicativo, cuyo contenido formal coincide con el del fin de la generación, y su razonamiento debe partir de la asunción de eso que lógica y ontológicamente condiciona la generación como un todo: la existencia *futura* de su fin (*i.e.* el *pragma*, *vid. PA* 642a13, 33). *APo.* B12 95b25-37 enseña, consistentemente, que la *verdad de la descripción* de la generación que precede al fin, la cual es ofrecida por el naturalista en el segundo momento de su explicación, descansa *en la verdad de la afirmación* de la existencia futura del fin. Pero Aristóteles precisa en *Ph.* B9 200a22-23 que aquella existencia futura asumida es meramente ἀρχὴ τοῦ λογισμοῦ, el *punto de partida* del cálculo racional del naturalista que se dispone a elaborar lo que expresará en el segundo momento explicativo; ese principio no es el de la generación fáctica, es o será, en cambio, el *fin* posterior a la generación en los hechos³⁰.

Aun cuando el momento explicativo primero resulte una premisa implícita, el segundo momento puede ser *decididamente puesto en foco y expresado*, si y sólo si, se lo expone como el *consecuente* de un enunciado condicional cuyo *antecedente* expresa aquella asunción de futuro³¹, ya que, como muestra

29. Χάριτι. Por ejemplo, si se trata de un atributo natural como la respiración, *cf. PA* 642a32.

30. *Cf. APo* B12 95a27-29.

31. Sobre la forma futura de expresión *cf. Cooper* (1985:164n.2).

642a11-13³², para Aristóteles ese enunciado condicional, el que expresa el razonamiento realizado por el naturalista para formular la explicación de la generación, también *se sigue* necesariamente de la premisa definitoria que constituye el primer momento explicativo.

Como señalé al inicio, también en *PA* 639b11-16 la finalidad es explicación causal *primera* por naturaleza (πέφυκεν). Y ello es así debido a que coincide con el *lógos* definitorio (como en el caso matemático anterior sobre lo recto³³), el que es principio explicativo para los organismos naturales y para los artefactos. El orden del razonamiento y, consecuentemente, explicativo del naturalista concuerda con el orden metafísico y teleológico de la forma, que es inverso al de los hechos físicos³⁴. En cambio, lo *necesario* en los seres generados radica en el factor explicativo material y en los movimientos dependientes de aquel factor (*Ph.* B9 200a31-32) en el marco de la *generación* de esos seres.

Si lo anterior resulta admisible, en mi lectura, la línea de interpretación como la de Lennox parece estar en lo correcto respecto de que entre la ciencia natural y el resto de las teoréticas hay un contraste aun siendo ambas teoréticas; también en que *lo que será* es principio (pero solo del cálculo racional) para la ciencia natural (y no solo para ella, sino que también lo es para la explicación en el arte) y en que *lo que es el caso* es principio para el resto de las ciencias teoréticas (aunque no únicamente para ellas tampoco, sino incluso para la formulación del primer momento explicativo en la ciencia natural). Por su parte, una línea de lectura como la de Miguel parece acertar respecto de que *lo que es el caso* es principio de todas las ciencias teoréticas incluida la natural, específicamente para la formulación del primer momento explicativo de esta última ciencia. También acierta respecto de que *lo que será* es principio explicativo del arte, pero no sólo del arte: incluso lo es del cálculo para la elaboración racional por la que el naturalista explica la generación en ciencia natural. Esto significa, a mi juicio, que el momento explicativo segundo, que es el de la generación y *caracteriza y diferencia* el procedimiento de la ciencia natural del resto de las teoréticas, se *inicia* en el cálculo racional del naturalista que presupone *lo que existirá* al término de la generación, *i.e.* se inicia en su fin presupuesto. En la forma de elaborar la parte de su explicación que corresponde al primer momento (*i.e.* el de la *ousía* o naturaleza formal del *prāgma*), el proceder del naturalista no se diferencia en nada relevante de lo que hacen sus pares en el resto de las ciencias teoréticas.

32. ἐπεὶ τὸ σῶμα ὄργανον [...], ἀνάγκη ἄρα τοιωνδί εἶναι καὶ ἐκ τοιωνδί, εἰ ἐκεῖνο ἔσται. («Ya que el cuerpo [A] es un instrumento [B...] por tanto, necesariamente, es tal como esto B y surge de cosas tal como estas [C's], si existirá aquello [A]».)

33. Sobre el enunciado definitorio cf. *de An.* 413a13-16 y *Metaph.* H3 1043b30-32, sobre la esencia conforme a este enunciado, cf. *APo.* A33 89a32.

34. Sobre el orden explicativo *vid.* n.25.

Referencias bibliográficas

- Antweiler, A. (1936). *Der Begriff der Wissenschaft bei Aristoteles*, Bonn (cit. por Düring 1943).
- Balme, D. M. (1992). *Aristotle De Partibus Animalium I and De Generatione Animalium I*, Oxford.
- Barnes, J. (1993) *Aristotle Posterior Analytics, Translated with a Commentary*, Oxford (reimp. 2002).
- Boeri, M. (2007) “¿Es el objeto de la ἐπιστήμη aristotélica sólo lo necesario? Reflexiones sobre el valor de lo ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ en el modelo aristotélico de ciencia” en *Méthexis* XX, 29-49.
- Burnet, J. (1900-1907). *Platonis Opera: Recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, 5 vols., Oxford.
- Charles, D. (1991). “Teleological Causation in the *Physics*” en L. Judson (2003) *Aristotle’s Physics: A Collection of Essays*, Oxford. 101-128.
- Charlton, W. (1992). *Aristotle Physics Books I and II, Translated with Introduction, Commentary, Note on Recent Work, and Revised Bibliography*, Oxford.
- Cooper, J. M (1987). “Hypothetical necessity and natural teleology” en Alan Gotthelf y James Lennox (eds.) (1987a), 243-274.
- Cooper, J. M. (1982). “Aristotle on natural teleology” en M. Schofield y M. Nussbaum (eds.) (1982) *Language and Logos. Studies in ancient Greek philosophy presented to G. E. L. Owen*, Cambridge, 197-22.
- Drossaert Lulofs, H. J. (1965). *Aristotelis de generatione animalium*, Oxford.
- Düring, I. (1943). *Aristotle’s De Partibus Animalium: Critical and Literary Commentaries*, Gotemburgo (reimp. 1980, New York – London).
- Düring, I. (1961). “Aristotle’s method in biology” en S. Mansion (ed.) (1961) *Aristote et les problèmes de méthode: Communications présentées au Symposium Aristotelicum tenu à Louvain du 24 août au 1er septembre 1960*, Luvain, 213-221.

- Fobes, F. H. (1919). *Aristotelis meteorologicorum libri quattuor*, Cambridge (Mass).
- Frede, D. (1985). "Aristotle on the Limits of Determinism: Accidental Causes in *Metaphysics E3*" en Alan Gotthelf (ed.) (1985), 207-225.
- Gill, M. L. (1997). "Material Necessity and Meteorology IV 12" en W. Kullman y S. Föllinger (eds.) (1997), 145-161.
- Gotthelf, A. (1985). (ed.) *Aristotle on Nature and Living Things*, Pittsburgh – Bristol.
- Gotthelf, A. y Lennox, J. G. (1987a). (eds.) *Philosophical Issues in Aristotle Biology*, Cambridge.
- Gotthelf, A. (1987b). "First principles in Aristotle's *Parts of Animals*" en A. Gotthelf y J. G. Lennox (eds.) (1987a), 167-198.
- Green, M. (1985). "About the Division of the Sciences" en Gotthelf, A. (1985), 9-16.
- Hayduck, M. (1904). *Michaelis Ephesii, in libros de partibus animalium commentaria. Commentaria in Aristotelem Graeca XXII.2*, Berlín.
- Joachim, H. H. (1999-1926). *Aristotle on Coming-To-Be and Passing-Away, De generatione et corruptione*, Oxford
- Kullmann, W. (1974). *Wissenschaft und Methode: Interpretationen zur aristotelischen Theorie der Naturwissenschaft*, Berlín.
- Kullmann, W. y Föllinger, S. (1997). (eds.) *Aristotelische Biologie: Intentionen, Methoden, Ergebnisse*, Stuttgart.
- Lennox, J. G. (1985). "Are Aristotelian Species Eternal?" en A. Gotthelf (ed.) (1985), 67-94.
- Lennox, J. G. (2001). *Aristotle On the Parts of Animals Translated with a Commentary*, Oxford.
- Leunissen, M. (2010a). *Explanation and Teleology in Aristotle's Science of Nature*, Cambridge.

- Leunissen, M. (2010b). “Aristotle’s Syllogistic Model of Knowledge and the Biological Sciences: Demonstrating Natural Processes” en *Apeiron* 43.2-3, 31-60.
- Lloyd, G. E. R. (1996). *Aristotelian Explorations*, Cambridge.
- Louis, P. (1956). *Aristote. Les parties des animaux*, París.
- Ogle, W. (1882). *Aristotle on the Parts of Animals*, London.
- Pellegrin, P. (1986). *Aristotle’s Classification of Animals: Biology and the Conceptual Unity of the Aristotelian Corpus* (trad. Anthony Preus), Berkeley.
- Ross, D. (1924) *Aristotle’s Metaphysics. A Revised Text with Introduction and Commentary*, 2 vols., Oxford.
- Ross, D. (1949). *Aristotle’s Prior and Posterior Analytics. A Revised Text with Introduction and Commentary*, Oxford
- Ross, D. (1958). *Aristotelis topica et sophisticen elenchi*, Oxford.
- Ross, D. (1960). *Aristotle’s Physics. A Revised Text with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Ross, D. (1961). *Aristotle De Anima, Edited, with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Ross, D. y Minio Paluello, L. (1964). *Aristotelis analytica priora et posteriora*, Oxford.
- Sorabji, R. (1980). *Necessity Cause and Blame. Perspectives on Aristotle’s Theory*, London.
- Torraca, L. (1958). *Il I Libro del de Partibus Animalium di Aristotele*, Napoli.



Euriclea, Odiseo y la Tipaza: de la *philia* al *eros* en *Odiseo confinado*

Noelia Navarro

Universidad Nacional del Nordeste

noeliabelen95@gmail.com

Resumen

Este trabajo aborda la construcción del protagonista de *Odiseo confinado* y del personaje de la Tipaza en relación con los precursores homéricos Odiseo y Euriclea. El análisis tiene por objetivo enumerar las características que los asimilan al Modelo y los que surgen en la particular parodia de Leónidas Lamborghini, analizando cómo son concretizados los procedimientos de *reescritura por tangenciación* y por *intrusión*. Se concluye que Cordero (el Odiseo paródico) y la Tipaza se relacionan de modo tal que se produce un paso de la *philia* homérica al *eros* lamborghiniano, que pone en crisis las identidades heredadas de la tradición clásica.



Palabras-clave:
Odiseo – eros –
reescritura por
tangenciación



La obra de Leónidas Lamborghini (1927-2009) es conocida por estar, en gran parte, compuesta por reescrituras donde ‘Modelos’ de la literatura mundial se ven sujetos a una virada de sentido. Lejos de solo repetir los textos previos, los movimientos privilegiados son de refundición y síntesis (Pérez, 2014, p. 24) de las lecturas de los textos precursores. Así, las reelaboraciones llevadas a cabo por el autor permiten visitar lugares canónicos bien conocidos de varias tradiciones poéticas (sobre todo, española, griega y la incipiente argentina), aunque desde una perspectiva diferente o, mejor, irreverente. En ese sentido, la parodia tiene un lugar central en tanto “modo de resistencia cultural (...) frente al Modelo importado, dominante” (Lamborghini, 1975, p. 49), el cual Lamborghini lee y adopta como marco creativo, pero no como precepto.

Particularmente, en este trabajo se elige abordar el caso de *Odiseo confinado*, libro publicado por primera vez en 1992 —pero concebido desde 1989, durante el exilio del autor en México. La obra en cuestión parodia la renombrada *Odisea* y la coloca en diálogo con actores y acontecimientos contemporáneos latinoamericanos. En ese marco, una relación particular se establece entre Odiseo y la Tipaza, un personaje singular, asimilable con Euriclea, la nodriza de la obra homérica. La particularidad del vínculo llama la atención porque la visión de relación de amor filial y obediencia que recibimos de Odisea da un giro cuando Cordero (el Odiseo paródico) relata fragmentos de ‘confesiones’ de la Tipaza sobre su amor enfermizo hacia Odiseo y detalles sobre su vínculo.

En la investigación que se viene realizando se analizan interdiscursivamente las particularidades de *Odiseo confinado* y, puntualmente en esta ocasión, los rasgos distintivos de Odiseo y la Tipaza, en relación con Odiseo y Euriclea de la *Odisea*. Se busca interpretar los elementos de la antigüedad y contemporáneos que contribuyeron a la creación de la Tipaza y analizar las dimensiones semánticas que abre la obra de Lamborghini. Se trabaja con la hipótesis de que el autor, en la construcción de los personajes en cuestión, pone en crisis los imaginarios de Odiseo y Euriclea heredadas de los clásicos al plantear un paso inusitado de la *philia* al *eros* en la relación de los mismos. El abordaje se realiza, principalmente, a partir de los conceptos de *reescritura por tangenciación* y *reescritura por intrusión*, presentados por el propio Lamborghini en *El jugador, el juego* (2007), de la concepción de *parodia* del propio autor, y de las nociones de *variación* y *variación como distorsión* propuestos por Ana Porrúa en *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001).

Reescritura y parodia en Lamborghini

Antes de entrar al abordaje puntual de las sospechas sobre Odiseo y la Tipaza, es fundamental entender qué significa ‘reescritura’ en el contexto de la obra de Lamborghini, pues eso permite enfocar mucho mejor el problema planteado y, sobre todo, comprender que este no se trata de un acontecimiento aislado dentro de la poética del autor, sino un ejemplo más de sus intenciones-realizaciones literarias. De acuerdo con Gerardo Jorge (2013):

no se trata, en principio, en estas reescrituras, del mismo tipo de relación que existe entre la *Comedia* de Dante y sus antecesores o Modelos la *Odisea* y la *Eneida* (...) se trataría de reescrituras ‘estructurales’, de usos ‘matriciales’ de géneros y obras como marcos para desarrollar una nueva escritura con efecto de voz propia en la que resuenan pasajes de otras obras y voces ajenas, al modo de una urna que contiene las voces de la historia y lo social. (p. 146)

Así, lejos del Odiseo de la tradición griega, el Odiseo de Lamborghini es argentino y se llama Cordero o, más específicamente, ‘Cordero, el paródico’, que cuenta sus peripecias en el mundo de la prensa: “navega de mar-gen a mar-gen las páginas de una revista (cultural) a bordo de un bolígrafo con su capuchón: por



el resquicio que le ofrecen los blancos, entre renglón y renglón tipográficos” (Lebenglik en Lamborghini, 2005, contratapa). El viaje de este Odiseo tiene un mapeamiento totalmente diferente y, así también, difieren las criaturas con las que interactúa y los asuntos que son abordados.

Por otra parte, al instalarse en el terreno de la parodia, no se puede esperar en *Odiseo confinado* una reescritura ‘obediente’ y sí una ‘violencia’ en relación al Modelo. En palabras de Lamborghini:

mi idea de la reescritura está muy fuertemente ligada a la idea de la literatura como un Sistema en el que Modelos y derivados se tangencian (...); en mis reescrituras hay una intrusión violenta en el interior del texto del Modelo, de su materia verbal” (Lamborghini en entrevista de Zapata, s/f).

Y, en esta línea, el ejercicio de lectura-reescritura se aleja de la repetición o de la identificación, porque “la máquina lamborghiniana es una máquina vanguardista, antimimética” (Porrúa, 2001, p. 204). Así resulta que, si en la obra homérica Odiseo era arquetipo heroico, *Odiseo confinado* instala la posibilidad de verlo como anti-héroe. Se propone un canto paralelo, operación esencial de la parodia, tal como la entiende Lamborghini (Lamborghini en entrevista de Zapata, s/f).

Odiseo confinado se muestra como un canto paralelo ya desde el título y, luego, al observar en su estructura se puede notar que consiste en 15 capítulos numerados tal como si fueran en verdad cantos. Se puede notar que, desde el inicio, el autor comienza a jugar las cartas de lo que él llama conceptualmente “el Juego del Modelo” (idea desarrollada en *El jugador, el juego*) y define “como el juego de las resonancias creadas por la reescritura del Modelo” (Lamborghini, 2007, p. 11).

“V. Palimpsestos – La Tipaza”

El nombre del capítulo V de *Odiseo confinado* refuerza la operación del juego abierto de las reescrituras. ‘Palimpsesto’ implica escritura sobre escritura y, al mismo tiempo, memoria y olvido. Estos son los factores que trazan la ambigüedad de la Tipaza, que no es fácilmente identificable con una de las mujeres de la *Odisea* ya que, en la obra lamborghiniana, a veces los ‘materiales que ingresan’ conservan sus rasgos iniciales y sentidos originales pero, otras veces “serán sometidos a procesos de transformación que suponen prácticamente la pérdida de su identidad: se alteran hasta la exasperación las sintaxis del original, se desfiguran sus imaginarios y se construyen sentidos inexistentes en el texto previo (...)” (Porrúa, 2001, p. 40).



Figura 1. Adaptado de *Odiseo confinado* (p. 91), grabado de Blas Castagna, 2005, Adriana Hidalgo editora

De esa manera, algunos han visto en la Tipaza “una carnal Penélope” (Ingberg, 2011), otros “una Circe” (Garbatzky, 2005), en tanto que en la perspectiva de este trabajo se observa una Euriclea. Lo cierto es que, teniendo en cuenta la imagen (Figura 1) que antecede al ‘canto’, se puede más o menos advertir por dónde es que va este ‘juego del Modelo’:

Una mujer, desnuda y de cabeza, tal vez, una metáfora de despojamiento del Modelo y subversión, o la expresión de lo que significa reescribir por tangenciación: asemejarse y diferenciarse, y por intrusión: ingresar a “un espacio pre-existente (y ajeno) para reformularlo, ponerlo patas arriba o darle vida como a un cadáver” (Jorge, 2013, pp. 147-148). Y, de esa manera, ya no es esperable una Penélope, una Circe o una Euriclea ‘hecha y derecha’. En este punto cabe llamar la atención para lo apuntado por Porrúa (2001):

Lo que interesa, entonces, [en la obra de Lamborghini] no es la reproducción exacta de una forma -de un movimiento completo- sino entender la variación como modo de producción de los textos. Así, considerando al *tema* como un texto previo, un género discursivo, o un enunciado propio o ajeno, la *variación*, como operación central de la poética de Lamborghini, presentará distintos grados: *comentario* y *distorsión*. (p. 42)

No se puede esperar, así, una identidad lineal, sino solo tangenciación, porque en la operación de transformación los materiales la han perdido. El asunto de la identidad se plantea ya al comienzo del canto, cuando Cordero recuerda a la Tipaza expresando:

“¡Ni con Dido
me compares!
¡Ni con Medea o Circe,
ni Calipso!
¿Y quiénes son ésas!?
¡Yo, la Tipaza soy!”. (Lamborghini, 2005, p. 93)

Y luego

“¿Y quiénes son ésas!?”,
sigo ahora escuchando;
“¡ni Dido, ni Medea,
ni Circe, ni Calipso!
¡La Tipaza!”. (Lamborghini, 2005, p. 94)

El texto ‘advierde’ sobre la posibilidad de la confusión y, al mismo tiempo, determina el distanciamiento, prácticamente, el olvido de mujeres arquetipo de la tradición grecolatina, para instalar a la Tipaza en el centro, como síntesis del amor, la pasión y la locura a los que ellas están asociadas. En los dos primeros aspectos, la Tipaza puede asemejarse a Penélope y a Circe, pero la locura tal como se ve expresada en *Odiseo confinado* es particular de la protagonista del canto. La sospecha de que pueda tratarse de Euriclea viene dada por el siguiente pasaje:

“¡La que los pieses te lavaba,
mirándote a los ojos
dulcemente;
la que en sus robustos brazos
te acunaba mimándote
como a un nene de teta!”. (Lamborghini, 2005, p. 95)



La figura maternal y protectora planteada en esta parte contrasta con lo que podría imaginarse en torno a Penélope y a Circe y se acerca bastante a la imagen de la nodriza presentada en la *Odisea*. Aún más, la caracterización como servidora del hogar atenta a las necesidades de la familia se acentúa en los siguientes pasajes:

“¡La Tipaza, la que cargara
cuan corpulento era
hasta el remoto hospital,
sobre sus hombros
-de cuadra en cuadra urgida-
a tu padre divinal, enfermo,
salvándolo esa vez que se moría!”. (Lamborghini, 2005, p. 96)

“¡Y qué sacrificios, qué ejemplo
de fortaleza, de entereza
no te di yo
por levantarte el ánimo,
así como había levantado
en mis hombros poderosos,
el cuerpo enfermo de tu padre!”. (Lamborghini, 2005, p. 99)

Hasta este punto, parece ser la Euriclea homérica:

Euriclea, hija de Ops Pisenórida, la de castos pensamientos; a la cual había comprado Laertes con sus bienes en otro tiempo, apenas llegada a la pubertad, por el precio de veinte bueyes; y en el palacio la honró como a una casta esposa, pero jamás se acostó con ella. (Homero, *Odisea*, I, 428-433).



Es decir, aquella esclava cuyo servicio a la familia involucra un amor filial con los miembros de toda la casa y una relación prácticamente de madre con Odiseo. Cabe remarcar, “la de castos pensamientos” y a quien Laertes respetó y honró como “una casta esposa”, o sea, sin ningún tipo de connotación carnal.

Hasta este punto la relación entre el Modelo y la reescritura parecen corresponderse. En términos de Lamborghini: “Las condiciones para iniciar la partida están dadas. El tablero de juego es el Texto del Modelo” (Lamborghini, 2007, p. 19). A partir del texto del Modelo, puede reconstruirse a Euriclea en estos pasajes en el sentido que se le es dado en la versión del precursor. Sin embargo, como se sabe, “la *variación* es (...) lo que define a la máquina lamborghiniana” (Porrúa, 2001, p. 42), y la imagen clásica de Euriclea da un giro si la comparamos con la Tipaza que empieza a perfilarse más adelante:

“[soy] ¡A la que en un cine familiar,
 en la penumbra,
 furtivo como siempre,
 seduciste
 con pequeñas caricias cosquilleantes
 en sus grandes rodillas!”
 “¡Caricias que inocentes
 en aquel momento parecieronme!”
 “¡Caricias como hechas
 por un niño
 que explora deslumbrado
 de un nuevo juego
 el sortilegio!”
 “¡Y simulándote tímido,
 a toda caricia
 volvías tus ojos hacia mí
 con timidez mirándome
 a lo que yo, confiada, aquiescente,
 respondía con sonrisas
 que a seguir te alentaban!”
 “¡Oh solapado!”
 “¡Oh ponzoñoso!”. (Lamborghini, 2005, pp. 97-98)



¿Serían acaso los primeros ensayos de seducción de Cordero, en su pubertad? Aquí, claramente, hay un distanciamiento respecto de las imágenes de Odiseo y de Euriclea homéricas para encontrarnos con otros personajes. En esta instancia, como lo expresa Lamborghini, “el largo y ya conocido galanteo del derivado con su Modelo en términos de tangenciación, ha dado paso a la relación por intrusión (en el Modelo), lo que lo pone en crisis” (Lamborghini, 2007, p. 17). Es decir, la tangenciación de Odiseo y de Euriclea efectuado en Cordero y la Tipaza da paso a la crisis de identidad en términos de correspondencia con el Modelo. La *variación* llevada a cabo aquí es la de la distorsión que “implica, siempre, desnaturalizar (y hasta liquidar) el enunciado o género a partir del cual se produce la escritura” (Porrúa, 2001, p. 59).

La desnaturalización de los imaginarios heredados del héroe y su nodriza, quienes toman el carácter de antihéroe y de amante respectivamente, quedan aún más evidentes en los siguientes pasajes:

“¡La que hasta la trasera
parte de su cuerpo
por amor te entregara,
tantas veces, como veces
caprichoso lo quiso tu deseo!
¡La que en sus vastas ancas,
(que estrujaban tus manos),
con amor te admitía,
mientras, tú, montado encima,
galopabas ardiente!”. (Lamborghini, 2005, p. 95)

“(…) [soy la que] en el fondo
de nuestra cueva de amor,
contigo entrelazada, volvía
a amarte con la pasión y con las ganas
de la primera vez”. (Lamborghini, 2005, p. 101)

Claramente, la *philia* queda en un segundo plano -si no es que desaparece- para dar paso al *eros* entre los personajes. “La de castos pensamientos” se desnaturaliza, no solamente en su caracterización y función dentro de la obra homérica, sino también en su discurso, por la voz que adquiere, los temas que aborda y los términos que emplea en insultos a Cordero: “impotente”, “ingrato”, “pérfido”, “maldito”,



“mentiroso”, “traidor”, “asustado”, “vendido”, “húndete”, entre otros. De esa manera, aunque presenta ciertas continuidades, la poética de Lamborghini se distancia del registro de la épica; como observa Porrúa (2001), “se arma un contrapunto, entre dos modos de decir diferentes, uno que se mantiene dentro del ejercicio del discurso como ‘decoro’ y otro que transgrede estos lineamientos, sobre todo en términos temáticos” (p. 117).

El testimonio de la Tipaza va trazando el devenir de un amor enfermizo entre esclava y amo. En una relación atravesada por el amor que Eros inspira, se expresa el paso desde el cariño infinito hacia la violencia, desde la Euriclea nodriza a la Tipaza amante destructora.

“Y dime, ¿alguna vez
supiste, entrevistaste siquiera,
la especie de locura
que alimenta

a un amor como el mío?”
“¡Yo hablo de un amor divinal,
de una desmesura cuya llama,
cuyo furor,
inflama, sacude
hasta los huesos!”

“Y entonces, ¿puede
el que de este modo ama, amar
sin odiar otro tanto (...)?”
“¿Y puede amando así,
el que así ama, no cambiar
en un instante su amorosa ternura,
su cariño infinito
en violencia sin límites, destructora
de lo que con tanto fuego ama?”. (Lamborghini, 2005, pp. 102-103)

Prestando atención a las confesiones de la Tipaza, resulta interesante hacer una observación sobre la cicatriz de Odiseo. En la *Odisea*, es la cicatriz la que permite la *anagnórisis*, el reconocimiento de la identidad del héroe por parte de la nodriza. En *Odiseo confinado* no se hace referencia a esa cicatriz -lo

cual también abre un interrogante sobre la identificación de los personajes en relación a los precursores-. No obstante, tanto ella como él llevan marcas psíquicas en la memoria. En el caso de la Tipaza, las cicatrices de la seducción, de decisiones erradas, del abandono y la manipulación:

“¡La que por culpa
de esos mínimos contactos,
desproporcionado
el castigo sufrió,
de quedar brutalmente
unida a tu destino!”.

(...)

“¡La que, al cabo, espantada
dejarte decidió,
sin más cavilaciones,
escapando de aquella atroz,
horrorosa intemperie!”

(...)

“¡Pero la que muy pronto
a tus ruegos cediendo,
y cediendo a tu copioso llanto
de infeliz prosternado,
volvió contigo!”

“¡Volvió, sí, a la huella
de vergüenza y dolor
que le marcaban
tus inciertos, tus equívocos
pasos!”

“¡Y a la que, sin embargo,
oh, vil,
continuaste engañando!”

(...)

“¡Todo por ti



lo fui dejando, abandonando,
y tú me abandonaste!”. (Lamborghini, 2005, pp. 98-101)

En el caso de Cordero, las huellas de una memoria funesta y acuciante:

¿Pero es que haber puede, acaso,
refugio alguno
que resguarde
de una memoria como ésta?
(...)
una memoria que, sin tregua,
a través de los días, de los años,
con su agujón invicto
nos persigue hasta en sueños?
Una memoria para la que, al parecer,
no hay olvido posible;
que de pronto, de súbito regresa,
se hace presente
sin que se la convoque,
¿dejará, tal vez, de hacerlo
más allá del tiempo?
(...)
Dudo sí, oh Dioses,
que contra esta memoria,
definitivas prevalezcan
las aguas del Olvido.
las amnésicas aguas
de mil profundísimos
Leteos. (Lamborghini, 2005, pp. 93-94)
Y bajo la nube negra, espesa,
de esa memoria siempre amenazante,
el fiero Aquilón de su ira, a duras penas,



embargado por ideas de culpa y de naufragio extenuado, y roto, y disminuido, una vez más atravesé. (Lamborghini, 2005, pp. 103-104)

En síntesis, se puede observar a lo largo de todo el capítulo la correspondencia con el Modelo homérico en la construcción de los personajes de Cordero y la Tipaza (en mayor y en menor medida, respectivamente) y, al mismo tiempo, *variaciones, deformaciones* de los mismos. Eso da como resultado una configuración particular de estos caracteres que se relacionan de tal manera que evidencian un paso de la *philia* al *eros* original y subversivo en relación a lo heredado. Ambos se ‘desvisten’ de las caracterizaciones clásicas para ser refundados en la versión lamborghiniana y en clave paródica.

Tal como sucede en otras obras de Lamborghini, no puede afirmarse que la reescritura sea simple copia, sino que envuelve la relectura y el retrabajo de los materiales previos. Sería necesario, aún, explorar otras posibles lecturas de la construcción y relación de estos personajes pues, como bien lo ha notado Porrúa (2001), en la producción de este autor las variaciones prácticamente nunca pueden establecerse partiendo del cotejo de solo dos textos, las redes no tienen una entrada única y las relaciones no son solamente unidireccionales.

Referencias bibliográficas

- Garbatzky, I. (16 de octubre de 2005). *Lecturas. Una obra clave de Leónidas Lamborghini. Parodia y mezcolanza*. Señales. https://archivo.lacapital.com.ar/2005/10/16/seniales/noticia_237355.shtml. <https://actaliteraria.blogspot.com/2011/10/leonidas-lamborghini.html>.
- Jorge, G. (2013). “La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la ‘traducción posesiva’ en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”. *Caracol*, 5, pp. 140-178. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i5p140-178>
- Homero (2000). *Odisea*. Gredos.
- Ingberg, P. (2011). *Cordero el Polítropo. Recorrido por la obra de Leónidas Lamborghini*. Analecta Literaria.

Lamborghini, L. (2007). *El jugador, el juego*. Adriana Hidalgo editora.

_____. (2005). *Odiseo confinado*. Adriana Hidalgo editora.

_____. (1975). *El riseñor*. Ediciones Marano-Barramedi.

_____. (s/f). *Leónidas Lamborghini: entre la reescritura y la parodia. Entrevista conducida por Miguel Ángel Zapata*. *Jornal de Poesia*. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6lamborghini.htm>

Pérez, J. (2014). *Leónidas Lamborghini: peronismo/parodia/poesía*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/318167439_Leonidas_Lamborghini_peronismoparodiapoesia. Fecha de consulta 02/03/2022.

Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas: la poética de Leónidas Lamborghini*. Beatriz Viterbo editora.



Identidades y espacialidad en la *Apologia* de Apuleyo

Roxana Nenadic
UBA - UBACyT
rnenadic@gmail.com

Resumen

Como en todo discurso forense, en la *Apologia* de Apuleyo se conjugan dos series de enunciados: los referidos a la argumentación sobre los hechos en disputa, y los vinculados con la situación y el desarrollo del proceso judicial. En este trabajo, analizamos pasajes que permiten reconocer la espacialidad del juicio tal como se configura a través de la mención de diversos documentos, elementos y personajes. Nos interesa mostrar la incidencia de dicha construcción espacial en la caracterización de las identidades de las partes en conflicto en términos de pertenencia y exclusión.

Palabras-clave:
Espacialidad
- identidad
- pertenencia -
exclusión - oratoria.



La *Apologia* o *Pro se de magia liber* es el discurso con el que Apuleyo se defendió de las acusaciones presentadas por la familia política de su esposa Emilia Pudentila. La mujer, que pertenecía a una influyente familia de Oea en Tripolitania, era viuda de Sicinio Amico, quien, a su vez, formaba parte de otro renombrado grupo familiar de la misma ciudad, los *Sicinii*. Según narra el propio Apuleyo en *Apologia* (68), unos años antes de los acontecimientos que provocaron el enfrentamiento, Pudentila había firmado un contrato de esponsales (*tabulas nubtiales*, 68.5) con el hermano del fallecido Amico, Sicinio Claro. Sin embargo, demoró ese matrimonio hasta la muerte del paterfamilias y tomó luego la decisión de casarse con Apuleyo, que había sido en Atenas compañero de estudios de su hijo mayor Ponciano y había llegado a Oea en un alto de su viaje hacia Alejandría (72.1-3). La opinión generalizada es que el móvil del juicio fue económico, ya que la llegada del madaurensis modificaría dote y herencias de los *Sicinii*. Sea como haya sido, los cargos se enmarcaron en la *lex Cornelia de sicariis et veneficiis* y denunciaban que Apuleyo había recurrido a las artes mágicas para seducir a Pudentila y lograr, matrimonio mediante, el incremento de su patrimonio. Fue Sicinio Pudente, hijo menor de Pudentila, quien realizó la acusación, con la asistencia de su tío Sicinio Emiliano por ser Pudente menor de edad (2.7). El juicio se llevó a cabo también en Tripolitania, en la ciudad de Sabrata, en 158/9 frente al entonces procónsul Claudio Máximo.

La extensión y estilo artificioso del discurso, el carácter casi pintoresco —para un lector moderno— de la acusación tal como la conocemos, la notoriedad de Apuleyo como figura intelectual y como autor de



Metamorphoses, una obra en la que la magia es protagonista, hicieron, entre otros factores, que la *Apologia* fuera estudiada con objetivos e intereses muchas veces contrapuestos. En líneas generales, se ha intentado demostrar tanto que Apuleyo practicaba la magia como que no lo hacía, que Apuleyo era sincero en sus argumentos como que ocultaba o deformaba datos, que Apuleyo había articulado su defensa tomando en cuenta la gravedad del castigo para un *crimen magiae* o que mayormente buscaba impactar y entretener a la audiencia. Se ha llegado, incluso, a suponer que ni siquiera hubo juicio, y entre quienes indagan las motivaciones de la presentación de los cargos, más allá de las económicas que hemos mencionado, han surgido lecturas que atribuyen la totalidad de la iniciativa a Apuleyo, quien habría forzado el proceso para demostrar que sus oponentes eran *calumniatores* que merecían la *infamia*.

Lo cierto es que en la inocultable literariedad de este discurso hay no pocas marcas que recrean un contexto de enunciación y unas condiciones de producción. Pensamos, en principio, en el conjunto de enunciados referidos al desarrollo del proceso judicial: manipulación de documentos, empleo de instrumentos, interacciones con los testigos y los abogados contrarios, etc. Como sucede en todo discurso forense, en la *Apologia* esta serie de enunciados se conjuga con otra serie, la de los argumentos. Así, por ejemplo, la *narratio* sobre el matrimonio con Pudentila que comienza en el capítulo 66 finaliza con la inclusión del testamento de la mujer (100). Apuleyo detiene su relato para dar indicaciones al secretario de la corte y al juez de la causa sobre el manejo físico del documento, cuya lectura cerrará la versión del madaurense. También en este punto, las opiniones se dividen. Efectivamente, hay quienes sostienen que pasajes como el mencionado demuestran que, gracias al trabajo de los estenógrafos, conservamos el discurso original, mientras que otros afirman que estas indicaciones fueron introducidas por nuestro autor para ganar viveza y ambientación.¹

Por nuestra parte, consideramos que, más allá de su origen o propósito, pasajes como estos, de todos modos, ponen en primer plano el aspecto físico —material—, del juicio y su carácter de acción concretada en un marco específico: un lugar lleno de gente, donde hay que seguir un procedimiento, donde cada quien tiene una tarea que cumplir o una curiosidad que satisfacer, donde existen jerarquías y diferencias materiales y simbólicas. El panorama se torna particular si ubicamos en este espacio a los protagonistas cuyas relaciones sintetizamos al inicio de nuestro trabajo. Veremos, entonces, convocados en el foro de Sabrata, a algunos miembros de la elite provincial, que viven en la vecina ciudad de Oea, enfrentados por el ingreso a su grupo de un hombre, igualmente provinciano —recordemos que Apuleyo se autodenominó

1. Cfr. Hijmans (1994), Winter (2006).

“Seminumidam et Semigaetulum” (24.1)—, pero de una reconocida trayectoria intelectual cosmopolita —de hecho, Apuleyo menciona en 73.2 que justamente al demorarse en Oea se le había solicitado que dictara una conferencia. Dicha trayectoria también incluía el ejercicio de la abogacía en Roma. El cuadro se completa con público, con testigos y amigos de las partes, procedentes de Oea en general, con los funcionarios de la corte, preparados para que el procónsul y su consejo asesor resolvieran este y los restantes casos que aguardaban sus decisiones, en tanto autoridades romanas.² En este punto, es oportuno citar la observación de Bradley,³ respecto de que las comunidades de Tripolitania no mostraban un grado alto de romanización al momento del juicio, ya que la evidencia arqueológica muestra una importante coexistencia de elementos orientales, griegos y egipcios que se suman, junto con los romanos, a la base púnica. El estudioso señala que, a diferencia de otros sitios del norte de África, en las ciudades que nos ocupan había una élite nativa todavía poderosa, que asistía por ese entonces a la creciente e inevitable omnipresencia de Roma en todos sus asuntos.⁴ Es posible plantear, entonces, que, en el cuadro que hemos descrito, había entre los participantes niveles de comodidad, confianza y experiencia disímiles, que los posicionaban de maneras diversas en relación con el poder central.

Tomando en cuenta lo antedicho, en lo que sigue presentaremos algunos pasajes que, a nuestro criterio, construyen a la vez el espacio del juicio y las identidades de algunas de las personas involucradas. Lógicamente, no es nuestra intención reconstruir realidades ni descubrir verdades ocultas —ambas, cosas imposibles; nos interesa, más bien, destacar de qué modo estos ejes nos permiten pensar características y tensiones del espacio público en el que Apuleyo pronunció su defensa, tal como las configura su discurso. Para trabajar esta interacción tenemos presente la definición de De Certeau de “espacio” como “lugar practicado”, en el sentido de que cualquier lugar —entendido como un sitio caracterizado por la estabilidad y lo propio— deviene espacio por las prácticas de los sujetos. Estas prácticas no solo producen la introducción de los vectores de dirección y tiempo, sino que también suponen la intervención de taxonomías, reglas, permisos, prohibiciones, pertenencias, exclusiones, etc.⁵

Nuestras primeras citas, cuatro en total, comparten la aparición de la clepsidra, el reloj de agua utilizado para medir el tiempo de las alocuciones de los oradores en general, o de los abogados de las partes, como

2. Para el funcionamiento de estos tribunales, cfr. Burton (1975).

3. Bradley (2000).

4. Para un panorama del norte de África, cfr. Millar (1968). Para la *Apologia*, cfr. Guey (1954), Norena (1996).

5. De Certeau (2000:129).

en este caso. Recorramos el conjunto. Luego de la refutación de los primeros cargos, enfocados en su persona,⁶ Apuleyo define la magia como el conocimiento profundo de cuestiones religiosas (“*sacerdotem esse et rite nosse atque scire atque callere leges cerimoniarum, fas sacrorum, ius religionum*”, 25.9) y declara que esta definición es suficiente para contradecir a sus adversarios. Sin embargo, cambia de opinión más adelante:

Quoniam mihi pro accusationis longitudine largiter aquae superest, cedo, si uideatur, singula consideremus. (28.1)⁷

Ya que, gracias a la longitud de la demanda, me queda mucha agua en la clepsidra, vamos, si te parece, consideremos las cosas de a una.

Como apunta Hunink,⁸ la frase se basa en el hecho de que el tiempo otorgado a la defensa depende de la extensión de la acusación. Se estima que la proporción concedida en la época del juicio era de un tercio. En este marco, el comentario de Apuleyo, que resalta que posee tiempo en exceso, procura tanto desestimar la seriedad del cargo, ya que le ha llevado pocos minutos tratarlo, cuanto criticar el desempeño de sus oponentes por haberse extendido en demasía y con poca pericia. Algo más tarde, al explicar que su interés por los peces era puramente científico y no mágico, trae a colación sus escritos sobre ictiología y propone la lectura de algunos pasajes:

Inuenisti tu librum? Beasti. Cedo enim experiamur an et mihi possint in iudicio litterae meae prodesse. Lege pauca de principio, dein quaedam de piscibus. At tu interea, dum legit, [t] aquam[quam] sustine. (37.4)

¿Encontraste el libro? Me alegraste. Vamos, probemos efectivamente si mis escritos pueden también favorecerme en el juicio. Lé un poco desde el principio, después algunas cosas sobre los peces. Y vos, entretanto, mientras él lee, detené el agua.

6. Ser apuesto y elocuente (4-5), haber compuesto una dedicatoria en verso y poemas de amor (6-13.4), emplear un espejo (13.5-16), haber manumitido tres esclavos el mismo día (17-23), ser de patria bárbara (24).

7. Citamos el texto latino por la edición de Hunink que figura en la bibliografía. Las traducciones son nuestras.

8. Hunink (1997: 95).

Como es sabido, la costumbre era detener el reloj cuando se leía una pieza de evidencia. Los “tu” remiten a distintos auxiliares de la corte.

Todavía dentro de la acusación de magia, diserta sobre la epilepsia, enfermedad que, por ser padecida por uno de sus esclavos, le impedía presentarse como testigo. Apuleyo reclama que, en cambio, interroguen a un grupo de catorce esclavos que ha puesto a disposición del jurado y le ofrece a Tanonio Pudente, abogado de la parte contraria: “*Mea aqua licet ad hoc utare*” (46.3) (Está permitido que uses mi tiempo para esto).

Por último, ya en la segunda mitad de la defensa, consagrada a las circunstancias y pormenores que rodearon al matrimonio con Pudentila, Apuleyo muestra una elogiosa carta que le había enviado Loliano Ávito, predecesor de Claudio Máximo:

Scio te, Maxime, libenter eius litteras auditorum, et quidem, si praelegam, mea uoce pronuntiabo. Cedo tu Auiti epistulas, ut quae semper ornamento mihi fuerunt sint nunc etiam saluti. At tu licebit aquam sinas fluere; namque optimi uiri litteras ter et quater aueo quantúuis temporis dispendio lectitare (...). (94.7-8)

Sé, Máximo, que vas a escuchar sus cartas con gusto, y si puedo leerlas en voz alta, lo haré con mi propia voz. Dame las cartas de Ávito, para que las que siempre fueron mi título honorífico sean ahora también mi salvación. Y estará permitido que vos dejes fluir el agua. De hecho, quiero leer continuamente las cartas de este varón óptimo, tres o cuatro veces, con el gasto de tiempo que se quiera.

Nuevamente, distinguimos aquí dos asistentes, uno que le alcanza la misiva, otro, encargado de la clepsidra. Más allá de las excusas lisonjeras de Apuleyo, lo cierto es que no correspondía que la leyera ningún funcionario ni que el tiempo se detuviera, por no tratarse la carta en cuestión de un documento relevante para la causa.

Como hemos explicado, la presencia y el uso de la clepsidra nos permiten pensar lo que sucede desde la noción de “espacio”. Emplear la clepsidra en el foro transforma al individuo que la manipula en un asistente de la corte, a quienes hablan mientras ella mide, en litigantes, a sus palabras mismas, en acusación y defensa. El foro ya no es un punto en la ciudad, ni la mera ubicación del juicio, sino un espacio público que, atravesado por un conjunto de reglas, visibiliza un entramado de relaciones.





En nuestras citas los ayudantes son invocados con déicticos, conocemos su presencia y recomponemos su localización —cerca del orador—, pero se trata de seres anónimos, reducidos a su función. Esta reducción neutraliza cualquier rasgo distintivo de sus individualidades para adaptarlos a las necesidades del poder central. Son cuerpos que encarnan la aplicación de justicia en un *conventus iuridicus* provincial.

En este *conventus*, Apuleyo aparece seguro de lo que está permitido o no hacer. No solo calcula de manera autosuficiente su tiempo (“*Quoniam... largiter aquae superest*”) sino que denomina correctas —lícitas, “licet”, “licebit”— sus decisiones de redirigir los minutos que le correspondían (para la epístola de Ávito y para el hipotético interrogatorio a los esclavos). Más aún, es capaz de darles órdenes a dos empleados del tribunal a la vez. Esto lo instala como legítimo ocupante de este espacio específico. Si bien es lo esperable, dado que estamos frente a su versión de los hechos, no deja de ser interesante porque permite observar la cuestión también desde el eje temporal. Apuleyo regula el funcionamiento de la corte ordenando detener o no el reloj, insinuando que hay tiempo bien o mal usado en el marco normativo del juicio. Para Miller (s/f), este es otro de los métodos que elige el madaurense para autocaracterizarse. Por un lado, se distancia de sus acusadores con la dicotomía “tiempo bien/mal empleado”, por el otro, se sitúa estratégicamente del lado de la autoridad. Notemos, en este sentido, que dos ocasiones en las que Apuleyo considera detener o no el reloj están vinculadas con la lectura de documentos: sus propios escritos en un caso, la carta del exprocónsul y colega del juez de la causa, en el otro. Según las palabras de Apuleyo, que ocultan el procedimiento legal, vale la pena utilizar su tiempo en la epístola de Loliano Ávito, lo que sugiere que sus escritos no valen tanto, en una actitud de falsa modestia. Leído desde las relaciones interpersonales, Apuleyo construye una identidad que reconoce las jerarquías y muestra respeto por los rangos superiores, pero a la vez plantea identificaciones con estos. Notemos que, lectura de la carta mediante, nuestro autor se convierte en vocero de Ávito. De este modo, refuerza su gesto de complicidad con Claudio Máximo, gesto recurrente a lo largo de todo el discurso.⁹ Por otra parte, tal como comenta Hunink,¹⁰ a través de esta carta Apuleyo crea la ilusión de que hay más de un juez evaluando la causa, aumentando el impacto de la irrupción romana en este acontecimiento puntual.

Sin control sobre la clepsidra y caracterizado como ignorante, el abogado Tanonio Pudente queda en una ubicación marginal en este espacio que requiere tanto de conocimiento como de afinidad con las personas adecuadas.

9. Bradley (1997).

10. Hunink (1997:18).

En nuestro próximo pasaje también hay una carta involucrada. Esta vez, es una epístola que Pudentila le había enviado a su hijo Ponciano, donde se explayaba sobre las razones por las que había decidido casarse con el madaurensis. Los acusadores habían hecho circular un extracto de la misma, con un recorte que daba a entender que la mujer confesaba estar bajo los efectos de la magia. Tras aclarar largamente que el fragmento estaba fuera de contexto,¹¹ Apuleyo se refiere a Sicinio Pudente:

Hocusque a uobis miserum istum puerum deprauatum, ut matris suae epistulas, quas putat amatorias, pro tribunali procons. recitet apud uirum sanctissimum Cl. Maximum, ante has imp. Pii statuas filius matri suae pudenda exprobrat supra et amores obiecit? (85.1-2)

¿A tal punto ha sido pervertido por ustedes este pobre muchacho, que a las cartas de su madre, que considera de amor, las lee en voz alta frente al tribunal del procónsul, y ante Claudio Máximo, el más íntegro de los varones y delante de estas estatuas del emperador Pío, el hijo censura las relaciones vergonzosas de su madre y le reprocha sus amores?

Apuleyo formula lo erróneo de la conducta de su hijastro recurriendo a coordenadas espaciales. Para ello, lo sitúa en un lugar concreto. Pudente ha leído la carta frente (“pro”, “apud”, “ante”) al tribunal, el procónsul y las estatuas del emperador. Estas últimas, inmóviles, denotan el sitio físico de la acción, a la vez que, en tanto espacio, denuncian la gravedad de lo sucedido. El ordenamiento creciente de las referencias no solo intensifica la recriminación sino también plantea la equivalencia entre el consejo asesor, el procónsul y las estatuas. En una suerte de personificación, las esculturas escuchan los alegatos y juzgan, en tanto que los funcionarios imperiales devienen, al igual que las estatuas, imágenes del poder central. Además, este lugar para la aplicación de la ley resulta un espacio consagrado, en virtud de las cualidades de los individuos que lo habitan: Claudio Máximo es *sanctissimus*, el emperador es, convenientemente, *Pius*. A pesar de su *cognomen*, el joven Pudente es, por sus prácticas que carecen de *pietas*, lo opuesto de este espacio sacro. El texto resalta esa antonimia en el sintagma “pudenda stupra”, donde se lee el eco de su nombre.¹² Por otra parte, el fundamento del reproche se corresponde con

11. Norena (2014).

12. Hunink (1997:298), Mc Creight (1990:154-155).



dicotomías también espaciales, ya que juega con la distinción entre el espacio público y el privado. Este planteo binario, con miembros que se excluyen mutuamente, es el que, en definitiva, posibilita la crítica, en la medida en que legitima un razonamiento analógico: de los temas privados se habla solo en privado, y viceversa. Desde esta perspectiva, Pudente vuelve a transgredir las normas del espacio público. Si el abogado Tanonio Pudente quedaba, por su impericia, en los márgenes del espacio del proceso, Sicinio Pudente es simbólicamente expulsado.

Como vimos, la espacialidad del proceso supone condiciones de pertenencia y también de permanencia. En este sentido, los oponentes discursivos se caracterizan por la inestabilidad: quedan desplazados o excluidos. Esto constituye una constante del discurso. Consideremos algunos ejemplos. En el primero, Apuleyo amonesta a Sicinio Emiliano, en el marco del tratamiento del caso del esclavo epiléptico:

At tu fortasse te putas sanum, quod non domi contineris, sed insaniam tuam, quoquo te duxerit, sequeris. (52.2)

Pero vos quizás, te considerarás cuerdo porque no te quedás en casa, sino que seguís a tu locura por cualquier lado que te lleve.

La insensatez de Emiliano se expresa en términos espaciales: no se mantiene en un lugar sino que se desplaza. Y lo que es peor, su itinerario es errático, puesto que es gobernado por la locura. Más adelante, en la inventiva contra la esposa de Ponciano, se aprecia nuevamente la circulación errante como medio de caracterización:

Vectabatur octaphoro; uidistis profecto qui adfuiistis, quam improba iuuenum circumspectatrix, quam inmodica sui ostentatrix. (76.5)

Era transportada en una litera; vieron, ciertamente, ustedes que estuvieron presentes, de qué modo deshonesto miraba a los jóvenes alrededor suyo, de qué modo excesivo se mostraba.

La locura de Sicinio Emiliano es reemplazada en este caso por la inmoralidad (“improba”, “inmodica”), a lo que se suma el factor espectacular: la joven está a la vista de los transeúntes (“uidistis profecto qui adfuiistis”), se muestra (“ostentatrix”) y provoca miradas (“circumspectatrix”). Su padre Herenio Rufino, otro de los principales instigadores del proceso, según Apuleyo, es el encargado de llevar este deambular, ahora ya rozando lo dramático, hacia el foro:

Haec ipsa uerba Rufinus quae Graece interposui sola excerpta et ab ordine suo seiugata quasi confessionem mulieris circumferens et Pontianum flentem per forum ductans uulgo ostendebat, ipsas mulieris litteras illatenus qua dixi legendas praebebat, cetera supra et infra scribta occultabat. Turpiora esse quam ut ostenderentur dictitabat; satis esse confessionem mulieris de magia cognosci. Quid quaeris? Verisimile omnibus uisum. Quae purgandi mei gratia scripta erant, eadem mihi immanem inuidiam apud imperitos conciuere. Turbabat impurus hic in medio foro bacchabundus, epistulam saepe aperiens proquiribat: 'Apuleius magus: dicit ipsa quae sentit et patitur. Quid uultis amplius?' (82.3-6)

Solo estas palabras que cité en griego, extraídas y separadas de su contexto, haciéndolas circular como si fueran una confesión de la mujer y llevando por el foro a Ponciano lloroso, Rufino las mostraba al público. Ofrecía para leer la carta justo hasta donde dije y ocultaba el resto de lo que estaba escrito antes y después. Iba diciendo que era demasiado vergonzoso como para mostrarlo, que era suficiente conocer la parte de la confesión de magia. ¿Qué preguntás? A todos les pareció verosímil. Las mismas cosas que habían sido escritas para limpiarme, excitaron contra mí una ojeriza desmesurada entre quienes no estaban al tanto. Este inmundo la agitaba delirando como una bacante en el medio del foro, abriendo la carta a cada rato iba diciendo: “Apuleyo es un mago. Lo dice la misma que lo siente y lo sufre. ¿Qué más quieren?”.



El recorrido de Herenio Rufino conjuga la mentira (“quasi confessionis mulieris”, “occultabat”), el fingimiento (“verisimile omnibus visum”) y la malicia (“turbabat impurus”). En su conducta arrastra al antes amigo de Apuleyo Ponciano (“Pontianum flentem per forum ductans”), persistiendo públicamente en su ataque al madaurensis (“dictitabat”, “proquiribat”). Esta serie de prácticas, realizadas en el foro de Oea en trance vagabundo (“in medio foro bacchabundus”), preanuncian el juicio y descalifican de antemano el proceder futuro de Rufino en Sabrata. En efecto, este correlato entre movilidad y carencia de escrúpulos y de idoneidad volverá a aparecer cuando la alianza entre Herenio Rufino y los *Sicinii* preparen sus pruebas para presentarlas en la corte. Leamos nuestra última cita, que corresponde al comentario de Apuleyo sobre el testimonio de Craso, dueño de una vivienda en Oea donde, según los acusadores, nuestro autor habría realizado sacrificios nocturnos mientras él se encontraba de viaje en Alejandría:

Cur autem testimonium ex libello legistis? Crassus ipse ubi gentium est? An Alexandriam taedio domus remeavit? An parietes suos detergit? An, quod uerius est, ex crapula helluo atemptatur? Nam equidem hic Sabratae eum hesternae die animaduerti satis notabiliter in medio foro tibi, Aemiliane, obructantem. Quaere a nomenclatoribus tuis, Maxime, quamquam est ille cauponibus quam nomenclatoribus notior —tamen, inquam, interroga, an hic Iunium Crassum Oensem uiderint. Non negabunt. (59.1-2)

Por otra parte, ¿por qué leyeron el testimonio escrito? El propio Craso, ¿en qué lugar de la tierra está? ¿Acaso volvió a Alejandría por el asco que le provoca su casa? ¿Acaso está refregando las paredes? ¿O, lo que es más verdadero, está aquejado, disoluto, por la borrachera? Pues efectivamente ayer, aquí en Sabrata, me di cuenta de que te este te eructaba, Emiliano, sin disimulo en el medio del foro. Preguntales, Máximo, a tus *nomenclatores*, aunque este es más conocido entre los taberneros que entre los *nomenclatores* —sin embargo, digo, preguntales si vieron aquí a Junio Craso de Oea. Dirán que sí.

Como en nuestros primeros pasajes, en la alocución al secretario quedan expuestos los aspectos materiales del procedimiento legal (“*Cur autem testimonium ex libello legistis?*”). Las preguntas de Apuleyo se encaminan a la denuncia: Craso es un borracho empedernido y ha vendido su testimonio en el foro (58). En otras palabras, su proceder lo aleja de las prácticas lícitas. Esta vez, la incompatibilidad entre Craso y los individuos que habitan legítimamente el *conventus iuridicus* se expresa, desde el punto de vista espacial, de manera extrema, como ausencia. El orador exagera el rasgo de inestabilidad característico de sus acusadores al recorrer con ironía todos los sitios visitados o frecuentados por Craso: Alejandría, su casa en Oea, el foro de Sabrata, una taberna en Sabrata... *Ubi gentium est* es la formulación hiperbólica que lo hace desaparecer totalmente del horizonte del espacio legal.

Con este repaso, forzosamente incompleto, hemos intentado mostrar el alcance de la variable del espacio en la configuración de identidades en conflicto. El discurso construye un espacio público rígido y cerrado. Las prácticas de los sujetos los insertan en dicho espacio, o los convierten en seres ajenos a él, con diversos grados de desarraigo. De este modo, la *Apologia* plantea oposiciones asociadas a la espacialidad para caracterizar a los participantes —dentro/fuera, móvil/inmóvil—, que se suman y proyectan a otras oposiciones tradicionalmente mencionadas por la crítica —moral/inmoral, legal/ilegal, culto/inculto, pío/impío, elocuente/ignorante—. En este sentido, la autodefensa de Apuleyo nos presenta no tanto una galería de identidades concretas como un conjunto de identificaciones binarias en las que se van ubicando

las diversas individualidades.¹³ Sin dudas este proceso de identificaciones significó una simplificación y hasta incluso una anulación de los rasgos identitarios de los participantes, tal como los presentamos al inicio de nuestro trabajo. Es fácil imaginar que esta simplificación pudo haber ignorado algunas tensiones del contexto y generado otras. Seguirá siendo un misterio para nosotros hasta qué punto el proceso logró aplacar las rispideces entre los miembros de aquella élite provinciana.

Referencias bibliográficas

- Bradley, K. (2000). “Romanitas and the Roman Family: The Evidence of Apuleius’s *Apology*”. *Canadian Journal of History*, 35.2, pp. 215-240.
- Bradley, K. (1997). “Law, Magic, and Culture in the *Apologia* of Apuleius”. *Phoenix*, 51.2, pp. 203–223.
- Burton, G. P. (1975). “Proconsuls, Assizes and the Administration of Justice under the Empire”. *JRS*, 65, pp. 92-106.
- De Certeau, M. (2000 [1990]). *La invención de lo cotidiano. Vol. I: Artes de hacer*. México.
- Guey, J. (1954). “L’ *Apologie* d’ Apulée et les inscriptions de Tripolitaine”. *REL*, 32, pp. 115-119.
- Hijmans, B. L. (1994). “*Apuleius orator: Pro se de magia and Florida*”. *ANRW*, 2.34.2, pp. 1708-1784.
- Hunink, V. (1997). *Apuleius of Madauros Pro se de magia. Vol. I-II*. Amsterdam.
- Mc Creight, Th. (1990). “Invective Techniques in Apuleius’ *Apology*”. *Groningen Colloquia on the Novel*, 3, pp. 35-62.
- Millar, F. (1968). “Local Cultures in the Roman Empire: Libyan, Punic and Latin in Roman Africa”. *JRS*, 58, pp. 126-134.
- Miller, L. (s/f). “Stop the Clock! Time in Apuleius’ *Apology*”. En <https://classicalstudies.org/annual-meeting/150/abstract/stop-clock-time-apuleius-apology>

13. Stone (2014).



Norena, C. (1996). “Historical and Geographical Context”. En <http://ccat.sas.upenn.edu/~awiesner/temp/thyest.html>

Norena, C. (2014). “Authority and Subjectivity in the *Apology*”. En Todd Lee, B.; Finkelppearl, E.; Graverini, L. (eds). *Apuleius and Africa. Routledge Monographs in Classical Studies, 18*. New York and London, pp. 35-51.

Stone, D. (2014). “Identity and Identification in Apuleius’ *Apology*, *Florida*, and *Metamorphoses*”. En Todd Lee, B.; Finkelppearl, E.; Graverini, L. (eds). *Apuleius and Africa. Routledge Monographs in Classical Studies, 18*. New York and London, pp. 154-173.

Winter, Th. (2006). “Apology as Prosecution: The Trial of Apuleius”. En <https://digitalcommons.unl.edu/classicsfacpub/4>



Mortalidad y animalidad: imágenes de la repugnancia en *Traquinias* de Sófocles

Katia Paola Obrist

Universidad Nacional del Comahue

katiaobrist@gmail.com

Resumen

En *Traquinias*, Hilo y Heracles describen, con extremo detalle, los dolores en el cuerpo del héroe producidos por el veneno con el que se humedeció el *péplos*. Los padecimientos aludidos promueven la repugnancia, una emoción que está motivada por la angustia que suscita la propia mortalidad y la vulnerabilidad de nuestro cuerpo animal (Nussbaum 2019: 123-160). Nos proponemos profundizar en el estudio sobre esa emoción en el corpus sofocleo para explorar cómo se elabora esta emoción en el curso de la puesta en escena y cuál es su articulación con los sentidos profundos de la pieza.



Palabras-clave:

Traquinias

- Heracles

- repugnancia -

contaminación - piel.



Un aspecto distintivo de *Traquinias* es la abundancia de seres monstruosos que intervinieron en hechos pasados y que ‘reaparecen’ en escena bajo una nueva forma para herir de manera mortal a Heracles. Sin saber que un *péplos* que se coloca había sido humedecido con la sangre del centauro, envenenada a su vez por una flecha embebida en la sangre de la Hidra de Lerna, el Anfritiónida describe, con extremo detalle, los dolores producidos por esos fluidos y los efectos del veneno en su cuerpo. Las referencias a sus vísceras y huesos llevan al espectador a imaginar esa cavidad humana¹ y alimentan en ellos la turbación ante lo descompuesto y lo contaminado. En otras palabras, los padecimientos aludidos causan la repugnancia, una emoción que está motivada por la angustia que suscita la propia mortalidad y la vulnerabilidad de nuestro cuerpo animal.²

En esta ponencia, nos proponemos continuar profundizando el estudio sobre la repugnancia en el corpus sofocleo. Abordaremos *Traquinias*³ para explorar cómo se elabora esta emoción en el curso de la puesta en escena y cuál es su articulación con los sentidos profundos de la pieza. Nos detendremos

1. Holmes (2010).

2. Nussbaum (2019: 123-160).

3. Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones & Wilson (1990). Las traducciones del texto griego son personales.

en el parlamento de Hilo de regreso a Eubea, donde encontramos la referencia a los primeros síntomas producidos por el veneno (vv. 749-796), para aproximarnos a los padecimientos físicos del héroe que diferentes personajes denominan *nósos*, ‘enfermedad’.⁴ Desde la performance, observamos al respecto el gesto de correr la vista y evitar posarla en una visión horrible,⁵ como expresa Easterling (2004: 208) con respecto a Heracles agonizando en escena. En próximas investigaciones, volveremos sobre la primera parte de la obra, en donde atenderemos al deseo erótico del héroe, definido también con el término *nósos*. Como observamos anteriormente con *Edipo Rey*, creemos que no solo con el cuerpo agonizante del héroe sobre la escena hacia el final de la pieza sino también mediante diferentes alusiones y elementos asociados a su figura, la repugnancia nutre desde las líneas iniciales las emociones que experimentan los espectadores.

Antes de avanzar en el análisis de la obra, es necesario realizar algunas precisiones en torno a la repugnancia. Nos interesa recordar que es una emoción que se asocia al asco y remite a lo pútrido de la muerte. Indica, como reacción humana ante lo abyecto, la división entre lo humano y aquello del mundo que debe ser separado, evitado y/o eliminado por maloliente, viscoso, peligroso, inmoral u obsceno, definido con frecuencia a partir de metáforas asociadas a lo hediondo y asqueroso.⁶ Ciertos animales que comparten esas propiedades sensoriales suscitan también esta emoción, junto con los cadáveres.⁷ Quizás lo más característico de la repugnancia sea la amenaza de contaminación. Así sucede con la materia expelida por los orificios del cuerpo, en tanto márgenes. Los desechos, la materia muerta que sale de nosotros, son percibidos como sucios o capaces de polución por tratarse de una “perturbadora ‘materia

4. Así lo denomina Hilo, al referir a la multitud que mira al enfermo (τοῦ νοσοῦντος) cuando arroja a Licas contra la roca en el v. 784. También con el arribo del héroe a escena, el Anciano recomienda a Hilo que no despierte la φοιτάδα δεινήν / νόσον, vv. 979-980 (“la terrible enfermedad que llega a intervalos”). Asimismo, Heracles, en el v. 1013, menciona que nadie se ofrece a socorrerlo en τῶδε νοσοῦντι, y en el v. 1084, en el que habla de la διάβορος νόσος (“devoradora enfermedad”) que lo consume. Los pasajes refieren a una alteración del estado de normalidad, ya sea de la conducta humana o del funcionamiento del interior del ser humano.

5. Ahmed (2015: 136-138) refiere a este gesto como un ‘tirón’ aunque de tipo ambivalente: al mismo tiempo que la repugnancia tira de nosotros para alejarnos del objeto, cierto deseo tira de nosotros hacia él. En esta ambivalencia del movimiento, pareciera que el objeto se moviera hacia el cuerpo al percibirlo como una ofensa o invasión al espacio corporal y, por lo tanto, despierta cierta ira por ese acercarse más de la cuenta. Esta pensadora identifica en ese movimiento de apartarse la performatividad del asco en cuanto acto de habla: al alejarse el individuo genera en el mismo acto el objeto de repugnancia (Ahmed, 2015: 149).

6. Nussbaum (2006).

7. Nussbaum (2019: 130).

fuera de lugar”⁸ Nussbaum (2019: 126-131) designa ‘asco primario’ a estas experiencias que se vinculan con la idea de descomposición e implican cierta aversión al contacto provocada por un pensamiento de contaminación. El peligro a convertirse en ‘eso’ o a tener ‘eso’ dentro se relaciona con el temor a ingerirlo y un miedo general asociado a la potencial putrefacción de nuestra naturaleza.

Lo mismo que con los orificios del cuerpo y sus desechos acontece con otros límites o demarcaciones de lo social: cuando se rompe un sistema clasificatorio, se transgreden los límites, y corre peligro el funcionamiento de una comunidad. Lo que subyace aquí es la condición de alteridad, en términos de Levinas; es decir, de un otro subalterno desde el cual la mirada dominante construye y define su identidad. Lo interesante en ese esquema lógico es que el elemento subalterno promueve emociones que no son innatas o naturales sino que están relacionadas con las valoraciones, creencias y discursos producidos por la ideología que regula la normativa social y cultural de una comunidad.⁹ Ante la alteridad, el tipo de emociones puestas en juego y su intensidad puede enfrentarnos a lo que Kristeva denomina ‘lo abyecto’. En pocas palabras, consiste en una extrañeza que, si bien en algún momento pudo resultar familiar, en la actualidad hostiga como algo ajeno y repugnante. A esta relación entre la repugnancia y ciertos grupos humanos Nussbaum (2019: 131-139) la denomina ‘asco proyectivo’,¹⁰ y tiene que ver con asignarles rasgos más animales que nosotros, más malolientes, más sudorosos, más sexuales, más impregnados del hedor de la mortalidad.¹¹ En base a estas cualidades, y a partir de un pensamiento mágico que convierte la suciedad física en suciedad moral, se los segrega para evitar que contaminen e impedir así la exposición de nuestra propia animalidad. De esta manera, en el curso de la historia se han justificado los crímenes más atroces: la repugnancia ha sido una herramienta para el racismo y la intimidación de grupos sociales a partir de sus elecciones sexuales, su color de piel o su etnia.¹²

Según Lateiner y Spatharas (2017: 15), en las fuentes antiguas el sentimiento de repugnancia proviene de situaciones inevitables, que incluyen procesos digestivos y excretorios, enfermedades y curas, intimidad

8. Cf. Figari (2009: 137), Miller (1998: 158) y Bendlin (2007: 182), Ahmed (2015: 142), quienes retoman este concepto de Douglas (1966) *Purity and Danger*, 2-6, 42.

9. Cf. Nussbaum (2006).

10. Los conceptos de ‘asco primario’ y ‘asco proyectivo’ son recogidos por Lateiner y Spatharas (2017: 1-42), para rescatar la utilidad del estudio de esta emoción en el estudio de las mentalidades de la Antigüedad, de la cultura y de cuestiones normativas.

11. Sobre el otro como portador de suciedad, cf. Ahmed (2015: 133-136).

12. Sobre los modos en que opera este asco moral para preservar la pureza de los miembros saludables de la sociedad, cf. Lateiner y Spatharas (2017: 24-25).

erótica, deformidades de la piel y las extremidades, la decadencia de la muerte y la repulsión que producen criaturas babosas y rastreras. Como veremos a continuación, algo de ellas podemos identificar a propósito de Heracles en *Traquinias*.

En efecto, en el episodio tercero Hilo transmite los efectos iniciales del *péplos*. Sabemos por Licas que Heracles se encontraba allí ofreciendo altares, frutos (vv. 236-238) y ἀγνὰ θύματα, v. 287 (“sacrificios sagrados”) a Zeus *Ceneo* para aplacar la irritación del olímpico hacia él por arrojar a Ífito con perfidia desde las explanadas de una torre (vv. 270-274) y por destruir la ciudad de Ecalia (v. 288 y 362). Al momento de los sacrificios, Hilo vio a Heracles acompañado de Licas, que llevaba τὸ σὸν φέρων δώρημα, θανάσιμον πέπλον, v. 758 (“su regalo, el manto mortal”).¹³ El Anfitriónida se lo pone, siguiendo sus órdenes (ὄν κείνος ἐνδύς, ὡς σὺ προῦξεφίεσο, v. 759), inicia el sacrificio y hace sus plegarias ἴλεω φρενὶ, v. 763 (“con alma serena”), κόσμω τε χαίρων καὶ στολῆ, v. 764 (“regocijándose por el adorno textil”).¹⁴

El espectador de *Traquinias* asiste aquí a la alteración de la ceremonia; conoce por Hilo cómo se trastoca el ritual y su oficiante es agredido. De repente,

ὅπως δὲ σεμνῶν ὀργῶν ἐδαίετο
 φλόξ αἵματηρὰ κατὰ πειρίρας δρυός,
 ἰδρῶς ἀνήγει χρωτὶ καὶ προσπτύσσετε
 πλευραῖσιν ἀρτίκολλος, ὥστε τέκτονος,
 χιτῶν ἅπαν κατ’ ἄρθρον· ἦλθε δ’ ὀστέων
 ὀδαγμὸς ἀντίσπαστος· εἶτα φοινίας
 ἐχθρᾶς ἐχίδνης ἰὸς ὡς ἐδαίνυτο. (vv. 765-771)

...mientras ardía la ensangrentada llama de solemnes sacrificios, alimentada por la resinosa madera,¹⁵ un sudor le subía a la piel, y el *khitón* se ceñía muy ajustado en las costillas a

13. La prenda recibe el calificativo θανάσιμον, que anticipa lo que vendrá.

14. Frente a la propuesta de Jebb (1962: 116), que lee κόσμω τε ... καὶ στολῆ como κόσμια τε ... καὶ στολῆ, para nuestra traducción optamos por destacar el primer elemento de la coordinación.

15. En la mención de la resina de la madera, seguimos a Jebb (1962: 116-117) quien, a partir de *Antígona*, v. 1007, lo identifica como la cualidad que conduce a una llama brillante.

todas las articulaciones, como la obra de un artesano; desde los huesos (le) llegó un picor espasmódico. Y entonces el veneno (lo) devoraba como una peligrosa víbora hostil.

Al instante, δῖώδυνος / σπαραγμὸς αὐτοῦ πλευμόνων ἀνθήψατο, vv. 777-778 (“una dolorosísima convulsión se apoderaba de los pulmones”). La desesperación es la que lo lleva a arrojar a Licas contra una roca, acto que la multitud percibe como un estado de enfermedad (τοῦ μὲν νοσοῦντος, v. 784), mientras Ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος / βοῶν, ἰύζων, vv. 786-787 (“se tiraba a la tierra y (se levantaba) por el aire llorando fuerte y gritando”). Ἐπεὶ δ’ ἀπέειπε, πολλὰ μὲν τάλας χθονὶ / ῥιπτῶν ἑαυτόν, πολλὰ δ’ οἰμωγῇ βοῶν, vv. 789-790 (“Cuando quedó agotado de arrojarse a sí mismo por tierra muchas veces, infortunado, y de lanzar muchos gritos de lamento”), y luego de maldecir el lecho con Deyanira, Hilo expresa:

τότ’ ἐκ προσέδρου λιγνύος διάστροφον
ὀφθαλμὸν ἄρα εἶδέ μ’ ἐν πολλῶ στρατῶ
δακρυροοῦντα, καί με προσβλέψας καλεῖ· (vv. 794-796)

Entonces desde el humo que lo rodeaba me miró levantando sus ojos torcidos, y en la muchedumbre, dirigiéndome la vista, (me) llama.

Hay numerosos elementos para mencionar a propósito de este pasaje que refiere a los efectos iniciales del veneno en el cuerpo del héroe. En primer lugar, como observa Blanco (2020: 30) en la escena referida por Hilo es posible identificar un paralelismo entre el sacrificio que lleva adelante el héroe y la colocación de la prenda: podemos afirmar que la enfermedad y el ritual están conectados y acontecen, acompasados, al mismo tiempo. El fuego, que en muchos de los hechizos eróticos de la antigüedad es el inductor erótico, en esta ocasión resulta ser, por un lado, el activador del veneno y, por otro, el elemento que vincula la inflamación de la “resinosa madera” con los primeros síntomas, como el sudor (ἰδρώς) y el ‘abrazo’ que ejerce el *khitón* sobre los costados. Al respecto, además, es relevante el desenlace de la escena, que con la referencia al humo retoma el sacrificio, y en la que –se nos cuenta– Heracles tiene afectada la mirada. Blanco (2020: 36) identifica en este pasaje la aparición de un nuevo síntoma: cierta confusión de la mente que consistiría en una intermitente aparición y pérdida de la conciencia.



Adherimos a esta lectura del pasaje que incluye la afectación de la mente del héroe entre los síntomas. Por un lado, la acumulación de términos referidos a la visión hace que pongamos el foco en este sentido corporal: además de la mención de los ojos torcidos (διάστροφον ὀφθαλμὸν), se emplean dos verbos diferentes, *eído* y *blépo*, para destacar estas dos formas distintas de ver: uno para la acción de mirar con los ojos torcidos y otro para cuando logra posar la vista y llamar a su hijo. Por otro lado, siguiendo los planteos de Cairns (2016: 25-41), podemos sostener que las emociones que tienen metáforas de prendas de vestir pueden ser conceptualizadas en otros términos y, también, que las metáforas pueden referir a estados emocionales pero también –nos interesa agregar– a estados mentales. En esos usos, en los que este especialista destaca el verbo *kalýptein*, además, las metáforas de cubrimiento en general (con elementos como arena, hojas, polvo, tierra, cenizas, neblina, nubes, etc.) son transformadas en metáforas de prendas de vestir. Si bien el pasaje de *Traquinias* no es de esta clase, es necesario subrayar el empleo simbólico habitual en las fuentes antiguas de objetos materiales que cubren –por ejemplo, las nubes– para sugerir un estado anímico (o mental). En efecto, el autor menciona el *Heracles* de Eurípides y la nube de lamentación que lo envuelve como una vestimenta, en el v. 1140, que amplifica la emoción; la experiencia de dolor del héroe es duplicada con la prenda (literal) que se coloca para cubrirse, como una manera en la que el poeta copia la emoción (vergüenza) que da lugar a su dolor.

Como menciona Padel (1992: 8-11), el particular uso de las metáforas por parte de los griegos permite apreciar que el exterior es una forma de explicar lo que sucede en el interior, y viceversa. Otro ejemplo de esa metáfora atmosférica es *Áyax*, en la obra homónima del colonense; allí, la locura del protagonista acontece en el marco de una oscuridad reinante al punto que es tratada como parte de la noche.¹⁶ En el caso de *Traquinias*, acontece algo semejante: nos encontramos con el héroe, a quien se le nubla la mente por los efectos del veneno, rodeado de la nube producida por el humo espeso del fuego ritual. Si como dice Padel (2005: 111) a propósito de la locura en héroes que –como *Heracles* o *Áyax*– son pura exterioridad, “los cuerpos fallan cuando falla el pensamiento”, es pertinente entonces, sabiendo lo que vendrá, hallar en este pasaje esa afectación del intelecto del protagonista a la que refiere Blanco.

Avanzando hacia las particularidades del pasaje en el que Hilo da cuenta de los primeros síntomas, nos interesa destacar, en segundo lugar, el uso de ὀδᾶγγμὸς ἀντίσπαστος (v. 770) a partir de la lectura del término que realiza Blanco (2020: 31-37). Frente a otras traducciones, que han leído allí “un dolor

16. Para la locura de *Áyax*, cf. Padel 2005: 113).



punzante/convulsivo”,¹⁷ esta especialista propone entender ὀδᾶγμὸς no como ‘dolor’ sino como ‘picor’. Se trata de un *hápax legómenon* sofocleo relacionado con otros términos, como ὀδᾶξητικός o ὀδᾶξησμός, que refieren a la picazón y la irritación, y que un escolio al v. 770 lo define como κνησμός, término relacionados con rascarse, con el picor y con el malestar de la piel.¹⁸ De acuerdo con esta especialista, entonces, el primer síntoma del filtro sería cierta erupción cutánea junto con el sudor. Tal afección evocaría cierta tradición del mito que asocia a Heracles con enfermedades de la piel, como la ψώρα y otras similares a ella, entre las que se encuentran ἀλφός, λεύκη y λειχήν, según Estrabón, o λέπρα, según Galeno, junto con la σατυρίασις (también conocida como ‘la enfermedad de Heracles’),¹⁹ y con los baños calientes en el río Anigro como tratamiento paliativo.²⁰ Para Estrabón y Pausanias, las propiedades curativas de este curso de agua de olor desagradable procederían, según una versión del mito, de que allí algunos centauros, entre ellos Quirón, lavaron el veneno de la Hidra cuando fueron heridos por Heracles. También, Zenobio refiere a la dolencia conocida como ‘ψώρα de Heracles’ y a los ‘baños de Heracles’ como tratamiento en *Heracleia* de Pisandro, del siglo VII a.C.²¹ De esta versión del mito, Blanco (2020: 33) deduce la creencia de que una pequeña cantidad de la mezcla de venenos diluida en agua sería beneficiosa para las enfermedades de la piel pero que el contacto directo con esa sustancia en estado puro tendría efectos letales. A estas particularidades del veneno podemos establecer, además, una diferencia en cuanto a las características olfativas: si el río Anigro, que tenía las sangres de las bestias disueltas en agua, se caracterizaba por un olor agrio penetrante, en el caso del Heracles de *Traquinias*, cuya piel recibe esos líquidos monstruosos, densos y pesados, se trataría de un hedor todavía más pestilente.

Si bien no hemos identificado en la obra menciones acerca del olor del veneno, es de relevancia y nada aleatoria esta elección del colonense de iniciar la lista de síntomas con un problema en la piel. Tendría relación con el placer erótico, un tema central en esta tragedia, y con el vínculo entre *erós*, el picor y la acción de rascarse, que pueden registrarse en las fuentes antiguas.²² Escapa a las posibilidades de extensión de esta ponencia continuar esta línea, sobre la que profundizaremos en próximos trabajos. Por

17. Cf. Jebb (1962: 117); Alamillo (1992:221); Lloyd-Jones (1998); Obrist (2019: 369).

18. LSJ, s.v. κνησμός.

19. Cf. Blanco (2020: 35). Acerca de la σατυρίασις, cf. Thumiger (2013: 27-40).

20. Sobre esta concepción de la enfermedad como algo que puede ser lavado o purgado y los manantiales curativos como purificación, cf. Parker (1983: 212-213).

21. Cf. Blanco (2020: 32).

22. Cf. Blanco (2020: 34-35).

lo pronto nos interesa realizar algunas menciones más sobre los vv. 765-796, en los cuales Hilo informa los primeros síntomas y objeto de análisis del presente trabajo.

En tercer lugar, entonces, quisiéramos detenernos en el término *σπαραγμός* (v. 778), con el cual se hace referencia a las convulsiones que empiezan a afectar los pulmones, y que, junto con *σπασμός*, se emplea en varias ocasiones para aludir a cierta agitación violenta.²³ En estos versos la mención de *σπαραγμός* habría tenido una resonancia especial al oído del espectador no solo por referir a la acción de destrozar y desgarrar y por tratarse de un término del ámbito dionisiaco y de una tortura que sufre Dionisos²⁴ sino también por su relación con otros síntomas que se aproximan al experimentado por una ménade en trance báquico. Además de la acción de arrojarse al suelo, con la forma adverbial *πέδονδε* (v. 786), semejante a *πεδόσε* usada por el Coro en esa celebración de Baco en la párodos de *Bacantes* (v. 136), más elocuente aún en esta alusión a la locura báquica es la mención de los ojos torcidos, que también presenta Ágave en *Bacantes*, luego del *σπαραγμός* y antes de volver en sí: ella *διαστρόφους/κόρας ἐλίσσουσ'*, vv. 1122-1123 (“daba vuelta las pupilas torcidas”) en donde también encontramos *διάστροφος* para caracterizar los ojos.²⁵ La mirada torcida es habitualmente en la tragedia un signo de locura, y el término *διάστροφος*, el empleado para indicarla, como reconoce Padel (2005: 121-123). Blanco (2020: 36), como vimos a propósito del humo, no afirma que Heracles se halle en un estado de locura, pero sí identifica en esa condición de los ojos el síntoma de cierta confusión de la mente que consistiría en una intermitente aparición y pérdida de la conciencia.

Adherimos a la cautela con la que procede Blanco pues creemos que, más que proponerse mostrar al héroe preso de un estado de locura, Sófocles recurre a la ambigüedad y ofrece un cuadro confuso de su situación. Por un lado, como el loco, Heracles ve enemigos en los amigos,²⁶ por lo que arroja a Licas contra las rocas; también, Hilo observa a su padre descarriado de la conducta que podríamos denominar ‘normal’²⁷ al levantarse por el aire, gritar y arrojarse a sí mismo al suelo. Sin embargo, la crítica especializada no confirma una lectura en este sentido. Ni siquiera a propósito de los vv. 979-980 cuando, al llegar a Traquis el Anciano pide a Hilo que no suscite ni provoque la *φοιτάδα δεινήν/νόσον*,

23. Encontramos *σπαραγμός* en los vv. 778 y 1254, y *σπασμός* en los vv. 1082.

24. Burkert (2007: 319-320).

25. También en Áyax, v. 447 se emplea este adjetivo, aunque referido a la *phrén* del héroe. Sobre el término *diástrophos*, cf. Padel (2005: 122).

26. Padel (2005: 123).

27. Cf. Padel (2005: 157).

que podría traducirse por “la locura, terrible enfermedad”. A partir de un escolio al verso, Jebb (1962: 144) deja asentado que el sentido de φοιτᾶδα allí es “que llega a intervalos”. Por otro lado, la pieza pone el foco en la piel como lugar de uno de los primeros síntomas; sabemos, entre otros por Padel (2005: 221-238), de la relación entre las enfermedades de la piel y la locura no solo en relación a los tratamientos sino también con respecto a las causas: podían provocar la hostilidad de una divinidad o un estado de contaminación que, aunque puede asociarse con lo repugnante y la suciedad, no pierde conexión con el plano religioso y ciertas connotaciones de castigo moral y divino.²⁸

A modo de conclusión

Sabemos que, en Grecia, los límites eran vigilados por miedo a la contaminación; así se aprecia con las casas; lo mismo sucedía con las ciudades y sus murallas. En el caso de los cuerpos esa función la cumple la piel, que puede esconder enfermedades o contaminación inferibles mediante signos (de colores y texturas). En los versos de *Traquinias* analizados, la relación entre la piel y el asco viene dada a partir de aquello que la amenaza. Según Ahmed (2014: 140), una frontera necesita verse amenazada para aparecer como límite y como objeto fronterizo, y la misma amenaza alimenta la repugnancia, en especial cuando se trata de un elemento que ha estado en contacto con otros objetos que han sido designados como repugnantes.²⁹ Si las figuras monstruosas son en esencia asquerosas, sus fluidos pestilentes sobre el *péplos* contribuyen en la configuración de la piel del héroe como una frontera amenazada que observa el espectador. Asimismo, cuando un objeto fronterizo se integra a otro o es sustituido por otro, se afecta un límite y el objeto se vuelve pegajoso. Esta pegajosidad, dice Ahmed, es repugnante cuando la piel está en juego. En los versos analizados, el asco es motivado por esa amenaza de quedarse pegado, y de sentir lo viscoso de las fieras pero también por el estado indeterminado de confusión mental que presenta complejas y profundas relaciones con la piel y que, como vimos, el colonense decide denominar con el oscuro y resbaladizo término ‘*nósos*’.

28. Cf. Parker (1983: 18-31).

29. Esto remite a una de las leyes de la repugnancia: “Una vez en contacto, siempre en contacto”. Cf. Lateiner y Spatharas (2017:28).



Referencias bibliográficas

Ediciones, comentarios y traducciones

Alamillo, A. (tr.) (1992). *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos.

Jebb, R. (ed.) (1962). *Sophocles. The plays and fragments, Part V: The Trachiniae*, Amsterdam, Adolf Hakkert Publisher.

Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. (eds.) (1990). *Sophocles fabulae*, Oxford, University Press.

Lloyd-Jones, H. (tr.) (1998). *Sófocles' Trachiniae*, MA/ London: Cambridge University Press.

Bibliografía crítica

Ahmed, S. (2014). “La performatividad de la repugnancia”. *La política cultural de las emociones*, México, pp. 133-159.

Bendlin, A. (2007). “Purity and Pollution”. Ogden, D. (ed.) *A Companion to Greek religion*, Malden/Oxford/Carlton, pp. 178-189.

Blanco, C. (2020). “Heracles’ Itch: An Analysis of the First Case of Male Uterine Displacement in Greek Literature”, *CQ* 70.1, pp. 27-42.

Burkert, W. (2007). *Religión griega*, Madrid.

Cairns, D. (2016). “Clothed in Shamelessness. Shrouded in Grief. The Role of ‘Garments’ Metaphors in Ancient Greek Concepts of Emotion”. Fanfani, G., Harlow, M. y Nosch, M., *Spinning fates and the song of the loom*, Oxford/Philadelphia, pp. 25-41.

Figari, C. (2009). “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. Figari, C. y Scribano, A. (eds.). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires, pp. 131-139.

Holmes, B. (2010). *The Symptom and the Subject. The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*, Princeton/Oxford.

- Lateiner, D. y Spatharas, D. (2017). *The Ancient emotion of Disgust*, Nueva York.
- Long, A. (1967). “Poisonous ‘Growths’ in *Trachiniae*”, *GRBS* 8, pp. 275-278.
- Miller, W. (1998). *Anatomía del asco*, Madrid.
- Nussbaum (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires.
- Nussbaum, M. (2019). “El asco motivado por el miedo: la política de la exclusión”. *La monarquía del miedo*, Barcelona, pp. 123-160.
- Obrist, K. (2019). “Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en el teatro de Sófocles”. Atienza, A., Rodríguez Cidre E. & Buis E. J. (eds.), *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires, pp. 353-390.
- Padel, W. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton/New Jersey.
- Padel, R. (2005). *A quienes los dioses destruyen*, México.
- Parker, R. (1983). *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford: Oxford.
- Segal, C. (1975). “The Hydra’s Nursling: Image and Action in the *Trachiniae*”, *L’antiquité classique* 44, 2 612-617.
- Thumiger, C. (2013). “Mad *Erôs* and eroticized madness in tragedy”. Sanders, E. Thumiger, C. Carey, C. y Lowe, N. J., *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, pp. 27-40.



Género y poder. La construcción de la imagen real femenina y su intervención en el espacio público Seléucida, desde Apama I a Laodice III

Victoria Orozco Masarotti
Universidad Nacional de Córdoba
victoireorozco@gmail.com

Resumen

Dentro de las transformaciones que se produjeron durante el siglo IV a. C. en Macedonia, hubo un aumento del poder político de las mujeres de la dinastía argéada (Olimpia, Eurídice). Siguiendo esta nueva concepción de reina a comienzos del período helenístico, el presente trabajo desarrollará la construcción y la utilización de la figura real femenina hacia el interior del Imperio Seléucida en el siglo III a. C. Para ello se considerará el rol de las reinas seléucidas en la ideología imperial, la comparación de modelos femeninos del período y la participación de estas reinas en el espacio público.



Palabras-clave:
Helenismo – historia
de las mujeres –
Imperio Seléucida
– política – relaciones
dinásticas.

Introducción

Este trabajo abordará la relación entre el género y el poder real durante el período helenístico, centrándose en la construcción y utilización de la figura real femenina en el Imperio Seléucida desde Apama I hasta Laodice III. En sintonía con las transformaciones que experimentó el mundo heleno durante el siglo IV a. C. con la aparición de Macedonia en el mapa político como una fuerza a considerar, las dinámicas dinásticas percibieron un aumento del poder político en las mujeres argéadas (Olimpia, Eurídice). Este hecho es remarcable en el contexto de una época en donde era impensable que las mujeres (tomando de modelo las atenienses) dispusieran de cualquier poder político, ya sea de manera oficial o no. No obstante, esta participación monárquica no significó que las mujeres argéadas reinaran, sino que denotó que estas (ya sea por matrimonio o herencia) tuvieron un papel importante en el ejercicio del poder (Carney, 2000).

De esta forma y para el período que nos ocupa, luego de la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.), la unidad del Imperio que forjó se resquebrajó y desató una disputa entre sus Diádocos produciendo una división del reino. Con la formación de estos nuevos imperios, el papel del rey se modificó y, en vistas de acompañar esta transformación, también lo hizo el rol de la reina. En el caso del Imperio Seléucida, durante muchos años las mujeres reales permanecieron tras un manto de oscuridad y relegadas a un rol pasivo al lado de sus maridos. Sin embargo, realizando nuevos análisis y bajo nuevas perspectivas, encontramos que estas mujeres de la realeza seléucida, haciéndose eco de las bases sentadas por sus antecesoras macedónicas en el siglo IV a. C., fueron portadoras de un poder político que les permitió



participar de actividades imperiales en calidad de consejeras de sus maridos, representantes de la casa real o mediadoras entre los súbditos y el rey. Entonces, esta nueva concepción de la mujer real a comienzos de la época helenística fue utilizada por el Imperio Seléucida como un elemento más para consolidar su dominio y acabó siendo subordinada a sus fines dinásticos.

Reinas helenísticas, ¿esposas amorosas o rebeldes?

Cada sociedad construyó normas de comportamiento de acuerdo a la evolución de su cultura. Así, la sociedad griega formó una serie de valores que rigieron el comportamiento tanto de hombres como de mujeres y que, con el tiempo, constituyeron un modelo que se impuso a ambos sexos. Diversas fuentes (ya sean literarias, epigráficas, jurídicas) han llegado hasta nuestros días en las cuales es posible identificar el ideal femenino o masculino. No obstante, no hay que perder de vista la diferencia de estatus entre hombres y mujeres en la antigua Grecia. Las mujeres se encontraban en una situación de inferioridad respecto al hombre, cualquiera sea su nivel en la jerarquía social. Y de acuerdo con Fuentes Santibañez (2012: 10) y Pomeroy (1975), la inferioridad social de la mujer ha sido trasladada al plano intelectual por los filósofos clásicos (Sócrates, Platón, Aristóteles).

Con esta herencia de virtudes de la época clásica, las mujeres helenísticas estaban sometidas a las mismas expectativas: el silencio, la sumisión, la maternidad, el matrimonio, confinadas a las tareas del hogar. Empero, es también durante este período cuando se observó una mayor intervención de las mujeres de la élite en ciertos asuntos que otrora fueron considerados exclusivamente masculinos. Asimismo, según cómo asumieron estas tareas, las fuentes las retrataron de diferentes maneras. Ejemplo de ello nos presenta Polibio en sus descripciones de dos reinas del período. En primer lugar, Apolonis de Cícico (esposa de Átalo I de Pérgamo) es representada como una esposa ideal, “digna de recuerdo y de alabanzas por muchas razones” (Pol. 22.20.1), porque no recurrió ni a la seducción ni al engaño para llegar a gobernar. También se alaba su papel como madre al cuidar cariñosamente y educar a sus hijos. Se destaca a Apolonis como modelo cívico quien, al contrario de otras reinas helenísticas, no se enfrascó en alianzas políticas y conspiraciones para asesinar a sus propios hijos o maridos. Encarnó el valor de armonía familiar. Por el contrario, Teuta (segunda esposa de Agrón de Iliria) fue retratada como el antimodelo femenino ya que, de acuerdo a Polibio, al asumir el gobierno luego de la muerte de su marido su intelecto propio de mujer y sus emociones nublaron su juicio. Asimismo, destaca la codicia de la reina y la retrata como “desdeñosa”,



“altanera”, desinteresada de sus funciones como gobernante (Pol. 2.8.7). En síntesis, Teuta aparece como una mujer poco lógica, influenciada, codiciosa, emocional, “mujeril e irracional” (Pol. 2.8.11).

Entonces, los valores planteados por Polibio como deseados y no deseados en las reinas servirán para reflexionar sobre dos casos seléucidas. Primeramente, Laodice I fue la esposa del rey seléucida Antíoco II Theos (reinado c.261 a. C. – 246 a. C.) con quien tuvo cinco hijos. Empero, en 253 a. C., tras la segunda Guerra Siria, Antíoco hizo la paz con Ptolomeo II quien ofreció a su hija Berenice Sira como parte del trato para que los hijos de ambos heredaran el trono seléucida. Esto llevó a que Antíoco se separara de Laodice, no sin antes conceder tierras a su nombre en Anatolia. A pesar de esto, San Jerónimo de Estridón en su “Comentario al libro de Daniel” (c.405-420 d. C.) nos informa que, al final, por amor restaura a Laodice a su estatus de reina y a sus hijos como herederos. Pero Laodice, temerosa de que Antíoco se arrepintiera y dejándose llevar por sus emociones, ordenó a sus sirvientes que lo asesinaran (Jerónimo 11:6). Lo mismo hizo con Berenice y su hijo. De esta forma, se observan los mismos antivalores que Polibio identificó en Teuta: emocionalidad al extremo que nubló la racionalidad y que, por lo tanto, trajo conflicto sobre el Imperio (ya sea por la nueva guerra entre los seléucidas y los ptolomeos o la guerra que se desatará entre los dos hermanos, hijos de Laodice, por el trono).

Por otro lado, Laodice III fue la esposa de Antíoco III Mégas quien, gracias a una “real promulgación sobre el culto estatal sobre Laodice”, expresó las cualidades por las cuales se destacó su esposa y fue merecedora del culto. Esta promulgación, datada hacia el 193 a. C. e inscrita en una estela de mármol en Dodurga, Acipayam (actual Turquía), presentaba a la reina Laodice como una esposa diligente ya que le había dado 5 hijos y se había ocupado de diversos asuntos (como participar junto a su esposo-hermano en las redes de evergetismo) para el bienestar de la dinastía seléucida. Asimismo, Antíoco destaca su disposición piadosa hacia lo divino (OGIS 244; Ma, 1999: 355). Entonces, Laodice III, contrario a Laodice I, encarnó las cualidades que Polibio atribuyó a Apolonis, modelo cívico por excelencia. En este sentido, también se debe resaltar la armonía dinástica que vino emparejada a Laodice III ya que los conflictos que azotaron al Imperio seléucida a principios del siglo II a. C. fueron por potencias extranjeras.

En cuanto a las uniones, las alianzas matrimoniales fueron un recurso bien utilizado por los Diádocos, pero sobre todo por Seleuco I. Este empleó el matrimonio como una estrategia para conseguir legitimidad para su reinado. De este modo, su primera esposa fue Apama I, una noble sogdiana. Esta unión fue arreglada por Alejandro Magno en las bodas de Susa en el 324 a. C., en donde unió a nobles macedonios con mujeres de la élite persa. “[...] a Seleuco, la hija de Espitámenes el bactrio; y de este modo, a los restantes compañeros les fueron correspondiendo las más nobles hijas de medos y persas” (Arr. *Anab.*

7.4.6). Seleuco fue el único en mantener una esposa persa de entre los nobles macedonios en Susa. Esto se debe a que, por sus orígenes, Apama fue un “token” de legitimidad para el diádoco en su reclamo de la parte oriental del Imperio de Alejandro. Por segunda vez, Seleuco utilizó una estrategia similar hacia mediados de 300-298 a. C. ya que estableció una alianza matrimonial con Estratónice, hija de Demetrio Poliorcete, su antiguo enemigo.

Finalmente, recurre a esta estrategia una tercera vez hacia 293 a. C. para consolidar su política dinástica (Ogden, 1999). El matrimonio es entre su esposa Estratónice y su hijo Antíoco I Sóter (vástago de su unión con Apama I). Este movimiento político fue enmascarado por Seleuco con un relato que apelaba al romanticismo. Dentro de la narrativa de Apiano que trascendió hasta nuestros días, Antíoco se encontraba aquejado por una enfermedad: estaba enamorado de Estratónice, su madrastra. “Reconociendo la inquietud de su pasión, no cometió ninguna vileza ni exteriorizó sus sentimientos, sino que cayó enfermo, se abandonó y consentía voluntariamente en morir” (App. *Syr.* 11.59). Seleuco, al tanto de la enfermedad por el médico, juró que haría todo a su alcance para curar de tal desventura a Antíoco. De esta forma, unió en matrimonio a su hijo y a segunda esposa y les entregó el gobierno de las satrapías superiores, “realizando una acción más gloriosa y de mayor entereza que las que llevó a cabo con las armas” (App. *Syr.* 11.61). Esto lo hizo dando un discurso frente a las tropas: “[...] aclamó [el ejército] como el más grande rey entre los sucesores de Alejandro y el padre más excelente” (*Ibid.*). Así, Seleuco no solo logró legitimidad para su heredero, sino que también trajo estabilidad a la dinastía, la cual podría haber incurrido en una lucha interna entre Estratónice y Antíoco por el trono. Y, al mismo tiempo, aumentó su prestigio personal al presentarse como un padre ejemplar y un rey que busca los mejores intereses para su reino.



Espacio público, entre la religión y la política

Retomando lo mencionado anteriormente, el papel de la mujer se relegaba a la casa, el ámbito privado. No obstante, encontraron un escape, un medio de introducirse al espacio público a través de la religión ya que era la única institución en que la mujer adquiere relevancia en la vida cotidiana de la pólis y, por lo tanto, visibilidad equiparable a la de los hombres, que se traducía en la salida del hogar (Fuentes Santibañez, 2012). Durante el período helenístico este hecho se modificó ligeramente, y las mujeres (de determinada jerarquía social) pudieron participar del ámbito público más allá de lo religioso. El camino allanado por las reinas macedónicas llevó a que, en la era de los Diádocos, las reinas participaran en esta esfera a

través de las redes de evergetismo. Bielman Sánchez (2003: 56) identifica tres elementos presentes en la actividad pública de estas mujeres de la realeza. En primer lugar, se encargaban de recibir emisarios o embajadores, desempeñando así un rol diplomático más discreto que su contraparte masculina. En segundo lugar, las reinas se ocupaban de cuestiones de orden humanitario. Y, en tercer lugar, se dedicaron activamente al sector religioso

Esta intervención femenina en la vida pública fue forjándose gradualmente. Así, se registra la incorporación del título real femenino (*basíllissa*), utilizado por primera vez por Phila (esposa de Demetrio Poliorcete) en el 306 a. C. y por Apama I (esposa de Seleuco I) en el 299-298 a.C. El título les confería una dimensión pública, otorgando legitimidad y prestigio a la dinastía, incluso si no significaba una extensión de los poderes y atributos reales masculinos.

Ejemplos de estas intervenciones y actividades se encuentran, en primer lugar, en el decreto de los milesios en honor a la reina Apama (c.299 a. C.). En este, la ciudad agradece la buena voluntad y el apoyo a los milesios que acompañaron a Seleuco en su campaña en Bactria (IDidyma 480; Sherwin-White y Kuhrt, 1993: 26). Asimismo, el decreto menciona la buena disposición con la cual trató a los embajadores y su preocupación por la construcción del templo de Dídima; coincidiendo con los tres puntos mencionados por Bielman Sánchez. De este modo, se observa la conjunción de ambos aspectos (la religión y la diplomacia) en las nuevas actividades de evergetismo femenino. Sin embargo, Widmer (2014: 28) atribuye el retraso en la emisión del decreto a que este podría indicar que la decisión de incrementar la autoridad de la reina estuvo más cercana al poder seléucida que al de la ciudad de Mileto. Entonces, si seguimos estas reflexiones, habría una conexión entre el incremento de la participación pública de las reinas seléucidas y la construcción de la ideología dinástica.

Otro caso es el de Laodice III, quien se enfrascó activamente en asuntos diplomáticos interestatales. Varios son los decretos que nos han llegado de ciudades que apelaron no solo a Antíoco III, sino también a su reina para obtener su buena voluntad y participar de las redes de evergetismo de la pareja real seléucida. La carta de Laodice a la ciudad de Yasos (c.196-195 a. C.) es un claro ejemplo de su intención de ayudar a la ciudad. Asimismo, en ella la reina realiza una función humanitaria propia de la actividad femenina real y al mismo tiempo reafirma su poder benéfico y el de la dinastía seléucida hacia la ciudad. Como agradecimiento, la gente de Yasos estableció una procesión para la reina y la elección de una sacerdotisa para el culto de Afrodita Laodice (OGIS 237; Ma, 1999: 334). En los decretos de la ciudad de Teos (c.203 a. C.), los ciudadanos honraron a Laodice construyendo una fuente en el ágora como un recuerdo de su patronazgo (SEG 41.1003; Ma, 1999: 316).

En estas inscripciones se observa el papel conjunto de la actividad diplomática junto la religiosa. Además, se esperaba que la reina garantizara la prosperidad de sus súbditos a través de un buen patronazgo en conjunto con su esposo, el rey. Asimismo, en ambos decretos es posible identificar un culto femenino hacia Laodice (elección de sacerdotisas y organización de libaciones y procesiones rituales por las novias alrededor de la fuente). Ello sumado al hecho de que proporcionó ayuda con las dotes de las hijas de los ciudadanos pobres de Yasos, nos demuestra que Laodice fue considerada una especie de benefactora de las ciudadanas, del matrimonio y de la participación femenina en el culto religioso. De ello también se desprende que estimuló la intervención femenina en el espacio público ya que la fuente en Teos dirigía la atención hacia la ceremonia femenina en el corazón de la esfera cívica y el desarrollo de la vida política (Ramsey, 2011: 514).

Reflexiones finales

Para concluir, debemos considerar que durante el período helenístico se observó un incremento de la intervención real femenina en actividades públicas por fuera del ámbito religioso, típico de la época clásica. Sin embargo, también se ha señalado que esta transformación no fue abrupta, sino que se dio un proceso gradual en el cual las reinas macedónicas ocuparon un papel central.

Asimismo, esta nueva imagen de las reinas helenísticas representó un nuevo elemento en las luchas e ideología dinástica. En el caso de este trabajo, se demostró que el aumento de la participación de las mujeres reales en la vida pública fue utilizado por sus parientes masculinos para incrementar el prestigio y la legitimidad hacia el seno de su dinastía. Los seléucidas emplearon las alianzas matrimoniales para fortalecer y estabilizar su gobierno (en especial Seleuco I) ya que las mujeres representaron una especie de “token” legitimador. Empero, este “intercambio de mujeres” entre dos dinastías otorgó a las reinas helenísticas poder ya que una falta en el acuerdo llevaría a una invasión por parte de su tierra natal (Penrose, 2018).

También, a través del análisis de inscripciones hacia las reinas seléucidas Apama I y Laodice III, se llegó a la conclusión de que la intervención pública y diplomática de estas resultó en una humanización del accionar de los monarcas. De esta forma, desempeñaron un rol fundamental para forjar la imagen de la dinastía seléucida y su ideología en el interior de las ciudades del Imperio. Sin embargo, no hay que interpretar este accionar como una plena independencia de las mujeres seléucidas. Según Bielman



Sánchez (2012), las transgresiones a las normas son identificadas con tomar la palabra en un marco oficial no religioso y ejercer el poder ejecutivo sin la asociación de ningún hombre. Estas condiciones no se cumplen en ninguno de los casos de reinas seléucidas analizados en este trabajo.

Por lo tanto, se concluye que las reinas seléucidas participaron activamente en la construcción de una ideología dinástica. Pero no hay que olvidar los modelos sociales que heredaron. De este modo, la esfera pública de las reinas estuvo subordinada al ámbito privado, destinadas a cumplir un rol protector, maternal; encontrándose alejadas de las decisiones de peso políticas y militares. Asimismo, el poder que ostentaban provenía de un hombre (padres, esposos, hijos, hermanos). A pesar de percibir un aumento de la participación de las mujeres seléucidas en la vida pública, estas continuaron subordinadas a los designios masculinos quienes, además, utilizaron esta intervención a su favor (prestigio, legitimidad).

Referencias bibliográficas

- Bielman Sánchez, A. (2003). “Régner au féminin. Réflexions sur les reines attalides et séleucides”. En F. Prost (dir.), *L’Orient méditerranéen, de la mort d’Alexandre aux campagnes de Pompée : cités et royaumes à l’époque hellénistique* (pp. 41-64). Actes du colloque international de la SOPHAU. Rennes.
- _____. (2012). “Quand des reines transgressent les norms, créent-elles l’ordre ou le désordre? ” *Lectora*, 18, pp. 51-70.
- Carney, E. (2000). *Women and Monarchy in Macedonia*. Oklahoma.
- Fuentes Santibañez, P. (2012). “Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia antigua”. *Intus-Legree Historia*, 6, pp. 7-8.
- Ma, J. (1999). *Antiochos III and the Cities of Western Asia Minor*. New York.
- Ogden, D. (1999). *Polygamy, Prostitutes and Death: The Hellenistic Dynasties*. Londres.



- Penrose Jr, W. (2018). “Queens and their Children: Dynastic Dis/Loyalty in the Hellenistic Period”. En C. Dunn (Ed.) y E. Carney (Ed.), *Royal Women and Dynastic Loyalty*. Nebraska.
- Polibio. (1983). *Historias, Libros I-IV*. Traducción y notas de M. Balasch Recort. Madrid.
- _____. (1983). *Historias, Libros XVI-XXXIX*. Traducción y notas de M. Balasch Recort. Madrid.
- Pomeroy, S. (1975). *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York.
- Ramsey, G. (2011). “The Queen and the City: royal female intervention and patronage in Hellenistic civic communities”. *Gender & History*, 23, pp. 510-527. doi: 10.1111/j.1468-0424.2011.01655.x
- San Jerónimo. (1958). *Comentary on Daniel*. Traducción de G. Archer Jr. Recuperado de http://www.tertullian.org/fathers/jerome_daniel_01_intro.htm
- Sherwin-White, S. y Kuhrt, A. (1993). *From Samarkhand to Sardis: a new approach to the Seleucid empire*. Berkeley-Los Angeles.
- Widmer, M. (2016). “Apame: une reine au coeur de la construction d’un royaume”. En A. Bielman Sánchez (Ed.) y otros, *Femmes influents dans le monde hellénistique et a Rome: III^e siècle avant J. C – I^{er} apres J. C*. París.



Las relaciones entre el poeta y el príncipe: Estacio y la estatua de Domiciano en la *Silva* I.1

Liliana Pégolo

Universidad de Buenos Aires

pegolabe@gmail.com

Resumen

Las *Silvae* de P. Papinio Estacio, publicadas a finales del s. I d. C., fueron consideradas tradicionalmente como “poesía de ocasión”; sin embargo, esta miscelánea poética se constituye en un testigo privilegiado de la era de Domiciano, la que se caracterizó por las ambiciones apoteóticas de la dinastía flavia representadas por importantes monumentos arquitectónicos y estatuarios. Uno de estos es la estatua ecuestre de Domiciano con la que Estacio inaugura sus *Silvae*; a través de un complejo entramado de *ekphrásaes*, el poeta napolitano establece intrincadas relaciones plásticas, literarias y retóricas que se procurarán explorar en el presente trabajo.

**Palabras-clave:**

Imperio - Estacio

- poesía cortesana -

ekphrasis.



A modo de “latiguillo” o “muletilla”, la crítica ha repetido en forma reiterada que las *Silvae* de Estacio — compuestas entre los años 89 y 95 d. C. y distribuidas en cinco libros— resultan ser “poesías de ocasión” que representan la decadencia política y literaria de una época que “ya no tenía nada importante para decir”;¹ al respecto, y a pesar de la renovación de las líneas de análisis, siguen persistiendo estereotipos despectivos en torno a esta obra estaciana. Sin embargo, el hecho de interrogarse por la génesis inspiradora de una composición puede conducir la respuesta hacia la circunstancia que le dio origen; en definitiva, como insiste Newlands, toda poesía es ocasional, surgida del marco referencial o de la propia imaginación del creador. Desde esta perspectiva, cabe señalar que lo ocasional en las *Silvae* adquiere “un doble sentido”, según interpreta Laguna Mariscal:² por una parte, cada poema se relaciona con una ocasión social concreta que le confiere tema y contexto y, por otra, se trata de una forma de creación que reconoce la improvisación o la celeridad como principios poéticos.³

La posibilidad de establecer una relación con el hecho real facilita la determinación del subgénero epidíctico al que pertenecen las *silvae*⁴ y, a su vez, permite visibilizar las vinculaciones del poeta con las élites que lo patrocinan y que son las solicitantes del “encargo poético”. Por lo tanto, teniendo en cuenta ambos condicionantes del hecho literario, se procurará explorar las características retórico-discursivas del panegírico estaciano, en particular la *Silva* I.1 en la que se describe la monumental estatua ecuestre

-
1. Newlands (2004: 1). Acerca de las consideraciones sobre las *Silvae*, véase Zeiner (2005: 1-5).
 2. Laguna Mariscal (1998: 40).
 3. En cuanto a la improvisación y la celeridad compositivas, cf. Newlands (2017).
 4. Laguna Mariscal (1998: 42).

dedicada al emperador Domiciano. Por medio de la *ékphrasis*, Estacio elabora un “artefacto” poético en el que la sofisticación retórica y un nuevo entramado genérico confluyen para representar el proceso de deificación de la dinastía flavia.

II

Además de las preocupaciones acerca de los procedimientos compositivos utilizados por Estacio, el género al que pertenecen las *Silvae* y los prefacios en prosa que las acompañan,⁵ la crítica se ha detenido en el análisis sociológico de los poemas. Newlands, entre otros, los examina como documentos sociales⁶ que proveen de “buenos materiales de significación cultural”⁷ para comprender las vinculaciones de Estacio con las élites aristocráticas y analizar la intervención del emperador Domiciano en la producción artística y literaria. Desde la mirada de Laguna Mariscal, las *Silvae* “son poesía de interrelación social, lo que llamaríamos hoy de ‘clientelismo literario’. No tendrían sentido sin los actos sociales a que aluden”.⁸

Como se señaló más arriba, el período de producción de esta obra coincide con el imperio de Domiciano, particularmente con la última parte del reinado que concluyó con el asesinato del soberano, en el año 96 d. C. Ascendido al trono tras la muerte de su hermano Tito, en el 81 d. C., Domiciano demostró ser un continuador de la política cultural y de producción arquitectónica y monumental que habían comenzado su padre Vespasiano y su hermano mayor, demostrando ser un eficiente administrador. Pero, la persecución y ejecución de líderes políticos e intelectuales acabaría convirtiendo su gobierno en un “reino de terror”,⁹ lo que sería condenado por el Senado con el decreto de la *damnatio memoriae*. Los emperadores subsiguientes se encargarían de crear la “leyenda negra” en torno al poder autocrático de Domiciano,¹⁰ sin embargo no dudaron en utilizar los mismos mecanismos de propaganda y de legitimación de la figura imperial relacionados con la religión jupiterina.¹¹

5. Entre otros, cf. Laguna Mariscal (1998), Rosati (2015); Merli (2017); Bonadeo (2017).

6. Cf. Newlands (2004: 7).

7. Zeiner (2005: 9).

8. Laguna Mariscal (1998: 41).

9. Cf. Boyle (2013: 13).

10. Newlands (2004: 8).

11. Cf. Escámez de Vera (2017: 265-266).



Según la opinión de Newlands, las ambiciones de divinización de los flavios se reflejaron en su dominio sobre el contexto urbano.¹² Precisamente, como ejemplo de esa simbiosis entre poder y exhibición monumental, Estacio inaugura las *Silvae* con la *ékphrasis* de la estatua ecuestre de Domiciano, convirtiéndose en el primer poeta romano que dedicó un poema completo a la descripción de una obra de arte.¹³ A partir de esto puede afirmarse que el napolitano descubre las posibilidades de un nuevo género en el que la descripción es entendida como una forma tradicional de discurso junto con la narración, la exposición y la argumentación.¹⁴ Por otra parte, la *ékphrasis* funciona como un recurso exploratorio constituido por un complejo entramado de signos que permiten exponer la dominación imperial. El poema representa, a lo largo de ciento siete hexámetros, el poderío militar y la *maiestas* del gobernante quien es “el testigo sacrosanto” de la obra, ya que se trata del mismo Júpiter, figura clave de la propaganda oficial en época de Domiciano.¹⁵ Asimismo, Estacio hace referencia al encargo recibido y al momento específico en que debía entregarlo, poco tiempo después de la consagración del monumento.¹⁶ Como afirma Newlands, el poeta mixtura política y poética:¹⁷

*Primus libellus sacrosanctum habet testem: sumendum enim erat “a love principium”.¹⁸
Centum hos versus, quos in equum maximum feci, indulgentissimo imperatori postero die,
quam dedicaverat opus, tradere iussus sum. (Stat., Silv. 1, Pr. 16-20).*

El primer poema tiene un testigo sacrosanto: pues se debía “comenzar por Júpiter”. Estos cien versos, que hice sobre su gigantesco caballo, me fue impuesto que los entregara al más indulgente emperador al día siguiente que había dedicado la obra.

Cabe agregar que la estatua descrita, hecha de bronce, no se ha conservado.¹⁹ Como sostiene Torrent

12. Newlands (2004: 10).

13. Newlands (2004: 38).

14. Cf. D’Angelo (1998: 440).

15. Escámez de Vera (2017: 265).

16. Según Shackleton Bailey (2003:24), el poema podría datarse en el 91 d.C. o poco después.

17. Newlands (2004: 53).

18. Acerca de esta fórmula solemne, véase Verg., *Égloga* 3.60 y Teócrito, *Id.* 17.1. Cf. Newlands, (2004: 54).

19. Sobre la representación de la estatua en un *sestertius* de bronce, cf. Dewar (2008: 71) y Wood (2016: 139).

Rodríguez, se trataría de la misma obra de la que Suetonio habla en *Vita Domitiani* 15.4;²⁰ de ella solo se ha podido recuperar el basamento y los soportes metálicos en los que se apoyaban las patas del caballo; por medio de estos se pudo calcular su tamaño, que habría sido seis veces mayor que el natural.²¹ Inspirada en el *Equus Caesaris*, una famosa estatua ecuestre dedicada a Julio César,²² el *Ecus Maximus Domitiani Imperatoris* respeta la tradición romana de este género estatuario.²³ Para comenzar, la monumentalidad de la obra —la cual parece dominar el Foro latino—,²⁴ está dimensionada a través de las interrogaciones retóricas con que el yo poético reproduce su percepción, entendiendo que el origen del caballo sólo puede proceder de una dimensión sobrenatural; el observador imagina un origen celeste o vinculado con un sustrato mítico-literario, ya que son los cíclopes en las fraguas sicilianas quienes habrían forjado la estatua, al igual que lo hicieron con las armas y el escudo de Eneas:²⁵

[...] *caelone peractum*
fluxit opus? Siculis an conformata caminis
effigies lassum Steropem Brontemque reliquit? (Silv. 1.1.2-4)

[...] ¿Acaso la obra, una vez acabada,
 ha fluido desde el cielo? ¿Acaso moldeada en las fraguas sicilianas,
 la efigie abandonó al cansado Estéropes y a Brontes?

Continuando con las interrogativas directas, el poeta incluye en el discurso al emperador, invocándolo por su *cognomen* “Germánico”. Domiciano asumió ese nombre²⁶ a partir de la campaña dirigida contra la tribu de los catos, entre los años 82 y 83 d. C., con la intención de fortalecer la seguridad de las riberas del Rin y proteger a los germanos romanizados que habitaban los *Agri Decumates*. Hacia el año 85 d.

20. También Marcial se refirió a la estatua en VI.13, IX.43 y 44. Estacio vuelve a mencionarla en *Silv.* 4.6.

21. Torrent Rodríguez (2011: 29, n. 11).

22. Cf. Darwall-Smith (1996: 96-97).

23. Tuck (2016:115-116).

24. Stat., *Silv.* 1.1.1-2.

25. Cf. Verg., *Aen.* 8.418-419.

26. Galimberti (2016: 97).



C. Domiciano regresó a Roma y comenzó la construcción de una frontera fortificada que se habría de conocer como *Limes Germanicus*. Al reconocimiento de las empresas militares del emperador, el yo poético incluye a otra de las deidades que conformaron el aparato ideológico de Domiciano: se trata de Minerva,²⁷ que no solo se muestra como la electora y protectora directa del gobernante, sino que es una mediadora entre Júpiter y el emperador, quien se presenta ante el pueblo romano y las élites aristocráticas como un corregente terrenal. En consecuencia, podrían haber sido las manos de la diosa las que forjaron las riendas del caballo y asistieron al soberano en Germania y posteriormente en Dacia:²⁸

*an te Palladiae talem, Germanice, nobis
effinxere manus, qualem modo frena tenentem
Rhenus et attoniti vidit domus ardua Daci? (Silv. I.1.5-7)*
¿Acaso a ti, Germánico, te plasmaron para nosotros
las manos de Palas tal como el Rin y la elevada morada del
sorprendido dacio te vieron hace poco sosteniendo las riendas?

Seguidamente el poeta, con la asistencia de la Fama, compara este caballo único con otras efigies equinas, a las que supera en tamaño y virtudes; entre ellas, el caballo de Troya (*Silv. I.1.8-13*), al que se opone porque la admiración que despierta no es engañosa (*Silv. I.1.14*) y porque su jinete es un garante de paz: *hunc mitis commendat eques:= iuvat ora tueri / mixta notis belli placidamque gerentia pacem* (*Silv. I.1.15-16*: “a este lo custodia un jinete gentil: agrada observar sus facciones / conmovidas por las huellas de la guerra y que administran una paz placentera”). Estos versos han generado entre los críticos diferentes opiniones por la aparente ambigüedad con que es tratado por el poeta el tema de la *pax Flavia*.²⁹ Estacio invita a sus lectores a efectuar una lectura selectiva para deshacerse de las asociaciones negativas provocadas por el caballo de Troya y a reconocer las cualidades de la gran mole del Foro y de su jinete, quien se diferencia de “los crueles aqueos” (*Silv. I.1.14: saevosque [...] Achivos*), aunque se mixturán en su rostro signos de paz y de guerra.

27. Escámez de Vera (2017: 265).

28. Cf. Galimberti (2016: 97).

29. Cf. Newlands (2004: 56-57); Dewar (2008: 72).

Pero, la *adulatio* provocada por la imagen se hiperboliza todavía más³⁰ al comparar el caballo y a su conductor con el *Bistonius sonipes* (*Silv.* I.1.19: el corcel bistonio) y con Marte (*Silv.* I.1.18-21), cuyo culto se habría iniciado en la región tracia³¹ de donde proceden los orígenes de Roma, sin olvidar la genealogía marcial de sus fundadores. En consecuencia, Estacio, a través del símil y valiéndose del sustrato mítico, glorifica a Domiciano. Este procuró transformar a su padre Vespasiano en un nuevo Augusto divinizado, y a su hermano Tito en *divus* “con el consecuente capital simbólico derivado de la vinculación familiar del *princeps* a dos *divi*”.³²

En este punto, el yo enunciador amplía la escena incorporando el espacio en el cual se inserta la estatua;³³ el contexto está constituido por monumentos que provienen del pasado y que fueron “puestos en valor” por la intervención de los Flavios, creando de esa forma “la ilusión de un orden social renovado”.³⁴ En primer lugar se menciona, enfrenteado al gran caballo,³⁵ el templo dedicado a Julio César por iniciativa de Augusto,³⁶ quien fue el iniciador de una política de divinización de las estirpes imperiales: *primus iter nostris ostendit in aethera divis* (*Silv.* I.1.24: “mostró, primero, el camino hacia los astros a nuestros dioses”). A los costados, se encuentran la basílica Julia, cuya construcción comenzó Julio César y acabó Octavio, y la basílica Emilia, restaurada en dos oportunidades en los años 78 a. C. y 55 a. C.,³⁷ por diferentes integrantes de la *gens Aemilia*; a uno de estos, Estacio recuerda por su belicosidad: *at laterum passus hinc Iulia tecta tuentur; / illinc belligeri sublimis regia Pauli* (*Silv.* I.1.29-30: “y, de los costados, los techos observan tus pasos desde aquí, / desde allí los elevados espacios regio del beligerante Paulo”).

Por detrás, se encuentra el templo del *divus* Vespasiano, que comenzó a construirse durante el imperio de Tito y que Domiciano se adjudicó como parte de su proyecto religioso-arquitectónico.³⁸ Ubicado en el *clivus Capitolinus*, frente al *templum Divi Iulii*, esta obra arquitectónica “mostraba” a los Flavios

30. Al respecto, véase Stat., *Silv.* I.1.17-18.

31. Cf. Torrent Rodríguez (2011: 30, n. 19).

32. Escámez de Vera (2017: 265).

33. Al respecto, véase Stat., *Silv.* I.1.22.

34. Fredrick (2003: 199).

35. Cf. Gallia (2016: 158).

36. Zanker (1992: 103).

37. Cf. Torrent Rodríguez (2011: 31, n. 26) y Zanker (1992: 106).

38. Darwall-Smith (1996: 105).

como continuadores de la dinastía julio-claudia³⁹ y reforzaba, además, la conexión entre la casa Flavia y los dioses del Capitolio.⁴⁰ El otro templo mencionado es el de la diosa Concordia: se trata de una construcción muy antigua ligada a los enfrentamientos entre patricios y plebeyos (ss. IV y III a. C.),⁴¹ que fue restaurada en 121 a. C. por el Senado y finalmente por Tiberio, que lo renovó costosamente a partir del año 7 d. C.⁴² Así Estacio señala la ubicación de la estatua ecuestre en relación con ambos edificios: *terga Pater, blandoque videt Concordia vultu* (*Silv.* I.1.31: tu Padre y la Concordia, con rostro querible, ven tus espaldas).

Antes de finalizar con el entramado de espacialidades, el poeta se refiere a la cabeza del equino que parece controlar, por encima de las edificaciones, la *Domus Aurea*. Esta vasta y lujosa *villa* había sido construida por Nerón como residencia privada “en el corazón de Roma”, tras el incendio del año 64 d. C. Al respecto, Hurllet señala que ese espacio, confiscado por el último de los julio-claudios, se convirtió en el eje del programa de reconstrucción y embellecimiento urbanos de los Flavios que concluiría con la edificación de la *Domus Flavia* durante el imperio de Domiciano.⁴³ En cuanto a la alusión de Estacio sobre un incendio en el Palatino, Darwall-Smith advierte que no se puede precisar a cuál se refiere: si al provocado por Nerón o bien a otro ocurrido en el año 80 d. C.:⁴⁴

*Ipse autem puro celsum caput aere saeptus
templa superfulges et prospectare videris,
an nova contemptis surgant Palatia flammis
pulchrius, [...]* (*Silv.* I.1.32-35)

Sin embargo, tú mismo cubierto en cuanto a tu excelsa cabeza
por el aire puro, refulges por encima de los templos y pareces observar

39. Cf. Tuck (2016: 119-120).

40. Cf. Gallia (2016: 157).

41. Coarelli (1985: 87).

42. Cf. Zanker (1992: 106) y Galinsky (1996: 297).

43. Hurllet (2016: 33).

44. Darwall-Smith (1996: 37).

con atención, si los nuevos Palacios surgen más bellamente
de las llamas despreciadas, [...]

La vigilancia de la estatua —metonimia del control que el propio Domiciano ejercía sobre Roma— se cierne también sobre el templo de Vesta donde se guardaba el fuego sagrado. Estacio, valiéndose de la ambigüedad que la crítica le adjudica al poema, evoca un hecho que demuestra la legislación “puritana” que el emperador impuso a las élites aristocráticas: en el año 83 d. C. se reinstaló la pena de muerte para las vestales que violaran su voto de castidad. Los versos que cierran el pasaje parecen oponerse a la luminosidad que exhiben los palacios imperiales: *an tacita vigilet face Troicus ignis / atque exploratas iam laudet Vesta ministras* (*Silv.* I.1.35-36: “acaso el fuego troyano vigila con callada antorcha / y alaba Vesta a sus sacerdotisas libres ya de dudas”).⁴⁵ Entre los años 89-90 d. C., Cornelia, la principal de las vestales, fue enterrada viva, y sus amantes fueron flagelados con varas hasta la muerte en el *Comitium*. De esta manera, mixturando la realidad, la pompa y el mito, parece comprobarse lo afirmado por Newlands: Estacio procura exponer a través de las *silvae* una mirada personal sobre su época.⁴⁶

Conclusiones

Este trabajo constituye tan solo un acercamiento a la *Silva* 1.1 estaciana, ya que la deconstrucción del complejo entramado poético, visual y sociocultural amerita futuras investigaciones. Como advierte Zeiner, el poeta napolitano habla en su poesía de una cultura dominante, ejercida desde el poder imperial, en la cual los materiales creadores funcionan como factores de discriminación social frente al pasado reciente.⁴⁷ Es ante este pasado que la dinastía flavia debió “construirse” como heredera de las más antiguas y prestigiosas familias, en particular de la julio-claudia, pues su iniciador, el general Vespasiano, era un *homo novus* que requería del mito para consolidar el futuro de su propio linaje. Sin embargo, decidió acabar con la memoria del imperio de Nerón a partir de la reconstrucción del espacio urbano y legendario de Roma, tarea que continuaron sus hijos.

45. Cf. Boyle (2003: 16).

46. Newlands (2004: 73).

47. Zeiner, *ibíd.*, 75.

Inscrita en este contexto, la *Silva* 1.1 inaugura la colección exhibiendo un plan poético que, como el de los emperadores de turno, deja entrever las huellas de las tradiciones precedentes que la autenticará hacia el futuro. Así como los Flavios transformaron Roma para garantizar su propia gloria, Estacio convirtió la ciudad en texto para erigirse en un actor social que representó aquello que las élites romanas aspiraban para sí. No obstante, a pesar del lujo, la ornamentación preciosista y el encomio, no expuso con certeza la relación político-clientelar que lo unía al príncipe.

Referencias bibliográficas

- Bonadeo, A. (2017). “Scattered remarks about the ‘non-genre’ of Statius’ *Silvae*. The construction of a minor canon?”, en: Bessone, F., Fucecchi, M. (eds.) *The Literary Genres in the Flavian Age*. Berlin/Boston, pp. 157-166.
- Boyle, A. J. (2003). “Introduction: Reading Flavian Rome”, en: Boyle, A. J. & Dominik, W. J. (eds.) *Flavian Rome: Culture, Images, Text*. Leiden-Boston, pp. 1-68.
- Coarelli, F. (1985). *Il Foro Romano. Periodo Repubblicano e Augusteo*. Roma.
- Darwall-Smith, R. H. (1996). *Emperors and Architecture; A Study of Flavian Rome*. Bruxelles.
- D’Angelo, F. J. (1998). “The Rhetoric of Ekphrasis”, *JAC*, Vol. 18, No. 3, pp. 439-447.
- Dewar, M. (2008). “The equine cuckoo: Statius’ *Ecus Maximus Domitiani Imperatoris* and the Flavian Forum”, en: Smolenaars, J. J. L.; van Dam, H.-J.; Nauta, R. R. (eds.) *The Poetry of Statius*. Leiden-Boston, pp. 65-83.
- Escámez de Vera, D. M. (2017). *Propaganda y justificación religiosa en época imperial: el caso del Capitolio y el templo de Júpiter Óptimo Máximo en Roma*. Madrid.



- Fredrick, D. (2003). "Architecture and surveillance in Flavian Rome", en: Boyle, a. J. & Dominik, W. J. (eds.), pp. 199-227.
- Galimberti, A. (2016). "The Emperor Domitian", en: Zissos, A. (ed.) *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*. West Sussex, pp. 92-108.
- Gallia, A. (2016). "Remaking Rome", en: Zissos, A. (ed.), pp. 148-165.
- Galinsky, K. (1996). *Augustan Culture*. New Jersey.
- Hurlet, F. (2016). "Sources and Evidence", en: Zissos, A. (ed.), pp. 17-40.
- Laguna Mariscal, G. (1998). *Estacio*. Madrid.
- Merli, E. (2017). "The *festinatio* in Flavian poetry: a clarification", en: Bessone, F., Fucecchi, M. (eds.), pp. 139-158.
- Mozley, J. H. Ma. (trans.) (1938). *Statius*. 2 vol. London-New York.
- Newlands, C. (2004) *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge.
- ____ (2017). "The early reception of the *Silvae*: from Statius to Sidonius", en: Bessone, F., Fucecchi, M. (eds.), pp. 167-186.
- Rosati, G. (2015). "The *Silvae*: Poetics of Impromptu and Cultural Consumption", en: Dominik, W. J., Newlands, C. E., Gervais, K. (eds.) (2015). *Brill's Companion to Statius*. Leiden-Boston, pp. 54-72.
- Shackleton Bailey, D. R. (ed. and trans.) (2003). *Statius, Silvae*. Massachusetts-London.
- Torrent Rodríguez, F. (2011) *Estacio. Silvas*. Madrid.
- Tuck, S. (2016). "Imperial Image-Making", en: Zissos, A. (ed.), pp. 109-128.
- Wood, S. (2016). "Public Images of the Flavian Dynasty: Sculpture and Coinage", en: Zissos, A. (ed.), pp. 129-147.
- Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid.
- Zeiner, N. (2005). *Nothing Ordinary Here. Statius as Creator of Distinction in Silvae*. New York-London.



Una versión apologética de la historia judía. En *Hypothetica* de Filón de Alejandría

Laura Pérez

Universidad Nacional de La Pampa

lauraperez@humanas.unlpam.edu.ar

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar el modo en que Filón de Alejandría representa un episodio fundamental de la historia judía temprana, el Éxodo de Egipto, en el tratado apologético *Hypothetica* y las motivaciones que pudieron guiar tal representación. Indagaremos otras narrativas frente a las que Filón puede haber reaccionado e intentaremos demostrar que la extrañeza y la novedad del texto pueden explicarse por su finalidad apologética y por su producción en un contexto político convulsionado por los conflictos judeo-alejandrinos de los años 38-40, pero no deben ocultar las líneas de continuidad que el tratado mantiene con otras obras filónicas.

Palabras-clave:
Filón de Alejandría
- *Hypothetica* -
apología - historia
judía - Éxodo.



Introducción

El tratado conocido como *Hypothetica* o *Apología por los judíos* se ha conservado en forma incompleta en dos fragmentos citados por Eusebio de Cesarea en la *Praeparatio Evangelica* (*Praep.* 8.6.1-8.7.20 y 8.11.1-8.11.18) y es una de las obras más claramente apologéticas de Filón de Alejandría. De hecho, el autor cristiano presenta el primer pasaje filónico como extraído “del primero de los escritos que [Filón] tituló *Hypothetica*, en el que produce un discurso sobre los judíos (ὕπερ Ἰουδαίων), como contra sus acusadores (πρὸς κατηγοροῦς)” (*Praep.* 8.5.11), y poco después introduce el segundo fragmento como procedente de la “apología por los judíos” (ἀπὸ τῆς Ὑπερ Ἰουδαίων ἀπολογίας, *Praep.* 8.11.1)¹. A pesar de la duplicidad de los títulos mencionados por Eusebio, la mayor parte de la crítica coincide en que ambos fragmentos proceden de una misma obra², cuya finalidad sería la presentación apologética de la Ley de Moisés: incluidos ambos en el libro VIII de la *Praeparatio* que se ocupa “de la constitución política de Moisés” (ἐπὶ τὴν κατὰ Μωσέα πολιτείαν, *Praep.* 8.1.1); el primer pasaje ofrece una breve



1. Las traducciones de Filón y otros textos antiguos me pertenecen. Cito las obras filónicas a partir de la edición de Cohn, Wendland y Reiter (1962; 1era ed. 1896-1926) y, en el caso de *Hypothetica*, no incluido en la *Editio Maior*, leo y sigo la numeración de la *Editio Minor* (Cohn y Reiter 1915, vol. VI). Para las referencias utilizo las abreviaturas de los títulos latinos establecidas por *The Studia Philonica Annual*.

2. Cf. Colson (1985: 407); Morris (1987: 867-868); Sterling (1990: 414); Royse (2009: 51). El título *Hypothetica* no es sencillo de interpretar y se han propuesto varias explicaciones diferentes para él; cf. Colson (1985 IX: 410-411); Sterling (1990: 418-422).

presentación de la historia judía –concentrada en los episodios del Éxodo y la conquista de Canaán– y luego una síntesis de las principales leyes mosaicas, y el segundo describe la forma de vida de la comunidad ascética de los Esenios.

El contexto más probable para la producción de esta obra es la etapa más tardía de la vida de Filón, cuando surgen y se agravan en forma acelerada los conflictos de la comunidad judía en Alejandría y, luego del *pogrom* ocurrido en el año 38, Filón encabeza la embajada judía al emperador Gayo Calígula, viaje que se prolonga probablemente hasta el inicio del gobierno de Claudio (año 40)³. Esto significa que el escrito sería contemporáneo a los dos tratados históricos que relatan estos eventos políticos y que muestran también una marcada orientación defensiva: *Contra Flaco* y *Embajada a Gayo*. No es posible comprobar con algún grado de certeza si la audiencia prevista por el texto era la de los propios alejandrinos o la de las autoridades romanas frente a las que la embajada debía defender su caso⁴, pero ambas posibilidades no resultan incompatibles y señalan con seguridad un destinatario principalmente no judío y muy posiblemente hostil.

Esta orientación e intencionalidad del texto podrían justificar la novedad en el tratamiento que reciben los temas; sin embargo, sus marcadas diferencias con respecto al resto de la obra filónica han suscitado dificultades en su interpretación y han llevado incluso a cuestionar la autenticidad de su autoría, en especial en lo que respecta al primero de los fragmentos citados por Eusebio⁵. El propósito de este trabajo es entonces analizar el modo en que Filón representa en este primer pasaje de *Hypothetica* un episodio fundamental de la historia judía temprana, el Éxodo de Egipto, a fin de examinar las motivaciones que pudieron guiar tal representación. Indagaremos para ello otras narrativas de estos mismos eventos frente a las que Filón puede haber estado reaccionando. Partimos de la hipótesis de que la orientación apologética del escrito se expresa en una argumentación racional y lógica, que responde a imputaciones y prejuicios sobre los judíos de larga tradición, pero que tomaron nuevo impulso y, sobre todo, adquirieron importantes voceros en el marco de los conflictos judeo-alejandrinos de los años 38-40. Por lo tanto, postulamos que la extrañeza y novedad del texto en el marco de la obra filónica pueden explicarse justamente por su

3. Sobre la situación política vinculada con estos conflictos, cf. Smallwood (1976: 220-255); Barclay (1996: 48-81); Méléze Modrzejewski (2001: 161-183); van der Horst (2003: 18-34); Gambetti (2009: esp. 57-76).

4. Cf. Sterling (1990: 429) y Cover (2010: 184; 187), que destacan respectivamente uno y otro público.

5. John Barclay (2007: 353-355) ha argumentado en contra de la autoría filoniana de la primera sección. Su postura se basa en las diferencias estilísticas y léxicas que presenta este tratado, pero especialmente en su estilo “no comprometido” (*non-committal*) hacia el relato bíblico del Éxodo y la evaluación judía de Moisés (p. 354). Contra esta postura, cf. la respuesta de Vela (2010: 165 ss.).

producción en este contexto cambiante y urgente, pero no deben ocultar las líneas de continuidad que el tratado mantiene con el conjunto de la producción del autor, las que se manifiestan a través de referencias, muchas veces alusivas, a temáticas y motivos que no solo están presentes en otras de sus obras sino que constituyen núcleos principales de interés en su pensamiento.

El Éxodo en *Hypothetica* y las versiones en pugna

Eusebio anticipa que citará la narración de Filón sobre la marcha de los judíos de Egipto y, en los breves párrafos que introduce a continuación, se sintetizan en una exposición lógica y argumentativa tres aspectos de esta travesía: el origen del pueblo judío y los motivos de la partida de Egipto (§ 6.1), el rol de Moisés como conductor (§§ 6.2-4) y la conquista de Canaán (§§ 6.5-7). En razón de la extensión de este trabajo, nos concentraremos en la primera de estas temáticas.

La argumentación de Filón comienza destacando que el pueblo, descendiente de un antepasado caldeo, había emigrado antiguamente desde Siria. Esta mención de un “antiguo ancestro” (παλαιὸν πρόγονον) podría llevar a pensar en Abraham, a quien Filón consistentemente presenta como el fundador de la nación, puesto que a partir de su reconocimiento de Dios, se dedicó a su culto, apartándose para ello de su origen caldeo, su familia y las costumbres y creencias de su grupo social.⁶ Sin embargo, en el mismo párrafo queda claro que “aquel antepasado” (τὸν πρόγονον ἐκεῖνον) antes mencionado es quien se había trasladado a Egipto, lo que indica que no se trata aquí de Abraham sino de Jacob, que, como descendiente suyo, puede identificarse como originario de la misma raza. Los motivos de la emigración de Siria a Egipto no son definidos con precisión, se los atribuye indistintamente a una decisión motivada por Dios o a la propia previsión del patriarca. En cambio, el énfasis de todo el párrafo recae en la enumeración de las causas que motivaron la salida de Egipto. La primera, el crecimiento de la población, para la que la tierra se vuelve insuficiente, cobra mayor énfasis porque se reitera al final del párrafo, cuando Filón destaca que desde los tiempos de Jacob la nación creció y se multiplicó hasta volverse “extremadamente populosa” (ὑπερβάλλειν εἰς πολυανδρίαν). A esta primera razón se suman otras tres: el espíritu e ímpetu juvenil en que los judíos son formados a través de su educación, la indicación divina de que debían partir, que se



6. Véase *Migr.* 177; *Heres* 96-99; *Somn.* 1.52; *Abr.* 67-72; *Virt.* 212; *Praem.* 58; etc.

mostraba “mediante visiones o sueños” (διὰ φρασμάτων καὶ ὄνειράτων), y la nostalgia de la tierra de los padres que los invadía “por inspiración” (κατὰ δαίμονα) (*Hypoth.* 6.1).

Tal presentación del Éxodo no solo sorprende por su brevedad y escasez de detalles, sino especialmente por la selección de cuestiones en las que se enfoca la atención. No obstante, para comprender esta selección de temas y de énfasis en el relato filónico, debemos recordar que se trata de un escrito apologético y, por lo tanto, la intención es defender a los judíos de concepciones negativas acerca de ellos, o incluso de acusaciones directas. En tal sentido, si comparamos este relato con otras narraciones del Éxodo que circulaban en el ambiente intelectual de la época, podemos comprobar que los elementos destacados por Filón tienen la función de contraponerse a algunos puntos salientes y particularmente negativos de estas versiones. En efecto, en la literatura griega y greco-egipcia existían desde el comienzo de la época helenística textos de carácter histórico y etnográfico que presentaban al pueblo judío y comentaban algunos aspectos de su surgimiento y de sus características culturales. Aunque difieren en gran medida en los detalles, pueden identificarse dos tendencias principales en estas historias.⁷ Un grupo importante de textos vincula la expulsión de los judíos de Egipto con su condición de afectados o causantes de una peste, muchas veces especificada como lepra; en general se los considera como un grupo originalmente egipcio que, afectado por tal plaga, fue expulsado como impureza del país, aunque también algunos atribuyen su influencia impura a su origen extranjero. Podemos mencionar entre los representantes de estas versiones a autores no judíos de ámbito greco-helenístico o romano, como Hecateo de Abdera (s. IV a. C.), Diodoro Sículo (s. I a. C.), Estrabón y Pompeyo Trogo (ambos de entre los ss. I a. C. y d. C.).⁸ Otro grupo de relatos, por su parte, presenta a los judíos como extranjeros en Egipto que ejercieron un período de dominación caracterizado por la crueldad y el sacrilegio, lo que provocó la revuelta egipcia contra ellos y su expulsión. El más antiguo exponente de esta tendencia es Manetón, sacerdote egipcio de Heliópolis del siglo III a. C., de quien sin embargo se conservan dos relatos que combinan los elementos principales de ambas versiones.⁹ Como ha demostrado Gruen (2016: 211-216), los relatos de Manetón constituyen en realidad historias más antiguas sobre un pueblo extranjero, los Hicsos, que en la tradición

7. Cf. Barclay (2007: 341). Para una visión de conjunto, cf. Schäfer (1998: 15-33); Gruen (2016: 197-227).

8. El fragmento principal de la *Aegyptiaca* de Hecateo se conserva en *Biblioteca histórica* 40.3 de Diodoro Sículo; Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* 1.28.1-3; Estrabón, *Geographica* 16.2.34-46; Pompeyo Trogo (*apud* Justino, *Historiae Philippicae* 36.1.9-3.9). Cf. Stern (1976: 21, 167-169, 261-267, 294-311, 332-342); Gager (1985: 40); Schäfer (1998: 22-27).

9. Pasajes conservados por Flavio Josefo, *Contra Apión* 1.73-91; 93-105; 228-252; cf. Stern (1976: 62-86).

egipcia se asociaba al culto del dios Seth/Tifón, representante del mal, la destrucción y la impureza, aunque no es posible determinar con certeza si ya Manetón habría establecido el lazo con los judíos o si este fue añadido por una mano posterior.¹⁰

En cualquier caso, aunque las historias del primer grupo no tuvieran necesariamente una orientación antijudía, pues su interés era en rigor etnográfico y etiológico, y la de Manetón pueda constituir una falsificación posterior, en ellas se encuentran los antecedentes de los autores contemporáneos a Filón, cuyas críticas conocemos a través de la defensa contra sus acusaciones que desarrolla Flavio Josefo en *Contra Apión*. De hecho, dos de los autores que allí enfrenta el historiador judío son los oponentes de Filón en la embajada a Roma: Apión participó de la delegación alejandrina contraria a la judía ante Calígula¹¹ y Queremón habría integrado una embajada alejandrina a Claudio.¹² Levemente anterior a Apión debe ser el autor en que parece basarse como fuente, Lisímaco, probablemente del siglo II a. C.¹³ Este autor retoma, con un tono más agresivo y violento, el motivo de la lepra: “el pueblo judío, afectado de lepra, sarna y otras enfermedades” (τὸν λαὸν τῶν Ἰουδαίων λεπρούς ὄντας καὶ ψωρούς καὶ ἄλλα νοσήματα τινα ἐχόντων, *Contra Apión* 1.305), relata, se refugió en los templos, y cuando el rey consultó al oráculo de Amón por la gran escasez de alimentos, este le indicó que purificara los templos ahogando a los “sarnosos y leprosos” y expulsando a los demás al desierto para dejarlos morir allí (1.306). El mismo tema reaparece en Apión: atribuye origen egipcio a los judíos (2.8; 2.28), presenta a Moisés como un sacerdote de Heliópolis (2.10) y afirma que este “guio a los leprosos, los ciegos y los cojos” (ἐξαγαγεῖν τοὺς λεπρῶντας καὶ τυφλοὺς καὶ τὰς βάρσεις πεπηρωμένους, 2.15). Por último, Queremón presenta un relato más cercano a los de Manetón, pues combina el motivo de la lepra, causa de una primera expulsión, con el de la posterior asociación con un pueblo extranjero para invadir y dominar Egipto por un tiempo, antes de su definitiva expulsión a Siria.

Es evidente que ninguna de estas historias podría ser bien recibida por sus protagonistas, los propios judíos: no solo se apartan notoriamente de la narración bíblica del Éxodo, sino que presentan una imagen que podría considerarse desde despreciativa hasta en extremo ofensiva. No hay duda de que Filón tiene

10. Barclay (2007: 345-346) y Gruen (2016: 218-223) defienden hipótesis diversas sobre los motivos de la asociación de esta historia tradicional con los judíos. Por su parte, Schäfer (1998: 20-21) niega que la fusión de los elementos egipcios y judíos se produjese mediante añadidos de época posterior al texto de Manetón.

11. Véase Flavio Josefo, *Antigüedades Judías* 18.257 ss. Cf. Stern (1976: 389-416); Schäfer (1998: 28-29).

12. Véase Flavio Josefo, *Contra Apión* 1.288-292. Cf. Stern (1976: 417-421); Schäfer (1998: 30-31).

13. Véase Flavio Josefo, *Contra Apión* 1.304-311. Cf. Stern (1976: 382-388); Schäfer (1998: 27-28).

en cuenta estos relatos en su discurso defensivo, en el que destaca elementos que puedan contrarrestar o demostrar la falsedad de estas concepciones. En primer lugar, como ya hemos señalado, Filón es muy explícito respecto del origen de los judíos radicados en Egipto: de estirpe caldea, procedían de la región de Siria. La doble mención del traslado realizado por el primer antepasado que descendió a Egipto señala enfáticamente que no eran de raza egipcia. La imagen negativa que Filón expresa a lo largo de toda su obra hacia los egipcios nativos y hacia Egipto mismo –símbolo del cuerpo en sus alegorías– explica su voluntad de separar desde un principio su propia raza de aquella¹⁴. Al mismo tiempo, si no se trataba de egipcios, mucho menos podrían identificarse con un grupo particular de egipcios contaminados o enfermos. De hecho, en cuanto una de las formas de impureza corporal que impedía ingresar al Templo o ejercer el sacerdocio, la lepra es interpretada en los tratados alegóricos como símbolo del vicio o la maldad, pues la impureza corporal simboliza la impureza del alma.¹⁵ De allí que la vinculación de su pueblo con esta u otras formas de contaminación o impureza física resultaría fuertemente ofensiva para Filón y para los judíos en general.¹⁶

Sin embargo, al tiempo que desacredita la peyorativa imagen de los judíos que los asociaba con egipcios enfermos o contaminados, Filón tampoco avala la idea de que se los identificara con cualquier tipo de extranjeros, mucho menos con aquellos que recibían desde antiguo el odio de la población nativa, los Hicsos, acusados de haber invadido y dominado violentamente y sacrílegamente el país. El autor se encarga de explicitar que los judíos, caldeos procedentes de Siria, habían llegado a Egipto a partir de una emigración (μετῳκισμένον, participio perfecto medio-pasivo del verbo μετοικίζω). Esta no es una mención intrascendente, pues la idea de la migración reaparece a menudo en los textos del alejandrino y adquiere un peso ideológico muy importante. De hecho, sobre esta presentación de los judíos como inmigrantes y sobre las motivaciones de su partida de Egipto asienta Filón la configuración de una imagen favorable de su propio grupo, que contrarreste las nocivas versiones en que se apoyaban sus adversarios. Los temas relacionados con esta construcción positiva no son nuevos en el pensamiento filónico, por el contrario, tienen muchos puntos de contacto con sus otras obras, en especial con aquellas también orientadas a la defensa apologética y a la intervención política en su contexto contemporáneo.

14. Véase *Leg.* 2.59 y 77; 3.13; 3.37-38; *Migr.* 77; *Abr.* 103; *Jos.* 153, etc. Cf. Pearce (2007, esp. 87-128).

15. Véase *Spec.* 1.80 y 118; *Somn.* 1.202; *Sobr.* 49; *Plant.* 111; *Immut.* 123-131; *Leg.* 3.7-8.

16. De hecho, también Josefo (*Contra Apión* 1.281) rechaza la idea argumentando que Moisés no pudo haber sido un leproso pues sus leyes prohíben a los leprosos permanecer en la ciudad o residir en una aldea.

En efecto, resulta significativo que esta caracterización –emigrantes caldeos llegados desde Siria– sea la misma que utiliza para presentar a Moisés en su tratado sobre la vida del profeta, un escrito que generalmente ha sido reconocido como apologético¹⁷ y en el que Filón relata en forma extensa y detallada su biografía, con especial atención al relato del Éxodo. Allí Moisés es presentado como “de raza caldea” (γένος Χαλδαῖος, *Mos.* 1.5) por ser descendiente de Abraham y se explica que sus antepasados habían emigrado (μεταναστάντων) a Egipto en busca de alimento, pues una gran hambruna afectaba Babilonia y las regiones cercanas (*Mos.* 1.8 y 1.34). Este relato sobre los orígenes del pueblo y su llegada a Egipto coincide con el que hallamos en *Hypothetica*, salvo en la mención del motivo por el que se produjo esa primera emigración, omitido en este último escrito. Pero, si continuamos la comparación con *Vida de Moisés*, más evidente aún es la omisión en *Hypothetica* de los problemas y conflictos que llevan a la segunda emigración de que aquí se trata: la partida de Egipto. En *Vida de Moisés*, Filón desarrolla pormenorizadamente los maltratos que sufrió la población judía en Egipto, donde fue esclavizada (*Mos.* 1.36-39) y, cuando su número comenzó a crecer en forma constante, debió soportar la medida tomada por el faraón para limitar tal crecimiento: la crianza únicamente de las niñas y no de los varones nacidos (*Mos.* 1.8). En cambio, en *Hypothetica* Filón elude cualquier referencia a esta situación y se concentra en una razón favorable para la emigración: la gran multitud de la población, para la que no alcanzaba ya la tierra.

Esta temática también se reitera en la obra filónica y, al igual que la de la migración, está especialmente presente en los tratados relacionados con el contexto político-social de los conflictos judeo-alejandrinos y la problemática cuestión del derecho de ciudadanía de los judíos en Alejandría. Son frecuentes en sus textos las referencias a la multiplicación de la población y al carácter extremadamente “pobuloso” (πολύανθρωπος) de la nación judía como cualidades que demuestran su bienestar y prosperidad.¹⁸ La connotación positiva del crecimiento poblacional ya está presente en el *Génesis*, en que Abraham recibe la promesa de una numerosa descendencia, y es un tema recurrente en el contexto de las bendiciones y premios otorgados por la providencia divina a los virtuosos.¹⁹ De allí que Filón siempre interprete esta característica como muestra del favor divino obtenido por la piedad y excelencia moral del pueblo, y que incluso considere que tales pruebas de prosperidad de la nación podrían atraer a otros pueblos a imitarla y a adoptar sus leyes y forma de vida.²⁰

17. Cf. Royse (2009: 51) y Martín (2009, I: 17).

18. Véase *Virt.* 64; *Mos.* 1.149, 222 y 240, 2.55; *Praem.* 57, 66; etc.

19. Véase Gn 12, 2; 13, 16; 15, 5; 17, 6; 22, 17-18; 26, 4; 28, 14; y *Praem.* 109 y 172.

20. Véase *Mos.* 2.44 y *Praem.* 82.

Pero, además, Filón reiteradamente presenta esta característica como la causa principal de la emigración hacia otras regiones y la configuración de una diáspora que, con base en Jerusalén, se extiende “por todo el mundo habitado” (πᾶσα ἡ οἰκουμένη), como afirma en la *Embajada a Gayo* 214. La misma idea en términos casi idénticos se repite en *Vida de Moisés* 2.232 y nuevamente en *Contra Flaco*, donde Filón explica que “a los judíos no les alcanza una sola tierra, por su numerosa población” (Ἰουδαίους γὰρ χώρα μία διὰ πολυανθρωπίας οὐ χωρεῖ, *Flacc.* 45), de modo que habitan en muchas regiones de Europa y Asia y consideran a Jerusalén como su “metrópolis” (μητρόπολιν), pero sus “patrias” (πατρίδας) son aquellas en que habitan (*Flacc.* 46). Este último pasaje pone de manifiesto el núcleo problemático de los tratados históricos, el conflicto por los derechos de ciudadanía alejandrina de los judíos, el que subyace también al contexto de redacción del tratado apologético que nos ocupa.

La estrecha vinculación entre todas estas temáticas se evidencia en otro pasaje de la *Vida de Moisés*, donde Filón es muy explícito acerca de cuál debe ser el estatus de los que se establecen en una ciudad o país para habitar allí como inmigrantes: “Los extranjeros, a mi criterio, deben ser inscritos como suplicantes de quienes los reciben; y además de suplicantes, son residentes y amigos (μέτοικοι καὶ φίλοι), aspirantes a la igualdad de derechos civiles y vecinos (σπεύδοντες εἰς ἀστῶν ἰσοτιμίαν καὶ γειτνιῶντες), casi ciudadanos (ἤδη πολίταις), pues poco difieren de los autóctonos” (*Mos.* 1.35). Filón introduce esta afirmación en relación con la época de Moisés y la denuncia del trato esclavizante que recibieron los judíos en Egipto; sin embargo, es innegable el sentido general del párrafo, que resulta completamente a tono con las preocupaciones más apremiantes de los judíos de Alejandría. Estas referencias halladas en obras de la misma época de producción que la que consideramos más plausible para las *Hypothetica* (*Contra Flaco* y la *Embajada a Gayo*) y en uno de los tratados de más claro impulso apologético (*Vida de Moisés*) muestran que la presentación de los judíos como inmigrantes no es casual, sino que busca instalar en la discusión una concepción favorable hacia ellos, que contribuya a sostener sus reclamos sociales y políticos.

Conclusiones

La estrategia apologética que Filón pone en juego en *Hypothetica* se despliega en una estructura retórica basada en la argumentación lógica sutilmente razonada y construida mediante un cuidadoso trabajo de selección, énfasis y omisiones, a fin de desmontar la imagen negativa aprovechada por sus adversarios

y sustituirla por una positiva y favorable a sus intereses. De esta manera, el autor judío opta por mostrar una actitud estrictamente defensiva, que se limita a responder a las ideas negativas sobre su grupo con una presentación más positiva, pero sin atacar directamente a los voceros de tales ideas ni a sus grupos sociopolíticos de pertenencia²¹, aunque su tono llegue por momentos a la ironía o el sarcasmo. La complejidad de tal estrategia retórica explica las diferencias que este texto presenta con respecto a otros de su autoría, pero le permite también servirse de conceptos cargados de una fuerte connotación ideológica a lo largo de su obra y, muy especialmente, en textos producidos en época cercana a la de *Hypothetica* o atravesados por intereses apologéticos muy próximos a los que inspiran este tratado. En la época y situación social y política en que se inserta el texto filónico, ya sea ante una audiencia romana, alejandrina o ambas, el apologeta busca mostrarse, a sí mismo y a su pueblo, respetuosos de los demás pero, al mismo tiempo, dignos de admiración, respeto y aceptación. La voluntad conciliadora para recobrar alguna forma de convivencia pacífica y asegurar una forma de vida y una condición sociopolítica favorables a su comunidad es sin duda el elemento rector en la novedosa disposición del texto y de la actitud autorial.



21. Contrasta con los ataques *ad hominem* en el discurso de Flavio Josefo, *Contra Apión* 1.226, 320, 2.3, 136, 138, etc.

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones

Barclay, J. M. G. (2007). *Flavius Josephus. Against Apion. Translation and Commentary*. Leiden, Boston.

Cohn, L., Wendland, P. y Reiter, S. (eds.) (1962). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*. Vols. I-VII. Berlin (1ra ed.: 1896-1926).

Cohn, L., Wendland, P. y Reiter, S. (eds.) (1915). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt (Editio Minor)*. Vols. I-VI. Berlin (1ra ed.: 1896-1915).

Colson, F. H. y Whitaker, G. H. (eds.) (1981-1991). *Philo*. Vols. I-X. London-New York (1ra. ed.: 1929-1962).

Martín, J. P. (ed.) (2009-2016). *Filón de Alejandría. Obras Completas*. Vols. I-V. Madrid.

Thackeray, H. St. J. et al (eds. y trads.) (1927-1965). *Josephus*. Vols. I-IX. London.

Bibliografía citada

Barclay, J. M. G. (1996). *Jews in the Mediterranean Diaspora*. Edinburgh.

Collins, J. J. (2005). “Reinventing Exodus: Exegesis and Legend in Hellenistic Egypt”, en *Jewish Cult and Hellenistic Culture. Essays on the Jewish Encounter with Hellenism and Roman Rule*. Leiden, Boston; pp. 44-57.

Cover, M. (2010). “Reconceptualizing Conquest: Colonial Narratives and Philo’s Roman Accuser in the Hypothetica”. *The Studia Philonica Annual*, 22, pp. 183-207.

Gager, J. G. (1985). *The Origins of Anti-Semitism. Attitudes towards Judaism in Pagan and Christian Antiquity*. New York-Oxford.

Gambetti, S. (2009), *The Alexandrian Riots of 38 C.E. and the Persecution of the Jews: A Historical Reconstruction*. Leiden-Boston.



- Gruen, E. S. (2016). "The Use and Abuse of the Exodus Story", en *The Construct of Identity in Hellenistic Judaism*. Berlin, Boston; pp. 197-228.
- Mélèze Modrzejewski, J. (2001). *The Jews of Egypt. From Ramses II to Emperor Hadrian*. Skokie, Illinois.
- Morris, J. (1987). "The jewish philosopher Philo" en Schürer, E. et al. *The History of the Jewish people in the age of Jesus Christ (175 B. C. - A. D. 135)*. Vol. III, Tomo 2. Edinburgh; pp. 809-889.
- Pearce, S. (2007). *The Land of the Body: Studies in Philo's representation of Egypt*. Tübingen.
- Royse, J. R. (2009). "The Works of Philo Philo", en Kamesar, A. (ed.). *The Cambridge Companion to Philo*. Cambridge; pp. 32-64.
- Schäfer, P. (1998). *Judeophobia. Attitudes toward the Jews in the Ancient World*. Cambridge.
- Smallwood, E. M. (1976). *The Jews under Roman rule. From Pompey to Diocletian*. Leiden.
- Sterling, G. E. (1990). "Philo and the Logic of Apologetics: an Analysis of the *Hypothetica*". *SBL Seminar Papers*, 126/29, pp. 412-430.
- Stern, M. (1976; 1980; 1984). *Greek and Latin Authors on Jews and Judaism*. 3 vols. Jerusalem.
- Van der Horst, P. (2003). *Philo's Flaccus. The First Pogrom*. Leiden-Boston.
- Vela, H. (2010). "Philo and the Logic of History". *The Studia Philonica Annual*, 22, pp. 165-182.



Manilio entre enseñar y narrar: Aries, el Cochero y las carreras de caballos

Martín Pozzi
UBA - UBACyT
marpozzi@gmail.com

Resumen

Analizaré en *Astronomica* de Marco Manilio (s. I d.C) algunos de los desarrollos astrológicos vinculados a los *paranatellonta* (libro V) que evidencian un uso marcado de itinerarios vectoriales y una utilización particular de los espacios tanto referenciales como discursivos. A partir del concepto de geopoética (Collot) intentaré mostrar cómo este voluntario corrimiento o desdibujamiento de los límites del cielo y la tierra y el sutil agregado de la misma obra como un nuevo lugar, implican la creación de un nuevo espacio simbólico que pone en tensión los límites del discurso didáctico y la mera narración literaria.

**Palabras-clave:**

Manilio - espacio -
geopoética - poesía
didáctica - discurso.



En el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre las concepciones y usos simbólicos del espacio¹ en la literatura latina, estoy abocado al estudio de algunas particularidades de esta problemática en el poema didáctico astrológico *Astronómica* de Marco Manilio,² una obra compleja y multiforme de los primeros años del siglo I d. C. Como es esperable, este poema que intenta explicar y enseñar astrología y astronomía –dos términos no muy distinguibles en la época– hará un uso más que abundante y prolífico del espacio en su sentido más extremo, es decir, el universo todo. Por esta razón, pero además por la particular forma de representar dicho espacio, resulta una fuente más que provechosa para estudiar y problematizar distintos abordajes sobre el tema. En esta ocasión intentaré mostrar cómo el corrimiento y solapamiento de espacios diversos tanto referenciales como simbólicos originados en el marco didáctico del poema se integran dentro de una reflexión metaliteraria que pone en tensión los propios límites del género. Elegí un breve pasaje que en su extremada condensación permite ejemplificar una estrategia que encontraremos en reiteradas ocasiones en el poema.

1. Para una introducción a esta problemática compleja cfr. la obra clásica de Lefebvre (1991), esp. pp. 1-67. Un buen resumen histórico y crítico de este abordaje en Parker (2012-2014); más específicamente para el mundo clásico, Gilhuly & Worman (2014: 1-13).

2. Cfr. Goold (1977: xi-cxxiii), Salemme (2000) y Volk (2009).

Una buena parte del quinto y último libro del poema está dedicada a la explicación del concepto astrológico de los *paranatellonta*, es decir, la salida simultánea de una constelación zodiacal con otra extrazodiacal, y las influencias que esta conjunción produce en quienes nacen bajo su auspicio.³ Si bien es una práctica importante para la técnica astrológica, no es necesario ser un experto para darse cuenta de que, tras una rápida lectura del texto, nos encontramos con una serie de ejemplos relativamente inconexos y sin demasiada sistematización. Este es un tema complejo y arduo y, sin dudas, el poeta ha preferido seleccionar aquellos que le proporcionaban un mejor resultado en términos de creación literaria y tratarlos sin demasiado rigor expositivo y de forma incompleta. De esta manera encontraremos que el *magister* casi pierde el hilo del discurso y se desvía hacia historias colaterales, digresiones mitológicas y descripciones ajenas a la temática, sirviéndose de una característica bastante arraigada en el género como es la inclusión de relatos externos a la linealidad del discurso didáctico.⁴ Ciertamente esto no es el *epyllion* de Aristeo, pero el funcionamiento es equivalente y nos lleva a relativizar el paradigma de enseñanza para centrarnos más en el marco de un desarrollo literario.

Todos estos *paranatellonta* se estructuran del mismo modo: la locación astronómica, en el mejor de los casos, de la conjunción de ambas constelaciones, seguida del desarrollo de las características y principales rasgos de quienes nacen bajo este fenómeno y algunos ejemplos reales o mitológicos para terminar de ilustrar el asunto. A partir de la base de la teoría estoica de la simpatía universal,⁵ que de algún modo da un sustento epistemológico a la disciplina y a estas explicaciones, se busca equiparar de forma metafórica algún aspecto ya del carácter figurativo ya de la persona que encarna alguna de las constelaciones. Veremos qué pasa cuando salen a la vez Aries y la constelación del Cochero, también conocida como Auriga.

Ya desde la presentación inicial comenzamos a ver la superposición de espacios:

primum iuga tollit ab undis
*Heniochus clivoque rotas convellit ab imo (Astr. 5.68-69)*⁶

3. Cfr. Le Boeuffe (1987) s.v. *paranatellon* y *consurgere*.

4. Cfr. Dalzell (1996:22-23), Calcante (2002), Perutelli (1989), Volk (2002); un resumen crítico en Pozzi (2010).

5. Cfr. Repici (1995) y Volk (2009:102-103).

6. Sigo la edición de Goold (1998); las traducciones son propias.



El Cochero saca primero los caballos de las olas y empuja las ruedas desde el extremo de la pendiente.

Aquí se superponen en nuestra recepción la imagen de la constelación del Cochero apareciendo en el horizonte personificada concretamente con un carro tirado por caballos y el inicio del rodamiento de las ruedas. Es decir, en términos técnicos y concisos podría haber dicho directamente “sale el Cochero”, como lo haría cualquier manual o texto informativo, pero se prefiere una expresión más metafórica que aúna el objeto celeste con su representación esencial y tradicional. Pero el solapamiento sigue haciéndose explícito, ya que dirá luego:

*ille dabit proprium studium caeloque retentas
quas prius in terris agitator amaverat artes (Astr. 5.71-72)*

Él dará su propio afán y las artes que como cochero había amado antes en la tierra y que mantiene en el cielo.

Aquí vemos en funcionamiento el proceso del catasterismo;⁷ es decir, el devenir estrella o constelación que han sufrido distintos personajes mitológicos que por diversas razones, buenas o malas, terminaron engalanando el cielo. Me interesa recalcar esta identificación ya que el texto nos lleva a la idea de que en tanto constelación mantiene (“retentas”) las habilidades que tenía en la tierra: el Cochero en la tierra se traslada con todas sus habilidades al cielo. Exactamente en qué consisten esas habilidades para una constelación, no logro saberlo, pero tengamos en cuenta que lo que se quiere reforzar aquí es la identificación entre el cielo y la tierra y viceversa. En un primer momento el movimiento es ascendente (tierra a cielo) y, como veremos más adelante, luego es descendente desde la constelación a los seres humanos. Una vez más entra a funcionar aquí la simpatía universal, todo el universo experimenta la unidad, y esto se nos muestra como receptores: la constelación del Cochero conserva sus habilidades en el cielo y transmite esas mismas habilidades a los nacidos bajo su influencia al coincidir con Aries. En una formulación distinta se busca racionalizar de algún modo esta influencia intangible: hay algo en el

7. Cfr. Le Boeuffle (1989: 95-97).

cielo que desciende a la tierra. Hasta aquí vemos una presentación concisa y concreta de esta influencia y ahí podría terminar, en términos informativos, la explicación; pero es un poema y hay mucho más: dieciocho versos dedicados a desarrollar las *artes* antes mencionadas de varias ocupaciones equinas como las carreras y los saltos de equitación:

*stare levi curru moderantem quattuor ora
spumigeris frenata lupis et flectere equorum
praevalidas vires ac torto stringere gyro;
at, cum laxato fugerunt cardine claustra,
exagitare feros pronumque antire volantis
vixque rotis levibus summum contingere campum
vincentem pedibus ventos, vel prima tenentem
agmina in obliquum cursus agitare malignos
obstantemque mora totum praeccludere circum,
vel medium turbae nunc dextros ire per orbem
fidentem campo, nunc meta currere acuta
spemque sub extremo dubiam suspendere casu.
nec non alterno desultor sidere dorso
quadrupedum et stabilis poterit defigere plantas,
pervolitans et equos ludet per terga volantum;
aut solo vectatus equo nunc arma movebit,
nunc leget in longo per cursum praemia circo. (Astr. 5.73-89)*

Mantenerse parado en un carro liviano, mientras domina cuatro bocas frenadas por espumosos bocados, y dobligar las tremendas fuerzas de los caballos y dominarlos en los giros cerrados; por otro lado, cuando al soltar la traba escapan del encierro, agujonear a los fieros, inclinado hacia adelante superar a los que vuelan, tocar apenas el suelo con las ligeras ruedas venciendo con los pies a los vientos o, manteniendo la primera fila, conducir de manera oblicua una mala carrera y obstaculizando con la demora cerrar todo el circo, o en el medio de la turba ora avanzar a través de los círculos derechos confiando en el campo, ora correr por el estrecho borde dejando hasta el último momento una dudosa expectativa.



También como saltador podrá sentarse alternadamente en los lomos de los caballos y fijar sus firmes plantas: volando también de uno a otro hará trucos sobre el lomo de los que vuelan; o también llevado en un único caballo ya blandirá las armas ya recogerá los premios de la carrera en el extenso circo.

El pasaje, que bien podría extractarse como pieza individual, es una lograda composición que describe las distintas vicisitudes de una carrera de caballos, las tácticas de los jinetes para tomar las curvas y adelantarse a los adversarios y las piruetas que estos suelen realizar. En una compleja combinación de versos holoespondaicos seguidos de dáctilos en diversas combinaciones más la conjunción de diversas aliteraciones, notablemente en guturales y dentales, el poeta logra dar un ritmo y una dinámica fónica que remeda las alternativas de la carrera y el galope de los caballos. Más allá del valor estilístico que brevemente he indicado, me interesa destacar el marcado énfasis en los desplazamientos espaciales que estructuran el pasaje: la recurrencia de términos de movimiento como *exagitare*, *agitare*, *currere*, *cursus*, *ire*, etc. busca equiparar lo esencial de un cochero en la tierra, es decir, el movimiento y la carrera, con su transposición estelar: el movimiento de la constelación por el cielo con términos que encontraremos reiterados a lo largo de todo el poema (los astros salen, corren, se apuran, viajan, etc.) Más concreta y sugestiva es la reiteración de términos vinculados con el vuelo como *volantis*, *pervolitans*, *volantum* que insisten con el mismo esquema al aludir tanto a los caballos, a los cocheros que “vuelan” y por transposición a la constelación que metafóricamente vuela por el cielo. Finalmente, podemos ver en la frase “*ire per orbis*” un sentido polisémico que permite nuevamente una fácil transición entre estas dos esferas, valga la redundancia: los círculos de la carrera y, por ende, de la tierra, por un lado, y los círculos celestes, por el otro.

Vemos entonces que, como es habitual en el poeta, se intenta buscar una identificación entre un personaje terrestre (en este caso un cochero) y su devenir celestial como constelación. En un intento por subrayar la identificación simpatética entre ambas esferas se busca poner en relación elementos claramente dispares pero identificables de forma metafórica. Lo interesante aquí es que el procedimiento prácticamente se independiza y da lugar a la creación literaria y a un desarrollo más poético que didáctico, pues con razón podríamos preguntarnos qué tiene que ver una carrera de caballos con la técnica astrológica y con la constelación del Cochero en particular.

Respetando el esquema habitual, siguen a la descripción las características de los nacidos bajo esta conjunción. Nuevamente no nos llama la atención que se ilustre (*notare* es el verbo que utiliza Manilio) a



los influidos por el cochero con seres mitológicos, lo que reduce notablemente su aplicabilidad concreta a los seres humanos, como veremos enseguida. Dos son los *exempla*: Salmoneo y Belerofonte.

Como se recordará, Salmoneo⁸ es un ejemplo clásico de soberbia, ya que este monarca crea un puente suspendido de bronce que recorre con un carro desde el cual lanza antorchas a su pueblo remedando los rayos de Zeus. Como es de esperar, el dios supremo no tolera esta afrenta y lo mata. La formulación maniliana es concisa, casi braquilógica:

*hinc mihi Salmoneus (qui caelum imitatus in orbe,
pontibus impositis missisque per aera quadrigis
expressisse sonum mundi sibi visus et ipsum
admovisse Iovem terris, dum fulmina fingit
sensit, et immissos ignes super ipse secutus
morte Iovem didicit) generatus possit haberi. (Astr. 5.91-96)*

Para mí que Salmoneo puede considerarse engendrado de aquí, quien, imitando al cielo en la tierra y tras construir un puente y enviar una cuadriga a través del bronce, creyó expresar el sonido del universo y haber traído al mismo Júpiter a la tierra mientras fingía los rayos; siguiendo los rayos que lanzaba conoció a Júpiter con la muerte.

Este nuevo espacio que se nos abre reitera elementos para subrayar la identificación con un cochero genérico: el uso de un vector espacial como el puente, que simbólicamente conecta ambos lugares y el carro desde el cual se arrojan las teas. Pero aquí no termina la identificación, ya que también se desliza una referencia al mundo celestial al predicar de Salmoneo que imita al cielo en la tierra (“*caelum imitatus in orbe*”). Es decir, casi en forma inversa a la catasterización, tenemos el movimiento del cielo que baja a la tierra, aunque invalidado por la *hybris* de su protagonista. Más allá del infausto resultado, podemos notar una vez más el procedimiento de identificación, que ahora se vuelve tripartito. En un primer momento vinculamos al cochero terrestre y sus carreras del circo con la constelación del Cochero y sus movimientos; el ejemplo mítico nos trae a su vez la identificación con ambos espacios: tenemos un cochero sober-

8. Cfr. Grimal (1981) s.v. Salmoneo.



bio que en la tierra quiere hacer lo que sucede en el cielo. Más allá del escaso valor explicativo, lo que el autor intenta mostrar es la interdependencia entre estos elementos, situación que se da, necesariamente, en el plano lingüístico y discursivo. Convengamos que sería más fácil y directo decir que quienes nazcan bajo esta conjunción serán veloces jinetes, pero la referencia mitológica tiene un valor de peso mucho mayor y, si bien es muy ilustrativa al agregar cierta dosis de *páthos*, al mismo tiempo subvierte el pretendido carácter didáctico, que ya hacia el último libro ha quedado totalmente desvirtuado. En la práctica retórica los *exempla* tienen que formar parte de la experiencia del receptor y ser aceptados como tales, si no su fuerza entimemática se pierde.⁹ Ahora, si justificamos esta premisa desde una historia mitológica, el argumento apunta hacia otro lado, máxime si el propio emisor modaliza su presentación al decir “*mihi Salmoneus possit haberi*”.

El segundo *exemplum* se manifiesta en forma análoga y se destaca nuevamente por ser negativo:

*hoc genitum credas de sidere Bellerophonten
imposuisse viam mundo per signa volantem,
cui caelum campus fuerat, terraeque fretumque
sub pedibus, non ulla tulit vestigia cursus. (Astr. 5.97-100)*

Se puede creer que Belerofonte, nacido bajo esta constelación, colocó un camino hacia el cielo volando entre los signos. Él, para quien el cielo había sido su campo y las tierras y el mar bajo sus pies, no dejó huellas de su carrera.

El *exemplum* es paralelo al anterior, ya que tenemos prácticamente los mismos elementos: la creación de un camino hacia el cielo (“*imposuisse viam mundo*”), el viaje volador (“*per signa volantem*”), la carrera (“*cursus*”), y la referencia concreta a la confusión de espacios: para Belerofonte el cielo era un campo bajo sus pies (“*cui caelum campus fuerat*”). Por último, encontramos la misma indeterminación del emisor al usar el indefinido *credas* en la presentación del ejemplo. Como en el caso de Salmoneo, tenemos una identificación tripartita entre Belerofonte intentando volar hacia el cielo montado en Pegaso por un lado, el cochero genérico como fuente terrestre por el otro y, finalmente, la constelación del

9. Cfr. Barthes (1982).

Cochero en el cielo. Se trazan de nuevo líneas de contacto entre un ser terrenal, una constelación celestial que lo toma como base y representación, y un ejemplo mitológico que busca concretizar la influencia de la conjunción. Hasta aquí un procedimiento habitual en la dimensión explicativa de este texto pero, ciertamente, no exento de problemas al considerar la tensión que produce esta, por llamarla de algún modo, confusión de espacios.

Encontramos dos lugares bien determinados, aunque no del mismo modo: por un lado tenemos a la tierra, un lugar conocido y cognoscible y que en su formulación claramente deviene un espacio, siguiendo la tradicional distinción de de Certeau,¹⁰ es decir, un lugar (en este caso, el de una carrera de caballos) que por la ínsita y necesaria presencia de un individuo (el jinete) se vuelve 'historizable' y sujeto a las negociaciones subjetivas e ideológicas propias de cualquier actividad humana; por el otro, el cielo, mostrado aquí en tanto marco de las constelaciones, que aunque es presentado con atributos traspuestos desde la esfera humana (pensemos que en definitiva buscar figuras en las estrellas es un rasgo de "humanización") precisamente se caracteriza por la ausencia específica de seres humanos, quedando claramente delimitado como un lugar y nunca pudiendo llegar a convertirse en un espacio. Esta distinción no es menor porque marca la presencia y por contraposición la ausencia de los entes subjetivos. Tampoco es casual que los intentos por superar esta separación sean castigados con la muerte: no hay seres humanos como tales en el cielo.

En consonancia con esta idea, vemos que el otro punto de vista espacial que podemos reconocer es el vectorial,¹¹ es decir, los movimientos y mediaciones que se dan entre los lugares y/o espacios. Como se recordará, los dos *exempla* nos hablan de caminos y puentes infructuosos que han buscado ya remedar un camino celestial ya directamente ascender a las estrellas. En este sentido, podemos pensar que el texto obtura toda posibilidad de transposición desde el momento en que el vector implica, dado que el transportado es un humano, también la conversión de un lugar en un espacio: la tierra sigue siendo un espacio y el cielo sigue siendo un lugar; por más intentos de vectorización entre ellos, no hay mayor posibilidad de acceso.

Como nos recuerda el episodio de Salmoneo, la única manera de hacer bajar algo del cielo es artificial y comporta la imitación y la representación de algo ajeno: nuevamente ambas esferas se mantienen apartadas aunque claramente entrecruzadas. E insisto con el carácter de artificial: varios son los términos

10. De Certeau (2000:129-130). Cfr. también Gilhuly; Worman (2014).

11. De Certeau (2000: 131-132).

que debemos subrayar. Ya hemos hablado de que ambos *exempla* se presentan de forma modalizada, como ajenos al discurso central; al mismo tiempo el episodio de Salmoneo es esencialmente metaliterario pues el malogrado rey intenta expresar el sonido del cosmos (“*expressisse*”), finge (“ *fingit*”) los rayos, en definitiva, imita al cielo (“*caelum imitatus*”), todos términos claramente vinculados a la representación y a la creación literaria. Como si fuera poco, y ya en una referencia más específica al propio género del texto, Salmoneo como conclusión termina “conociendo a Júpiter con la muerte”, pero el verbo que se utiliza es *didicit*: aprendió que eso no se podía hacer. De alguna manera, simbólicamente, el episodio parecería decirnos que toda representación del cielo, todo intento de hacerlo bajar a la tierra, es forzosamente artificial y está condenado al fracaso. Y quizás esto se pueda leer también en clave de campo literario y autoridad discursiva, en tanto Manilio con frecuencia recuerda en su poema que él es el único capacitado para transmitir este conocimiento celestial, y que él es el único que ha podido hacer descender el conocimiento y pasárnoslo a nosotros, pobres neófitos.¹²

Para no extenderme de más, baste decir que para iluminar esta problemática podemos servirnos del concepto de geopoética de Collot,¹³ que vincula una determinada manera de representar el espacio con las formas literarias. En este sentido, en el marco de este supuesto manual de astrología, que evidentemente no lo es, tanto la divergencia en el estatus del cielo y de la tierra en cuanto a su representación, es decir, uno como lugar y otro como espacio, cuanto la imposibilidad de vectorización física entre ambos puntos no hacen más que subrayar una característica esencial del género didáctico: hay uno solo que sabe y que, en términos espaciales, puede acceder y apropiarse del lugar. Ese es el que enseña; los demás habitamos otro espacio, quizás aprendemos, pero nunca llegamos.

12. Cfr. Pozzi (2001).

13. Collot (2011 :§23-34).

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona.
- Calcante, C. M. (2002). *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*. Pisa.
- Collot, M. (2011). “Pour une géographie littéraire”, *fabula LHT 8*. Disponible en: <https://www.fabula.org/lht/index.php?id=242>
- Dalzell, A. (1996). *The Criticism of Didactic Poetry. Lucretius, Vergil, Ovid*. Toronto.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. I: Artes de hacer*. México.
- Gilhuly, K.; Worman, N. (2014) (eds.). *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*. Cambridge.
- Goold, G. P. (ed) (1977). *Manilius Astronomica*. Cambridge: Loeb Classical Library.
- Goold, G. P. (ed) (1998). *Astronomica*. Stuttgart: Teubner.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires.
- Le Boeuffle, A. (1987). *Astronomie, astrologie. Lexique latin*. Paris.
- Le Boeuffle, A. (1989). *Le ciel des romains*. Paris.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford.
- Parker, J. (2012-2014). “Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future”, *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 7-8, pp. 74-101. Disponible online: http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12_Joshua_Parker.html [consultado 25-07-2022].
- Perutelli, A. (1989). “Il testo come maestro” en: Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma, tomo 1, pp. 277-310.
- Pozzi, M. (2001). “Yo sé que tú sabes que yo sé: esquemas de la autoridad discursiva en Manilio” en Caballero de del Sastre, E. – Schniebs, A. (comps.) *La fides en Roma: Aproximaciones*, Buenos Aires, pp. 125-150.



Pozzi, M. (2010). “Aproximaciones a la poesía didáctica latina” en Schniebs, A. (ed.) *Debates en Clásicas*, vol. 2. Buenos Aires, pp. 105-130.

Repici, L. (1995). “Gli Stoici e la Divinazione Secondo Cicerone”, *Hermes* 123.2, pp. 175-192.

Salemme, C. (2000). *Introduzione agli Astronomica di Manilio*. Napoli.

Volk, K. (2002). *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford.

Volk, K. (2009). *Manilius And His Intellectual Background*. Oxford.



La diosa y sus sacerdotisas: hechicería y sincretismo en las figuras de Hécate, Medea y Simeta en *A. R.* y *Theoc.* 2

Victoria Perrotti

Universidad de Buenos Aires
vicky.perrotti@gmail.com

Matías Ezequiel Pugh

Universidad de Buenos Aires
matiasezequielpugh@gmail.com

Resumen

Hécate es una diosa con fuertes implicancias en la hechicería. En las *Argonáuticas*, Medea exhibe poderes sobre la naturaleza y somete los dominios considerados ámbitos de actuación propios de aquella. En el “Idilio II” Simeta recurre a Hécate y a divinidades asimiladas con el objetivo de recuperar a su amado mediante encantamientos.

Abordaremos la construcción de ambas hechiceras, del vínculo religioso y de la asistencia de la divinidad en sus prácticas taumátúrgicas. Ambas son practicantes de su culto y hacen uso de facultades mágicas, por lo que se revisten de rasgos relacionados con ella que configuran y justifican su accionar.



Palabras-clave:
Hécate - Helenismo
- sincretismo -
taumaturgia.



Una de las figuras centrales de la hechicería en la literatura griega es la diosa Hécate. A través de sus relaciones con el inframundo, la luna y la comunicación entre los espacios liminares se vincula con Perséfone, Ártemis, Selene y Hermes. La versión canónica de la *Teogonía* de Hesíodo la identifica como hija de Perses y Asteria, prima de Circe y tía de Medea.¹ Sin embargo, la versión que retoma Apolonio de Rodas convierte a esta última en su aprendiz y sacerdotisa, capaz de exhibir poderes sobre la naturaleza y someter los tres dominios considerados ámbitos de actuación propios de Hécate desde época arcaica (la tierra, el cielo y las aguas).

Circe, figura integrada en el mitologema de Medea, definitivamente impacta en la conformación de su identidad como *πολυφάρμακος*, es decir, conocedora de drogas o hechizos,² ya que ese calificativo se le atribuye a ella en primera instancia en la *Odisea* (10.276). Además, Circe prefigura en general el estereotipo de la mujer peligrosa involucrada en el arte del *φάρμακον* y la magia, características presentes en Medea.

Sin embargo, Medea no es la única hechicera de la literatura en conexión con Hécate. En el “Idilio II” de Teócrito, vemos que la joven Simeta recurre a la diosa y a otras divinidades asimiladas a ella con el objetivo de recuperar a su amado Delfis mediante encantamientos efectivos.

En este trabajo abordaremos la construcción de las dos hechiceras enamoradas, la importancia del vínculo religioso y la asistencia de la divinidad tutelar en las prácticas taumatúrgicas, tanto en las

1. A su vez, Medea es sobrina de Circe.

2. LSJ: *πολυφάρμακος*. En *Il.*16.28 funciona como atributo de *ιατρός*, “médico”.

Argonáuticas de Apolonio de Rodas como en el “Idilio II” de Teócrito. Puesto que estas mujeres son practicantes de su culto y hacen uso de las facultades mágicas propiciadas por la diosa, ambas se revisten de rasgos relacionados con ella que, en última instancia, configuran y justifican su accionar.

Diosa y patrona de las hechiceras: Hécate

La primera mención de Hécate en las fuentes literarias antiguas ocurre en la *Teogonía* de Hesíodo; la segunda, cercana en el tiempo, en el *Himno Homérico a Deméter*. Sin embargo, en ninguna de estas la diosa posee atributos que la relacionen con la magia o la hechicería, y esto se debe a que nos encontramos entre los siglos VIII y VI a. C.: la vinculación se dará un tanto después, durante la época clásica.

Sí podemos decir que existe una clara diferencia entre los dos contextos narrativos en cuanto a las características que le asignan a la diosa los distintos narradores: a diferencia de lo que ocurre en la *Teogonía*, en el himno homérico se la vincula con Perséfone y, por extensión, con el inframundo, con todo lo que este ámbito implica para el imaginario griego (muerte, ánimas, cercanía con el Tártaro, oscuridad, etc.).³ Es importante resaltarlo ya que, creemos, es uno de los eslabones por los cuales Hécate comenzará a adquirir –a partir del siglo V a. C.– los rasgos oscuros propios de los espacios connotados negativamente por los que se mueve, relativos al recorrido de las ánimas y a la brujería.

El cambio, como decíamos, lo podemos visualizar durante el siglo V a. C. Un tratado del corpus hipocrático (*Sobre la enfermedad sagrada*) que García Gual ubica entre los años 430-420 a. C. (1983: 395) habla de Hécate como una diosa que es relacionada con los terrores nocturnos por quienes le achacan la culpa a un dios en cada manifestación de la dolencia:

Ὅκόσα δὲ δείματα νυκτὸς παρίσταται καὶ φόβοι καὶ παράνοιοι καὶ
ἀναπηδήσιες ἐκ τῆς κλίνης καὶ φόβητρα καὶ φεύξιες ἔξω, Ἐκάτης φασὶν εἶναι
ἐπιβολὰς καὶ ἡρώων ἐφόδους. (1.190-193)⁴

3. En efecto, así es caracterizado en el himno: “[...] envió al Érebo al Argicida de áurea varita para que, tras persuadir a Hades con suaves palabras, condujera a la inocente Perséfone desde la lóbrega oscuridad hacia la luz [...]”, εἰς Ἑρεβος πέμψε χρυσόσραπιν Ἀργειφόντην, / ὄφρ’ Αἴδην μαλακοῖσι παραιδάμενος ἐπέεσσιν / ἀγνήν Περσεφόνειαν ἀπὸ ζόφου ἠερόεντος / ἐς φάος (vv. 335-338). La edición pertenece a Foley, H. (2013). Todas las traducciones son nuestras.

4. Littré (ed.) (1962).



Los que tienen terrores nocturnos, espantos y delirios, y dan saltos de la cama y se escapan fuera de sus casas, dicen que sufren ataques de Hécate y asaltos de los héroes.

Aquí por primera vez en las fuentes conservadas aparece en relación con el terror, el miedo, la noche y como causante de un malestar. También cabe mencionar que, unas líneas antes, se menciona a la diosa Enodia (una epiclesis de Hécate) al hablar de un síntoma particular de quienes están cursando una enfermedad.⁵

Luego, ya en el terreno de la tragedia encontramos, en un fragmento de una obra perdida de Sófocles (*Las cortadoras de raíces*, *ιζοτόμοι*)⁶—que la crítica ubica entre el 468 y el 406 a. C.—,⁷ al coro entonando un himno en honor de Helios y de Hécate:

{ΧΟ.} Ἥλιε δέσποτα καὶ πῦρ ἱερόν,
τῆς εἰνοδίας Ἐκάτης ἔγχος,
τὸ δι' Οὐλύμπου προπολοῦσα φέρει
καὶ γῆς ἀνιοῦσ' ἱεράς τριόδους,
στεφανωσαμένη δρυῖ καὶ πλεκταῖς
ὤμων σπείραισι δρακόντων (535)⁸

Soberano Helios y fuego sagrado, lanza de Hécate Enodia, que porta cuando camina por el Olimpo y cuando se acerca a las sagradas encrucijadas de la tierra, coronada de encina y de trenzadas volutas de crueles serpientes.

Sincretizada con la tesalia Enodia y con Selene, Hécate emerge como diosa de los caminos con una presencia aterradora que recuerda a Medusa, despiadado monstruo femenino con gran poder, que era temida por todo mortal. Su conexión con las encrucijadas y las serpientes, sumada a las características

5. Ἦν δὲ καὶ τῆς κόπρου τι παρέη, ὁ πολλάκις γίνεται ὑπὸ τῆς νόσου βιαζομένοισιν, Ἐνοδίου πρόσκειται ἢ προσωνυμίη. (*Morb.Sacr.* 1.186-188). “Si se le escapa algún excremento, lo que sucede muchas veces a los que están dominados por la enfermedad, se le aplica el sobrenombre de la diosa Enodia”.

6. La conservamos por un escolio a *A. R.*, 3.1214.

7. Archive of Performances of Greek and Roman Drama (<http://www.apgrd.ox.ac.uk/ancient-performance/performance/672>).

8. Radt (ed.) (1977).



esbozadas en el tratado hipocrático, serán claves para la definición de su aspecto a partir de la época clásica: una deidad terrorífica de tres cabezas que infunde terrores nocturnos.

Conservamos también breves referencias a Hécate en dos obras de Eurípides: *Ion*, de 413 a. C., y *Helena*, de 412 a. C., donde las relaciones con los fantasmas, la hechicería y lo nocturno se profundizan:

{Χο.} Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος, ἅ τῶν
 νυκτιπόλων ἐφόδων ἀνάσσεις,
 καὶ μεθαμερίων, ὄδωσον
 δυσθανάτων κρατήρων πλη-
 ρώματ' ἐφ' οἷσι πέμπει
 πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας
 Γοργοῦς λαϊμοτόμων ἀπὸ
 σταλαγμῶν
 τῶι τῶν Ἐρεχθεϊδᾶν
 δόμων ἐφαπτομένῳ· (1048-1057)⁹

Enodia, hija de Deméter, tú que gobiernas los asaltos nocturnos y diurnos, encamina estas copas llenas de cruel muerte contra quienes envía mi señora, mi señora, tomadas de las gotas del cuello cortado de Gorgona, contra quien aspira a la familia de los Erecteidas.

{Με.} ὦ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ.
 {Ελ.} οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὀρᾷς¹⁰

Menelao: Hécate, portadora de antorchas, ¡envíame visiones favorables!

Helena: No soy un fantasma nocturno al servicio de Enodia.

Como se puede notar, ambas tragedias asocian, en primer lugar, a Hécate con Enodia y, por lo tanto, con los lugares liminares tales como las encrucijadas, espacios consagrados a la diosa. Por otro lado, se la

9. Diggle (ed.) (1981).

10. Diggle (ed.) (1994).

relaciona, de nuevo, con los asaltos nocturnos. Lo novedoso en estos pasajes es la referencia a la hechicería por medio de la preparación de brebajes y la mención de fantasmas, elementos orbitales de su identidad.¹¹

Ahora bien, ya en época helenística la identificación de Hécate con la magia es plena: en las *Argonáuticas*, la diosa ctónica es invocada con fines apotropaicos mientras los mortales celebran los ritos propios de su culto, antes de beneficiarse de los sortilegios conjurados. En el “Idilio II”, Simeta invoca a Selene y a Hécate en primera instancia (vv. 10-16) y luego a Ártemis (vv. 33-34), con lo cual se puede observar que el sincretismo religioso entre estas tres diosas se encuentra consolidado.

Sacerdotisa y hechicera: Medea

En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas la figura de Hécate se encuentra sumamente entrelazada con Medea. Incluso antes de la aparición de la joven princesa de la Cólquide, abundan las referencias a su vínculo religioso con la diosa ctónica. Un ejemplo de ello se encuentra entre los vv. 3.250-252 de parte del narrador primario, luego de haber descrito la disposición de las habitaciones en el palacio de Eetes:¹²

Ἡρα γάρ μιν ἔρουκε δόμῳ, πρὶν δ’ οὔτι θάμιζεν
ἐν μεγάροις, Ἐκάτης δὲ πανήμερος ἀμφροπονεῖτο
νηόν, ἐπεὶ ῥα θεῆς αὐτὴ πέλεν ἀρήτειρα· (3.250-252)

Hera la retenía en la morada, y antes de ningún modo estaba con frecuencia en el palacio, pues cuidaba todo el día <del templo> de Hécate, dado que ella era sacerdotisa de la diosa.

Asimismo, la relación cultural entre la diosa de las encrucijadas y Medea se ve intensificada a partir del uso de fármacos y magia. En la obra alejandrina, Medea emplea la hechicería principalmente de dos maneras: por un lado, dispone de los elementos de la naturaleza a su conveniencia y, por el otro, ejerce su

11. No podemos dejar de mencionar aunque sea como nota al pie (por razones de brevedad) que la evidencia epigráfica de los siglos IV y III a. C. provee detalles sobre los hechizos de “amarre” y las tablillas de maldición contenidas en las *defixionum tabellae* (DT 68, DT 72, DTA 107, DTA 108), donde Hécate aparece como una deidad fundamental a quien se invoca o ante quien se inscribe el conjuro, evidenciando que el proceso de impregnación de la magia y la hechicería se encuentra en pleno apogeo.

12. Hunter (ed.) (1989); Hunter (ed.) (2015).

encantamiento sobre ciertas criaturas. En cuanto al primer caso, puede observarse tanto en los cerrojos de las puertas que se abren solos ante su poder (vv. 4.41-42), como en el discurso de Selene (vv. 4.57-65), en el que el astro se regocija por las calamidades que sufre la joven, dado que en múltiples ocasiones dispuso de su recorrido celeste de acuerdo con sus prácticas mágicas. Otro ejemplo paradigmático se encuentra en el discurso pronunciado por Argos frente a los argonautas:

κούρη τις μεγάροισιν ἐνιτρέφετ' Αἰήταο,
 τὴν Ἑκάτη περὶ ἄλλα θεὰ δάε τεχνήσασθαι
 φάρμαχ' ὅσ' ἠπειρός τε φύει καὶ νήχυτον ὕδωρ·
 τοῖσι καὶ ἀκαμάτοιο πυρὸς μελίσσεται' αὐτμήν
 καὶ ποταμοὺς ἴστησιν ἄφαρ κελαδεῖνὰ ῥέοντας,
 ἄστρα τε καὶ μῆνης ἱερός ἐπέδησε κελεύθους. (3.523-539)

Una joven se crió en el palacio de Eetes, a la que la diosa Hécate enseñó con preferencia a hacer fármacos, cuantos produce la tierra y también la caudalosa agua. Con ellos incluso apaciguó el soplo del infatigable fuego y detuvo aprisa los ríos que fluyen ruidosamente y encadenó los astros y las rutas sagradas de la luna.

En el pasaje se subrayan los aspectos mágicos de la joven y su poder sobre los elementos de la naturaleza (el fuego, los ríos y los astros), junto con las enseñanzas impartidas por la diosa para la fabricación de diversos fármacos. Dicho aspecto no resulta menor para la trama de la obra, dado que Medea le entregará a Jasón un elixir y, de esta manera, el héroe podrá cumplir las tareas encomendadas por Eetes. Asimismo, es importante señalar que el encuentro entre los jóvenes ocurre en el templo de la diosa ctónica, y el rito para que funcione el filtro implicará la epifanía de Hécate (vv. 3.1212-1220).

Como señalamos con anterioridad, la joven princesa de los colcos también emplea la magia para dominar a ciertas criaturas. Así, observamos que en dos episodios del canto IV la presencia de Medea y su hechicería resultan fundamentales para la expedición de los argonautas: en primer lugar, ella duerme al dragón guardián, a partir de una invocación al Sueño y a Hécate en los vv. 145-148, y, por otro lado, en el episodio de Talos (vv. 1636-1688) logra subyugar mediante funestas visiones al gigante de bronce que custodiaba la isla de Creta. En ambos casos, la mirada resulta el vector para producir el encantamiento y constituye un aspecto en el que se insiste en el encuentro con Circe (vv. 4.727-729).

Enamorada y hechicera: Simeta

El “Idilio II” de Teócrito constituye un monólogo mimético en el que se presenta a la hechicera Simeta haciendo uso de sus facultades mágicas con un fin específico: que su amor, Delfis, regrese a ella. Estructuralmente dividido en pequeñas secciones mediante la repetición de un verso (primero una invocación a la rueda mágica y luego a Selene), el poema habilita diversas lecturas sobre el carácter solemne¹³ o irónico¹⁴ de la joven bruja. Así, la puesta en acto del ritual exhibe elementos que permiten relacionar la pieza con la tradición poética que antecede al poeta helenístico, fundamentalmente con Safo y Homero. En este punto no resulta menor subrayar el vínculo que se establece entre las prácticas mágicas y el contexto amoroso, es decir, ante la desaparición del objeto de amor del yo poético.

En su desesperación por el retorno de su amado, quien ya no se presenta en su puerta, la joven invoca a tres divinidades que, como hemos abordado anteriormente, suelen amalgamarse por sus campos de acción: Selene, Hécate y Ártemis. En cuanto a las dos primeras diosas, sus menciones se dan al comienzo del poema (vv. 10-16) y se constituyen en garantes del buen desarrollo del ritual:¹⁵

νῦν δέ νιν ἐκ θυέων καταδήσομαι. ἀλλά, Σελάνα,
φαῖνε καλόν· τὴν γὰρ ποταείσομαι ἄσυχᾶ, δαῖμον,
τᾶ χθονία θ’ Ἐκάτα, τὰν καὶ σκύλακες τρομέοντι
ἐρχομένην νεκύων ἀνά τ’ ἠρία καὶ μέλαν αἶμα.
χαῖρ’, Ἐκάτα δασπλήτι, καὶ ἐς τέλος ἄμμιν ὀπάδει,
φάρμακα ταῦτ’ ἔρδοισα χερεῖονα μήτε τι Κίρκας
μήτε τι Μηδείας μήτε ξανθᾶς Περιμήδας. (10-16)

Y ahora lo amarraré con sacrificios. ¡Vamos, Selene, muéstrate hermosamente! Pues para ti cantaré con tranquilidad, diosa, y para la subterránea Hécate, a la que incluso los cachorros temen, cuando marcha por los túmulos de los muertos y la oscura sangre. Salve, Hécate terrible, y asístenos hasta el fin al hacer estos muy malvados fármacos para que sean como los de Circe, los de Medea o los de la rubia Perimede.

13. Cf. Domány (2013); Lambert (2002); Nelson (2020).

14. Cf. Goldhill (1991); Segal (1984).

15. Gow (ed.) (1950).

A partir del empleo del verbo καταδήσομαι¹⁶ y del sintagma ἐκ θυέων en el v. 10 se hace patente la idea del amarre que Simeta está llevando a cabo. Para lograr su objetivo, serán necesarias las invocaciones correspondientes a sus acciones mágicas: en primer lugar, a Selene, a quien se la exhorta a hacerse presente (φαῖνε καλόν). Justamente, dicha diosa tendrá un papel relevante en el poema, dado que a partir del v. 69 también será invocada en el verso estribillo que divide las estrofas de la pieza (φράζεό μιν τὸν ἔρωθ' ὄθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα).

Luego de la primera invocación a Selene, la hechicera invoca a Hécate y establece en su discurso –como punto de unión entre las divinidades– la acción del canto (ποταεῖσομαι, v. 11). A la divinidad de las encrucijadas se la caracteriza de dos maneras: χθόνια en el v. 12 y δασπλήτης en el v. 14. Como hemos señalado, ambos epítetos para referirse a Hécate tienen una larga tradición, en la que el campo de acción de la diosa se encuentra vinculado a espacios inferiores, con una carga semántica negativa y, por ende, a las prácticas mágicas de carácter maléfico. Asimismo, dicha idea se ve reforzada a partir de la imagen de los cachorros (σκύλακες) temerosos mientras la divinidad deambula entre los túmulos y la sangre de los muertos.

De esta forma, el pedido a Hécate es puntual: Simeta solicita su favor en la creación de fármacos hasta el final (ἐς τέλος) del ritual. En relación con lo desarrollado sobre las *Argonáuticas*, en el segmento inicial de Teócrito aparecen tres personajes femeninos asociados a la magia y, especialmente, a la creación de diversos preparados: Circe, Medea y la rubia Perimede. De las primeras, ya hemos señalado su vínculo filial y de qué manera ciertas características presentes en Circe en *Odisea* se ven reflejadas en la joven Medea de Apolonio de Rodas. En cuanto a Perimede, su referente ha sido motivo de discusión desde los escoliastas del texto de Teócrito. No obstante, podemos subrayar la tripartición como una estructura recurrente en torno a las divinidades tutelares de su acción mágica (Selene, Hécate y Ártemis) y los *exempla* mitológicos, con cuyos famosos filtros el yo poético desea que los suyos se comparen (Circe, Medea y Perimede).

Por último, la hechicera invoca a Ártemis en los vv. 33-34 y, finalmente, vuelve sobre la diosa subterránea:

νῦν θυσῶ τὰ πίτυρα. τὸ δ', Ἄρτεμι, καὶ τὸν ἐν Ἄϊδα
κινήσαις ἀδάμαντα καὶ εἴ τί περ ἀσφαλὲς ἄλλο –

16. El mismo verbo que se emplea en las tablillas de maldición.

Θεστυλί, ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρούονται·
 ἅ θεὸς ἐν τριόδοισι τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει. (33-36)

Ahora quemaré salvado. Y tú, Ártemis, podrías alterar incluso el acero en el Hades y cualquier otro [metal] muy firme. Testílde, las perras aúllan para nosotras a lo largo de la ciudad. La diosa, en las encrucijadas. Haz resonar el bronce lo más rápido posible.

La importancia de dicha divinidad no sólo radica en su vínculo sacro con Hécate y Selene, que en nuestro pasaje se reafirma a partir de la mención del Hades, sino también en el nivel argumental del poema: Simeta se encuentra en una procesión hacia el bosque de Ártemis (v. 66) cuando ve a Delfis en la palestra de Timageto y comienza a operar en ella el tópico de la enfermedad de amor. Por último, la invocación se interrumpe por la apelación a la esclava Testílde y los indicios de que Hécate se encuentra cerca, a partir de los aullidos de las perras (ταὶ κύνες) y la afirmación tajante “ἅ θεὸς ἐν τριόδοισι”. Ante semejantes signos epifánicos, Simeta prosigue con el ritual; no obstante, a lo largo de su monólogo, desarrollará los acontecimientos que la condujeron, por un lado, a preparar un amarre digno de las facultades mágicas de Circe o Medea y, por el otro, a recurrir a tres divinidades ya asociadas plenamente a la hechicería en época helenística.



Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos abordado las (re)configuraciones de la figura de Hécate, a partir del análisis de diferentes fuentes hasta llegar a la época alejandrina en las que el campo de acción de la diosa está asociado a la hechicería y al plano subterráneo. En esta línea, hemos analizado cómo Medea, en tanto sacerdotisa y hechicera, opera sobre la naturaleza y sobre diversas criaturas de acuerdo con sus poderes mágicos. Así, el hecho cultural que reviste a la joven de la Cólquide la impregna de cierto misticismo y terror, igual que a su maestra.

Por su parte, Simeta apela a Hécate junto con Selene y Ártemis para conseguir su objetivo, es decir, el retorno de su amado a sus brazos. Podemos ver el sincretismo operando en las figuras divinas y cómo se construye el ritual en un monólogo mimético en el que la bruja expresa su retórica más pasional y visceral.

El recorrido por estos textos y contextos narrativos nos permite observar de manera patente los procedimientos retóricos por los cuales Hécate termina de consolidarse como una figura prominente en la magia y en la hechicería griegas, los personajes a los que se asimila y los atributos que recibe en el camino.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- Diggle, J. (ed.) (1981). *Euripides Trag., Ion "Euripidis fabulae, vol. 2"*. Oxford. *Helena "Euripidis fabulae, vol. 3"*. Oxford.
- Foley, H. (ed.) (2013). *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton.
- Gow, A. (ed.) (1950). *Theocritus, edited with a Translation and Commentary*, vol. I. Cambridge.
- Hunter, R. L. (ed.) (1989). Apollonius Rhodius *ARGONAUTICA*, Book III. New York.
- (2015). Apollonius Rhodius *ARGONAUTICA*, Book IV. Cambridge.
- Litré, É. (ed.) (1962). *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, vol. 6. Paris.
- Radt, S. (ed.) (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4: Sophocles*. Göttingen.
- Vogel, F. & K.T. Fischer (eds.) (1964). *Diodori bibliotheca historica*, 5 vols. Leipzig.
- Wünsch, R. (1978). *Appendix inscriptionum Atticarum*. Berlin.



Bibliografía secundaria

- Aranda García, J. A. (2016). “Diosas y hechiceras: la visión de la magia y la mujer en la antigüedad greco-romana”. *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres* 4, pp. 130-154.
- Dickie, M. W. (2003). *Magic and magicians in the Greco-roman world*. London.
- Gager, J. G. (1992). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford.
- García Gual, C. (1983). *Tratados hipocráticos*, vol I. Madrid.
- Johnston, S. I. (1999). *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley.
- Spaeth, B. (2014). “From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature”. STRATON, K. B. & KALLERES, D. S. *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Oxford.
- Lambert, M. (2002). “Desperate Simaetha: gender and power in Theocritus, Idyll 2”. *AClass* 45, pp. 71-88
- Domány, J. (2013). “Magic and Irony in Theocritus’ ‘Idyll 2’”. *Hermes* 141, pp. 58-64.
- Nelson, T. J. (2020). “Penelopean Simaetha: A Flawed Paradigm of Femininity in Theocritus’ Second Idyll. En Cusset, C., Belenfant, P. & Nardone, C. E. (eds.), *Féminités hellénistiques: Voix, genre, représentations* (pp. 387-405). Leuven.
- Segal, C. P. (1984). “Underreading and Intertextuality - Sappho, Simaetha, and Odysseus in Theocritus’ 2nd Idyll”. *Arethusa* 17, pp. 201-209.
- Goldhill, S. (1991). *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.



Alceste: peán apotropaico a Apolo (vv. 213-225)

Clara Racca

Universidad Nacional de Rosario

racca.clara.b2@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el peán en honor a Apolo entonado por el coro en *Alceste* (vv: 213-225). Dentro del drama, este pedido de ayuda expresa la fe que tienen los coreutas en los dioses de la religión oficial de la *polis*. Fuera de la ficción dramática, este himno permite ver la compleja realidad religiosa de la Atenas del siglo V, ya que la “religión de la *polis*” coexiste con la creencia en diversas deidades “extranjeras” y con la práctica de los cultos místéricos. En *Alceste* puede verse dicha coexistencia; esto es, la creencia en los dioses olímpicos, al tiempo que, según Markantonatos (2013: 18), el hecho de que la tragedia haya sido elaborada a partir de la alusión a los misterios eleusino-órficos.



Palabras-clave:
Himno - Apolo
- coro - misterios -
polis.



El objetivo de este trabajo es analizar los primeros versos del primer estásimo (213-226) de *Alcestitis* como un himno en honor a Apolo-Peán que desempeña una doble función dentro de la tragedia. Dentro de la ficción dramática, los ancianos de Feras, preocupados por la inminente muerte de Alcestitis y la desolación en que quedará sumido el palacio real, solicitan la ayuda a una deidad asociada tanto a la sanación como a Admeto. Este *peán* apotropaico constituye la respuesta humana y religiosamente correcta a la situación que está viviendo la familia real.

Fuera de la ficción dramática, los coreutas, al mismo tiempo, son ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico en las Grandes Dionisias, danzando y cantando, probablemente, con la intención de alabar a Apolo-Peán. Por este motivo, el himno debe leerse teniendo en cuenta dos aspectos importantes. En primer lugar, la actuación de Apolo en esta tragedia; en segundo lugar, permite reflexionar sobre el rol y el alcance de la ‘religión de la *polis*’, en una obra donde los elementos de los misterios eleusino-órficos son de gran relevancia.

Eurípides pone en escena en *Alcestitis* un momento de tensión, de crisis. En el primer episodio el corifeo dialoga con la sierva, quien narra lo que ha sucedido dentro en los aposentos reales. Directamente relacionado con el episodio precedente se entona el himno (213-226):¹

1. Este himno se entona en el inicio del primer estásimo (213-279). Los editores sostienen diferentes posturas en relación a la segmentación de este canto coral, algunos afirman que el primer estásimo abarca los versos 213-279 (por ej., véase Cavallero (2007 *ad loc*), Medina et al. (2008 *ad loc*). La edición del texto griego es de Dale (1954), la traducción es de la autora.

- ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν παῖ πόρος κακῶν
γένοιτο καὶ λύσις τύχας
ἃ πάρεστι κοιράνοις;
– <αἰαῖ> 213
- †ἔξεισί τις† ἢ τέμω τρίχα
καὶ μέλανα στολμὸν πέπλων
ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;
– δεινὰ μέν, φίλοι, δεινὰ γ', ἀλλ' ὅμως
θεοῖσιν εὐξόμεσθα·
θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστα. 215
- ᾧναξ Παιάν,
ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν.
– πόριζε δὴ πόριζε· καὶ πάρος γὰρ
†τοῦδ' ἐφεῦρες† καὶ νῦν
λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ,
φόνιον δ' ἀπόπαισον Ἄϊδαν. 220
- 225

¡Ay, Zeus! ¿Qué camino, cómo, por dónde salen de los males y qué liberación de la desgracia está presente para los soberanos?

¡Ay, ay! ¿Alguien marcha? ¿Debemos cortar el pelo y revestirnos ahora con la negra túnica? Es claro, amigos, es claro entonces, supliquemos a los dioses, pues su poder es inmenso.

¡Oh soberano, Peán, procura para Admeto un remedio a sus males!

Procura entonces, suministra pues, anteriormente ⁺lo encontraste para este⁺ y ahora manifiéstate liberador de la muerte y detén al cruento Hades.

La oda comienza con una lamentación a Zeus (213-220), cuya función es la de introducir el himno propiamente dicho (220-226; Mantziou 1981: 148). En esta parte introductoria hay una gran carga de duda, de hecho, se enuncia una sentencia en forma de pregunta al padre de los dioses: ¿qué liberación de la desgracia está presente para los soberanos? Pregunta que, además, posee varios pronombres interrogativos



de los que se puede inferir la desesperación en la que el coro está sumido $\text{-}\tau\acute{\iota}\varsigma, \pi\tilde{\alpha}\iota\text{-}$;² sentimiento incrementado por la incertidumbre de no saber qué es lo que ocurre dentro del palacio. Los ancianos se preguntan a sí mismos si deben comenzar con el duelo (215-217). Este valor autorreferencial del coro se repite inmediatamente en la súplica realizada a los dioses en el verso 219, usando la primera persona del plural que, asociado a los *verba dicendi*, adquiere un carácter performativo. El impacto pragmático no solo se observa en el ‘aquí y ahora’ de la acción mimética sino también en el presente del ritual público de las Grandes Dionisias (Calame, 2020: 782).³ En la súplica a los dioses se observa, además, que el coro mantiene la fe en el poder de los olímpicos y en su intervención en el asunto que aqueja a la casa de Admeto.

A la introducción le sigue una breve invocación (221), la primera sección de la estructura himnica y de suma importancia para que la petición sea concedida exitosamente. En este caso se invoca a Apolo solo con un epíteto correspondiente al vocabulario sagrado (que, además, remite a la tradición)⁴ y con su nombre cultural ($\tilde{\omega}\nu\alpha\xi \text{ Παιά}\nu$). Como el poeta trágico tiene la libertad de innovar, en esta sección incluye una primera petición empleando el modo imperativo, solicitando el remedio para Admeto (222).

La segunda sección himnica es la *eulogia* (223-224), cuyo objetivo es justificar el motivo por el que se invoca a la deidad; en este caso se hace referencia a los servicios ya prestados anteriormente por el dios al rey de Feras (223). Mantziu (1981: 149) refiere a estos versos como un simple ejemplo de *hypomnese*.

En la última sección del himno, la petición (224-226), se especifica el favor solicitado al dios, favor que en el caso del himno analizado ya fue manifestado previamente pero que ahora se hace más preciso y se enuncia con dos imperativos ($\gamma\epsilon\nu\omicron\upsilon\tilde{\nu}$, manifiéstate; $\tilde{\alpha}\pi\acute{\omicron}\pi\alpha\upsilon\sigma\omicron\nu$, detén). El uso de este último verbo, de acuerdo a Mantziu (1981: 151), recuerda una de las etimologías de *paian* a partir de *pauo*, y, por lo tanto, une directamente la plegaria con el dios al cual se suplica. Furley-Bremer (2001: 89) por su parte establecen que el peán es una típica canción religiosa asociada al culto apolíneo. Es de suponer, entonces, que la primera asociación de la audiencia asistente al teatro, al escuchar la referencia a Apolo-Peán, sea con la cura, la liberación o el alivio, más allá del pedido explícito del coro.⁵

2. De acuerdo a Cavallero (2007; 92), dicha serie de pronombres sumada al “desorden sintáctico denotan la desesperación del coro”.

3. Más adelante retomaremos este punto. Véase infra, p. 4.

4. *Il*, 14; 253; *Him. Hom.* 3, 15, 170, 285.

5. El canto cultural de Apolo es el peán -aunque no es el único, otro ejemplo es el *nomos*; en Cnosos, *Paiawon* es un dios independiente y en *Iliada Peán* es tratado como un dios distinto a Apolo (V, 401), aunque también se denomina *paieón* al canto que aleja/cura la ira del dios olímpico (I, 473) (Burkert, año: 196).

En consonancia con lo dicho, podemos hacer una lectura literal de esta petición ejecutada por el coro, en donde el remedio de Admeto es la salvación de su esposa y, con ella, de la casa real de Feras. Aunque también podemos hacer una lectura en clave misteriosa, en donde el coro alude a la salvación que este tipo de cultos promete a sus iniciados. A la manera de una sobreimpresión y pensando en el desarrollo posterior del drama, bien puede postularse la idea de que a partir de un canto cultural dirigido al dios olímpico por excelencia se manifiesten referencias a esa otra religiosidad que no responde al control de la *polis*. ¿Cuál sería la interpretación, si no, de la sentencia gnómica enmarcada en una interrogación en la parte introductoria del himno (213-214)?

Volvamos por un momento a la autorreferencialidad del coro de la que hablábamos anteriormente.⁶ El valor performativo⁷ que adquiere el uso de la primera persona en la voz del coro hace que lo cantado en esa instancia se convierta en un genuino acto de habla. De acuerdo a Calame (2020: 784, 788), los cantos corales de la tragedia ática son el lugar en donde se puede observar la permeabilidad, la interrelación del espacio y el tiempo de la dramatización heroica y el ‘aquí y ahora’ de la performance trágica. De esta manera, el coro asume una posición enunciativa como personaje involucrado en el drama, pero, a la vez, manifiesta una referencia hacia el exterior, como miembros de ese personaje colectivo y a través de su estatus político, en un espacio específico de la escena en el mayor festival cívico-religioso de Atenas.

En la ficción dramática, el coro de *Alceste* está compuesto por ancianos de la región de Tesalia y es un coro que no tiene el mismo nivel de conocimiento que la audiencia. Esta disonancia, de acuerdo a Mastrorarde (2010: 107), se debe al uso de un prólogo divino y el deseo de dar a la audiencia un lugar privilegiado de intérprete de lo que ocurre en la escena. El hecho de que el prólogo sea enunciado por una divinidad, Apolo, el nivel de conocimiento que adquiere quien asiste al teatro es superior. Es por este motivo que el coro de *Alceste* reacciona a lo inmediatamente representado en escena y se mantiene expectante a lo que pueda ocurrir después a partir de la nueva información que introduzcan los actores (Mastrorarde 2010: 130). En este sentido cobra relevancia la incertidumbre de los primeros versos analizados en este trabajo y la necesidad de información requerida a la sirvienta en el primer episodio.

Entonces, la dualidad interpretativa de la que hablamos previamente adquiere un mayor peso puesto que es la audiencia quien, a partir de toda la información que maneja, hace las inferencias en clave misteriosa más allá de la incertidumbre y la ignorancia del coro.

6. Véase supra, p. 3.

7. Mastrorarde (2013: 130) también menciona el carácter performativo de los estásimos pero al referirse expresamente a cuando el coro entona plegarias, en oposición a los momentos fuertemente miméticos de las odas.

Pero retomemos por un momento el canto en el que está enmarcada la plegaria de los ancianos, el peán. Furley-Bremer (2002: 89), refiriendo a lo expresado por Rutherford (1995), afirman que los peanes culturales eran ejecutados por los jóvenes efebos de una comunidad con el objetivo de celebrar, representar la fuerza y cohesionar a la comunidad a través de la danza compartida. En este sentido, entonar un peán no solo refiere al pedido de cura, salvación o protección particular sino también, y fundamentalmente, a la estabilidad de la comunidad. Es interesante el hecho de que a nivel cultural quienes entonaban este tipo de canciones danzadas eran hombres jóvenes que no solo se iniciaban en el culto a la divinidad, sino que, en la misma ejecución, buscaban mostrar la fuerza y la juventud –semejantes en imagen al Apolo olímpico– con que contaba la ciudad para su defensa y su funcionamiento. Lejos de esa juventud y ese vigor se encuentran los coreutas de *Alcestitis*. Vemos una clara inversión en este sentido, esto es, un grupo de ciudadanos atenienses representando a ancianos que entonan y danzan un canto, el que en el ritual es ejecutado por jóvenes. Ahora bien, podemos pensar que esta subversión responde al tratamiento que la tragedia hace de las diferentes manifestaciones cotidianas de la *polis*, entre ellas las religiosas.⁸ De cualquier modo, el coro, confiando en el poder de Apolo, entona este peán (221-226), para que sea él quien salve la terrible situación en la que están inmersos Admeto y su familia, aunque no sabe que el dios no podrá complacerlos.

En el prólogo –en ausencia del coro– Apolo fracasa en su intento por persuadir a *Thánatos* para que deje llegar a la vejez a Alcestitis; y sobre el final anuncia que un hombre proveniente de Tracia llegará al palacio y le arrebatará a la joven reina –idea reforzada por Heracles en 840-54, nuevamente en ausencia del coro. Es decir, que el peán es necesario en la mimesis teatral, para evidenciar el dolor que se vive en el palacio de Admeto, pero en función del presagio del prólogo y del conocimiento que tiene la audiencia, es absolutamente infructuoso.⁹ No será Apolo quien ayude a Admeto sino el hombre venido desde Tracia. Markantonatos (2013: 98, 132-133) en su análisis de la obra se detiene en el detalle de que el hijo de Leto no nombra directamente a Heracles, sino que se refiere a él aludiendo a su aspecto humano. Un hombre que aún está en medio de los trabajos encargados por Euristeo y en un espacio liminal como es la Feras de Tesalia –lugar frontera entre la vida y la muerte– que será, además, el punto de partida de Heracles

8. Por otro lado, en los rituales de iniciación, los himnos podían ser entonados por personas de cualquier edad.

9. De acuerdo a Andreas Markantonatos (2013: 40), el coro es incapaz de encontrar bases sólidas para sus conjeturas porque se le niega el acceso a lo que ocurre fuera de la *skênê*, no hay una conexión auditiva con el mundo de afuera, un abismo narrativo fundado en un vacío informativo.



para entrar en territorios inexplorados. El hijo de Zeus y Alcmena es una figura estrechamente relacionada con los misterios eleusino-órficos debido a los peligros enfrentados en su descenso al inframundo y la virtud moral del valor, adquirida a lo largo de la concreción de los doce trabajos. Además, como personaje civilizador y protector se lo vincula tanto a Apolo como a Asclepio (Markantonatos, 2013: 143-144). Entonces, si bien no es Apolo quien dará una respuesta favorable al pedido del coro, Heracles –figura en cierta medida asociada a él– revertirá la terrible catástrofe que ha caído sobre el *oikos* de Admeto al propiciar el regreso de la reina.¹⁰ No es el Zeus del verso 213 ni la intervención de Apolo lo que devolverá la felicidad al palacio real. La religión olímpica no alcanza para lograr la restitución de Alcestis. Puede verse así que la tragedia muestra que el poder de Apolo tiene un límite ante la muerte; mientras que el desarrollo del drama mostrará que la salvación solo la pueden aportar los cultos místicos órficos-eleusinos, los que tenían gran prédica en la Atenas de la época.

Aunque la *polis* ateniense mantiene el control sobre la desesperación de los hombres ante la inutilidad de la existencia, debido a la multiplicidad de manifestaciones religiosas ofrecidas a sus ciudadanos –incluidos los misterios eleusinos– (Markantonatos, 2013: 133), no logra, en este caso, la resolución exitosa del problema de Admeto. Será la promesa del disfrute de una existencia feliz, tanto en esta vida como en la siguiente, efectuada por los cultos místicos la que brinde la seguridad en el desarrollo de la obra, seguridad que, hasta este momento, el coro no tiene. Ese mismo coro que, con el desarrollo del drama, se convertirá, de acuerdo a Markantonatos (2013: 139), en el principal vehículo de transmisión de elementos eleusino-órficos, más allá del desorden planteado por la catástrofe de la familia real.

A partir de los versos del peán cantado y danzado por el coro, la audiencia puede pensarse como distante de los hechos presentados en escena, al reconocer la ilusión de las afirmaciones religiosas y las certezas tradicionales ante las condiciones especiales de la experiencia humana. La alusión a la promesa de salvación proferida por las sociedades místicas, unida al mayor conocimiento otorgado por el poeta a quienes asisten a la representación mimética de *Alcestis*, puede pensarse como referencia a la intencionalidad de Eurípides en plantear este argumento en clave mística.

10. Este pasaje gradual del dolor a la alegría es propio de las experiencias místicas. Además, es interesante observar aquí que, luego de la muerte de Alcestis, Admeto impone un luto tal en el palacio en el que ya no se escucharán cantos ni habrá danzas, dos de los modos más importantes en la comunicación del hombre griego con las divinidades. Entonces, no solo el *oikos* de Admeto sufrirá las consecuencias de esta situación sino toda la ciudad, por tratarse de la máxima autoridad de la misma.

El arrebato a *Thanatos* por parte de Heracles no solo devolverá la esposa a un hombre abatido, sino también *los banquetes, las coronas y los cantos al palacio* y, por extensión, a la *polis* de Feras. La salvación prometida por las sociedades místicas se vuelve mimesis en la ejecución de *Alcestis*; una suerte de *ἕρως λόγος* para los iniciados de la audiencia.

Referencias bibliográficas

- Burkert, W. (2007). *Religión griega*. Abada Editores, Madrid [1977].
- Calame, C. (2020). *The Chorus in Euripides*, en Markantonatos, A. (ed); *Brill's Companion to Euripides*. Volume 1 and 2. Edited by Andreas Markantonatos. Leiden/Boston, Brill, pp. 775-796.
- Cavallero, P. (2007). *Introducción, traducción y notas. Alceste*. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Dale, A. M. (1954). *Euripides: Alcestis*, Oxford.
- Furley, W. D.; Bremer, J. (2001). *Greek Hymns*. Vol. 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Texts and Commentary*. Mohr Siebeck, Tübingen.
- Mantziu, M. (1981). *Hymns and Hymnal prayers in fifth century Greek tragedy with special reference to Euripides*. Department of Greek. University of London, London.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*. Walter de Gruyter, Berlin/Boston.
- Mastrorarde, D. (2010). *The Art of Euripides*. Cambridge University Press.



Un caso de neobizantino “americanista”: la Basílica de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires

Jorge Rigueiro García

UBA – FHE

comisionmedieval@gmail.com

Resumen

La Basílica de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires, consagrada en 1934, fue diseñada por Alejandro Christophersen. Exponente fundamental del neobizantino y neorrománico americanos, presenta una calota absidal con relato hagiográfico uniendo tradiciones del formato musivario bizantino de los siglos V al VII a la coronación de Rosa por María y el Niño, con la asistencia de santos y personajes que la conocieron, tuvieron gravitación en su vocación o se inspiraron a seguirla: Toribio de Mogrovejo, Catalina de Siena, Domingo de Guzmán, Martín de Porres, Mariana de Jesús y San Bartolomé. De un programa iconográfico iberoamericanista con relato hagiográfico justiniano, pretendemos describir el panegírico del relato pétreo.

Palabras-clave:
Neobizantino
– neorrománico –
basílica de Santa Rosa
– relato hagiográfico
– Alejandro.



“Jerusalén, todos tus muros serán contruidos con piedras preciosas y tus torres con gemas (Tob. 13; 17); así también se construye la Iglesia a fin de que tenga un pavimento con criptas subterráneas y para que se eleve hacia lo alto con cuatro paredes, larga y ancha; algunas se disponen en forma de cruz, otras se hacen redondas, con muros sólidos hechos de piedra y mortero con ventanas abocinadas y con puertas de acceso; contienen cancelos y púlpitos, columnas con bases y capiteles, entramados, vigas, rejas, escaleras y suelos enlosados...”¹

La narración teológica a lo largo de la Edad Media adoptó diversas maneras de expresar dogmas de fe y las grandes historias que la Iglesia deseaba hacer conocer: hubo muchas maneras de hacer conocer el *Logos*.² En el ámbito bizantino, el mosaico, significó en el arte y en la expresión teológica, un recurso

1. Sicardo de Cremona, *Mitrале*, P. L., T. CCXIII, Cap. IV, col. 19 y ss.

2. Para García Mahiques, el *Logos*, “es una expresión de origen griego aplicada tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento a partir de la versión bíblica helenizada, o de los LXX. En el helenismo, *logos* –palabra (lat. *verbum*), discurso (*sermo*), revelación, discusión, razonamiento, juicio, etc.– es una fórmula filosófica empleada para conceptos muy divergentes según las escuelas. [...] Por lo tanto, Jesucristo, el *Logos* hecho hombre, es por sí solo el aspecto por el que Dios se ha hecho visible y, por lo tanto, susceptible de ser representado icónicamente.” Esto nos prepara para entender que lo que hemos de

de extraordinaria versatilidad y vigorosa expresividad que también llegaría por diversas rutas a Europa continental, influenciando y llegando a ser sinónimo de poder y máxima expresión iconográfica y calidad técnica, además de pureza en la ortodoxia a la hora de desarrollar ese relato. Esta técnica no se agotó en la etapa medieval, pero postulamos que el uso del mosaico en los primeros siglos de difusión de la cultura bizantina remitió al reciente pasado romano, conjuntamente con un desarrollo técnico propio de la Cristiandad Oriental, por lo que su instalación como recurso iconográfico e iconológico en diversos edificios y soportes conformaba la evocación de una idea imperial resaltada doblemente: Roma y su paso por las influencias bizantinas. El uso musivario era muy conocido y difundido en toda la costa mediterránea bajo el Imperio Romano, pero la cobertura de paños parietales o bóvedas más que pisos elaborados con materiales preciosos y refinada técnica de factura es propia de Bizancio y creó un recurso estilístico reconocible en todas partes, necesitado de una mano de obra altamente especializada. Vinculado a los espacios imperiales griegos y a temáticas cada vez más excluyentemente religiosas, el mosaico quedará atrapado en el lujo de los edificios construidos por comitentes influidos por la Corte Bizantina o la Iglesia imperial, amén de emperadores con pretensiones universales o formación cultural ecuménica. Finalmente, el ocaso vendrá con las construcciones carolingias.³

Pero, si a esto le sumamos la poderosa simbología teológica y cosmológica que cada parte de un templo cristiano tiene ⁴, la utilización de esta técnica privilegiada, costosa y muy refinada y la aplicación en un raro ejemplo americano de este tipo de relato, tenemos el conjunto ideal para analizar un exponente neobizantino en la ciudad de Buenos Aires, que no tiene nada que envidiar a cualquier basílica justiniana o, en líneas más amplias, a cualquier exponente del románico francés.

Por tanto, hemos de analizar la calota absidal de la Basílica de Santa Rosa de Lima, que permitió recrear una conjunción de aspectos teológicos y narrativos hagiográficos, imbricados con una lectura de los mismos en clave latinoamericanista en su resolución, siendo la intención de este artículo el rescatar las principales características constructivas, artísticas y teológicas de este raro ejemplo de confluencia de estilos arquitectónicos de principios del siglo XX, resaltando el poder narrativo que la calota del templo tiene para la apoteosis de la primera Santa americana.

observar dentro de un templo como “arte” o “arquitectura” es la visualización en términos arquitectónicos de la plasmación del *Logos* encarnado”. En: García Mahiques (Ed.) (2015: 11 y ss.).

3. Sobre mosaicos: Castelnuevo y Sergi (Dir.) (2013); Concina, Flores David y Guidetti, (2011); Fiorentini Rancuzzi, y Fiorentini (2001) o el clásico Rossi, (1970)

4. Hani (1997: 15 y ss.)

La Basílica de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires

...una “historia” que se inicia con la narración de sus orígenes absolutos, debido al carácter narrativo de esos mismos “orígenes”, conduce a un componente, fundamental en este caso, del acto divino creador y de la “teología” así inducida: el Dios que se presenta [es] el Dios de una historia que es fundamental y exclusivamente humana. La narración [...] puede y hasta debe concebirse como un verdadero decir “de Dios” y “sobre Dios”, pero según términos propios. Hay que intentar entonces captarlos en la mayor contigüidad posible con lo que puede aparecer en un principio como lo indefinido de una narratividad historial”⁵

La Basílica Santuario Nacional de Santa Rosa de Lima homenajea a la patrona de la Independencia de la Argentina y es por ello que en 1926 empezó la construcción de un santuario en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) para su figura. Los vecinos del barrio de Balvanera deseaban desde finales del siglo XIX tener un lugar para venerar a la Patrona de América, Filipinas e Indias Orientales y buscaron por suscripción pública juntar dinero y comprar un terreno destinado a esa construcción. Si bien el terreno no era excesivamente caro, poco se había podido hacer hasta 1913. Entonces, fue clave el aporte de María de los Remedios Unzué Gutiérrez Capdevila de Alvear (1861-1950),⁶ quien donó el terreno de la Avenida Belgrano esquina Pasco, Monserrat, a unas veinticinco cuadras de la Plaza de Mayo.

5. Lacoste (2011: 22 y 23)

6. Según el sitio <https://www.genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I5742&tree=BVCZ> (consultado 24/07/2021): “Filántropa. Presidenta de la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires y la Caja Dotal para Obreras. Colaboró con los Patronatos de la Infancia, de los Enfermos de Lepra, de los Liberados, con la Liga Argentina contra la Tuberculosis y otras entidades. Vivió largos períodos en la mansión construida en su estancia “San Jacinto” en Rojas (Pcia. de Bs. As.), donde organizaba reuniones de agasajo a las personalidades locales y extranjeras que la visitaban. Hizo construir un hospital en Rojas, una iglesia y los asilos de ancianos y huérfanos. En el Partido de Gral. Arenales donó cincuenta hectáreas para el pueblo de Ferré y el Colegio Salesiano. En Carabelas construyó la capilla y la escuela. Donó terrenos para escuelas en Pergamino y Colón y para los pueblos de La Beba y La Angelita. Construyó en Luján el Instituto Alvear. Apoyó al Hospital Santa Lucía de la Capital. Fue una de las organizadoras del Congreso Eucarístico Internacional de 1934. Construyó el Templo de Santa Rosa de Lima en Buenos Aires “Patrona de los Latinoamericanos” en memoria de su sobrina Da. Ángela Álzaga de González Guerrico, quien falleciera el 1 de agosto de 1923; fue condecorada con la orden del Sol del Perú y también distinguida con los títulos de Condesa y Marquesa Pontificia y con la Orden del Santo Sepulcro. Falleció en Buenos Aires el 18 de enero de 1950”.



La piedra fundamental se puso en enero de 1926, fueron padrinos el entonces presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear (1868-1942), doña Ángela Unzué de Álzaga (1859-1939), don Félix de Alzaga Unzué (1886-1974) y el matrimonio formado por el hermano del presidente, Ángel Torcuato de Alvear (1858-1905) y la entonces Condesa Pontificia María Unzué de Alvear, benefactora y comitente del encargo.

A partir de ese año, se desarrolló el proyecto a cargo del prestigioso arquitecto gaditano de origen noruego Alejandro Christophersen (1866-1946), que le dio un estilo híbrido que llegó a nominar como *románico-bizantino de Périgord*, ya que había sido “el deseo de la principal donante” y tomando como fuentes inspirativas la Catedral de Saint Front en Périgueux, Francia, del pleno Románico del siglo XII y con fuertes influencias bizantinas en su interior, la que, a su vez, sirvió al Arq. Paul Abadie (1812-1884) para el diseño del Sacré-Coeur de Montmartre, en París (siglo XIX). En líneas generales el templo es la elegante mezcla de dos estilos arquitectónicos muy diferentes. Tiene una importante cripta, baptisterio octogonal y es coronado con una cúpula que domina la perspectiva del conjunto y del paisaje barrial, siendo ésta la segunda más importante de la Ciudad, luego de la del edificio del Congreso Nacional, ubicado a pocas manzanas.

Fue inaugurada el 12 de octubre de 1934, en medio de los festejos por el 32° Congreso Eucarístico Internacional, bendecida por el Cardenal y futuro Pío XII, Eugenio Pacelli (1876-1958) en misa concelebrada junto al Arzobispo de Lima, Mons. Pedro Farfán (1870-1945), quien trajo para dotar al templo un relicario con restos de Santa Rosa de Lima, San Martín de Porres, Santo Toribio de Mogrovejo y San Juan Macías. Asistió a la ceremonia el entonces presidente de la Nación, Gral. Agustín P. Justo (1876-1943), además de la familia donante, que obtuvo el permiso pontificio de ser enterrada en la cripta del templo. Finalmente, fue consagrada Basílica Menor el 30 de agosto de 1941, en la festividad de Santa Rosa de Lima.

El volumen exterior de la Basílica de Santa Rosa Lima está cubierto en ladrillo rojo, granito y piedra, con techos de tejas italianas, con una cúpula principal cuyo tambor abierto es parte de las lucernarias hacia el interior y está circundado por treinta y seis delgadas columnas que parecen sostener el basamento de la imponente estructura visible del domo en cobre; tiene en la fachada tres abocinamientos para las puertas, en cuyos tímpanos se ven mosaicos con el escudo de la Santa Sede, y los portales este y oeste, los de Argentina y Perú respectivamente, son de prolegómeno de la apoteosis de la Santa, que encontraremos en el presbiterio. Sobre ellos, el aventanamiento del coro enmarca una hornacina con doselete que contiene la estatua de la Santa Patrona y más arriba, en un eje axial, un rosetón de placa presidido por la Cruz de San Benito. En cuanto al domo y a las cúpulas adyacentes, el tratamiento de la techumbre de cobre está realizado como en numerosas iglesias de peregrinación francesas, con una suerte de tejado en escamas.

Si bien la obra difiere respecto de los planos originales, con posterioridad se agregó al conjunto una torre con veintitrés campanas ubicada detrás de la cúpula e inspirada en la Catedral de Saint Front.

La planta del templo, siguiendo tradiciones bizantinas, conjuga una serie de figuras geométricas superpuestas que dan una idea final de profunda significación teológica: el edificio en sí tiene una planta cuadrada, pero dentro, se circunscribe una suerte de cruz griega de cuatros brazos iguales generado por la presencia de un espacio central presidido por una imponente cúpula que fuga la vista hacia la linterna a más de cincuenta metros de altura. Ese círculo está a su vez, determinado por un octógono originado por cuatro pares de fuertes pilares que generan la separación entre la “nave principal” y las naves laterales delgadas, dado lo estrecho del terreno y la fuerte presencia del espacio circular central, en tanto cosmos integrado.

Los dos grandes altares laterales se destinaron al Sagrado Corazón de Jesús y a la Virgen de la Medalla Milagrosa y fueron decorados con planes iconográficos musivarios, a la vez que el altar que da a la fachada sobre la calle Pasco tiene dos vitrales que fueron exvotos de vecinos. Los altares albergan esculturas en mármol de Carrara y el templo cuenta, además, con un baptisterio octogonal también decorado con mosaicos, pinturas y vitrales, la pila bautismal original compuesta de mármol y una cobertura labrada de hierro de fundición.

Si bien la cúpula estuvo diseñada para recibir un fresco en su bóveda interior, el proyecto viró a una cobertura en plamentos de piedra, que la transformaría en muy pesada, por lo que se decidió dejarla sin decoración, conforma una semiesfera lisa de 16.25 m de circunferencia interior.⁷

Próxima a la desembocadura del espacio centralizado al presbiterio, la taza del púlpito se alza sobre cinco columnas de mármol y contiene, además de mosaicos neobizantinos con fondo de oro a la hoja, las estatuas de seis Santos Padres y Doctores de la Iglesia,⁸ conformando una rara pieza en la ciudad, digna de la talla del Maestro Pisano, enjorando el lado del Evangelio en el octógono. El templo recibe luz natural que llega a través de ventanas en las naves laterales y en la galería, además de rosetones de placa y la linterna que corona la cúpula.

Las pechinas transmiten el peso de la cúpula que está sostenida por dieciséis importantes pilares de mármol cipollino griego de tonalidad verde, que hace juego con los zócalos y frisos revestidos en mármol Tynos: ocho columnas son el sostén del octógono que se vincula con el octógono central mediante las

7. El autor agradece profundamente la colaboración de las arquitectas Liliana Condesse y Juliana Mombelli en el relevamiento de datos técnicos del edificio.

8. Santo Tomás de Aquino, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio.



naves laterales y otras ocho están sosteniendo el armazón de la cruz griega del templo, que se continúa en las arcadas de la galería, teniendo todas poderosos cimacios con capiteles labrados al estilo calado teodosiano.⁹ Destinada a recibir un fresco en su bóveda, originalmente fue de revestimiento de piedra. La cúpula termina en una linterna en forma de torre que provee de luz al templo.

El presbiterio contiene un importante ciborio de mármol de Carrara¹⁰ que custodia un altar ricamente adornado de mármoles multicolores y mosaicos con imágenes del Tetramorfos y de Santos, a los lados del Sagrario, sirviendo de retablo y base a la estatua de tamaño natural de Santa Rosa con el Niño.

La calota absidal, el relato de la apoteosis de Santa Rosa

El conjunto del mosaico absidal está presidido centralmente por la Virgen María y, dentro de la estructuración triangular que la calota sugiere, conforma un relato en piedra que se acerca muchísimo a las imágenes de íconos marianos de la *Theotokos*, calotas de los principales templos paleocristianos como Hagia Sophia, más tarde, Osiós Loukás (Grecia),¹¹ o cualquier *Maiestas Mariae* románica, como Santa. María de Tahull (siglo XII, Cataluña).

Dice Hani: “El elemento esférico y celeste de la cúpula y de la bóveda se refleja, en el plano horizontal, en el semicírculo del ábside, que es, en la tierra, el lugar más ‘celeste’, el que corresponde al Santo de los Santos del templo de Jerusalén, al Paraíso y a la Iglesia triunfante (...) El eje de la nave, que va de la puerta al santuario, es, pues, la proyección plana del eje vertical, que va del suelo a la bóveda, de la tierra al cielo; por este motivo representa también la ‘Vía de la salvación’”.¹²

Toda la escena está sobre un prado verde paradisíaco, similar a las procesiones de santos y santas en San Apolinar Nuevo o la de Apóstoles en ambos baptisterios bizantinos de Ravena, y cada personaje está identificado con su correspondiente *titulus* o nombre; a la vez que presentada sobre un fondo de oro que

9. Ejemplos de estos capiteles son los de los santos Sergio y Baco o Hagia Sophia, en Constantinopla, San Vital, en Ravena, o la Basílica Eufrosiana en Poreč (Croacia), por citar algunos ejemplos principalísimos. Sobre Hagia Sophia y su influencia cultural, entre otros: Schibille (2014). Más amplios: Beckwith (A1965 o B1997). También: Sebastián López (1996).

10. San Ambrosio de Milán, Sta. María in Trastevere, Sta. María Maggiore en Sovana (Toscana) o San Apolinar en Classe (Ravena) son algunos ejemplos.

11. Connor (2016). Sobre el monasterio de O. Loukás: Chatzidakis (1997).

12. Hani, Op. Cit., p. 29.



elimina toda referencia a lo temporal, ocurriendo en el tiempo *sin tiempo* de los íconos, como así también, todos los nimbos están representados frontalmente, independientemente de la postura adoptada por su portador. En los extremos de la calota, dos palmas sirven de marco iconográfico a las dos procesiones que arriban al punto central¹³ en que se puede observar a la Virgen María sedente en un trono enjorado sobre tres escalones, que la elevan en supremacía frente a los demás asistentes y siguiendo las tradicionales reglas medievales de la jerarquización de la imagen respecto de otros personajes, vestida de azul regio, nimbada en oro y plata con doce estrellas en su interior (emblema de los Apóstoles, de las tribus de Israel y de los signos del Zodíaco) y su mano izquierda (la mano “cordial”) en el gesto de la *benedictio*, apuntando a una pequeña cruz con dos ramas de olivo a sus lados y dirigiendo la mirada al espectador de la escena.¹⁴

A los pies de la Virgen, con sendas rodillas hincadas en tierra y portando lirios (o también llamados *lilium*, emblema de María), dos ángeles realizan su homenaje. El de la izquierda, imita el gesto de humildad de Santa Rosa ante su coronación, en tanto el de la derecha levanta el rostro observándola.¹⁵

Sobre la Virgen, dos ángeles en pleno vuelo observan a María, en tanto con una mano señalan y con la otra sostienen una corona cuya forma remite a dos elementos: la composición de su base es regia, pero con un remate floral en la silueta de tres lirios (evocación teológica de los íconos marianos, en que aparecen tres estrellas sobre el *maphorion* o manto, por cuanto María fue virgen antes, durante y luego del parto) y a los pendientes típicos de las coronas imperiales bizantinas.¹⁶ Debajo de estos ángeles, otros dos

13. El tema de las palmas y palmeras tiene varias referencias en el AT: Mateo 21: 1-11, Marcos 11: 1-11, Lucas 19: 28-44 y Juan 12: 9-19. También el llamado “*milagro de la palmera*” en el Evangelio Pseudo Mateo XX y XXI, hay un curioso episodio donde una palmera alimenta a la Sagrada Familia y de sus raíces brota un manantial. Esta palmera obedeció al Niño y una de sus raíces fue transportada al Cielo en conmemoración del milagro. De esta manera “Yo te concedo, palmera, el privilegio de que una de tus ramas sea llevada por mis ángeles y plantada en el paraíso de mi Padre. Te quiero conferir este favor, para que se diga a aquellos que hayan vencido en cualquier lucha: *Has obtenido la palma de la victoria.*” Esto avala la iconografía de palmas asociadas a los mártires que ganaron el Cielo luego de su sacrificio.

14. “Los labios de la Virgen están cerrados y parecen sellar un misterio; pero el artista a la vez inspirado por lo Alto y fiel a la naturaleza, los ha dibujado con tal naturalidad que parece que van a hablar”. De un sermón del Patriarca Focio (ca. 820-893) en Papaioannou (1968: 101).

15. Un clásico y meduloso estudio sobre gestos en el arte es Garnier (1982). En él se analiza meticulosamente la posición de las manos y su significado en el arte medieval. En este caso, ambos ángeles aceptan plenamente lo dispuesto en la escena inmediatamente superior.

16. García-Pelayo (1968: 13-64). Sobre iconos, véanse Rigueiro García (A2007 o B2010). Más amplios: Ouspenskij (a1980 o b1982); Trubeckoj (1977); Quenot (1990); Evdokimov, (1991), Ivanov (1991) o Monreal y Tejada (2000), entre otros.

en vuelo, ampliando el triángulo con base en la tierra y sirviendo de doselete al trono, portan coronas de rosas destinadas a la consagración del acto que se está representando debajo: la apoteosis de Santa Rosa.¹⁷ A la derecha, a los pies de María y con la rodilla hincada, la Santa nimbada asiste con las manos juntas, los ojos cerrados humildemente y la frente inclinada a su propia coronación, de manos del Niño coronado que está de pie sobre el regazo de su Madre, aunque protegido por su mano izquierda.¹⁸

Asisten al santo convite una serie de personajes que, en algunos casos, tuvieron que ver directamente con Rosa en su vida o la conocieron y otros que son referentes teológicos de la Iglesia o del espíritu de la Santa; por lo que dividiremos la calota en lado izquierdo y derecho del observador, para una mayor comprensión.

Lado izquierdo: preside esta procesión Monseñor Sto. Toribio Alfonso de Mogrovejo y Robledo (1538-1606),¹⁹ prestigioso y docto hombre de fe, fundador del primer Seminario americano y gran protector de pueblos originarios, que confirmara en 1599 a Isabel y fuese el primero en llamarla “Rosa” por el delicado tinte de su rostro, además de la innegable referencia mariana. A pesar de su origen hispano, su acción pastoral estuvo decididamente abocada al territorio americano. Aparece vestido con todos sus paramentos episcopales y en su mano derecha porta la ampolla con el aceite sacro con la que confirmara a la Santa. Detrás, Santa Catalina de Siena (1347-1380),²⁰ terciaria dominicana de la que Rosa trató de imitar su forma de vida, tanto religiosa como su impactante actividad secular y caritativa. Entre sus manos lleva un crucifijo rodeado de lirios y olivos, en alusión a su pureza y a las importantes misiones políticas

17. Isabel Flores de Oliva; Lima, (1586 – 1617). Algunas biografías: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942003003600010; <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos/santa-rosa-de-lima/>; <https://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/SantaRosa/biografia.HTM> o https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rosa_de_lima.htm (consultadas 24/07/2021).

18. El momento crucial de la coronación es de relevancia capital en lo político, pero por tratarse de un hecho acaecido respecto de un santo, es un equivalente del otorgamiento de la palma del martirio o la imposición de la casulla a un sacerdote por manos divinas: es la demostración y sanción de un hecho consumado que aúna elementos humanos y divinos en un pie de igualdad en la escena, absorbiendo al mortal en una categoría superior y divinizada, induciendo desde ese momento a la veneración e imitación. En Rodríguez Moya (2004: 205-245).

19. <https://dbe.rah.es/biografias/8807/santo-toribio-alfonso-de-mogrovejo> o https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2307/Es_Hora_Caminar.pdf;sequence=3. (consultados 24/07/2021) Más allá de la semblanza moralizante de este último texto, es notable la acción pastoral en su diócesis.

20. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-catalina-de-siena--0/html/ff8cf004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada 24/07/2021) Es notable el paralelismo entre Santa Rosa y Santa Catalina en muchos aspectos, sobresaliendo que ambas son Patronas de sus respectivos países: Rosa, respecto del Perú ya en 1669 y Catalina, respecto de Italia, desde 1939, fecha muy próxima a la finalización de la calota analizada.



Conjunto de la vista de la calota

Fuente: imágenes propias

que, como embajadora, le cupieron realizar. Cerrando la procesión, se encuentra San Martín de Porres (1579-1639)²¹ con el hábito de la Orden Dominica y portando un crucifijo, pero alejado de la tradicional iconografía con la escoba o el perro, el gato y el ratón.

Lado derecho: encabeza el grupo Santo Domingo de Guzmán (1170-1221),²² fundador de la Orden de los Predicadores, a la que pertenecían la mayoría de los personajes representados. Porta en su mano derecha un rosario (siguiendo la habitual iconografía del Santo en tanto tradición medieval de que una aparición de la Virgen le solicitaba la difusión de su rezo entre las personas) junto al Evangelio y en la izquierda, la azucena que identifica con la pureza de su vida, brilla una estrella sobre su cabeza, en tanto símbolo de la luz de la fe que quiso transmitir.

21. Un par de biografías de este interesante personaje que fue el primer santo negro americano y que muy posiblemente, compartiera con Santa Rosa actividades de ayuda a pobres y enfermos: <https://www.es.catholic.net/op/articulos/31865/martin-de-porres-santo.html#modal> o <https://dbe.rah.es/biografias/11782/san-martin-de-porres> (consultadas 24/07/2021). En la calota analizada aparece como “beato”, pues su elevación a la santidad fue en 1962, por la advocación de Juan XXII quien era muy devoto suyo, además del proceso canónico correspondiente. Si bien era hijo natural de un español y de una mulata, se lo considera negro, teniendo un paralelismo con San Francisco de Asís, en cuanto a la posibilidad de comunicarse con los animales.

22. <https://dbe.rah.es/biografias/6084/santo-domingo-de-guzman-y-aza> o <https://www.dominicos.org/quienes-somos/santo-domingo-de-guzman/vida/biografia-amplia/> (consultadas 24/07/2021). Un estudio más profundo: http://www.traditio-op.org/biblioteca/Lacordaire/Vida_de_Santo_Domingo_de_Guzman,_Fray_Enrique_Domingo_Lacordaire_OP.pdf



Detalles de la escena de la coronación de Rosa

Fuente: imágenes propias

Detrás del Santo y con la cabeza inclinada en señal de humildad, aparece la Beata Mariana de Jesús también llamada “*La azucena de Quito*” (Mariana de Paredes Flores Granobles y Jaramillo - 1618-1645).²³ Esta joven nació un año después de la muerte de Rosa y vivió menos que la santa limeña, pero llevó una intensa vida de mortificación y caridad similar a la de ella y fue beatificada en 1853 por Pío IX (1792-1878), quien fuera el Pontífice que proclamara el Dogma de la Inmaculada Concepción de María, años después. Fue canonizada en 1950 por Pío XII, quien fuera el cardenal que inaugura solemnemente la basílica en 1934. Su *titulus*, al igual que el de San Martín de Porres indica beata, por serlo al momento de edificación del templo y aparece vestida con el hábito de terciaria franciscana, una oblea en el pecho con el emblema IHS, la azucena, producto de uno de los milagros atribuidos y es la virtual Patrona del Ecuador, aunque su título oficial es el de “Heroína de la Patria” al ofrecer su vida para que cesaran los terremotos en Quito.

Cierra la marcha San Bartolomé Apóstol, del cual Rosa era profundamente devota y había vaticinado que moriría el día de su celebración, un 24 de agosto. El apóstol aparece representado como la tradición

23. Una biografía: <https://nuestra-voz.org/santa-mariana-de-jesus/>. También compartimos este interesante estudio sobre la santidad criolla aplicada a una obra literaria de Catalina Andrango-Walker: <https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/93721/7635-27077-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> En: Revista Iberoamericana, Vol. LXXXIV, Núm. 264, Julio-Setiembre 2018, 793-809. Muy tradicional, pero ineludible es la biografía que escribiera el RP Moran de Butron: *LBNC-Moran-4136-PUBCOM.pdf*. (consultadas 24/07/2021)

solidificada por *La leyenda dorada* indica:²⁴ como un sabio judío o un filósofo griego, con barba a la vez que con un libro y el cuchillo utilizado en su martirio.²⁵

En conclusión, esta calota con decoración musivaria neobizantina y a la vez americanista, dentro de un templo perfectamente encuadrado en la técnica constructiva del siglo XX, permite evocar elementos de arquitectura de la época de oro justiniana y románica y significa ver que, a la hora de desarrollar un programa iconográfico o abarcar un relato en clave historicista, teológica y evocativa, puede recurrir a las mismas técnicas, iconología (en tanto ideología aplicada a la imagen) y piedad que dentro de un templo europeo entre los siglos VII y XII. Todo, sin menoscabar la pureza dogmática, pero exaltando valores culturales y espirituales propios de una región del mundo donde ni Justiniano ni el Sacro Imperio han llegado, aunque, a la postre, logró consagrar el relato de la apoteosis de una santa americana: Santa Rosa de Lima.

24. De La Vorágine (2014: 523).

25. Monreal y Tejada (2000: 202). También encuadraría en lo que se define como “tema” y “tipo iconográfico”. En: Panofsky (1972: Introd.).

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria, fuentes y documentos en la web

Andrango-Walker en <https://vtchworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/93721/7635-27077-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> En: Revista Iberoamericana, Vol. LXXXIV, Núm. 264, Julio-Setiembre 2018, 793-809. (consultada 24/07/2021)

De la Vorágine, S. (2014). *La leyenda dorada*. Madrid.

Evangelios: https://www.vatican.va/archi-ve/ESL0506/_INDEX.HTM

Sicardo de Cremona, *Mitrале*, P. L., T. CCXIII

Sobre Catalina de Siena: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-santa-catalina-de-siena--0/html/ff8cf004-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultada 24/07/2021)

Sobre Domingo de Guzmán: <https://dbe.rah.es/biografias/6084/santo-domingo-de-guzman-y-aza> o <https://www.dominicos.org/quienes-somos/santo-domingo-de-guzman/vida/biografia-amplia/> Un estudio más profundo: http://www.traditio-op.org/biblioteca/Lacordaire/Vida_de_Santo_Domingo_de_Guzman,_Fray_Enrique_Domingo_Lacordaire_OP.pdf (consultadas 24/07/2021).

Sobre Isabel Flores de Oliva: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942003003600010; <https://www.dominicos.org/quienes-somos/grandes-figuras/santos/santa-rosa-de-lima/>; <https://sisbib.unmsm.edu.pe/Exposiciones/SantaRosa/biografia.HTM> o https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rosa_de_lima.htm (consultadas 24/07/2021).

Sobre Mariana de Jesús: Una biografía: <https://nuestra-voz.org/santa-mariana-de-jesus/>.



Sobre María Unzué de Alvear: <https://www.genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I5742&tree=BVCZ> (consultado 24/07/2021).

Sobre Martín de Porres: <https://www.es.catholic.net/op/articulos/31865/martn-de-porres-santo.html#modal> o <https://dbe.rah.es/biografias/11782/san-martin-de-porres> (consultadas 24/07/2021).

Sobre Mons. Toribio de Mogrovejo: <https://dbe.rah.es/biografias/8807/santo-toribio-alfonso-de-mogrovejo> o https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2307/Es_Hora_Caminar.pdf;sequence=3 (consultados 24/07/2021)

Bibliografía secundaria y de consulta

Beckwith, J. (1965). *El primer arte medieval*. México.

Beckwith, J. (1997). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid.

Castelnuovo, E. y Sergi, G. (Dir.) (2013). *Arte e historia en la Edad Media*. 1. Madrid.

Chatzidakis, N. (1997). *Hosiós Loukás*; Athens.

Concina, E., Flores David, A. y Guidetti, M. (2011). *Luce dell'invisibile. Itinerari del mosaico intorno al Mediterraneo orientale*. Venecia.

Connor, C. (2016). *Saints and spectacle. Byzantine mosaics in their cultural setting*; N. Y.

Evdokimov, P. (1991). *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid.

Fiorentini Rancuzzi, I. y Fiorentini, E. (2001). *Mosaico. Materiali, tecniche e storia*. Ravenna.

García Mahiques, R. (Ed.) (2015). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana - La visualidad del Logos*. Madrid.

García-Pelayo, M. (1968). “La Corona. Estudio sobre un símbolo y un concepto político”. *Del mito y de la razón en la historia del pensamiento político*. Madrid.

Garnier, F. (1982). *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*. Paris.

- Hani, J. (1997). *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona.
- Ivanov, V. (1991). *El gran libro de los iconos rusos*. Madrid.
- Lacoste, J.-Y. (2011). *Historia de la Teología*. Buenos Aires.
- Monreal y Tejada, L. (2000). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona.
- Ouspenskij, L. (1980). *La théologie dans L'Église orthodoxe*. Paris
- Ouspenskij, L. (1982). *Théologie de l'icone*. Paris.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios de iconología*. Madrid.
- Papaioannou, K. (1968). *Pintura bizantina y rusa*. Madrid.
- Quenot, Michel. (1990). *El Icono*; Bilbao.
- Rigueiro García, J. (2007). “El Ícono de la Anunciación de María: Imagen de una devoción”. *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Medievales*. Buenos Aires.
- Rigueiro García, J. (2010). “El poder de la Imagen o la Imagen del Poder. Un acercamiento a la cuestión del ícono”. *Cuestiones de Historia Medieval*. Buenos Aires.
- Rodríguez Moya, I. (2004). “A deo coronato. La coronación imperial en el arte”. *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castelló de la Plana.
- Rossi, F. (1970). *La mosaïque. Peinture de Pierre*. Milán.
- Schibille, N. (2014). *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Surrey (UK).
- Sebastián López, S. (1996). *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid.
- Trubeckoj, E. (1977) Evgenij. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, Milán.



Culto heroico y misterios órfico-eleusinos en *Alcestis* de Eurípides

Marcela Ristorto
UNR-CONICET
mristor@gmail.com

Clara Racca
Universidad Nacional de Rosario
racca.clara.b2@gmail.com

Resumen

En la Atenas del siglo V coexisten las ideas religiosas tradicionales con las creencias místicas. Las creencias y las tradiciones míticas órfica y eleusina nos ofrecen una explicación de las experiencias vividas por Alcestis, Admeto y Heracles. Teniendo en cuenta estas consideraciones, nos proponemos analizar el himno en honor a Ἀνάγκη en el cuarto estásimo de *Alcestis*. Dentro de la ficción dramática, el himno subraya la ironía trágica que surge de diferentes conocimientos. Fuera de la ficción dramática, el himno debe interpretarse a partir tanto de la tradición órfica como del culto heroico que recibían Alcestis y Heracles.

Palabras-clave:
Eurípides - *Alcestis*
- misterios órficos-
eleusinos - culto.

Introducción

En la Atenas del siglo V coexisten las ideas religiosas tradicionales con creencias místicas. Esta realidad religiosa permite un nuevo acercamiento a la tragedia *Alcestis* de Eurípides. Las creencias y las tradiciones míticas órfica y eleusina nos permiten ofrecer una explicación de las experiencias vividas por Alcestis, Admeto y Heracles. Teniendo en cuenta estas consideraciones, nos proponemos analizar el himno en honor a Ἀνάγκη en el cuarto estásimo de *Alcestis*. Markantonatos (2013: 133) sostiene que la *polis* ateniense incorpora a la religiosidad cívica los cultos místicos eleusino-órficos, que proporcionan la promesa de una vida feliz después de la muerte, recompensa que exigía, además de la iniciación, una vida de pureza ritual y moral. De este modo, *Alcestis* podría leerse como una propaganda de esta nueva tendencia religiosa. Sin embargo, las lecturas que tienen en cuenta la relación con el orfismo no deben hacernos olvidar que, como señala Calame (2017: 52), la performance musical de la tragedia era un acto cultural. Calame añade que los cantos corales desempeñaban además una función ritual indirecta en el culto rendido a Dioniso, en particular en la ocasión de la celebración de las Grandes Dionisias.

Por otra parte, una tragedia que pone en escena el regreso de Alcestis desde el mundo de los muertos es posible si la audiencia es capaz de imaginar que esta historia constituye un evento verosímil. Assaël (2016: 148) sostiene que “However, in the time of Euripides there are representations of life and human nature, according to which this scene with Alcestis returning from Hades is not devoid of logic”, precisamente porque responde a la lógica de las doctrinas órficas. Assaël (2016: 149) añade además que “The special



treatment of the theme of death... encourages a mystical Reading”. Siguiendo esta línea argumental, Markantonatos (2013: 18) señala que la trama de la tragedia está elaborada a partir de la alusión a los misterios eleusino-órficos, lo que, según este autor, además de constituir un “mensaje” para los iniciados que participaban en los festivales de Dioniso, constituía una metáfora de las experiencias vividas no solo por Alcestris sino también por Admeto y Heracles. Los personajes humanos, en esta tragedia, encarnan posturas diferentes en relación a la vida y a la muerte. Por un lado, está Alcestris, con su valor y la renuncia a todo aquello que la constituye como mujer;¹ por el otro, Admeto y la autodestrucción que su luto desata y Heracles y su búsqueda constante de placer. Es decir, la integridad ética y la virtud moral contrapuesta a la fuerza degenerativa de la condición humana y su conciencia de la inevitabilidad de la muerte. Aunque el accionar de Alcestris no se pierde en Admeto y Heracles puesto que los pensamientos de los hombres adquieren un alcance más amplio ante el sentimiento místico y la aspiración heroica.

Teniendo en cuenta el contexto religioso –ritual de la tragedia, en este trabajo se analizará el cuarto estásimo de *Alcestris* como un himno en honor a Ἀνάγκη.² Cabe señalar que dicha oda dentro de la ficción dramática subraya la ironía trágica, que surge de diferentes niveles de conocimiento. El auditorio sabía, gracias a las predicciones de Apolo en el prólogo, que finalmente Θάνατος sería vencido (vv. 65-71) y que Admeto recobraría a su esposa. En cambio, los personajes humanos, Admeto, los sirvientes de palacio y los ancianos coreutas se sienten abatidos por los sucesos. Fuera de la ficción dramática, el himno debe leerse como un ἔρως λόγος que la totalidad de la audiencia interpretaría como una alusión al culto heroico que recibirá la heroína. Mientras que, un sector del auditorio, lo interpretaría a partir de los misterios eleusinos-órficos y consideraría la promesa de heroización de Alcestris como una metáfora del destino de las almas de los iniciados después de la muerte.

1. La esposa decide morir en lugar de Admeto; la consecuencia de la interrupción de su vida es que no podrá realizarse como madre, ya que no podrá completar la crianza de los hijos. Este hecho no es menor, puesto que, para los griegos, quienes mueren prematuramente, es decir, quienes mueren sin haberse realizado se convierten en *aoros*. Con este término los griegos designaban el alma de quien moría prematuramente, “antes de tiempo”. Los *aoroi* no podían reposar en el Hades sino que sus almas vagaban ocasionando males a los mortales.

2. Para el texto griego se han consultado las ediciones de Conacher (1988) y la de Luschnig - Roisman (2003), la traducción es de las autoras.

El himno a Ἀνάγκη en *Alcestitis* (cuarto estásimo vv. 962-1005)³

En este himno, como en toda la tragedia, se pueden ver algunas referencias que están diseñadas para mantener la ambigüedad entre los conceptos de vida y muerte. *Alcestitis* presenta la existencia de los dos héroes principales dividida en las fases correspondientes a los pasajes sucesivos de la vida a la muerte y de esta a una inmortalidad bienaventurada según el proceso típico de una ceremonia de iniciación. (Assaël 2016: 152). Los últimos momentos de *Alcestitis*, cuyos gestos pueden leerse como una inversión del ritual fúnebre, también pueden ser pensados como los gestos rituales propios de la iniciación mística. La heroína realiza todos los gestos exigidos para el cuidado del cadáver: el baño y el cambio de vestidos (vv. 158-161); así también el iniciado debía purificarse y vestirse con ropas fúnebres porque la iniciación implicaba la muerte de la anterior vida para renacer como mista, como bienaventurado (cf. Markantonatos 2013: 147). Asimismo, las coronas de mirto con que adorna los altares del palacio (170-4) corroboran esta hipótesis ya que las guirnaldas de mirto remiten “al ambiente eleusino-órfico” como puede verse en *Ranas* (v. 300) de Aristófanes, donde los mistas aparecen coronados (Markantonatos 2013: 146).

I. Estructura hímica y función dentro de la ficción dramática

Este himno es cantado por el coro después del funeral de *Alcestitis*, tras el lamento desconsolado de Admeto. El canto comienza con una referencia personal, que permite enunciar posteriormente sentencias universales.

El coro comienza afirmando el poder de Ἀνάγκη, del cual los hombres no pueden evadirse ni con la ayuda de Orfeo ni con las prescripciones médicas de Apolo. Como señala Martín Hernández (2006: 243), aquí el poeta estaría refiriéndose a los dos tipos de medicina que coexistían en el siglo V: “la medicina popular, ligada a los remedios naturales y a la magia, representada en estos versos por las tablillas tracias, y la medicina científica, la de los Asclepiadas”. Eurípides, al establecer un paralelismo entre ambos tipos de remedios, alude así a las semejanzas que existen entre Orfeo y Asclepio, quienes intentaron traspasar “los límites de las leyes naturales en relación con la muerte”, leyes que son personificadas en este texto por medio de Ἀνάγκη (Martín Hernández 2006: 245-6). En el contexto de la tragedia este poder ineludible remite a la muerte, a la que forzosamente todos los mortales deben ceder.

3. Ver en anexo (1).

En la antístrofa 1 el coro reconoce que esta diosa no recibe un culto tradicional, de hecho, como señala Mantziou (1981: 343), esta oda constituye el único ejemplo de un himno de alabanza a esta deidad. Necesidad, que aquí es invocada como Πότνια, epíteto que proviene del vocabulario religioso tradicional empleado para calificar a poderosas diosas, como la Madre de los Dioses o Afrodita. El vínculo con esta última diosa puede verse también por el empleo del verbo δαμάζειν, que remite a la idea de fuerzas externas que dominan a todos los seres vivos volviéndolos indefensos.

Sin embargo, el epíteto Πότνια es empleado para subrayar el poderío de la diosa que ejerce su dominio sobre las almas, así los coreutas suplican “¿Soberana, no vengas a mí más difícil que en mi vida anterior!” (975-7). Es decir, aquí los coreutas además de subrayar el poderío de Necesidad, aluden a la idea de que es esta diosa quien preside la transmigración de las almas, como un castigo de las faltas cometidas. Podría pensarse que el coro aquí está suplicando por la liberación de la cadena de las reencarnaciones, porque si Necesidad es benévola podrán acceder, como lo hará Alcestris, al estatus de héroes, de bienaventurados.

El coro, por otra parte, vincula a la diosa con Zeus, vínculo que resulta interesante ya que en la teogonía comentada en el *Papiro de Derveni* la Necesidad es idéntica a Zeus, es decir, el poder y la necesidad se unen para crear el orden ineluctable del cosmos (col. VIII 13, XIII 6 y XXV 7; cf. Burkert 1997: 172). Asimismo, en la Teogonías de las *Rapsodias* Necesidad y Zeus son una de las parejas primordiales, la que engendra a las Moiras (cf. *supra* p. 4).

El segundo par estrófico se centra en el caso particular de Alcestris y anuncia su vida bienaventurada, su heroización. Esta bienaventuranza constituye una inversión de la ley natural. Vemos que en la segunda estrofa el coro afirma la imposibilidad de escapar a la muerte, ya que incluso los descendientes de los dioses no pueden evadirla. Como señala Conacher (1988 *ad loc.*) el coro probablemente esté pensando en Asclepio, quien es mencionado varias veces en la tragedia, precisamente por haber sido castigado con el rayo de Zeus por resucitar a los hombres de entre los muertos (cf. 122-9). Sin embargo, el auditorio percibiría en estos versos la ironía trágica, mostrando el limitado conocimiento del coro, ya que entre los hijos de los dioses se encuentra también Heracles, quien rescatará a Alcestris de las garras de Thánatos y quien además accederá al estatus heroico.

En la antístrofa 2 se encuentra la alusión a la heroización de la reina; alusión que ya fue enunciada previamente, también en la voz del coro (v. 741-46). En esa ocasión, y enmarcada en la procesión fúnebre, los ancianos más que suplicar profieren deseos para la llegada y permanencia de Alcestris en el Inframundo. En esa oda la heroína recibe el epíteto de μέγ' ἄριστη, exaltación de la condición de la esposa de Admeto. En relación a este tema Markantonatos (2013: 86) sostiene que la presencia de Heracles, en medio de la concreción de los trabajos encargados por Euristeo, alienta a la audiencia a establecer una

relación directa con la hazaña de Alcestis. Heracles arrebató a la Muerte la esposa de Admeto y con ello no solo lleva a cabo una nueva hazaña, sino que también enmarca la acción de Alcestis en una tradición superior. A modo de un palimpsesto, entonces, el sacrificio de Alcestis adquiere una fuerza narrativa a la luz de la introducción del mito de Heracles, que erosiona el duelo permanente de la experiencia humana. El coraje que demuestra la esposa de Admeto, equiparado al coraje de Heracles, necesita como final la inmortalidad (cfr. Markantonatos, 2013: 87-88). Aunque tal condición tendrá distintas características en uno y otro personaje. Heracles detendrá un estatus doble en la Hélade, como héroe y como dios, en cambio la inmortalidad de la heroína se manifestará por medio del recibimiento de honores culturales. Honores merecidos por la virtud que manifiesta su sacrificio, considerados a partir de la ampliación del estatus heroico que la *polis* ateniense propicia a partir de la instauración de los cultos místicos.

Ahora bien, siguiendo la línea argumental de Segal (1993: 52), consideramos que es el coro,⁴ mediante su canto, quien efectúa el proceso de heroización. Así el mismo coro muestra en acción el poder de la palabra cantada para vencer a la muerte.

Markantonatos señala (2013: 150) que la expresión μάκαιρα δαίμων (1003) no deja lugar a dudas en cuanto al estado divino que le espera a Alcestis después de la muerte, se convertirá en un objeto de reverencia para los viajeros, σέβας (999). Además, el empleo del término δαίμων muestra que el coro está elevando a Alcestis al rango de “héroe”, ya que desde Hesíodo (*Op.* 121 ss.) se emplea la palabra δαίμονες para referirse a los espíritus de los héroes de la Edad de Oro, después de su muerte. Para los ancianos de Feras el acto de renuncia de la reina es el que la convierte en héroe en el sentido cultural del término.⁵ Por otra parte, cabe señalar que en el culto místico órfico, tal como puede deducirse de las laminillas de oro, el término héroe “es la condición que adquiere el difunto que recuerda la iniciación” (Bernabé-Jiménez San Cristóbal 2008: 527). Esto obedece a que “La iniciación y el ritual le reportan al alma beneficios como estar libre de castigo, conseguir un estado de pureza, liberarse del ciclo de las reencarnaciones y lograr la felicidad y la gloria” (Bernabé-Jiménez San Cristóbal 2008: 510). Es decir, el iniciarse en los misterios de Orfeo permite al hombre devenir en un “héroe” o incluso un dios. Así, podría afirmarse que el coro no solo participa activamente en el proceso de heroización de Alcestis sino que también anuncia el cumplimiento de las esperanzas de los iniciados.

4. Markantonatos (2013: 139) afirma que las canciones del coro dan amplitud a los motivos eleusinos-órficos puesto que la música y el metro permiten una expresión completa de los sentimientos y aspiraciones de los iniciados.

5. Platón en *Symposium* (180b) menciona la inmortalización de Alcestis como recompensa por su abnegado amor.

Como hemos indicado al inicio de este trabajo, el himno señala la ironía trágica, ya que la impotencia y la desesperación de los personajes humanos, limitados por su reducido conocimiento, recorre toda la tragedia. Pero el auditorio, gracias a la predicción de Apolo (vv. 65-71) sabía que gracias a la virtud y el sacrificio de la heroína, y a la intervención de Heracles, Alcestis volvería del Más Allá.⁶ Podemos así coincidir con Markantonatos (2013: 17), quien señala que en esta tragedia al mito tradicional se superpone una historia mística.

2. Función extra-ficcional

Fuera de la ficción dramática, el himno y la tragedia en su totalidad pueden ser pensados como un ἱερός λόγος eleusino-órfico. Eurípides en esta tragedia pone en escena las obscuridades y las dificultades de la salvación mística, al mostrar a Alcestis como Perséfone⁷ que desciende y regresa del mundo de los muertos. La angustia de Admeto, de los ancianos coreutas por el fallecimiento prematuro de Alcestis da lugar a pensamientos negativos sobre la mortalidad de los hombres. Sin embargo, el auditorio cuestionaría la validez de las reflexiones melancólicas del coro sobre las limitaciones humanas y la invencibilidad de la muerte, gracias al conocimiento de las promesas que hacían los cultos místicos. Y el regreso, la resurrección de Alcestis, podrían interpretarse como una prueba de las verdades, de las promesas eleusino-órficas.

Pero además *Alcestis* como toda tragedia ejecutada en las Dionisias ciudadanas tiene el propósito específico de celebrar al dios Dioniso. Y en este caso en particular la veneración al dios de la tragedia estaría vinculada al rol que también desempeña en los cultos místicos. Así, según Henri Jeanmaire (1970: 439): “En la creencia popular, Dioniso ocupó un lugar privilegiado en Eleusis, [...] como la deidad guardiana de la *epopteia*”.

Como hemos señalado, este himno de alabanza a Necesidad constituye un elemento esencial en la heroización de Alcestis. Recordemos que la heroína será venerada en Esparta.⁸ Además, en el festival en

6. A propósito, Mastronarde (2010: 107) sostiene que Eurípides explícitamente otorga a la audiencia una posición privilegiada de intérprete del argumento, ubicándola en un plano superior de conocimiento.

7. Recordemos que el coro refiere explícitamente a Perséfone en el 746, Ἄιδου νύμφη.

8. Kearns (1989: 140) menciona entre los héroes del Ática a Admeto, Alcestis y su hijo Hípaso. Pero solo existe un testimonio epigráfico con sus nombres, no contamos con evidencia de un culto para estos héroes.

honor a Apolo, en las Carneias, que se desarrollaba en el santuario del dios en Amiclas, en el trono estaba representado Admeto, realizando la hazaña que tuvo que ejecutar para conseguir la mano de la hija de Pelias (Paus. 3. 18. 16). La explicación de la introducción de estos personajes en el culto apolíneo puede ser su vínculo con el matrimonio, ya que las Carneias constituía un rito de pasaje de los niños, los que eran sexualmente iniciados por un *erastes* en el marco del festival. Admeto era tanto el joven amante del Dios como el joven esposo de Alcestis, quien era considerada el modelo de esposa fiel para las espartanas (cf. Pettersson: 1992: 57-77).

Para concluir podemos afirmar, como lo hace Assaël (2016: 181-2), que las ideas religiosas contemporáneas, en particular las místicas (eleusinas-órficas) permiten un nuevo acercamiento a las tragedias que hasta ahora parecían relativamente insignificantes e inclasificables. *Alcestis*, con las ambivalencias de las situaciones de vida o muerte, muestra el proceso que debe vivenciar el alma para alcanzar la iluminación del conocimiento y el logro de la iniciación. La tragedia pone en escena la demostración de que la redención mística se alcanza a partir de la rectitud moral. Por profundo que pueda ser el reconocimiento de la dolorosa fragilidad de la vida, el ser humano puede ser introducido en el contexto de la ética mística, vivir una vida de pureza ritual y moral y concretar, así, la promesa de la felicidad en el Más Allá.

Referencias bibliográficas

- Assaël, J. & Markantonatos, A. (2016). *Orphism and Greek Tragedy*; De Gruyter, Berlin/Boston.
- Assaël, J. (2016). “The Degree of Orphic Initiation in Euripides’ *Alcestis*”, en Assaël, J. & Markantonatos, A. (2016), pp. 144-182.
- Bernabé, A.; Casadesús, F. (coords.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro I*, Madrid, Akal, 2008.
- Bernabé, A.; Jiménez San Cristóbal, A. I. (2008). “Las laminillas órficas de oro”, en Bernabé, A.; Casadesús, F. (coords.) (2008), pp. 495-535.
- Burkert, W. (1997). “Star Wars or One Stable World? A Problem of Presocratic Cosmogony (*PDerv. Col. XXV*)”, en *Studies on the DERVENI PAPYRUS*, A. Laks; W. G. Most (eds.), Clarendon Press, Oxford, pp. 167-174
- Calame, Cl. (2017). *La Tragédie Chorale: Poésie Grecque et Ritual Musical*, Les Belles Lettres, Paris.
- Conacher, D. J. (1988). *Euripides’ Alcestis*, Aris & Phillips Ltd., Liverpool.
- Jeanmaire, H. (1970). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. L’orgiasme dans l’antiquité et les temps modernes. Origine du théâtre en Grèce. Orphisme et mystique dionysiaque. Évolution du dionysisme après Alexandre*, Paris, Payot.
- Kearns, E. (1989). *The heroes of Attica*. London.
- Luschnig C. A. E.; Roisman H. M. (2003). *Euripides’ Alcestis*, The University of Oklahoma Press, Oklahoma.
- Mantziou, M. (1981). *Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special Reference to Euripides*. London.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides’ Alcestis. Narrative, Myth, and Religion*. Walter de Gruyter, Berlin/Boston.
- Martín Hernández, R. (2006). *El Orfismo y la Magia*. Tesis doctoral UCM.



Mastrorarde, D. (2010). *The Art of Euripides*. Cambridge University Press.

Pettersson, M. (1992). *Cults of Apollo at Sparta The Hyakinthia, the Gymnopaidiai and the Karneia*. Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series 8°, XII. Stockholm.

Segal Ch. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecube*, Duke University Press, Durham.



Anexo. El himno a Ἀνάγκη en *Alcestis* (cuarto estásimo vv. 962-1005)

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας	στρ. α
καὶ μετάρσιος ἦιξα, καὶ	
πλείστων ἀψάμενος λόγων	
κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας	965
ἠὔρον οὐδέ τι φάρμακον	
Θρήισσαις ἐν σανίσιν, τὰς	
Ὀρφεῖα κατέγραψεν	
γῆρας, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀ-	
σκληπιάδαις ἔδωκε	970
φάρμακα πολυπόνοις	
ἀντιτεμῶν βροτοῖσιν.	
μόνας δ' οὐτ' ἐπὶ βωμοῦς	ἀντ. α
ἐλθεῖν οὔτε βρέτας θεᾶς	
ἔστιν, οὐ σφαγίων κλύει.	975
μή μοι, πότνια, μείζων	
ἔλθοις ἢ τὸ πρὶν ἐν βίῳ.	
καὶ γὰρ Ζεὺς ὅτι νεύση	
σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ.	
καὶ τὸν ἐν Χαλύβοις δαμά-	
ζεις σὺ βίαι σίδαρον,	980
οὐδέ τις ἀποτόμου	
λήματός ἐστιν αἰδώς.	
καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἶλε θεὰ δεσμοῖς.	στρ. β
τόλμα δ' οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερθεν	986
κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω.	
καὶ θεῶν σκότιοι φθίνου-	
σι παῖδες ἐν θανάτῳ.	990
φίλα μὲν ὅτ' ἦν μεθ' ἡμῶν,	
φίλα δὲ θανούσ' ἔτ' ἔσται,	
γενναιοτάταν δὲ πασᾶν	



ἔξεύξω κλισίαις ἄκοιτιν. μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεοῖσι δ' ὁμοίως τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων. καί τις δοχμίαν κέλευ- θον ἐμβαίνων τόδ' ἔρει· Αὐτὰ ποτὲ προύθαν' ἀνδρός, νῦν δ' ἔστι μάκαιρα δαίμων· χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δοίης. τοιαῖά νιν προσερούσι φῆμαι.	995 ἀντ.β 1000 1005
---	---

Yo, gracias a las Musas, llegué a las regiones más altas, después de haber percibido muchas teorías y no encontré nada más fuerte que la Necesidad: ningún remedio contra ella existe en las tablillas tracias, que Orfeo había escrito, ni todos los remedios que Febo, cortando hierbas, dio a los Asclepiadas a los hombres que sufren mucho.

Es la única diosa que no tiene altares ni imágenes a donde acudir, ni escucha a los sacrificios. ¡Soberana, no vengas a mí más difícil que en mi vida anterior! Pues Zeus con inclinación de cabeza contigo ejecuta esto. Tú sojuzgas con tu fuerza el hierro de los Cálibes y a tu tajante voluntad es imposible oponer reverencia alguna.

Y también a ti te envolvió la diosa con cadenas ineludibles. Resígnate, pues llorando no traerás de nuevo de abajo a los que perecieron arriba. Y también los hijos de los dioses se consumen en las tinieblas de la muerte. Amada fue cuando estaba entre nosotros, amada todavía será estando muerta. La más noble esposa uniste a tu lecho.

Que el sepulcro de tu esposa no sea juzgado como un montón de tierra de cadáveres desaparecidos, sino que debe venerarse de la misma manera que a los dioses, objeto de veneración de los caminantes. Y alguien avanzando en el sinuoso camino dirá estas cosas: “Aquí [está] la que antaño murió por su esposo, ahora es bienaventurada divinidad. ¡Salud señora! ¡Así que seas propicia!”. Tales palabras te dirigirán.



Los σύμβολα en las prácticas rituales mágicas (PGM LXX)

Marcela Ristorto
UNR-CONICET
mristor@gmail.com

Resumen

En los himnos de los papiros mágicos, en el contexto de la invocación, a menudo se mencionan una serie de símbolos que remiten a las esferas de actuación de la deidad. Se analizarán dos de los σύμβολα que aparecen en un encantamiento a Hécate (PGM LXX): la sandalia y la corona. Cabe señalar que no solo en los rituales mágicos se emplean σύμβολα, sino también en los cultos místéricos. Por este motivo, el objetivo del trabajo es examinar cómo funcionaban estos σύμβολα en la tradición órfica y cómo la magia se apropia de palabras cargadas de poder y de objetos rituales con el fin de legitimar sus prácticas.



Palabras-clave:
papiros mágicos
- laminilla órfica
- sandalia - corona -
ritual.

Introducción

En los himnos de los papiros mágicos, en el contexto de la invocación a las divinidades, a menudo se mencionan una serie de símbolos (σύμβολα) que remiten a los atributos y a las esferas de actuación de la deidad. Sin embargo, cabe señalar que no solo en los ritos mágicos se emplean σύμβολα, sino también en los cultos místéricos. Por este motivo, el objetivo de nuestro trabajo es analizar cómo funcionan estos σύμβολα en la tradición órfica y cómo son reutilizados en las prácticas mágicas por expertos rituales, buscando de este modo legitimar sus ritos y sus saberes. En esta comunicación examinaremos dos σύμβολα que aparecen en un encantamiento a Hécate (*PGMLXX*), la sandalia y la corona o la diadema.

Podemos distinguir dos clases de σύμβολα; en primer lugar, son objetos que tenían la capacidad de encarnar ciertos aspectos de la deidad, permitiendo que las identidades y las áreas de poder de los dioses se hagan presentes en el mundo humano. En segundo lugar, los σύμβολα son palabras entendidas como contraseñas que permitirían establecer un vínculo entre los expertos rituales, los iniciados y los dioses (Martín Hernández 2006: 390). Los símbolos aluden a realidades divinas ocultas para la mayoría y deben ser interpretados correctamente para que los hombres puedan conectarse con la divinidad (véase Janowitz 2019: 680-681).



Los σύμβολα en los cultos místéricos

En los cultos místéricos,¹ los σύμβολα desempeñarían un importante rol en las distintas “fases” en las que se pueden desglosar los ritos: τὰ δρώμενα, “lo que se hace”, τὰ λεγόμενα “lo que se dice, se lee o se aprende” y τὰ ὀρώμενα ο τὰ δεικνύμενα “lo que se ve y se muestra”. En el caso de τὰ λεγόμενα, los σύμβολα consistirían en palabras reveladas a los iniciados (*mistas*) durante el ritual, generalmente eran palabras extraídas del lenguaje cotidiano, pero que expresaban nociones y conocimientos que solo podían interpretar correctamente los *mistas*, resultando así inexplicables para los no iniciados. Asimismo, el conocimiento de estos símbolos constituía un testimonio de la iniciación. En cada ceremonia se pronunciarían estas palabras como parte de las acciones rituales, siendo al mismo tiempo una contraseña que permitía que los *mistas* se reconociesen entre sí y ante los dioses (véase Martín Hernández 2006: 146). Y lo que es fundamental, dado que en los cultos dionisiacos-órficos subyace la promesa de una vida bienaventurada después de la muerte, los iniciados necesitaban los σύμβολα “para ser reconocidos por los guardianes y dioses infernales en el momento en que afronten su tránsito ultraterreno” (Jiménez San Cristóbal 2008c: 753). En las otras dos fases, los σύμβολα serían objetos que, en τὰ δρώμενα, debería manipular tanto el sacerdote que guiase la iniciación (*mistagogo*) como los iniciados. En la última parte de la ceremonia mística, τὰ δεικνύμενα, los σύμβολα serían objetos que los iniciados deberían contemplar con el fin de obtener un conocimiento especial acerca de los dioses.

Los σύμβολα en las lamillas de oro órficas²

Nos detendremos solo en el σύμβολον de la corona o diadema en una laminilla de oro, la n^o 9 de Turios según la edición de Bernabé y Jiménez San Cristóbal.³ La laminilla reproduce las palabras que el *mysta*

1. Sobre este punto véase Jiménez San Cristóbal 2008b.

2. Las denominadas laminillas de oro órficas son piezas de oro de tamaño pequeño, con inscripciones de textos breves, que se han encontrado en sepulcros de diferentes lugares, cuyas fechas oscilan desde el 400 a. C. al ca. 260 d. C. Los textos grabados “tratan sobre la manera en que el difunto debe actuar y las palabras que debe decir en el Más Allá, para alcanzar un destino mejor que el de las demás almas y una beatitud perpetua”. Los lugares de procedencia son la Magna Grecia (Hiponio, Petelia, Turios), Sicilia (Entella), Tesalia (Farsalo, Pelinna, Feras), Macedonia (Pela, Anfípolis), Creta (Eleuterna), Acaya (Metona, Egion), Roma (véase Bernabé-Jiménez San Cristóbal, 2008a: 495-496).

3. El texto completo se encuentra en el anexo 1.



debía pronunciar ante las deidades del otro mundo. Las dos líneas que citamos aluden a las creencias que compartían los iniciados.

Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar
me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona.

En este texto el “penoso ciclo” haría referencia a la vida humana, por lo cual escapar de él implica la liberación del mundo terrenal, una victoria del alma del iniciado.⁴ Como una constatación de su triunfo, el alma del iniciado alude a un valiosísimo *σύμβολον*, la “ansiada corona”.

Para comprender el valor de este *σύμβολον* debemos recordar su importancia en la religión y en la sociedad griegas en general. Así, por ejemplo, los vencedores de las competiciones atléticas recibían coronas como premio;⁵ en los banquetes, los comensales llevaban coronas,⁶ así como también quienes participaban en los rituales fúnebres.⁷ En los cultos místicos las coronas funcionan como símbolo o señal de reconocimiento entre los iniciados.⁸ En el texto de esta laminilla órfica podemos reconocer todos estos valores. El iniciado como un atleta vence al ciclo de las reencarnaciones, razón por la cual gozará de una vida bienaventurada, que incluye banquetes. De este modo, puede afirmarse que la “corona” aquí funciona como un *σύμβολον* de la liberación del alma del *mysta* del ciclo de nacimientos y reencarnaciones, su tránsito exitoso hacia una vida plena de bienaventuranza.

La corona es simultáneamente un *σύμβολον* fúnebre como una contraseña mística, “es una especie de seña de identidad del iniciado”, diferenciándolo así de los muertos (véase, Jiménez San Cristóbal 2002: 371). Puede verse entonces, que la corona es uno de los *σύμβολα*, uno de los objetos usados en el ritual como señal de reconocimiento, al tiempo que es parte de una fórmula ritual pronunciada por el iniciado o por el oficiante con un fin salvífico.

4. El significado del término *κύκλος* en esta laminilla es objeto de controversia, véase Bernabé-Jiménez San Cristóbal (2008a: 117-121)

5. Véase por ejemplo, Pi. O. 3. 18; P. 2. 6; N. 2. 22; I. 1. 10.

6. Xenophan. Fr. 1 Gent.-Prat.

7. Véase, por ejemplo, E. Ph. 1632 s; Ar. Lys. 600 ss; Virg. Aen. 6. 665; cf. Burkert (1983: 56a); las almas de los bienaventurados en el más allá están coronadas, por ej. Pi. O. 2. 74 ss., cf. Jiménez San Cristóbal (2002: 371).

8. Podemos deducir el uso de coronas en los cultos místicos a partir del ritual parodiado por Aristófanes en *Nubes* (254-268). Esta información es corroborada por inscripciones halladas en Eleusis, que evidencian la importancia de las coronas en los ritos eleusinos (cf. Burkert 1983: 281).



Los σύμβολα en las prácticas mágicas

En el ámbito de las prácticas mágicas los σύμβολα eran tanto palabras como objetos que permitían que el experto ritual se relacionase con el mundo divino. Esto obedece a que los ritos mágicos operaban según la creencia de que los símbolos podían ser considerados como “la materialización de lo divino”, puesto que se suponía que existía una relación de analogía entre el mundo invisible y el visible.

Cabe señalar que, en los textos mágicos, los σύμβολα son palabras que pronuncia el experto ritual para que la deidad se vea obligada a ejecutar lo solicitado. Pero también es posible conjeturar que fuesen objetos manipulados durante la recitación de los himnos o del conjuro.

Los σύμβολα en el *PGM LXX*⁹

El *PGM LXX*¹⁰ es una receta para ejecutar varios conjuros con diversos fines. La deidad invocada en todos ellos es Hécate –Eresquigal. En este encantamiento aparecen la corona y la sandalia, aunque no se dice explícitamente que sean σύμβολα de la divinidad son mencionados en un contexto que permite que así los consideremos.

De Hécate Eresquigal contra el miedo. Contendrá a quien aparezca, dile: “Yo soy Eresquigal, la que se presiona los pulgares y ningún daño puede sobrevenirle a ella” si viene cerca de ti, tras sujetar el talón derecho, di: “Yo soy Eresquigal, doncella, perra, serpiente, corona, llave, caduceo, sandalia áurea de la Señora del Tártaro”, y le librarás.

9. Se conoce con el nombre genérico de “papiros griegos mágicos” (*PGM*) al corpus editado por Preisendanz entre los años 1928 y 1931, papiros de contenido mágico que habían ido llegando a las bibliotecas europeas a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Su datación oscila entre el siglo I a. C. y el IV d. C. y, aunque escritos mayoritariamente en griego, fueron producidos en Egipto. Los papiros que componen este corpus son muy variados; hay manuales de magia en un estado de conservación muy bueno o terriblemente deteriorado, y hay también “textos activados”, es decir, el resultado de haber puesto en práctica un ritual mágico (amuleto o maldiciones).

10. El texto completo se encuentra en el anexo.



Puede verse que el encantamiento consiste en pronunciar una fórmula que plantea la identificación del profesional con la divinidad ἐγὼ εἶμι Ἐρεσχιγάλ (Zografou 2015: 139). Esta afirmación del practicante no es sorprendente en el marco de la magia egipcia (Brashear 1995: 3292), sin embargo, en el corpus de los *PGM* son pocos los ejemplos de un experto ritual identificándose con la deidad. Y otra diferencia presente es que, en lugar de invocar a la diosa por medio de epítetos, *voces magicæ* o nombres bárbaros, el practicante utiliza una lista de signos y símbolos. Es posible pensar que la enunciación de esta lista de símbolos sea equivalente al recitado de una serie de epítetos en la ejecución de un himno, ya que tanto los epítetos como los símbolos expresan la naturaleza, la esencia de la divinidad.

Cabe señalar, por un lado, que este listado sirve simultáneamente para caracterizar a la deidad y producir un poderoso efecto mágico (Betz 1980: 291). Por otra parte, se supone que los objetos-símbolos mencionados se mostraban mientras se recitaba el encantamiento, recordando así los objetos mostrados en la etapa final de los ritos místéricos (τὰ δεικνύμενα; véase Zografou 2015: 139).

Entre los símbolos encontramos la “corona”, στέμμα, pudiendo ver así la reutilización de σύμβολα de los cultos místéricos para fines mágicos. Los redactores de los papiros mágicos, junto a las prácticas rituales, también consignaban cómo debía vestirse el practicante para que el conjuro fuese exitoso. Usualmente, el oficiante debía purificarse, vestir ropas (de lino) limpias y estar coronado.¹¹ Es decir, además de ser un poderoso σύμβολον, la corona sería un atributo del iniciado/experto en prácticas rituales mágicas, señalando así su estatus de vencedor de los poderes subterráneos, victoria que le permite identificarse con ellos o darles órdenes para que cumplan con sus deseos.

Otro símbolo mencionado en los *PGM* es la “sandalia áurea de la Señora del Tártaro”. Es importante señalar que la sandalia es un símbolo característico de Hécate en su rol de guía de los muertos en su viaje al Más Allá. Zografou (2015: 142) señala que “Les sandales d’Hécate que nous rencontrons dans les charmes et les tablettes de cette époque ainsi que dans d’autres sources tardives, tel Porphyre, concrétisent le pouvoir possédé par cette déesse de poser le pied à différents niveaux cosmiques – niveaux correspondant, dans une allégorie philosophique, à d’autant d’aspects divins et de phases lunaires, afin d’assurer la médiation entre ceux-ci”. En otro papiro mágico, en un himno a Selene (*PGM* IV 2241-2355), se menciona la “sandalia de bronce de la Señora del Tártaro” (2329, χάλκεον τὸ σάνδαλον τῆς ταρταρούχου) como símbolo de la deidad.

11. Algunos ejemplos de indicaciones de que el experto ritual debe usar una corona se encuentran en los *PGM* II 27-30, 69-74; IV 172-178, 913-5, 933-938, 3198 s.; VII 727 s., 740 s., 804; etc.



El tipo de metal con que está confeccionada la sandalia (oro o bronce) tiene diferentes connotaciones. La áurea sandalia de Hécate, como señora del Tártaro, asimilada a Perséfone, tiene una valencia positiva ya que remite a la tradición que afirma el regreso de la diosa al mundo de los vivos. Mientras que con las sandalias de bronce Hécate-Perséfone descendería al Hades¹² (véase Martín Hernández 2006: 394-395; Zografou 2015: 140 ss.). Los diferentes valores adjudicados a los metales, hace que la alternancia oro-bronce sea muy importante, pues remite a la capacidad de permitir el pasaje de un mundo a otro (Zografou 2015: 142).

Contexto místico del encantamiento

Posteriormente a la invocación y al recitado de los σύμβολα, continúa la fórmula que el experto debe recitar y se añaden más prescripciones. Además, estas indicaciones son muy importantes para analizar la relación entre la magia y los cultos místicos:

Askei, por las montañas sombrías, *ior*, grande, *semnyer*; tres veces *bau*, a la que hay que temer, venerable. “He sido iniciado y descendí al recinto y ‘he visto a los Dáctilos y las otras cosas de abajo, virgen, perra’. Y las demás cosas”. Dilo en la encrucijada y después de girar huye, pues en estos [parajes] se hace visible [Hécate]. Di: “a través de la noche” sobre lo que quieras, y se te revelará en sueños, e incluso si vas hacia la muerte recita esto mientras esparces sésamo y te salvarás”.

La primera palabra es una de los *ephesia grammata*, pronunciada con el propósito de alejar un mal; en este conjuro, una aparición no deseada de Hécate. Esta primera palabra, que tiene poder apotropaico, se corresponde perfectamente con el carácter salvífico de los cultos místicos. Sin embargo, *askei* debe ser pronunciada en el marco de un conjuro mágico

12. Porph. Περί ἀγάλματων 8, 62 “En consecuencia el poder es triple, pues porta la vestimenta blanca, la sandalia de oro y las antorchas cogidas con la mano de luna nueva. El cesto, el que porta en la parte superior, del trabajo de los frutos que hace crecer por el incremento de la luz. Y de la luna llena el símbolo es la sandalia de bronce” (la traducción pertenece a Martín Hernández 2006: 294).



que tiene como finalidad proteger al mago. Esto se debe a que uno de los objetivos de este encantamiento es lograr que el iniciado-experto en el ritual pueda alejar la muerte; “incluso si vas hacia la muerte recita esto mientras esparces sésamo y te salvarás”. Así puede verse que el conjuro, que contiene *ephesia grammata*, remite a las fórmulas de las laminillas de oro órficas, dado que también busca la salvación de la muerte del iniciado/ practicante del rito mágico.

El experto que se había identificado con la diosa Eresquigal, ahora lo hace con un iniciado: “He sido iniciado y descendí al recinto y ‘he visto a los Dáctilos y las otras cosas de abajo, virgen, perra’. Y las demás cosas”. Esta afirmación constituye, como señala Martín Hernández (2006: 392) “uno de los argumentos más importantes para la consideración de este conjuro como una reutilización de fraseología y ritual religioso para fines mágicos”.

Esta reutilización se manifiesta mediante el empleo del verbo τετέλεσμαι que alude a las τελεταί, además de mencionar el lugar donde se llevan a cabo los ritos, en un μέγαρον subterráneo. A estas especificaciones se añade la referencia al rito en el que se es iniciado, el culto de los Dáctilos del Ida.¹³ Se pensaba que estas deidades habían introducido los cultos místéricos en Samotracia, a la vez que se consideraba que eran los magos (γοήτες) que habían inventado los *ephesia grammata*. Asimismo, en Samotracia existía un culto místico de Hécate, atestiguado desde el siglo VI a. C. Estrabón (X 3, 20, 7) explica que los Dáctilos eran los servidores de la diosa. Además, fuentes helenísticas hacen referencia al culto de Hécate como un culto místico que se ejecutaba en una gruta -Ζήρινον ἄντρον,¹⁴ posiblemente a esta gruta hiciese referencia el “recinto” al cual descende el iniciado en el conjuro. Cabe señalar, como lo hace Zografou (2015: 148), que los cultos místéricos de Samotracia tenían un carácter salvífico, tanto de los peligros de esta vida como de los peligros que aguardaban al alma en el más allá.

13. Sobre los Dáctilos del Ida, Str. X 3, 7, 15-16; DS V 64, 4. Véase entre otros Cole (1984); Zografou (2015:136-156).

14. *Schol. Aristophane, Paix*, 277 Holwerda, voir aussi Lycophron, *Alexandra*, 1174-1180 et Nonnos, *Dionysiaques*, IV, 183-185, Cf. Souda s.v. Ζηρυνθία et Σαμοθράκη (Adler).

Conclusión

Vimos entonces que los σύμβολα eran objetos o fórmulas y, al mismo tiempo, “signos” del dios e instrumentos mediante los cuales los practicantes podían relacionarse con la deidad. En los textos analizados los σύμβολα están explícitamente relacionados con el mundo subterráneo y con los cultos místéricos.

A partir del ejemplo analizado, la laminilla 9 de Turios, podemos suponer que los σύμβολα eran además de designar objetos rituales empleados en el rito, remitían a las enseñanzas recibidas por los iniciados. En el encantamiento del *PGMLXX*, la mención de los σύμβολα evidencia el conocimiento y el poder del experto ritual, ya que son instrumentos que puede emplear para coaccionar a la divinidad. El análisis de este conjuro nos permite inferir que la magia se apropia y reutiliza los elementos de los cultos místéricos, con la finalidad de legitimar y acrecentar el prestigio de los rituales mágicos. Los “símbolos” de la diosa están asociados con los *ephesia grammata* y los Dáctilos, lo que evidencia una reutilización de prácticas místicas. Es decir, las prácticas mágicas obtienen una mayor eficacia apropiándose de una tradición religiosa prestigiosa.

Referencias bibliográficas

- Bernabé, A.; Jiménez San Cristóbal, A. I. (2001). *Instrucciones para el Más Allá. Las Laminillas órficas de oro*, Madrid, Clásicas.
- Bernabé, A.; Jiménez San Cristóbal, A. I. (2008a). *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*. Leiden-Boston, Brill.
- Bernabé, A.; Casadesús, F. (coords.) (2008b). *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro I*, Madrid, Akal.
- Bernabé, A.; Jiménez San Cristóbal, A. (2008b). “Las laminillas órficas de oro”, en A. Bernabé; F. Casadesús (2008b). Madrid, Akal, pp. 495-535.
- Betz, H. D. (1980). “Fragments from a Catabasis Ritual in a Greek Magical Papyrus”, *History of Religions* 19: 4, pp. 287-295.

- Brashear, W. M. (1995). “The Greek Magical Papyri: an Introduction and Survey. Annotated Bibliography (1928-1994)”, in: H. Temporini/W. Haase (eds.), *ANRW II*, 18, 5, 3380-3648.
- Burkert, W. (1983.; *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Calvo Martínez, J. L.; Sánchez Romero, Ma. D. (1987). *Textos de Magia en Papiros Griegos*. Madrid: Gredos.
- Cole, S. N. (1984). *Theoi Megaloi. The Cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden.
- Frankfurter, D. ed. (2019). *Guide to the Study of Ancient Magic*. Brill, Leiden-Boston.
- Janowitz, M. (2019). “The Magical Elements of Mysticism: Ritual Strategies for Encountering Divinity”, en D. Frankfurter (2019); pp. 678-693
- Jiménez San Cristóbal I. (2002); “Rituales Órficos”, tesis de doctorado, UCM, Madrid.
- Jiménez San Cristóbal, I. (2008c) “El ritual y los ritos órficos”, en A. Bernabé; F. Casadesús (2008). Madrid, Akal, pp. 731-770.
- Martín Hernández, R. (2006). *El Orfismo y la Magia*. Tesis doctoral UCM.
- Preisendanz, K.; Diehl, E; Eitram, S. (1941). *Papyri graecae magicae, Die griechischen Zauberpapyri*, vol. III. Teubner, Leipzig-Berlin.
- Zografou, A. (2015). “Héctate des rues dans les “Papyrus Magiques Grecs”; Des Enfers aux Mystères: *P. Mich.* III, 154 = *PGMLXX*, 4-19”, en E. Suárez; M. Blanco, E. Chronopoulou (eds.) (2015), pp. 135-156.



Anexo

L 9 [laminilla órfica]; la traducción corresponde a la edición de A. Bernabé- Jiménez San Cristóbal 2001:

ἔρχομαι ἐκ καθαρῶ<v>, καθαρὰ χθονί<ων> βασιλεια,
 Εὐκλήης, Εὐβουλεύς τε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι·
 καὶ γὰρ ἐγὼν ὑμῶν γένος ὄλβιον εὐχομαι εἶμεν,
 ἀλλά με Μοῖρ(α) ἐδάμασσε [καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι]
 καὶ ἄστεροβλήτα κεραυνόν.

κύκλου δ' ἐξέπταν βαρυπενθέος ἀργαλέοιο, 5
 ἡμερτοῦ δ' ἐπέβαν στεφάνου ποσὶ καρπαλίμοισι,
 Δεσποίνας δ(ἐ) ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλείας·
 ἡμερτοῦ δ' ἀπέβαν στεφάνου ποσὶ καρπαλίμοισι.
 ὄλβιε καὶ μακαριστέ, θεὸς δ' ἔση ἀντὶ βροτοῖο'.
 ἔριφος ἐς γάλ' ἔπετον. 10

693



Vengo de entre puros, pura, reina de los seres subterráneos, / Eucles, Eubuleo y demás dioses inmortales.
 / Pues también yo me precio de pertenecer a vuestra estirpe bienaventurada, / pero me sometió el hado y
 el que hiere desde los astros con el rayo.

Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar, / me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona / y
 me sumé bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea: / “Venturoso y afortunado, dios serás, de mortal
 que eras”. / Cabrito, en la leche caí.

PGM LXX.¹⁵ Encantamiento invocando a Hécate *Eresquigal*.

Ἐκάτης Ἐρεσχιγάλ πρὸς φόβον κολάσει ὃς ἐὰν ἐξέρχηται, λέγε τῷ: ‘ἐγὼ εἰμι Ἐρεσχιγάλ κρατοῦσα τοὺς ἀντ[ί]χειρας, καὶ οὐδὲ ἐν δύναται κακὸν αὐτῇ γενέσθαι’. ἐὰν δ’ ἐγγὺς ἐπέλθῃ σοι, ἐπιλαβόμενος τῆς δεξιᾶς πτέρνης λέγε: “ἐγὼ <εἰμι> · Ἐρεσχιγάλ παρθένε, κύων, δράκαινα, στέμμα, κλείς, κηρύκειον, [τ]ῆς ταρταρούχου χρύσειον τὸ σάνδαλον”, καὶ παραιτήση. Ἄσκει κατὰ σκιερῶν ὄρεων ἰωρ μεγα σεμνυηρ βαυῖ γ’, φο[ι]βαντ[ρ]ια, σεμνή· τετέ[λ]εσμαι καὶ εἰς μέγαρον κατέ[βη]ν Δακτύλων καὶ [τ]ὰ ἄλλα, “εἶδον κάτω, παρθένος, κύων”, καὶ τὰ λοιπὰ π[ά]ντα. λέγε ἐπὶ τριόδου καὶ στραφεῖς φεῦγε· φαν[τ]άζεται γὰρ ἐν τούτοις. λέγε “ἐγὼ [δὲ] λίαν νύκ[τα]”, π[ε]ρὶ οὗ θέλεις, καὶ καθ’ ὕπνους μὴνύσει, κἂν ἐπὶ θάνατον ἀπάγῃ, λέγε ταῦτα σκορπίζων σήσαμον, καὶ σώσει σέ.

De Hécate Eresquigal contra el miedo. Contendrá a quien aparezca, dile: “Yo soy Eresquigal, la que se presiona los pulgares y ningún daño puede sobrevenirle a ella” si viene cerca de ti, tras sujetar el talón derecho, di: “Yo soy Eresquigal, doncella, perra, serpiente, guirnalda, llave, caduceo, sandalia áurea de la Señora de Tártaro”, y le librarás.

Askei, por las montañas sombrías, *ior*, grande, *semnyer*; tres veces *bau*i, a la que hay que temer, venerable. He sido iniciado y descendí al recinto y “he visto a los Dáctilos y las otras cosas de abajo, virgen, perra”. Y las demás cosas. Dilo en la encrucijada y después de girar huye, pues en estos [parajes] se hace visible [Hécate]. Di: “a través de la noche” sobre lo que quieras, y se te revelará en sueños, e incluso si vas hacia la muerte recita esto mientras esparces sésamo y te salvarás”.

15. El texto de la edición de Preisendanz es revisado a partir de la edición de Jordan (2001) y la edición y traducción de Martín Hernández (2006: 386-398). Por el objetivo del trabajo sólo cito los dos primeros conjuros.

Pandora, Platea y la incertidumbre del *iconoclash*

Lucas Manuel Rodrigo

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

estudiosmitologicos@gmail.com



Resumen

En el mito hesiódico, la creación de Pandora por parte de los dioses emula el proceso de elaboración de una vasija por parte de los hombres. ¿Por qué los dioses eligieron crear a la primera mujer de una manera tan inusual? ¿Es que se trata, en verdad, de la primera mujer, como habitualmente se dice? El mito de Platea, una fiesta ritual de la antigua Beocia y una propuesta conceptual de Bruno Latour nos ayudan a abordar el problema.

Palabras-clave:

Pandora – Platea –
Hesíodo – Latour –
iconoclash.

Introducción

El sociólogo francés Bruno Latour denominó “iconoclash” o “iconocrisis” al fenómeno que se produce cuando se mantiene la incertidumbre en cuanto al rol preciso que desempeña el ser humano en la elaboración de imágenes sagradas. Si una imagen sagrada es concebida y fabricada por un ser humano, ¿cómo puede tratarse –pregunta Latour– de una imagen sagrada? Y a la inversa, si se entiende como don de una divinidad, ¿cómo se explica, entonces, que haya sido tallada, pintada o modelada por un ser humano? Las respuestas a estas preguntas nos acercan a la comprensión de la figura de Pandora.

Creada por las manos de los dioses como regalo para los hombres, Pandora es elaborada utilizando un modo de producción marcadamente humano: el de la alfarería, como si de una vasija de barro se tratara. ¿Pero por qué los dioses eligen crear a la primera mujer a la manera en que los hombres elaboran una vasija?

El mito de Platea invierte los términos y nos ofrece la cara oculta del problema. Para ayudar a Zeus a reconciliarse con Hera, Alalcomeneo (o, según otros, Citerón) talló en madera la imagen de una doncella con el fin de simular así una nueva novia para Zeus que despertara los celos de la diosa.

Dos imágenes sagradas, dos modos de elaboración, dos puntos de contacto entre la divinidad y los seres humanos. Pero también dos figuras femeninas, dos novias ataviadas para su casamiento. La presente exposición se propone partir de la incertidumbre del *iconoclash* para reflexionar acerca de la manera en

que la identidad de la mujer era entendida, narrada y problematizada por el pensamiento religioso de los antiguos griegos.

La muchacha de barro

¿Cómo fabricar una novia? La pregunta puede carecer de sentido para nosotros, pero no así para Hesíodo, quien entendía que la novia no puede nacer, sino que debe hacerse, y que la primera de todas las novias ha de anteceder necesariamente a la primera de todas las mujeres; y no al revés, como ocurre después de Pandora, que al fin y al cabo es una novia sin ser por ello (enteramente, al menos) una mujer. Es necesario, pues, empezar por crear una novia.

Con vistas a hacer frente a este desafío o, si se prefiere en el lenguaje de Hesíodo, para enviar un castigo a los hombres “en compensación por el fuego” (ἀντὶ πυρρός), Zeus convocó a un grupo de dioses y les encargó la realización de “un mal” (κακόν) “por el que todos se alegren de corazón rodeando con cariño la desgracia” (ὅ κεν ἅπαντες τέρονται κατὰ θυμὸν ἐὸν κακὸν ἀμφαγαπῶντες). Las divinidades seleccionadas para llevar a cabo esta tarea sin precedentes tienen dos cualidades en común: actúan en el ámbito del matrimonio y están dotadas de *mêtis*, es decir, de “inteligencia astuta”, de “capacidad de engaño”. En otras palabras, son las divinidades más apropiadas a la hora de engañar.

Ya desde la primera secuencia del mito se aprecia una relación íntima, indisoluble, entre el matrimonio y el engaño. A simple vista, no hay nada de extraño en esto, pues en definitiva no en otra cosa consiste la trampa, o al menos el aspecto más evidente de la trampa: Pandora es la primera novia y el suyo con Epimeteo, el primer casamiento, lo que marca el comienzo de la más civilizada humanidad de hierro pero también el fin de los gloriosos tiempos heroicos. Sin embargo, las cosas se complican cuando comprobamos que el matrimonio existía con anterioridad a los seres humanos. ¿O acaso los dioses no estaban ya casados, y Hera no presidía la institución mucho tiempo antes de que los primeros hombres poblaran la tierra? Al crear el matrimonio antes que a la novia, al establecer la *hierogamia* o “unión sagrada” como modelo de todas las uniones conyugales, los dioses se aseguraron de dotar a la institución de un carácter sagrado que cada nueva unión no haría otra cosa que validar. ¿Pero en qué consiste ese carácter sagrado? ¿En la intervención de los dioses, por medio de una institución, en el mundo de los seres humanos o en la consagración, por parte de los seres humanos, de una institución creada por los dioses? Para ser exactos, ni en lo uno ni en lo otro. No es del matrimonio de lo que acá se habla, sino del



casamiento; dicho de otra manera, lo realmente importante para el mito hesiódico no es la institución, sino el rito. Y, en consecuencia, Pandora tampoco es la primera mujer, sino tan sólo la primera novia. Lo verdaderamente sagrado, entonces; o, mejor aún, la figura capaz de despertar un fervor religioso que motive el asombro y la admiración, no sólo de los hombres, sino también de los dioses que asisten a su presentación, es la novia. ¿Pero cómo puede tratarse de una novia sin ser *plenamente* una mujer y, más aún, despertando la admiración, la veneración y el temor que sólo pueden deberse a una imagen religiosa? Este es, precisamente, uno de los puntos fuertes sobre los que reflexiona el mito.

Que los dioses hayan creado a Pandora, en principio, no debería asombrarnos. ¿Acaso no habían creado también a los hombres de todas las edades anteriores? ¿En qué consiste, entonces, la diferencia? En que la creación de los hombres es comprendida y narrada por Hesíodo como un acto natural, como puede serlo también la creación de los lagos, las montañas, los prados o las estrellas; a fin de cuentas, ¿qué otra cosa podría querer significar que han sido *creados* por los dioses? Pero con Pandora las cosas no funcionan de esta manera: Zeus y sus aliados no la crearon como Afrodita crea los paisajes hermosos o como el propio Zeus crea las distintas razas de hombres o transforma a sus enemigos en montañas o constelaciones. Lo que hace de Pandora un ser excepcional, lo que la convierte en lo que Hesíodo llama “el alto engaño contra el cual no existen recursos” (δόλον αἰπὺν ἀμήχανον), es el hecho de haber sido creada por los dioses ¡a la manera de los hombres!

El modelo que eligió Zeus para llevar a cabo este engaño, por llamativo que a simple vista pueda parecer, es el de la alfarería. Así, pues, le ordenó a Hefesto que, mezclando “tierra con agua” (γαῖαν ὕδρι), modelara “una bella imagen amable de doncella” (παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπιήρατον), la dotara de “voz y vitalidad humanas” (ἀνθρῶπου... αὐδὴν καὶ σθένος) y le hiciera un rostro tan hermoso que recuerde a las diosas inmortales.

Pero si de lo que se trata es de hacer una “imagen de doncella”, ¿por qué no pensarla, entonces, a través del modelo que ofrece la escultura? ¿No sería más fácil, más apropiado, más rico incluso, crear a Pandora esculpiéndola, como si de una estatua viva se tratase? Tal vez para algunos, pero –otra vez más– no para Hesíodo, quien entiende que en ningún momento Pandora dejó de ser una vasija. Pandora es, entre otras muchas cosas, un πίθος, una especie de tinaja vacía que los dioses del engaño llenan depositando las malas artes en su interior. Pero, al mismo tiempo, y sin que haya ninguna contradicción en esto, es también una doncella, una *parthénos*, a la que los dioses visten a la manera de una novia que se prepara para su casamiento.



Por eso, para completar la tarea de Hefesto, Zeus dispuso que los restantes dioses aportaran cada uno su parte. Atenea le dio a Pandora un ceñidor y la engalanó. Las Gracias y la Persuasión adornaron su cuello con collares y las Horas la coronaron con flores de primavera. Hermes llenó su pecho de “mentiras” ψεύδεά, “palabras seductoras” (αἰμυλίους λόγους) y un “comportamiento engañoso” (ἐπίκλοπον ἦθος); Atenea ajustó todo en su lugar y, para finalizar, Hermes le dio “voz” (φωνήν) y la llamó “Pandora” (Πανδῶρην), porque los dioses “todos” (πᾶν) le habían hecho “regalos” (δῶρα).

El resultado de semejante puesta en escena es nada menos que la primera novia. ¿Pero en qué medida y, sobre todo, con qué limitaciones podemos entender que Pandora es, también y en tanto que novia, la primera mujer? Antes de su casamiento, Pandora no existía; después de él, ignoramos casi todo acerca de ella. Pandora sólo existe para ser desposada. Es la imagen religiosa de la novia creada por la divinidad, pero es también, a la vez y por eso mismo, la mujer que da vida a la novia, que establece el matrimonio entre los seres humanos y que lo actualiza en cada unión.

No podríamos entender a Pandora si nos esforzáramos en separar lo que hay de divino de lo que hay de humano en ella. Si Pandora es creada por los dioses a la manera de los hombres, es, entre otros diversos motivos, con objeto de señalar que consiste en esa fuerza, en esa potencia religiosa, que no podría actuar –que no existiría, incluso– separada de esas otras fuerzas que son los dioses y los hombres. Preguntarnos si en Pandora actúa la divinidad o el ser humano es caer en la trampa iconoclasta, es abordar el problema religioso por medio del operador falso de la “creencia”, ese invento de la modernidad que, lejos de resolver el problema –como en su momento ya lo denunció Bruno Latour– lo parte en dos y lo destruye.

Para entenderla en toda su diversidad, en todo lo que de humano y de divino hay en ella, hay que abordar a Pandora en su conjunto, sin desmenuzarla, sin destruirla, lo que quiere decir sin separar ninguno de sus rasgos de todos los demás. Puede verse, de esta manera, que en los medios por los que es producida, en la intencionalidad de los dioses que intervienen en su elaboración, en su aspecto irresistible, en su carácter de trampa y, como resultado de todo lo anterior, también en su forma misma de intervención, advertimos en Pandora los valores, las características y el poder de lo que los antiguos griegos denominaban un ξόανον: la imagen sagrada de una divinidad.

La palabra griega ξόανον está emparentada con el verbo ξύω o ξέω, que significa “raspar, rascar, pulir, alisar”.¹ El ξόανον es una talla de madera rústica que se tiene por la imagen primigenia de una divinidad. Es el caso, por ejemplo, del ξόανον de Ártemis, que Orestes roba en el Quersoneso Táurico

1. Vernant (2002: 170-175).



y lleva hasta Esparta para fundar ahí el templo de Ártemis Limnatis. Pero es, también, el caso más esclarecedor del ξόανov de Atenea Polias, que los atenienses guardaban en el ala oriental del Erecteón y que sacaban únicamente con motivo de la procesión anual de las Panateneas. Precisamente en el marco de esta fiesta, dos de las cuatro arréforas, las niñas elegidas por los arcontes entre las familias nobles para participar activamente de la ceremonia, eran las encargadas de cambiar el peplo de la diosa con un gesto que recuerda, no casualmente, al de la propia Atenea en el momento de engalanar a Pandora. Y es que, si Atenea puede ayudar a vestir a la novia, es precisamente porque está facultada para hacerlo desde el momento en que ella misma se encuentra vestida con un peplo semejante. Sí, Atenea, la diosa virgen de Atenas, la patrona de la ciudad, comparte con la novia más atributos de los que a primera vista se podría sospechar.

Pero los puntos de contacto, los deslizamientos, las interferencias –como gustaba de decir Vernant–, las superposiciones, incluso, entre la primera novia y la imagen de la diosa no se agotan acá. El cortejo que lleva el ξόανov de Atenea, desde el Cerámico hasta la Acrópolis a lo largo de toda la Vía Panatenaica, evoca ese otro cortejo, el nupcial, que lleva a la novia desde la casa de su padre, en donde vivió desde su nacimiento, hasta la de su marido, que se transforma, así, en su residencia definitiva.

Una pregunta nos sale entonces al paso: ¿es la imagen de la diosa la que establece qué aspecto debe tener la novia y cómo ha de ser mostrada, exhibida y paseada con motivo de su casamiento o es la novia la que, con motivo de su casamiento, es mostrada, exhibida y paseada de manera tal que, con su aspecto, establece cuál ha de ser el de la imagen de la diosa? Si ésta fuera la manera correcta de considerar el problema, una respuesta debería excluir forzosamente la otra. Pero cabe también preguntarse: ¿es realmente necesario elegir entre ambas soluciones? Como demostró oportunamente Bruno Latour, no sólo no lo es, sino que además resulta imposible hacerlo. En su libro *Sobre el culto moderno de los dioses factiches*, que ofrece a modo de apéndice su pequeña obra *Iconoclash*, el sociólogo francés presentó los términos “iconoclash” e “iconocrisis” para denominar la imposibilidad de distinguir entre los papeles que llevan a cabo la divinidad y el ser humano en la elaboración de imágenes sagradas. ¿Pero acaso quiere esto decir que la novia era, para los antiguos griegos, una imagen sagrada, una figura de culto? Una vez más, la respuesta no es tan sencilla y unidireccional. Pero afortunadamente contamos con otro mito y con otro rito que nos muestran la parte de atrás, las cañerías, del mito de Pandora, y que pueden ayudarnos a abordar mejor este problema.

La muchacha de madera

Cuenta Pausanias que los habitantes de la ciudad beocia de Platea, una vez cada siete años, marchaban a la cumbre del Citerón, el monte que separaba su territorio de la vecina Ática, para celebrar en ella la fiesta de las Dáidalas, que consistía en quemar una imagen de madera o δαίδαλον adornada con atuendos nupciales. La versión más esplendorosa de esta fiesta tenía lugar una vez cada sesenta años: eran las Grandes Dáidalas, en las que catorce imágenes sagradas eran quemadas en una enorme pira de madera en la que ardían junto a los despojos de un toro y una vaca sacrificados en honor de Zeus y Hera. La tradición establecía que el rito para seleccionar el árbol del que debía obtenerse la madera consistía en lo siguiente: en el vecino bosque de Alalcómenas se dejaban unos trozos de carne sobre el suelo y se seguía al primer cuervo que tomaba uno de ellos hasta ver en qué árbol se posaba.

El mito que los habitantes de Platea contaban para explicar este ritual afirmaba que, una de las muchas veces que Hera se peleó con Zeus, se retiró a Eubea, donde había pasado su infancia, y rechazó todos los intentos de su esposo por reconciliarse. Zeus pidió entonces ayuda a Citerón, el rey mítico célebre por su sabiduría que acabaría por dar nombre a la montaña. Citerón le aconsejó fabricar una imagen de madera que se asemejara a una mujer y que estuviera vestida de novia, haciendo extender el rumor de que se casaría con Platea, la hija del río Asopo. Una vez Zeus hubo hecho esto, Hera, furiosa, se dirigió a toda prisa hasta el lugar y, tras arrancar el velo y comprobar que se trataba sólo de una imagen de madera, se alegró tanto de que fuera así que no tardó en reconciliarse con Zeus. Otra versión del mito cuenta que Zeus pidió auxilio a Alalcomeneo, el rey epónimo de Alalcómenas, quien lo ayudó a tallar la imagen de madera que recibió de esta manera el nombre de “Dáidale”, que significa, no casualmente, “obra de arte hecha a mano”.

Como puede observarse, el mito de Platea se articula tan bien con el de Pandora que resulta imposible pensar que haya sido elaborado con independencia de éste. En varios de sus puntos ofrece no sólo la contracara, sino también el exacto complemento del relato hesiódico. En la primera versión es un hombre, Citerón, quien aconseja al dios hacer una novia a modo de trampa para engañar a una divinidad; en el mito hesiódico, la novia es una trampa ideada por un dios para engañar a un hombre, Epimeteo. A su vez, si en este mito la novia debe parecerse a las diosas inmortales, en aquel otro se espera que tenga el aspecto de una muchacha mortal. Y en ambos casos se trata de una trampa. Es por esto que la clave del asunto nos la ofrece la última versión, que hace hincapié en el modo de producción de la imagen sagrada, en la que el dios y el hombre trabajaron con sus manos conjuntamente: el resultado es una hermosa talla de madera

cuyo nombre no deja dudas del carácter manual (y divino) de su confección. Como si de una imagen religiosa se tratase, Dáidale es artificial debido a que está hecha por la mano humana, pero es al mismo tiempo divina porque se trata de la creación de un dios.

Platea (o Dáidale, que para el caso es lo mismo) nos ayuda entonces a entender que si Pandora posee todas las características de un ξόανον, posee también otras que la alejan de él. En el ξόανον, la mano humana resulta indispensable para aprehender su carácter sagrado, todo lo de divino que hay en él. Pero Platea no es Pandora, como no sea sólo para señalar el carácter ambiguo de su aspecto y función. Al contrario que Platea, Pandora es ἀχειροποίητος, lo que quiere decir que no ha sido fabricada por la mano humana. Sin embargo, su carácter de artefacto, la intervención humana en su creación, le viene dada por el modelo de producción elegido por los dioses, que subraya todo lo de artificial y de humano que puede haber en una creación divina, que por eso mismo, y por paradójico que pueda resultarnos, es natural. En definitiva, Pandora es humana porque es divina, y es artificial porque une ambas dimensiones naturales de la existencia. Es la mayor de todas las trampas y el más terrible de todos los castigos, pero es también, y en virtud de esto mismo, la expresión de la consagración de la soberanía de Zeus y la victoria definitiva de la justicia en el mundo de los seres humanos.

Referencias bibliográficas

- Detienne, M. (1996). “Las divinidades del matrimonio: Hera, Ártemis y Afrodita”, en BONNEFOY, I. (ed.), *Diccionario de las mitologías. Volumen II: Grecia*, Barcelona.
- Detienne, Marcel (2005). *Cómo ser autóctono. Del puro ateniense al francés de raigambre*, Buenos Aires.
- Judet De La Combe, Pierre – Rousseau, Philippe (1996). *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode*, París.
- Latour, Bruno (2018), *Sobre el culto moderno de los dioses factiches*, seguido de *Iconoclash*, Buenos Aires.

Leduc, C. (1992). “¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX – IV a.C.”, en DUBY, G. – PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo I: La Antigüedad*, Madrid.

Loraux, Nicole (2007). *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*, Buenos Aires.

Loraux, Nicole (2017). *Los hijos de Atena. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*, Barcelona.

Schmitt Pantel, P. (1992). “La historia de las mujeres en la historia antigua, hoy”, en DUBY, G. – PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo I: La Antigüedad*, Madrid.

Vernant, J.P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona.

————— (2002). *Entre mito y política*, México.

————— (2006). *Pandora, la première femme*, París.

————— (2009). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid.

Identidad poética en el *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus* de Claudiano

María Alejandra Rossi
UBA - CONICET
mariaalerossi@hotmail.com

Resumen

El primer poema latino recitado en público por Claudiano, antes de convertirse en el poeta oficial de la corte de Honorio, es su panegírico dedicado a Probino y Olibrio, del año 395. Los cónsules eran ya cristianos, como gran parte de la sociedad romana de la época. Sin embargo, Claudiano se inscribe en la tradición épica clásica. Proponemos aquí, a partir del reconocimiento de reflexiones metatextuales y de referencias a modelos, un acercamiento al sujeto poético en este panegírico, atendiendo a los rasgos propios de la literatura tardoantigua que lo atraviesan (Fontaine, 1977; Elsner - Hernández Lobato, 2017).

Palabras-clave:
Identidad poética
- panegírico -
épica - literatura
tardoantigua -
Claudiano.

Claudiano fue un poeta de Alejandría que llegó a Roma en su juventud y allí logró ganarse el favor de una familia senatorial, los Anicios. Después se convirtió en el poeta oficial de la corte de Honorio, uno de los hijos de Teodosio el Grande, en Milán, componiendo casi exclusivamente como propagandista de Estilicón, el oficial vándalo que Teodosio había designado como regente de sus herederos. El primer poema de Claudiano, antes de partir a Milán, fue un panegírico dedicado a Probrino y Olibrio, cuando estos asumieron el consulado en el año 395. Los cónsules por entonces ya eran cristianos, y hay razones para creer que gran parte de la sociedad romana de fines del siglo IV también se había convertido. Sin embargo, y aunque compuso sus poemas para miembros de una aristocracia cristiana, Claudiano se inscribió en la tradición épica clásica.¹ Peter Brown lo nombra entre los autores de la última generación del siglo IV y de la primera década del V, que constituyeron la tercera gran edad de la literatura latina (1971: 118). Alan Cameron también lo considera una de las figuras de la vida intelectual del siglo IV y sostiene que su audiencia en Milán lo valoraba especialmente por su poesía clasicista y su imagería pagana (1977: 3). Peder y David Christiansen (2009) lo ven como el último gran poeta pagano. Aunque no podemos

1. Esto es así si consideramos al panegírico un subgénero de la épica. De todas maneras, la inscripción de la estatua de Claudiano en el Foro de Trajano, confirma que sus contemporáneos lo valoraban como poeta épico, en la tradición de Homero y Virgilio.

deducir la religión de Claudiano de su poesía, como lo hicieron Agustín u Orosio en su momento, cuando nos detenemos en su obra y en este panegírico en particular, notamos ciertos elementos propios de la religión precristiana, como la aparición de dioses y personajes mitológicos en la trama narrativa, o el uso de comparaciones con estos seres, las personificaciones, la invocación al sol y a las musas o la concepción de un tiempo circular. Seguramente, como dice Catherine Ware (2012: 49-50), los dioses de Claudiano eran menos complejos que los de la *Eneida* y más cercanos a figuras alegóricas o utilizadas con un propósito puramente decorativo o comparativo. Gabriela Ryser demuestra que, en otros poemas, Claudiano puede parecer perfectamente cristiano, como en *De Salvatore*. Para esta investigadora suiza, la identidad religiosa en el dinámico siglo IV es una constante negociación, redefinida continuamente y en diferentes discursos, por eso nuestro autor puede ser tanto un cristiano de toga como un pagano en el traje de una oveja: es su elección hablar o no de cristianismo en sus poemas (Ryser, 2011). Para Cameron (1970: 216), en cambio, poemas como el *De Salvatore* son insinceros: Claudiano conoce la doctrina cristiana pero su entendimiento es superficial. Este autor insiste en que hay que tener en cuenta que Claudiano es el poeta oficial y no escribe más que lo que le encargan. En todo caso, deberíamos preguntarnos, junto con Ryser (2011: 4), por qué los patrones cristianos piden que se componga una poesía abiertamente pagana. Esto dice más sobre los patrones que sobre Claudiano mismo. Se supone que la intención era mostrarle a la aristocracia que aún podía llegar al poder, con la condición de que se convirtiera al cristianismo (Cameron, 1970: 32). Esta razón se combina con la circunstancia de que la escuela del *grammaticus* y del *rhetor*, que en la Antigüedad Tardía seguía basándose en un estudio de los clásicos, era la misma para paganos y cristianos (Fontaine, 1977: 434). Por lo tanto, por un lado, la poesía sería inevitablemente pagana por la educación retórica que constituía el único marco de expresión disponible a la vez que formaba el gusto de las personas cultivadas (Cameron, 1991: 86) y, por otro lado, Claudiano apelaría voluntariamente a un lenguaje común, para generar cierta cercanía con una clase educada cuya conversión era el objetivo de los nuevos emperadores.

En definitiva, la religión de Claudiano no solo es una cuestión imposible de determinar, puesto que contamos únicamente con su obra, sino que también resulta irrelevante aquí porque, como ya han planteado autores como Jacques Fontaine (1977), hay una mentalidad estética propia de la Antigüedad Tardía, común a paganos y cristianos. Por otro lado, nos recuerda Ware, la religión romana era más bien ritual, y estaba completamente entrelazada con la *romanitas* en todos los niveles de la vida y del arte (2012: 48). Por eso, más que la identidad religiosa nos interesa aquí la identidad poética de Claudiano. ¿Es posible reconstruir la proyección del sujeto poético en una obra compuesta a pedido de alguien

para una ocasión particular, en la que la visión personal del poeta parece no jugar ningún papel? Miguel Castillo Bejarano, el responsable de la edición y traducción de los *Poemas* de Claudiano para la Editorial Gredos, afirma que “los poetas del imperio tardío no escriben normalmente por inspiración” (1993: 18), resaltando el hecho de que Claudiano era un poeta profesional y la creación poética de su época estaba marcada fuertemente por la escuela: hacer poesía era hacer ejercicios de técnica. La oratoria epidíctica tenía para los romanos del imperio una notable importancia pública: su estudio en la escuela era una necesidad. Por eso, en lugar de confiar en una Musa para la inspiración, el orador debía más bien acudir a un manual para elaborar un discurso de elogio (Ware, 2012: 23). Sin embargo, podemos reconstruir algo de la identidad literaria de Claudiano. Podemos preguntarnos aquí por su inscripción en la tradición genérica o los rasgos que lo hacen parte de la poética de la Antigüedad Tardía, tales como la superposición y la mezcla de discursos o de tonos, la fuerte conciencia retórica, o el gusto por el fragmento y el detalle (Elsner - Hernández Lobato, 2017). Proponemos entonces, a partir del reconocimiento de las reflexiones metatextuales y de las referencias a sus modelos, un acercamiento al sujeto poético del *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus* de Claudiano, sin perder de vista los rasgos propios de la literatura tardoantigua que lo atraviesan.

Este panegírico, como ya se dijo, es el primero que recitó Claudiano al llegar a Roma y antes de ser el propagandista de Estilicón en la corte de Milán. Comienza con una invocación al Sol, para que sea favorable a los hermanos que asumen el consulado, y sigue con el elogio de la *gens*. Presenta el tema de la fama de Probo, el padre de los nuevos cónsules, comentando sus virtudes. Luego invoca a la Musa y comienza la narración. Claudiano introduce una descripción visual de la diosa Roma y cuenta cómo aparece ante Teodosio, que descansa tras la victoria de la batalla del río Frígido, y le pide que conceda el consulado a los hermanos Probino y Olibrio. El emperador le responde que la va a obedecer con gusto. En ese momento, parte un mensajero hacia Roma y el mundo se alegra. La madre de los nuevos cónsules, Proba, prepara las trábeas y la vestimenta. Claudiano introduce el elogio de Proba y luego la descripción de sus hijos. La procesión es comentada desde el punto de vista del río Tíber, a quien pertenece un nuevo discurso con el encomio de los hermanos. El poema termina con una invocación y un elogio del año, mostrando la concepción del tiempo cíclico y la eternidad de Roma. En cuanto al género, tenemos que aceptar que es un panegírico épico. La crítica en general reconoce en la obra de Claudiano la hibridación genérica, como la llama Cienfuegos (1990).² Cuando Gabriela Marrón (2007) analiza los

2. También Charlet (2000); Pollmann (2017).

rasgos genéricos del poema *In Rufinum*, también demuestra que se superponen esquemas estructurales de distintos discursos.

En principio, como advierte Ware (2012), nuestro autor se atiene a las reglas de composición del panegírico, tal como las había establecido Menandro el Rétor: no faltan las referencias a las circunstancias de nacimiento del elogiado, su educación, su familia, su naturaleza, sus logros, sus acciones en guerra y en paz, sus virtudes y la prosperidad durante su función pública. También sigue la preceptiva estilística de Cicerón: metáforas, arcaísmos, neologismos, referencias a prodigios, presagios y augurios (Ware, 2012: 23). Viviana Boch (2016: 99) señala que la obra de Claudiano se estructura mayormente en descripciones y discursos, y que hay poca narración a pesar del color épico. Por el carácter propagandístico, sostiene Boch, siguiendo a Karla Pollmann, no apelaba a la exposición causal de los sucesos sino a la interpretación emocional, ya fuera laudatoria o reprobatoria, de las afirmaciones políticas. Ware insiste en el hecho de que la épica había cambiado desde Virgilio, haciéndose cada vez más episódica, y cree que es imposible juzgar a Claudiano como poeta épico solo por sus criterios estilísticos, por sus hexámetros y su lenguaje decorado con arcaísmos y circunloquios:

“This use of epic *topoi* and the creation of a timeless mythological background for his panegyric give an epic gloss to his poetry but the lack of any real epic action, together with the encomiastic and episodic structure of his work at the expense of an epic narrative continuum, contradicts the veneer. If, however, we view his work as a thematic whole, considering it as a depiction of the Roman empire seen in terms of the literary and historical past, we should reach a different verdict” (Ware, 2012: 53). “His poetry engages with earlier epic to interpret the history of his own time” (Ware, 2012: 58).

En definitiva, la obra de Claudiano participa de la mezcla de géneros propia de la estética tardoantigua. Para poder observar la actitud de nuestro autor al respecto, nos remitimos a los pasajes que pueden iluminarnos. Encontramos en el poema tres momentos propiamente metatextuales: el primero aparece después de la invocación al Sol, para introducir el elogio de las virtudes de Probo; el segundo está inmediatamente después de este elogio y antes de comenzar la parte narrativa; el tercero durante el elogio de Proba. En el primero se pregunta:



*Quem prius aggrediar? Veteris quis facta Probini
nesciat aut nimias laudes ignoret Olybri?*
(*Prob.* 29-30)³

¿A quién me dirigiré en primer lugar? ¿Quién desconoce las hazañas de Probino, de antiguo linaje o ignora los interminables elogios de Olibrio?

Aparece una primera persona que se muestra indecisa frente a la grandeza de ambos cónsules, y no sabe por cuál empezar el elogio. Decide referirse entonces a la fama de su padre. Plantea el tema del panegírico en la primera interrogación mediante el uso del verbo *aggredior* en futuro, y en la segunda con los dos objetos (*facta* y *laudes*), que apuntan también a mostrar la combinación de géneros. El desconocimiento, expresado en los verbos *nescio* e *ignoro*, es una cuestión fundamental porque constituye la contrapartida de la fama, que aparece una y otra vez en el poema. La valoración positiva está en *uetus* y *nimius*. Los nombres de los elogiados aparecen ambos al final de cada verso, expresando una importancia equivalente. Ahora bien, mediante las oraciones interrogativas parciales, Claudiano parece preguntarse por su propia actividad, parece cuestionarse cuál es la utilidad de contar algo que todos conocen. Mediante estas preguntas retóricas, interpela al destinatario, lo obliga a encontrar la novedad del poema, que no estará entonces en el contenido que el poeta transmite sino en su habilidad poética.

En el segundo pasaje metatextual, Claudiano introduce el tópico de las cien bocas. Esta fórmula, que aparece en la obra de Homero y en las de los primeros épicos latinos, era usada para introducir listas, siempre como hipérbole, expresando la infabilidad o la imposibilidad del sujeto para abarcar un objeto: catálogos de naves o guerreros, penas infernales, o muertes tras una batalla.

*Non, mihi centenis pateant si uocibus ora
multifidusque ruat centum per pectora Phoebus
acta Probi narrare queam, quot in ordine gentes
rexerit, ad summi quotiens fastigia iuris
uenerit, Italiae late cum frena teneret
Illyricosque sinus et quos arat Africa campos.*
(*Prob.* 55-60)

3. Según la edición de Birt (1892). Todas las traducciones que aparecen en este trabajo son nuestras.

*Tu, precor, ignarum doceas, Parnasia, uatem,
quis deus ambobus tanti sit muneris auctor.
(Prob. 71-72)*

Aunque mi boca se abriera con cien voces
y Febo corriera escindido por cien pechos,
no podría narrar las hazañas de Probo, a cuántos pueblos
gobernó en orden, cuántas veces llegó a la cima de la ley,
cuando llevaba las riendas de Italia en su gran extensión,
las costas de Iliria y las llanuras que cultiva África.
(...)
Tú, Parnasia, te lo suplico, enseña a este ignorante poeta
qué dios les otorgó tan gran favor a ambos.

Primero, es necesario aclarar que son citados solo el comienzo y el final de este discurso en primera persona, ya que entre estos extremos Claudiano introduce un elogio de los hermanos, dirigiéndose a ellos. En segundo lugar, cabe observar que el verbo *pateo*, si bien significa ‘abrirse’ también remite a la expresión de ‘mirar boquiabierto’ (OLD *s.v. pateo*). El sujeto está expresando la imposibilidad de hablar, y el tema, que parecía ser el elogio de los cónsules, se desplaza aquí hacia sus antepasados: Claudiano ha mostrado las hazañas de Probo (*acta Probi*), el padre de los hermanos y no se ocupará de esto más de lo que ya comentó, sino que relatará en los siguientes versos lo que sucede inmediatamente después de la batalla del río Frígido, en la que Roma se dirige al vencedor Teodosio para pedir el consulado de Probino y Olibrio. Resulta útil detenerse en los cambios léxico-semánticos que introduce Claudiano en la fórmula de las cien bocas. Para ello, debemos recordar cómo aparece el tópico en la tradición épica:

πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεΐη,
(Hom. *Il.* 2.488-490)⁴

4. La edición consultada es la de Monro y Allen (1920).

Pero a la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla,
ni aunque tuviera diez lenguas por una parte y diez bocas por otra,
y una voz inquebrantable, y un corazón de bronce me inspirara.

*Non, si lingua loqui saperet quibus ora decem sint,
in me, tum ferro cor sit pectusque revinctum
(Enn, Ann. 469-470)⁵*

Ni aunque tuviera diez bocas con las que mi lengua pudiera hablar,
y tuviera el corazón y el pecho cubiertos con hierro

*Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas,
omnia poenarum percurrere nomina possim
(Verg. Aen. 6, 625-627)⁶*

Ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
y una voz de hierro, podría expresar todas las formas de los crímenes,
y recorrer todos los nombres de las penas.

*Non, mihi Maeoniae redeat si gloria linguae,
centenasque pater det Phoebus fundere uoces,
tot caedes proferre queam, quot dextera magni
consulis, aut contra Tyriae furor edidit irae.
(Sil. Pun. 4, 525-528)⁷*

5. Según la edición de Skutsch (1985).

6. La edición reproducida aquí es la de Mynors (1969).

7. Seguimos la edición de Delz (1987).



Ni aunque para mí volviera la gloria de la lengua homérica,
y el padre Febo me concediera fundir cien voces,
podría yo dar a conocer tantas muertes, las que produjo la diestra
del gran cónsul ni, por el otro lado, la furia violenta de los tirios.

*Non ego, centena si quis mea pectora laxet
uoce deus, tot busta simul uulgique ducumque,
tot pariter gemitus dignis conatibus aequem:
(...)
uix nouus ista furor ueniensque implesset Apollo
(Stat. Theb. 12, 797-799, 809)⁸*

Ni aunque un dios ensanchara mi pecho con cien voces,
tantos funerales al mismo tiempo del pueblo y de los jefes,
como tantos gemidos conjuntamente, yo alcanzaría con dignos esfuerzos (...)
Una nueva inspiración, e incluso presentándose Apolo, apenas habría completado estas
cosas.



El pasaje de Claudiano es una declaración metapoética que expresa fuertemente una filiación genérica, ya no a un modelo sino a toda una tradición, mediante una múltiple alusión, o capas de referencias (Ware, 2012). Podríamos pensar que el tópico está tomado simplemente de *Eneida*, pero observamos cambios que evidentemente siguen a los otros textos. Así, las múltiples bocas que aparecen en Homero, Ennio y Virgilio se convierten en múltiples voces en Silio y Estacio. Lo que encontramos en nuestro poeta tardoantiguo es una mezcla de elementos de distintas formulaciones: Febo aparece en el pasaje de Silio y en el de Estacio, el pecho aparece en los de Homero y Ennio. Pero Claudiano no solo indica aquí la mezcla de elementos, sino una intervención activa sobre lo que la tradición latina ha mantenido inalterable: el objeto de la inefabilidad ya no está constituido por las penas, los crímenes o las desgracias,

8. Seguimos la edición de Hill (1893).

sino por las hazañas de Probo. La valoración cambia de un polo negativo hacia uno positivo. Además, la interrogación indirecta está al servicio de la hipérbole de lo innumerable (*quot, quotiens*).

Resulta valioso encontrar una expresión del sujeto poético tan abierta como la que aparece en el verso en el que invoca a la musa del Parnaso: el poeta se presenta como *uates*, como un profeta, pero *ignarus*, carente de conocimiento, atenuando así la atribución de poderes sobrenaturales. La interrogación parcial vuelve a aparecer como indicadora de la indefinición del actor de un proceso. Notamos una alusión a un pasaje de Homero (*Il.* 1, 8), en el que el poeta también pregunta a la musa qué dios llevó a los hermanos Agamenón y Aquiles a enfrentarse. En este caso, Claudiano retoma la tradición para introducir un cambio, o incluso una superación: Homero preguntaba por el autor del enfrentamiento, él por el autor de la gloria.

Finalmente, el último pasaje metapoético es el que encontramos dentro del elogio de Proba, la madre de los hermanos cónsules:

*Talem nulla refert antiquis pagina libris
nec Latiae cecinere tubae nec Graeca uetustas.
(Prob. 197-198)*

Ninguna página en los libros antiguos habla de [una madre] semejante,
no cantaron las tubas del Lacio ni la antigüedad griega.

La negación de lo antiguo (*antiquus, uetustas*) establece una distinción entre la poesía actual y la tradición. Claudiano plantea una superación de la cultura clásica, sin despreciarla. Mientras algunos poetas cristianos de la época buscaban diferenciarse de sus antecesores mediante una fuerte oposición, nuestro poeta se sitúa del lado del gusto aristocrático. Así, Jerónimo, por ejemplo, en los epitafios incluidos en sus cartas, se niega a introducir el elogio de la estirpe, aunque obedece más bien a un fin moral.⁹ Claudiano no busca oponerse sino despegarse delicadamente, busca superar las páginas de los libros antiguos. Pero su objetivo no es historiográfico sino político. Formisano (2017) afirma que, en *De raptu Proserpinae*, hay un intento de crear un nuevo lenguaje poético y una tematización de la tensión con el lenguaje tradicional de la poesía latina. También se puede apreciar aquí que la atención está puesta en la literatura, con sus dos ramas, griega y latina, y se resalta la importancia de que estos elogios estén referidos en los libros.

9. Cf. *Ep.* LX, 8; LXXVII, 2; CVIII, 3.

En conclusión, podemos observar cómo la identidad poética de Claudiano se construye transgrediendo los límites de los géneros y de la tradición. El mundo de la Antigüedad Tardía es un mundo en constante cambio que, a la vez, busca cierta continuidad con el período anterior (Brown, 1971). Los límites del imperio cambian y las identidades se superponen. El mismo imperio tiene que negociar las identidades en una sociedad en contacto con grupos bárbaros. Álvaro Sánchez-Ostiz sostiene que Claudiano muestra una poética de fusión: no solo es un autor griego que escribe en latín, y un pagano que escribe para lectores cristianos, sino que expone una combinación de recursos heterogéneos (2010: 312). Podemos decir que la actitud de Claudiano también es negociadora: si bien es considerado un poeta clásico y épico, está continuamente jugando con los límites de los géneros literarios establecidos por la tradición. En los pasajes metaliterarios se presenta como un poeta indeciso o desconocedor, pero también como un *uates*, con lo cual se plantea como figura esencial, y refuerza esta idea muy sutilmente mediante interrogaciones. El poeta es el que permite al héroe ser héroe (Ware, 2012: 21). Y la literatura, el producto del poeta, es la que permite la fama. La poesía de Claudiano se plantea como superadora de las páginas antiguas. Su uso del tópico de las cien bocas no solo plantea una múltiple alusión, funcionando como marca genérica épica, sino que apunta a renovar una fórmula fija para captar la atención de un público que seguramente la reconocía y podía notar el desvío. Tal vez, inmerso en un tipo de composición que deja poco lugar para la expresión personal, nuestro autor toma el control de cuanto tiene permitido con su habilidad poética. Claudiano puede traer a la tradición y condensarla en pocos versos, apelar a la memoria de su auditorio mediante citas o alusiones, pero también puede cambiarla, invertir los términos. En esta ostentación de su habilidad, particularmente en este primer poema, quiere asegurarse el futuro. Por eso, podríamos decir que su panegírico le sirve, antes de convertirse en el propagandista de Estilicón, como propaganda de sí mismo.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

Birt, T. (1892) (ed.). *Claudii Claudiani Carmina*. Berlin.

Delz, J. (1987) (ed.). *Sili Italici Punica*. Stuttgart.

Hill, D. E. (1893) (ed.). *P. Papini Stati Thebaidos Libri XII*. Leiden.

Monro, D. y Allen, Th. (1920) (eds.). *Homeri: Opera, Tomus I: Iliadis Libros I-XII*. Oxford.

Mynors, R. A. B. (1969) (ed.). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford.

Skutsch, O. (1985) (ed.). *The "Annals" of Quintus Ennius*. Oxford / New York.

Bibliografía secundaria

Boch, V. (2016). "¿Enemigos de Roma? Disquisiciones políticas en tiempos de Honorio". *De Rebus Antiquis*, 6/6, pp. 94-107.

Brown, P. (1971). *The World of Late Antiquity, from Marcus Aurelius to Muhammad (A. D. 150- 750)*, London.

Cameron, Alan (1970). *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford.

Cameron, Alan (1977). "Paganism and Literature in Late Fourth Century Rome". *Entretiens sur l'Antiquité classique*, 23, pp. 1-40.

Cameron, Averil (1991). *Christianity and the Rhetoric of Empire. The Development of Christian Discourse*. Berkeley.

Castillo Bejarano, M. (1993) (ed.). *Claudio. Poemas*. Madrid.

Charlet, J. L. (2000) (ed.). *Claudien, poèmes politiques*. Paris.

Christiansen, P. y Christiansen, D. (2009). "Claudian: The Last Great Pagan Poet". *L'Antiquité Classique*, 78, pp. 133-144.

- Cienfuegos García, J. J. (1990). *Los géneros literarios en Claudio Claudiano. El panegírico y la épica* (Tesis de Doctorado. Universidad de Sevilla).
- Elsner, J. y Hernández Lobato, J. (2017). “Introduction: Notes towards a Poetics of Late Antique Literature”. *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford.
- Fontaine J. (1977). “Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle: Ausone, Ambroise, Ammien”. *Entretiens sur l’Antiquité classique*, 23, pp. 425-482.
- Formisano, M. (2017). “Displacing Tradition. A New-Allegorical Reading of Ausonius, Claudian, and Rutilius Namatianus”. Elsner J. y Hernández Lobato (eds.). *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford.
- Marrón, G. (2007). “Épica y Epidíctica. Claudiano, In Rufinum I”. *Futur Antico*, 6, pp. 91-108.
- OLD = Glare, P. G. W. (ed.) (1968). *The Oxford Latin Dictionary*. London.
- Pollmann, K. (2017). *The Baptized Muse. Early Christian Poetry as Cultural Authority*. Oxford.
- Ryser, G. (Octubre de 2011). *Claudian: A Pagan in Sheep’s Clothing?* (Ponencia presentada en la Universidad de Bremen).
- Sánchez-Ostiz, A. (2010). “Antros del horror y lugares de maravilla en la épica de Claudiano”. Luque, J.; Rincón, M. D. y Velázquez, I. (eds.) *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*. Jaén - Granada.
- Ware, C. (2012). *Claudian and the Roman Epic Tradition*. Cambridge.



Imágenes de la animalización del héroe en *Áyax* de Sófocles

Luciano Adrián Sabbattini

Universidad Nacional del Sur

lucianosabbattini@gmail.com

luciano.sabbattini@uns.edu.ar

Resumen

La tragedia *Áyax* de Sófocles resulta un fecundo campo de investigación de símiles y metáforas para dar cuenta de diversas acciones, situaciones, pensamientos y emociones de los personajes intervinientes. En este contexto, las imágenes que comparan una acción, situación, pensamiento y emoción de un personaje con los de un animal constituyen un terreno poco explorado. Puesto que la animalidad es, en efecto, una de las formas de la alteridad en la tragedia griega, en este trabajo intentaremos dar cuenta de las imágenes que comparan a los personajes de la tragedia *Áyax* con animales, especialmente las referidas a su protagonista.

Palabras-clave:
Alteridad –
animalidad – *Áyax*
– religión griega –
tragedia griega.

Introducción

La tragedia *Áyax* de Sófocles resulta un fecundo campo de investigación de símiles y metáforas para dar cuenta de diversas acciones, situaciones, pensamientos y emociones de los personajes intervinientes, particularmente del protagonista que da nombre a la obra. En este contexto, las imágenes de animales constituyen un terreno poco explorado,¹ sobre todo las que comparan una acción, situación, pensamiento y emoción de un personaje con los de un animal. Teniendo en cuenta que la animalidad es, en efecto, una de las formas de la alteridad en la tragedia griega, especialmente de la alteridad de sí mismo, en este trabajo intentaremos dar cuenta de las imágenes que comparan al protagonista de *Áyax* con animales. A partir de ello, mostraremos que estas tienen un sentido no solo literario, sino también y, sobre todo, religioso, en su mayoría vinculadas con la figura del dios Poseidón.

1. Dos textos relativamente recientes que tratan el asunto en la tragedia griega son Thumiger (2008) y Thumiger (2014). Sin embargo, el tema merece indagaciones ulteriores.

I. La animalización de *Áyax*: toro/buey, buitres, león

La cantidad de imágenes que comparan a los personajes con animales resulta significativa en la tragedia que nos ocupa. Como dice Thumiger (2014: 94), *Áyax* es la tragedia que más imágenes de animales tiene dentro de las obras conocidas de Sófocles.² La autora destaca en primer lugar la imagen de la matanza del ganado perpetrada por el héroe antes de los eventos de la tragedia y narrada en diferentes ocasiones por los personajes a lo largo de la obra (Atenea, Odiseo y *Áyax* loco en el prólogo, el coro en la párodos, Tecmesa en el primer episodio, *Áyax* cuerdo en el *kommós* del primer episodio y Menelao en el cuarto episodio).³ La narración de Tecmesa en el primer episodio aporta elementos fundamentales a la construcción de la alteridad de *Áyax* con respecto a sí mismo: uno de ellos es el uso de determinados vocablos (vv. 218-220, 234-239, 298-299) que aluden a la matanza de ganado como si se tratara de un sacrificio pervertido. Los vocablos *σφάγια* (v. 219) y *χρηστήρια* (v. 220) muestran que el héroe realizó un sacrificio oracular. Son *σφάγια* las víctimas ofrecidas a los dioses ctónicos (*ίεργεία* son las ofrecidas a los Olímpicos).⁴ El vocablo *χρηστήρια* hace alusión al carácter profético de las víctimas: son un reflejo de lo que posteriormente será *Áyax*.⁵ Vemos así un primer esbozo de identificación entre el héroe y los animales inmolados.⁶

Otro elemento de la narración de Tecmesa es la comparación de los lamentos de *Áyax* con los mugidos de un toro (vv. 317-322, 336). La descripción de Tecmesa marca una identidad entre el guerrero y sus víctimas, lo que, otra vez, muestra la imagen del sacrificio pervertido. Las acciones de *Áyax* siguen siendo otras respecto de sus acciones habituales.

Ya en el prólogo Odiseo esboza la comparación de *Áyax* con un toro a través de la imagen del yugo: el verbo *συγκατέζευκται* (v. 123) evoca la imagen de un toro llevando el yugo, en este caso, de su fatal destino. En el éxodo, Agamenón emplea el símil del guerrero aqueo con un buey para mostrar el sometimiento de los hombres robustos como él a los hombres que razonan (vv. 1250-1254). En efecto, Agamenón sostiene que a un buey ancho se lo endereza en su camino con un látigo pequeño: en este

2. Thumiger (2008: 12) realiza una recopilación completa de las imágenes de animales en *Áyax*.

3. Un *racconto* de esas narraciones se realizó en De Jong (2006).

4. Des Places (1969: 138).

5. Kamerbeek (1953: 64 *ad* 220), Segal (1999: 139), Brook (2014: 67, n. 141).

6. Brook (2014: 64).

caso, la palabra (vv. 1253-1254). Esta aparece caracterizada como un arma, lo que recuerda al *Encomio de Helena* 11.8 DK de Gorgias: la palabra con un cuerpo pequeño realiza grandes acciones (λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ). No es casual que Agamenón tome la imagen del látigo: antes, Áyax castigaba a un carnero al que creía Odiseo con este (vv. 110, 242); ahora, reducido a condición de buey, es castigado con él. En *Il.* 11.558-565 el gran guerrero es comparado con un burro (ὄνος) al que los niños nada pueden hacer para sacar de donde está, mostrando su carácter tozudo y firme ante el peligro. Esta imagen, en Sófocles, se repite en la del toro.⁷

La imagen del toro o buey referida a Áyax destaca la desmesura emocional del guerrero, así como su falta de discernimiento. Esta falta de raciocinio se refleja desde el principio de la tragedia, cuando Odiseo pregunta por el motivo insensato (πρὸς τί δυσλόγιστον, v. 40) por el que descargó su mano (ἤξεν χέρα, v. 40). El adjetivo δυσλόγιστον revela que dicho motivo es contrario al carácter heroico del guerrero de Salamina.

Más adelante volveremos sobre la imagen del toro (o buey). Sin embargo, es necesario destacar que el bovino no es el único animal al que el héroe es asimilado. En otro pasaje, de tinte más positivo que los citados, el coro compara a Áyax con un buitre:

ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν,
παταγοῦσιν ἄπερ πτηνῶν ἀγέλαι
μέγαν αἰγυπιὸν <δ'> ὑποδείσαντες
τάχ' ἄν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης,
σιγῇ πτήξιαν ἄφωνοι.

Pero después de que rehuyeron tu mirada, meten ruido, como bandadas de aves súbitamente espantadas por un gran buitre; si aparecieses repentinamente, se agazaparían mudos, en silencio. (*Aj.* 167-171, n. trad.)

La presencia de Áyax, resumida en la sinécdoque del ὄμμα, acabaría con los murmullos y los clamores enemigos, asustándolos como las aves viendo al buitre. Al contrario que la mirada (ὄμμα) de paloma del

7. Thumiger (2014: 95).

coro ante el λόγος (v. 140), la mirada de Άyax es la de un gran buitre al que se rehúye porque provoca el temor, y que, de presentarse, daría vuelta la situación del combate, siendo el enemigo asimilado ahora a una paloma. El ὄμμα, mirada y rostro a la vez del guerrero, equivale al silencio enemigo y, por ende, a la anulación de su fuerza. Άyax debería presentarse ante los aqueos en calidad de ὄμμα, destruyendo su λόγος. Al presentarse suprimiría todo intento de encasillamiento, de recorte. Generaría, así, una experiencia de alteridad para sus enemigos.

La comparación de Άyax con un pájaro es proverbial. Tenemos un testimonio de ello en la lírica arcaica. Zeus envió un águila (αἰετός) para manifestar el cumplimiento de la plegaria de Heracles en favor de Telamón, la de tener un hijo igual de valiente que él y, a raíz de ello, el niño recibió por nombre Αἶας (Pi., *I.* 6.48-54). En la tragedia, Sófocles hace que su nombre no sea epónimo del águila, sino de sus desgracias (vv. 430-433).⁸

Otra interesante imagen de animalización de Άyax, también positiva, es la que lo compara con un león. Sobre el inicio del cuarto episodio, Teucro teme que Eurísaces sea raptado por alguno de sus enemigos y compara al niño con un cachorro de leona desprotegida (σκύμνον λεαίνης, v. 987). La asimilación de Tecmesa a una leona refleja su comportamiento a lo largo de toda la obra, especialmente las acciones que comprenden la protección de Eurísaces, quien fue amparado hasta de su propio padre (vv. 510-513, 531-536, 587-588). De esta forma, se compara a Άyax con un león: Tecmesa se halla desprotegida, ya que su compañero está muerto.⁹ Esta comparación también tiene precedentes en la lírica pindárica; concretamente, Heracles pide que Telamón tenga un hijo cuya piel sea invulnerable como la del león de Nemea que había matado (*I.* 6.42-48).

2. Posibles imágenes de la asimilación de Άyax con un caballo

Las imágenes de la animalización de Άyax en un caballo resultan mucho más sutiles y sujetas a la interpretación del crítico que las anteriormente mencionadas. Sin embargo, es importante tener en cuenta los sucesos narrados en la tragedia, especialmente la matanza del ganado, para vislumbrar referencias a

8. El carácter epónimo de los nombres de los personajes de la mitología griega es un lugar común de la literatura griega. Pueden verse ejemplos en *Il.* 6.399-403 (Astianacte), *Od.* 1.62 (Odiseo), *A.*, *Sept.* 577 (Polinices) y *E.*, *Ba.* 507 (Penteo).

9. Finglass (2011: 420-421 *ad* 985-7) relaciona el vocabulario y la situación presentada en la tragedia con *Il.* 18.318-322.

Áyax en las imágenes que aluden a los caballos en la obra. Hay dos adjetivos pronunciados por el coro, en la párodos (ἵππομανῆ: “que enloquece a los caballos”, v. 143) y en el primer episodio, antes de la narración de Tecmesa (ἵππονώμας, “que apacienta a los caballos”, v. 232). Ellos describen respectivamente el lugar donde Áyax asesinó al ganado (λειμῶνα, v. 144) y a las personas que estaban cuidando de él (βοτῆρας, v. 232). ¿Por qué esa insistencia en mencionar a los caballos? Podemos interpretar que son metáforas para referirse a Áyax. En efecto, en el v. 143 se dice que el prado enloquece a los equinos: el salaminio llegó allí para matar a los animales, precisamente donde Atenea lo azuzaba para dar rienda suelta a su sed de sangre. Destaca en particular el imperfecto ὄτρυνον (v. 60), que alude a esa incitación de la diosa que provocó al guerrero. El verbo también aparece en forma de participio en el v. 771 (ὄτρυνουσα), cuando el mensajero narra el episodio en que Atenea incita a Áyax a combatir y este rechaza la ayuda de la diosa. También en el vocablo ἵππομανῆ está encerrada la μανία, el nombre que refiere a la enfermedad del guerrero (vv. 59, 81, 216, 611, 726). En el v. 232, los pastores son, en condiciones normales, los que alimentan a los caballos. Pero como víctimas de Áyax, sus muertes alimentan su ímpetu.

Las alusiones a los caballos no terminan allí: en el mismo primer episodio, Tecmesa dice que Áyax toma una gran correa para atar caballos (v. 241) y la usa de látigo (παίει λιγυρᾶ μάστιγι διπλῆ, v. 242). El látigo, que había aparecido ya en el v. 110, se vuelve a mencionar, reflejando ya no la locura del héroe, sino su punto cúlmine. Áyax es identificado con los caballos (vv. 143, 231-232) y ahora utiliza un instrumento para amarrarlos; de igual manera, el látigo lo ata a la locura.

La comparación de Áyax con un caballo se traslada a su vástago Eurísaces, personaje mudo de la tragedia. En efecto, cuando se encuentra con su hijo, en la segunda parte del primer episodio, el guerrero dice:

Ἄλλ' αὐτίκ' ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρὸς
δεῖ πωλοδαμνεῖν κἄξομοιοῦσθαι φύσιν.

Más bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y asemejarle en su naturaleza. (*Aj.* 548-549, trad. Alamillo)

Un vocablo interesante en este sentido es πωλοδαμνεῖν, que es la misma palabra para educar potros (πῶλος: potro). Se habla de adiestramiento, y no de παιδεύειν (v. 595), porque se trata de costumbres duras, guerreras. Vemos, así, cierta identidad entre la educación guerrera y el entrenamiento equino.



Otra imagen alusiva a los potros aparece en el segundo episodio, en el “discurso engañoso” de Áyax, fuente inagotable de análisis por su carácter críptico y, por momentos, inescrutable. En referencia al ceder y obedecer a los atridas, el héroe alude a que el ciclo de la noche eterna cede ante el día de blancos corceles (vv. 672-673). Es posible interpretar que la expresión τῆ λευκοπόλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν (v. 673) aluda a la nueva generación; no nos parece casual el uso del adjetivo λευκοπόλῳ (“de blancos potros”) para referirse al día, ya que en el primer episodio Áyax usa el infinitivo πωλοδαμνεῖν (v. 549) cuando afirma que su hijo debe ser adiestrado. Tal vez la expresión φέγγος... φλέγειν pueda remitir a lo que el héroe pide para el pequeño Eurísaces en los vv. 556-557; que muestre a sus enemigos quién es él. Así, existe la posibilidad de que Áyax se refiera a su hijo a través de una metáfora. A favor de esta lectura, cabe añadir que los caballos blancos son los propios de héroes o dioses (así se ve en *El.* 706 o en *A., Pers.* 386).¹⁰ Sin embargo, también es posible interpretar la luz como la oscuridad absoluta que es el Érebo: tal era la luz de Áyax según los vv. 394a-395. La imagen del día, dadora de, supuestamente, nueva vida, contrasta con la imagen que da Teucro del carro (ἵππικῶν ἀντύγων, v. 1030) que arrastró a Héctor, enemigo del fornido héroe y de todo el ejército aqueo, hasta su muerte (vv. 1029-1031).

Por último, antes de suicidarse, el guerrero de Salamina describe la llanura troyana, espacio enemigo y funesto para el héroe (vv. 30, 144, 655), como τροφῆς (v. 863). Pero Áyax también valora los paisajes de Ilíon de otro modo: Troya es asimismo la tierra que engendró a su hijo y que a él sirvió de alimento; no olvidemos que la palabra τροφή aparece también en los vv. 499, 511 y 563, siempre con referencia al sustento de Eurísaces.

3. Áyax caballo y Áyax toro: ¿alusiones al dios Poseidón?

Schilardi (1998: 271) habla de Poseidón como padre de los caballos. En efecto, el dios aparece ligado a estos: se cree que, mientras Poseidón creó el caballo, Atenea enseñó el arte de domarlo, lo que le valió el epíteto de ἵππία.¹¹ Observamos entonces que el caballo es una figura asociada con ambos dioses. La presencia de Atenea está claramente constatada en la tragedia que nos ocupa, pero la de Poseidón es

10. Alamillo (2006: 40, n. 64), Finglass (2011: 336 *ad* 672-3).

11. Des Places (1969: 46 y n. 24), Baring & Cashford (2005: 395), Burkert (2007: 299-300).

mucho más sutil, aunque podemos rastrearla mediante el conocimiento de la mitología y la arqueología.

Poseidón es un dios asociado con el mar, y en la obra son frecuentes las alusiones al arte naval, representadas sobre todo en la figura del coro de marineros salaminios. Son ellos los que, en el tercer estásimo, desean llegar al promontorio de Sunion:

Γενοίμαν ἴν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόν-
του πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄ-
κραν ὑπὸ πλάκα Σουνίου,
τὰς ἱεράς ὅπως
προσείποιμεν Ἀθάνας.

¡Ojalá estuviera allí donde me protegiera el promontorio cubierto de bosque y bañado por el mar, al pie de la alta meseta de Sunion, para que saludemos a la sagrada Atenas! (*Aj.* 1218-1222, n. trad.)

Sunion tiene vínculos con los salaminios; parece que el γένος ateniense Σαλαμίνιοι vino de allí, de modo que hay una relación entre el δῆμος y la isla. Así, la meseta resulta un rasgo identitario del coro.¹² Pero el promontorio no es solo el símbolo de la cercanía a la casa, y por ende a la identidad y el afecto a esos lugares, en contraste con Troya.¹³ También el vocablo ἀλίκλυστον (bañado por el mar, v. 1219) es marca de identidad, en tanto el coro es marinero (algo que se señala también con el dativo πόντω que acompaña a ἔπεστι, v. 1218). En la meseta de Sunion se hallan dos importantes lugares: el templo de Atenea y el templo de Poseidón. Mientras que un primer templo fue destruido por los persas en el 480, en la década del 440 a. C. comenzó la construcción del templo de Poseidón todavía en pie.¹⁴ Por otro lado, también había un santuario dedicado a Atenea, con un templo más antiguo y pequeño, datado antes de las

12. Finglass (2011: 477 *ad* 1217/18-1221/2).

13. Finglass (2011: 476 *ad* 1217/18-1221/2).

14. Finglass (2011: 477 *ad* 1217/18-1221/2), Theodoropoulou-Polychroniadis (2015: 120). Para más detalles sobre la práctica cultural a Poseidón, Theodoropoulou-Polychroniadis (2015: 118-120). Una descripción del templo dedicado a este dios hallado en Sunion se encuentra en Theodoropoulou-Polychroniadis (2015: 17-21).

Guerras Médicas, y uno más reciente y grande, datado luego de las Guerras Médicas.¹⁵ Es posible que el coro haga así una referencia a las disputas entre ambos dioses, conocidas por el mito, y que en definitiva aluden a la identidad de Áyax: una, equina y centrada en el mar; la otra, Atenea, en enemistad con él y amiga de su mayor rival: Odiseo.

Además de que en *Il.* 13.43-82 Áyax recibe el impulso de Poseidón, y este lo acepta, el salaminio está relacionado con el dios Poseidón por linaje. Por parte de Éaco, los ancestros de Telamón se remontan hasta Zeus, hermano de Poseidón, y por parte de madre (Endeis), hasta el propio dios marítimo.¹⁶ Peribea, madre de Áyax, es hija de Evecme, por tanto nieta de Megareo y bisnieta de Poseidón.¹⁷ Resulta curioso que Áyax, en los vv. 651-652, diga haberse afeminado (ἐθηλύνθην) a causa de las palabras de su concubina: movido por la compasión, resulta más conectado que nunca con la parte femenina de su linaje.

Pero las relaciones Áyax-Poseidón no terminan allí: Peribea es una de las doncellas enviadas a Creta como tributo al rey Minos y alimento para el Minotauro,¹⁸ hijo de Pasífae y el toro de Creta, enviado por el dios Poseidón.¹⁹ Hemos analizado antes las imágenes que comparaban a Áyax con un toro: estas referencias mitológicas las enriquecen con una impronta religiosa, dirigida a Poseidón. La ferocidad y el salvajismo de Áyax-toro podrían ser interpretados como resabios de la ferocidad del toro de Creta o del Minotauro, castigos de Poseidón que, irónicamente en Sófocles, devinieron en transformaciones sobre el carácter del héroe operadas por Atenea, rival del dios del mar. El suicidio posterior del salaminio, junto al mar (παράκτιους, v. 654), puede así ser interpretado como una vuelta a lo más profundo de su γένος, a un reencuentro definitivo con su identidad luego de haber atravesado la alteridad que para él comportaron el deshonor y la consecuente locura.

15. El templo de Atenea se describe en Theodoropoulou-Polychroniadis (2015: 21-23). Sobre la práctica cultural, Theodoropoulou-Polychroniadis (2015: 109-112).

16. Grimal (2014: 406, cuadro 29).

17. Grimal (2014: 339-340 s. v. *Megareo*, 422 s. v. *Peribea* (5)).

18. Pausanias, 1.42.2.

19. Pausanias, 1.27.9.

Conclusión

Las sutiles asimilaciones de Áyax con el caballo proponen una lectura renovada de la tragedia de Sófocles de la que el héroe es protagonista. En efecto, esta lectura permite conferir un sentido religioso a la animalización del guerrero. A través de un breve recorrido mitológico y arqueológico, podemos vincular dicha animalización con la figura del dios Poseidón. Negar dicha presencia puede ser una empresa más arriesgada que afirmarla, ya que las posibles referencias parecen ocultarla del mismo modo en que parecen develarla, como las olas que rugen en el Ática y en la costa troyana ocultan y develan las arenas.

Referencias bibliográficas

Ediciones, traducciones y comentarios

- Alamillo, A. trad. (2006). *Sófocles: Tragedias*. Madrid.
- Allen, T. W. ed. (1917). *Homeri Opera: Tomi III et IV*. Oxonii.
- Diels, H. & Kranz, W. eds. (1959). *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Zweiter Band). Berlin.
- Finglass, P. J. ed. (2007). *Sophocles: Electra*. Cambridge.
- Finglass, P. J. ed. (2011). *Sophocles: Ajax*. Cambridge.
- Garvie, A. F. ed. (2009). *Aeschylus: Persae*. Oxford.
- Hutchinson, G. O. ed. (1985). *Aeschylus: Septem contra Tebas*. Oxford.
- Kamerbeek, J. C. (1953). *The Plays of Sophocles – Commentaries. Part I: The Ajax*. Leiden.
- Monro, D. B. & Allen, T. W. eds. (1902). *Homeri Opera: Tomi I et II*. Oxonii.
- Race, W. H. ed. (1997). *Pindar: Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Cambridge (Massachusetts).



Rocha-Pereira, M. H. ed. (1989). *Pausaniae Graeciae Descriptio Libri I-IV*. Leipzig.

Seaford, R. ed. (1996). *Euripides: Bacchae*. Warminster.

Bibliografía crítica secundaria

Baring, A. & Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid.

Brook, A. E. (2014). *Ritual Poetics in the Plays of Sophocles* (tesis doctoral). Toronto.

Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid.

De Jong, I. J. F. (2006). “Where Narratology Meets Stylistics: The Seven Versions of Ajax’ Madness”. De Jong, I. J. F. & Rijksbaron, A. eds. *Sophocles and the Greek Language*. Leiden, pp. 73-94.

Des Places, É. (1969). *La religión griega*. París.

Grimal, P. (2014). *Diccionario de mitología griega y romana* (Payarols, F. trad.). Buenos Aires.

Schilardi, D. U. (1998). “The Prehistoric Cult of Poseidon in the Peloponnese: the Cases of Pylos, Helike and Methana”. Katsonopoulou, D., Soter S. & Schilardi, D. eds. *Helike II. Αρχαία Ελίκη και Αιγιαλεία II, Proceedings of the Second International Conference, Aigion, 1–3 December 1995*. Athens, pp. 267-282.

Segal, C. (1999). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Norman.

Theodoropoulou-Polychroniadi, Z. (2015). *Sounion Revisited: The Sanctuaries of Poseidon and Athena at Sounion in Attica*. Oxford.

Thumiger, C. (2008). “ἀνάγκης ζεύγματ’ ἐμπεπτώκαμεν: Greek Tragedy Between Human and Animal”. *Leeds International Classical Studies* 7.3, pp. 1-21. <https://web.archive.org/web/20141129233947/http://lics.leeds.ac.uk/2008/200803.pdf>

Thumiger, C. (2014). “Animals in Tragedy”. Campbell, G. L. ed. *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford, pp. 84-98.



Aproximaciones en torno a la concepción del ciudadano ateniense en el siglo IV a. C., Licurgo y el "Contra Leócrates"

Iñaki Saharrea

Universidad Nacional de San Juan

inakisaha@gmail.com

728



Resumen

A través de la historia de las ideas, nos acercamos a la fuente mencionada. Situamos nuestro abordaje en un contexto y paisaje determinados, Atenas entre el 338 y 332, rendida ante el poder macedón de Filipo y Alejandro. Internamente Atenas se debate entre el liderazgo de pacifistas y antimacedonios. ¿Se plantea el rol de una nueva ciudadanía? En el "Contra Leócrates", el orador Licurgo, busca la condena a muerte por el abandono de las obligaciones civiles, planteando de este modo un caso inédito hasta ese momento.

Palabras-clave:
colonialismo, cultura
clásica, historiografía,
Chile, mapuche.

Introducción

La ciudadanía ocupa un lugar central en el pensamiento clásico griego, su influencia traspasó los límites del Ática para propagarse por el mundo mediterráneo antiguo. A tal punto, que en la actualidad somos herederos de esta tradición. Es por eso que vale preguntarse, ante el desfavorable contexto ateniense en el siglo IV a. C. ¿Qué cambios podemos apreciar en el comportamiento de la ciudadanía? Para responder este interrogante, nos basaremos en los postulados de Licurgo de Atenas en su discurso “Contra Leócrates”. Nos ubicamos en un contexto específico, Atenas en el período que comprende desde la derrota en la batalla de Queronea en el 338 a. C. hasta el 330 a. C. cuando se realiza el juicio a Leócrates por traición a la patria, en el cual Licurgo ocupa el rol de acusador.

Es de importancia el estudio de este periodo porque en él encontramos las transformaciones que se producirán en el mundo griego clásico y que dan paso al helenismo (aunque Licurgo se rehúse a aceptarlas dentro de la sociedad ateniense). Paulatinamente, el ideal cívico ciudadano del siglo V a. C. que había impulsado a los atenienses al dominio del Ática y del Egeo comienza a desmoronarse. El sentido comunal tan característico de la ciudad griega clásica se fracturó, dando lugar a las individualidades.

Aquí se encuentra, según nuestro parecer, uno de los argumentos fundamentales del discurso de Licurgo. Principalmente, debido a que esta figura histórica es un hombre conservador y de tradiciones que rememora continuamente el glorioso pasado de la polis del Ática. Y no solo en sus discursos, su gestión refleja al mismo tiempo esta intencionalidad.



El periodo que abarca desde fines del siglo V, comienzos del IV, con la victoria espartana en la Guerra del Peloponeso, hasta aproximadamente el 330 a. C. es un periodo de inflexión, donde la sociedad griega vivirá grandes cambios principalmente marcados por un contexto de guerra. El polites del siglo V, aquel arraigado a su patria y al deber que implica su ciudadanía, comienza a perder lugar, ante un ciudadano que, en resumidas palabras, busca la gloria personal. Este cambio de paradigma está enmarcado en un contexto más amplio de transformaciones que se detallarán más adelante. Pero este ser individual desarraigado del compromiso comunitario, en cierto sentido, se puede sostener que es un ser rendido y agotado, que debido a los grandes enfrentamientos bélicos de este periodo se encuentra errante y ensimismado. El mismo encontrará su causa a partir de la campaña imperial de Alejandro, por lo que comprenderá que su lugar no se encuentra en un solo sitio, por el contrario, en el mundo, naciendo de este modo el Cosmopolites.

Entendemos que en el discurso “Contra Leócrates” Licurgo señala cambios significativos en la conducta de los polites y de la forma que este asume la práctica de la ciudadanía. Esos cambios influyen en el orden interno de la polis, particularmente en un contexto de crisis.

Teniendo como eje el análisis del “Contra Leócrates” de Licurgo, abordamos su estudio a partir de la Historia de las Ideas. En este sentido, basándonos en los postulados de Quentin Skinner y de John Greville Agard Pocock (grandes impulsores de esta línea de pensamiento) se analizará el texto de la fuente, se buscará revelar las intenciones del autor, trayendo a la superficie la tradición que influye en su escrito, y describiendo el contexto en el cual desarrolla su actividad en concreto.

En este campo, como en otros, los tradicionalistas entienden que su objeto de estudio forma parte de una tradición, en cuyo seno viven, que determina asimismo el enfoque elegido para estudiar la tradición propia o ajena. En otras palabras, los pensadores formulan sus ideas desde el interior de un modelo heredado sobre el que no ejercen pleno control”¹.

Algunas notas sobre el contexto histórico

El siglo IV a. C. en Atenas demuestra grandes diferencias con respecto al siglo anterior, generalmente llamado Siglo de Pericles o Edad de Oro. En el mismo, esta polis se había dedicado al dominio del Ática y del Egeo. Coronada como una de las claves en la victoria ante los persas, distribuyó sus raíces a lo

1. Pocock (2009. Pág. 5)

largo del mundo conocido conformando una liga marítima que logró consolidar su poder.² Pero a lo largo del siglo IV su poderío en el Ática se vio sustancialmente deteriorado como consecuencia de los enfrentamientos de las distintas poleis griegas y la intromisión final de Macedonia en la geografía y la política del Ática a través de las figuras de sus monarcas Filipo II y Alejandro.

En el 338 a. C. Filipo avanzó sobre Beocia y los aliados griegos buscaron enfrentarlo en una batalla decisiva y final, un enfrentamiento determinante que definiría el estado dominante en la Hélade: Filipo y los macedonios o Atenas y sus aliados. El desenlace se produjo en la batalla de Queronea; el triunfo de Filipo lo catapultó como hegemón de la Hélade. A partir de ese momento se consolida la hegemonía macedónica en la Hélade.

Licurgo

Las distintas fuentes a partir de las cuales se puede estudiar la vida de Licurgo son la obra de Cecilio de Caleacte (siglo I a. C.) “Sobre el carácter de los diez oradores” y, sobre todo, la “Vidas de los diez oradores” atribuida a Plutarco.³

Licurgo era originario del demo de Butades, del linaje de los Eteobútades, se estima su nacimiento entre 390 y 389 a. C. Su padre y abuelo fueron enterrados como hombres de Estado. Su familia era una de las más tradicionales de la ciudad, relacionada directamente con la adoración de Poseidón Erecteo.

Licurgo, a su joven edad, fue estudiante de Platón. Luego fue educado en la oratoria por Isócrates. Fue un destacado hombre de Estado, tanto de palabra como de obra.⁴ Comenzó su carrera a una edad avanzada, incurrió en el ámbito de las finanzas y en la gestión militar, donde mejoró distintos aspectos infraestructurales de la ciudad y reforzó la flota, con la adquisición de cuatrocientos trirremes.

Ante la aparición de la figura de Filipo II de Macedonia, unió esfuerzos con sus coterráneos en la facción antimacedónica. Una vez desaparecido este monarca y ya en tiempos de Alejandro, ante el levantamiento engendrado en Atenas y severamente castigado por parte del rey macedón en Tebas, el mismo demandó la entrega de varios oradores, entre los cuales se encontraba el nombre de Licurgo. Según Pseudo Plutarco, este reclamo fue negado por los atenienses y, mediante intervención diplomática, el monarca mostró piedad.

2. Espejo (2013. Pág. 28)

3. *Ibidem.* p. 83.

4. *Oradores Menores* (2000: p. 45).

Desplazados Demóstenes e Hipérides del centro de la esfera política ateniense, fue Licurgo quien se alzó en el comando de los esfuerzos de la ciudad en un período delicado. Su gestión se llevó a cabo luego de producida la batalla de Queronea en el 338 a. C., el contexto no era muy favorable, acompañado además por una crisis económica. Pero el orador realizó una exitosa administración, sus grandes habilidades de financista y su labor legislativa surtieron efecto y lograron estabilizar la situación de la ciudad.⁵

En sus escritos se pueden visibilizar tres facetas. Para comenzar, su labor en la Justicia. La imagen de hombre justo que se impone en las fuentes puede apreciarse en sus distintas acusaciones, que conforman gran parte de sus discursos. Segundo, su gestión religiosa, dado que era un hombre de tradiciones, miembro de una de las familias más conservadoras cuyo linaje se remonta a la conformación de la ciudad. Por último, su carácter administrativo, que refuerza su imagen de hombre de estado.

Contra Leócrates

El Contra Leócrates consiste en una de las fuentes más conocidas que refleja el pensamiento de Licurgo. El mismo trata sobre un juicio en el cual el autor ocupa el papel del acusador y Leócrates el de acusado. A partir del análisis de las fuentes, podemos situar este hecho entre el 332 y el 330 a. C.⁶ Hacia esta fecha, Licurgo estaría accediendo a su rol administrativo en Atenas, en una época en que la ciudad se encontraba sometida al poder macedón.

El discurso está relacionado con la batalla de Queronea y la derrota ateniense. Debido a esta, Licurgo persigue judicialmente a aquellos que no hayan cumplido con su deber ciudadano y hayan abandonado a la polis a “su suerte”, buscando el beneficio individual. Este es el caso de Leócrates, quien era un ciudadano acomodado ateniense y que, ante la noticia de la derrota en Queronea, optó por tomar sus pertenencias y huir hacia la isla de Rodas. Debe recordarse lo catastrófico que fue la derrota ante Filipo para los atenienses,⁷ cómo penetró en el imaginario colectivo y la vivencia personal de los ciudadanos. A su llegada a la isla, Leócrates difundió la noticia de la victoria macedonia y la eventual toma de Atenas por parte del rey.

5. Burt (1962: p. 12).

6. García Ruiz, (2000: p. 35).

7. Demóstenes. Pro corona. En *Discursos Políticos I*. Madrid. Gredos (1980).



En la opinión de Licurgo, esta acción, primero, llenaba de desprestigio el nombre de la ciudad, y segundo, afectaba negativamente al aprovisionamiento de granos proveniente de los rodios. Leócrates se trasladó a Megara, donde residió como meteco dedicándose al comercio de granos. Da la impresión de que no buscaba regresar a Atenas, porque vendió sus propiedades y sus bienes. Pero ocho años después de su partida, regresó a la ciudad, posiblemente pensando que el tiempo habría hecho olvidar sus males. Pero Licurgo aguardaba y presentó una acusación de traición en su contra, por lo que fue llevado ante los jueces, Licurgo objetó la condena a muerte por sus faltas. El acusado fue salvado de cruzar el río Estigia a bordo de la barca de Caronte por un solo voto.

El discurso puede dividirse en distintas partes: la súplica a los dioses para hacer de Licurgo un digno demandante; la acusación de Licurgo hacia Leócrates; la historia del crimen cometido por el acusado acompañado por los testimonios; el problema en torno al testimonio de los esclavos de Leócrates; la reivindicación de los caídos en Queronea; los argumentos que Leócrates puede alegar en su favor, la refutación de los mismos por parte de Licurgo y la apelación al pasado realizada por el orador.⁸

Además, menciona la importancia que la sentencia en el juicio contra Leócrates tendría, ya que podría sentar precedente para la impartición de justicia, en el sentido de que el crimen de traición a la patria por parte de un ciudadano sería punible con la muerte. Licurgo, más que un orador, podría definirse como un hombre de la justicia, de las tradiciones religiosas y de la administración civil. En relación con el caso de Leócrates, el orador sostiene:

Leócrates ha rehuido los peligros que exigía la defensa de la patria, que ha abandonado a sus conciudadanos, que ha traicionado todo vuestro poderío, y que es reo de todos los puntos de acusación, he interpuesto esta denuncia, y he emprendido este proceso, no por enemistad alguna, ni por un mínimo deseo de disputa, si no por considerar vergonzoso dejar a ése entremeterse en el ágora y tomar parte en los sacrificios públicos, ese hombre que ha sido oprobio de la patria y de todos vosotros.⁹

De este fragmento es posible extraer múltiples definiciones. Primero, como nos hemos referido anteriormente, para Licurgo la ciudad no existe sin sus ciudadanos, estos conforman un contrato social y político, en el cual asumen las responsabilidades que emanan de su condición de polites. En otras

8. Oradores Menores (2000. Pág. 53)

9. Licurgo. En *Oradores Menores* (2000. Pág. 58)

palabras, consiste en un pacto de convivencia y hermandad que da vida a la comunidad en la que viven. Leócrates, rompió ese pacto y abandonó a sus coterráneos; para Licurgo el abandono es un crimen.

Segundo. Licurgo menciona que no ha llevado a cabo este proceso por mantener una enemistad personal con el acusado, lo cual da una visión de cómo el aparato judicial ateniense fue manipulado con anterioridad en vistas del beneficio personal de algunos individuos, por lo que el orador se despega de esa noción. A su vez, refuerza su imagen como hombre justo y honrado, contraponiéndola a la de Leócrates.

Por último, siente vergüenza de que, a pesar de lo sucedido, Leócrates puede mantener ciertos beneficios de la ciudadanía, como lo es participar en el ágora y tomar parte de los rituales religiosos. Esta idea es catastrófica para el ideario de Licurgo, es inconcebible ¿Cómo el hombre que ha traicionado a su ciudad y sus dioses puede mantener los mismos derechos que aquel ciudadano “honrado”, a la conceptualización que Licurgo, tiene de un verdadero *polites*?

Para el orador, la importancia de este proceso se mide en el tamaño del delito cometido, según él, el crimen afecta al bien de la patria entera y además marcará una enseñanza para las futuras generaciones, a las cuales Licurgo observa con optimismo para reforzar las cualidades ciudadanas perdidas en el siglo IV a. C. Por ese motivo, alienta a los jueces a tomar la decisión correcta, no solo para impartir justicia, sino para establecer normas que ayuden a la pervivencia de la ciudad. Hay que mencionar además, que el crimen no cuenta con precedentes penales en la polis, no existe ni ley ni pena para estos delitos.¹⁰ Por lo que solicita la pena de muerte, estrategia que ya le había funcionado en el proceso contra Autólico.

Más precisamente, Licurgo alude al juramento que realizan todos los ciudadanos cuando se los inscribía para acceder a sus derechos y al ejercicio de su ciudadanía.

No deshonraré estas armas sagradas, ni abandonaré al compañero de mi fila, y combatiré en defensa de las leyes divinas y humanas; no dejaré mi patria disminuida, sino más grande y más fuerte, solo y con todos. Obedeceré sensatamente a los magistrados en funciones. Me someteré a las leyes establecidas y a las que en lo sucesivo se establezcan con prudencia; si alguno las viola, no lo permitiré, si no que las defenderé yo solo y con todos. Honraré los templos de mi patria. Sabedores de ello son los dioses Aglauro, Hestia, Enio, Enialio, Ares y Atenea guerrera, Zeus, Talo, Auxo, Hegémone, Heracles, los confines de la patria, trigos, cebadas, viñas, olivos, higueras.¹¹

10. Licurgo. Ver. 8. En *Oradores menores* (2000: p. 58).

11. Licurgo. Ver. 77. En *Oradores menores* (2000: p. 83).

Evidentemente, Leócrates es culpable de no cumplir con las condiciones que impone este juramento: deshonró las armas sagradas, abandonó el compañero de fila, no combatió en defensa de las leyes divinas y humanas y dejó a su patria disminuida. Para Licurgo la acción de Leócrates es asimilable al crimen de asesinato porque ha dejado a sus compatriotas solos ante el enemigo. Leócrates es la antítesis del ideal de ciudadano de Licurgo. Nuevamente se pueden vislumbrar diversos factores de la ética de Licurgo en este pasaje. Además, persiste la idea de hermandad y compañerismo entre los ciudadanos, dirigida al engrandecimiento de la patria. La obediencia de la ley se manifiesta en los pasajes de este juramento, Licurgo, además, fue un férreo defensor de la ley y la justicia.

El orador continúa con su alegato dando ejemplos de virtuosismo ciudadano, como los atenienses que realizaron un juramento de carácter militar antes de entablar combate con los persas en Platea; el sacrificio del rey Codro, que prefirió morir antes de ver diezmada su tierra; la memoria de los héroes de Maratón e incluso invocó los poemas homéricos, base de la educación griega, para remarcar el valor, heroísmo y patriotismo de Héctor. Todos ellos, contrapuestos con la cobarde actitud de Leócrates luego de Queronea.

En síntesis, se puede afirmar que Licurgo, un hombre formado en una de las familias más tradicionales de Atenas, que recibió ilustre educación, que se comprometió en su tarea civil y administrativa de la poli, encabezó un proceso judicial en contra de Leócrates bajo el ánimo de revitalizar y recobrar la ciudad del espíritu ciudadano que él consideraba que se había perdido.

Estas cualidades se vislumbran en las tradiciones atenienses de antaño y que, en la opinión de Licurgo, fueron las que favorecieron el crecimiento ateniense hasta convertirse en la ciudad dominante del Egeo y el Ática. Estas prácticas y costumbres fueron las que sostuvieron, y sostenían en sus tiempos, a la democracia.¹²

Conclusión

La segunda mitad del siglo IV a. C. en Grecia fue un tiempo que enfrentó a dos modos de vislumbrar el mundo. Por un lado, los atenienses, ciudadanos de democracia y defensores de la libertad ante el tirano (bajo su punto de vista). Por otro lado, se encontraban Filipo II y Alejandro de Macedonia, quienes,

12. Licurgo. Ver. 79. En *Oradores menores* (2000: p. 84).

luego de un proceso de progreso interno avanzaron sobre las devastadas polis griegas, constituían una monarquía militar, apoyada por una asamblea nobiliaria.

Este enfrentamiento se vivió además en el interior de Atenas, con la formación de facciones. Una buscaba apoyar al soberano macedón y la otra se enfrentó a él. Dentro de estos grupos, se logra ubicar a la figura de Licurgo.

El mismo observa cómo el ciudadano ateniense no es el mismo que llevó a la ciudad a realizar las grandes epopeyas de su historia y lo ve reflejado en el caso de Leócrates. Los ideales de Licurgo sobre el “buen ciudadano” pueden definirse en distintos aspectos:

- Patriotismo: no hay nada más importante para el buen ciudadano que su patria, ni siquiera su vida. A la hora de su muerte, debe dejar su patria engrandecida. El gran ejemplo de esta virtud es Héctor. Sin olvidar otros polites que en tiempos pasados fueron ejemplo de ciudadano.
- Compañerismo y hermandad: con respecto a sus conciudadanos, el buen ciudadano nunca abandonará las armas, jamás abandonará a sus compañeros ni vivos ni muertos (para quienes buscará dar una sepultura apropiada). En este pacto fraternal consiste la base de la supervivencia de la polis.
- Respeto por los dioses, sus templos y las tradiciones: el buen ciudadano nunca desamparará los sagrados templos de su ciudad, dejándolos a merced de los enemigos, muy por el contrario, participa en las actividades religiosas encomendándose al juicio divino en caso de no hacerlo.

Todos estos deberes fueron desechados por Leócrates. El orador dirige este proceso en contra de un ciudadano común. Persigue un fin mayor a la condena penal, quiso establecer legislación al respecto. Buscaba que este crimen tan atroz para sus valores revistiera el carácter de asesinato, crimen que era punible con la muerte. Licurgo observaba un verdadero cambio social en detrimento de la ciudad, con este castigo ejemplificador a Leócrates pretendía regresar a los valores tradicionales del antiguo polites, a partir de la instrucción de los jóvenes atenienses.

Licurgo encarna en Leócrates el individualismo de la nueva época, pero la polis ateniense se había constituido ancestralmente sobre la base del pluralismo, del sentir y actuar colectivo. Según las palabras de Licurgo, Leócrates representa el triunfo del individualismo que será tan característico de la segunda mitad del siglo IV y el período helenístico.

Por otra parte, debemos recordar la devoción hacia la justicia de Licurgo, quien ejerció su cargo de acusador con honradez. A tal punto de ser considerado un hombre “justo” en las fuentes históricas.

Por lo tanto, Licurgo fue uno de los grandes líderes, no solo de la coalición antimacedónica, sino de la ciudad ateniense luego de la batalla de Queronea. Su fuerte tradicionalismo civil y religioso buscó restaurar la vivencia de la ciudadanía de la época dorada ateniense, el siglo V a. C. Su pensamiento al respecto es que un ciudadano debe dar incluso hasta la vida por su ciudad, lo cual él hizo. Pero se encontró con distintos obstáculos; el más grande, el dominio de Macedonia en el Ática. Pero internamente se encontró con que el ciudadano era muy distinto al ideal que él mantenía. Producto de los cambios generados en Atenas a partir de la derrota en la Guerra del Peloponeso. Esta imagen que Licurgo tenía es evidente en su obra discursiva.

Licurgo observa cambios en la práctica de la ciudadanía ateniense, estos son negativos, son antivales, son actitudes que llevan a la muerte de la ciudad. La ruptura del contrato social fijado en el juramento de Efebía lleva a que la ciudad perezca porque, reiteramos, sin ciudadanos y compromiso cívico no hay ciudad. El discurso propicia un castigo que impide que el ejemplo de la desertión se extendiese. Para este ateniense de larga prosapia, conductas criminales como la de Leócrates atentan contra la pervivencia de la ciudad.



Referencias bibliográficas

Textos clásicos

Licurgo. Contra Leócrates. En *Oradores menores*. Discursos y fragmentos. Madrid. Gredos. 2000.

Demóstenes. Sobre la Corona. En *Discursos políticos*. Madrid. Gredos 1980.

Licurgo. Against Leocrates. *Minor Attic Orators*. VOL. II. The Loeb Classical Library. 1962.

Mossé, Claude (1987). *Atenas. Historia de una democracia*. Madrid. Akal.

Textos consultados

Espejo, Cristian María del Rosario (2013). “Polis, polites y democracia en el pensamiento político de Demóstenes, Licurgo e Hipérides”. San Juan. UNSJ. FFHA.

Will, E. Mossé, Cluade. Goukowsky, P. (1998). *El mundo griego y el oriente*. Tomo II. Madrid. Akal.

Sancho Rocher, L. Iriarte, A. Gallego, J. (2012). *Lógos y arkhé. Discurso político y autoridad en la Grecia Antigua*. Buenos Aires. Miño y Dávila.

Habicht, C. (2000). *Athenes helenistique. Histoire de la cité d'Alexandre le grand a Marc Antoine*. París. Les Belles Letres.



Los castigos de los padres hacia los hijos en *Sobre el decálogo* y en *Las Leyes Particulares 2* de Filón de Alejandría

María Rocío Saitúa Popoviez
Universidad Nacional de La Pampa
rochisaitua@hotmail.es

Resumen

En *Sobre el decálogo* 106-120 y en *Las leyes particulares 2*. 224-243, Filón de Alejandría examina el quinto mandamiento bíblico referido a “honrar a los padres” y expone los principales lineamientos ideológicos vinculados con esa prescripción. Nuestro objetivo es analizar el tema de los castigos de los padres hacia los hijos en esos tratados, mediante el método filológico, el rastreo y la traducción al español de fragmentos significativos, y la lectura del material crítico de autores modernos especializados en Filón. Así, comprobamos que los deberes vinculados planteados por el alejandrino exceden el marco teológico y tienen implicancias legales y pragmáticas.

Palabras-clave:
Filón de Alejandría
- *Sobre el decálogo* -
Las leyes particulares
- filología - quinto
mandamiento.

Introducción

Filón de Alejandría fue un reconocido filósofo judío de la época helenística. Habría nacido en el año 20 a. C, y sobre su vida no queda demasiada información, más que algunas alusiones autobiográficas a lo largo de su extensa obra y los datos aportados por el historiador Flavio Josefo en *Antigüedades Judías*. Su producción se comprende como el trabajo sobre textos bíblicos realizado por un judío de lengua griega, muy comprometido con la situación sociopolítica de su comunidad y con la transmisión filosófica del pensamiento hebreo a través de la exégesis de la Biblia. Como explica Samuel Belkin (1940), Filón no solo era un comentador alegórico de textos bíblicos, sino que además se lo puede considerar como un jurista competente e interesado en explicar las leyes mosaicas desde una mirada ética y legal.

En efecto, en *Sobre el decálogo*¹ 106-120 y en *Las leyes particulares* 2² 224-243, Filón examina el quinto mandamiento bíblico, referido a “honrar a los padres” (πέμπτον παράγγελμα τὸ περὶ γονέων

1. *Sobre el Decálogo* es el tratado que ocupa el primer lugar de la sección propiamente legislativa de la serie *Exposición de la Ley*. Contiene las leyes generales de las cuales derivan las leyes particulares o específicas.

2. En *Spec* 2. 224-243, se realiza un desarrollo detallado de los deberes que atañen al quinto mandamiento (véase Ex 20, 12 y Dt 5, 16), según el orden que propone Filón. Este mandamiento es el cuarto para las iglesias católica y luterana, que siguen a San Agustín.

τιμῆς. *Decal.*³ 106) y expone los principales lineamientos ideológicos vinculados con esa prescripción. Una de las obligaciones de los hijos hacia los padres que el filósofo alejandrino enfatiza es la obediencia y el respeto hacia sus mayores. Al mismo tiempo, uno de los deberes de los progenitores es educar a sus descendientes, y para lograrlo, según Filón, tienen permitido castigarlos. Nuestro objetivo es analizar el tema de los castigos de los padres hacia los hijos en los tratados mencionados. Con ese fin, realizaremos un rastreo de los pasajes más significativos acerca de esa temática, llevaremos a cabo la traducción de esos fragmentos al español e indagaremos las referencias léxicas que figuran en ellos en relación a los castigos. A partir del análisis filológico y sobre la base de la lectura del material crítico de autores modernos especializados en Filón, intentaremos dilucidar de qué modo concibe la obligación de los hijos a obedecer a sus padres y de estos últimos a castigar a los hijos, y en qué circunstancias y mediante qué tipo de castigos. Resultará posible demostrar, a partir de este análisis, que las obligaciones vinculares planteadas por el filósofo alejandrino exceden el marco propiamente teológico del quinto mandamiento bíblico y tienen implicancias legales y pragmáticas.

El quinto mandamiento en Filón: consideraciones generales

En su interpretación del “quinto mandamiento relativo a honrar a los padres” (πέμπτον παράγγελμα τὸ περὶ γονέων τιμῆς),⁴ Filón comienza revelando la razón por la que ubica esta prescripción en tal lugar. De los diez mandamientos que Filón trata en *Decal.* y en *Spec.* 1-4, en *Decal.* 106-7, afirma que el mandato de la honra que los hijos deben a sus progenitores ocupa el lugar intermedio entre las dos series de cinco mandamientos ya que, por su naturaleza, “los padres” (οἱ γονεῖς) están entre lo inmortal y lo mortal.

3. Las traducciones de los textos de Filón nos pertenecen y las remisiones a los tratados se realizarán según las abreviaturas de los títulos en latín establecidas por *The Studia Philonica Annual*: *Cher.*=Sobre los Querubines; *Abr.*=Sobre Abraham; *Conf.*=La confusión de las lenguas; *Contempl.*=La vida contemplativa; *Det.*=Las insidias; *Deus*=Sobre la inmutabilidad de Dios; *Ebr.*=Sobre la ebriedad; *Fug.*=Sobre la fuga y el encuentro; *Her.*=El heredero de los bienes divinos; *Jos.*=Sobre José; *Leg.* 1-3=Alegorías de las Leyes 1-3; *Migr.*=La migración de Abraham; *Mos* 1-2.=Vida de Moisés 1-2; *Mut.*=Sobre el cambio de nombres; *Opif.*=La creación del mundo según Moisés; *Praem.*=Premios y castigos; *QG* 1-6=Cuestiones sobre el Génesis 1-6; *Sacr.*=Los sacrificios de Abel y Caín; *Spec.* 1-4=Las leyes particulares 1-4; *Somn.* 1-2= Sobre los sueños 1-2; *Virt.*= Sobre las virtudes; *Aet.*=Sobre la indestructibilidad del mundo; *QE.*= Cuestiones sobre el Éxodo. Seguimos la edición de Cohn, Wendland y Reiter (1896-1915).

4. *Decal.* 106.

Al respecto, Erwin R. Goodenough (1929: 67-8) uno de los primeros autores en abordar los tratados legales filónicos, comenta que Filón entiende ese mandamiento como una transición entre los referidos a la relación de la humanidad con Dios, y aquellos que definen las relaciones de los humanos con otros humanos. Miguel Lluch Baixauli (1997: 429-32) coincide con esa idea: el quinto mandamiento cierra la serie de los preceptos referidos a temas sagrados y conecta con la serie ligada con lo humano. Los progenitores son mortales, dado que sus cuerpos no duran para siempre; pero, al mismo tiempo, tienen la capacidad de engendrar, razón por la cual Filón establece una analogía entre ellos y Dios. En *Spec.* 2. 225 vuelve a remarcar ese vínculo con la divinidad:

[...] οἱ γονεῖς μεταξὺ θείας καὶ ἀνθρωπίνης φύσεως εἰσι μετέχοντες ἀμφοῖν .
ἀνθρωπίνης μὲν, ὡς ἔστι δῆλον, ὅτι καὶ γεγόνασι καὶ φθαρήσονται, θείας δ’
ὅτι γεγεννήκασιν καὶ τὰ μὴ ὄντα εἰς τὸ εἶναι παρήγαγον (*Spec.* 2. 225).

[...] los padres están entre la naturaleza de lo divino y de lo humano, participando de ambas, de la humanidad, por un lado, como es manifiesto, porque han nacido y perecerán; de lo divino, por otro lado, porque han hecho nacer a otros y llevado el no-ser hacia el ser.

A continuación, Filón comenta [...] οἶμαι, θεὸς πρὸς κόσμον, τοῦτο πρὸς τέκνα γονεῖς [...] (“[...] pienso, pues, lo que Dios es hacia el cosmos, eso hacia la descendencia son los padres”). Estas consideraciones son relevantes ya que muestran que el alejandrino concibe la relación entre padres e hijos como un vínculo asimétrico, construido sobre la base de una jerarquía. Como explica Adele Reinhartz (1993: 64-65), la situación de inferioridad de los hijos no refiere simplemente a una diferencia de edad, sino al hecho de que los hijos son “descendientes” de los padres, provienen de ellos. Según Reinhartz (68), la relación asimétrica en este caso es equiparable a la que hay entre un amo y un esclavo, un educador y un aprendiz, etc. La autora sugiere, además, que las familias judías en Alejandría vivieron efectivamente de acuerdo con los ideales delineados por Filón, y que los desafíos y amenazas para la vida familiar remarcados por el filósofo fueron males sociales reales, presentes en su comunidad, que Filón intentaba revertir mediante su interpretación de las leyes. Reinhartz comenta, igualmente, que la relación en la que Filón se enfoca en analizar de manera puntual es la que se establece entre padre e hijo masculinos, y

deja en un segundo plano lo femenino. Esto es así porque Filón, desde una mirada esencialista y binaria⁵ considera lo masculino como superior a lo femenino,⁶ también en términos jerárquicos y dicotómicos.

Por otro lado, según indica Miriam Peskowitz (1993), la familia cumplía un rol esencial en la vida política, religiosa y social, y en la identidad judía en sí misma. De ahí se desprende la necesidad de que tanto hijos como padres cumplan con determinados deberes vinculares. Un concepto importante referido al vínculo de reciprocidad es el de “soporte intergeneracional”, recuperado por Sabine R. Huebner (2013: 4-19). Esa idea remite al cuidado de los indefensos (niños y ancianos) en manos de la familia. Cumplir las obligaciones hacia los padres era importante para mantener la imagen pública: cuidarlos, organizar sus ritos funerarios, etc. Huebner detalla, además, ciertos aspectos emocionales y sociales de la relación padres e hijos, y enfatiza los vínculos de cariño que se establecen entre ambas partes, como también se observa en los tratados de Filón. Según indica el alejandrino en *Decal.* 112-8, los padres conceden a los hijos los mayores “regalos” (δωρεάς), como el hecho mismo de nacer.⁷ Se encargan de la nutrición, la protección y el soporte financiero. Por eso, los hijos les deben gratitud y respeto a sus progenitores, ya que no tienen nada propio que no sea de sus padres: “[...] de los hijos, pues, ninguna cosa es propia que no es de los padres, siendo o bien entregada de sus propios recursos financieros o bien habiéndoles facilitado

5. Como indica Reinhartz (1993: 68), en algunos casos la diada padre-hijo opera como modelo para otros tipos de jerarquías. La autora recupera y traduce esta idea tomada de *Spec.* 4. 184: “El gobernante debe obrar al frente de sus gobernados tal como lo hace un padre con sus hijos, para que también él sea respetado [...] puesto que los buenos gobernantes son, hablando con toda propiedad, los padres comunes de los estados y naciones”.

6. Para indagar sobre la relación madre-hija en la familia en la Antigüedad, y específicamente en la familia judía, resulta significativo el trabajo de Ross Kraemer (1993: 89-112), quien recupera las representaciones de madres e hijas en textos de la tradición bíblica hebrea y en textos literarios antiguos. También recurre a fuentes alternativas y no literarias como las inscripciones y epitafios fúnebres, y varios papiros, para luego pasar a analizar el vínculo madre-hija en el Nuevo Testamento. A partir de su lectura, concluye que existía una minimización del lazo entre madres e hijas mujeres, posiblemente causada por la dinámica de la estructura familiar, las leyes matrimoniales y la alta mortalidad materna de esos tiempos. Por otro lado, Dorothy Sly en *Philo's Perception of Women* (1987) analiza el papel de la mujer en los escritos de Filón. Examina el uso que hace de los términos “masculino” y “femenino” (la traducción del inglés es nuestra) en sus textos, y concluye que Filón intensifica en su obra la subordinación de la mujer ante el hombre. Filón, como el pensamiento dominante de su época, considera a la mujer como un peligro y por eso cree que es necesario que siempre esté bajo control. Según Reinhartz (1993: 86-7), mientras que los hijos recibían una buena educación y el estatuto de su padre, las hijas eran protegidas, entrenadas para su rol en el hogar y provistas de un marido apropiado.

7. Larry Yarbrough (1993: 41-2) indica que una de las obligaciones de los padres era la de tener hijos, puesto que esto era un mandato bíblico (Gn 1, 28). Con respecto a la procreación en otros tratados legales de Filón, véase *Spec.* 3. 113, y *Spec.* 1. 112.

los medios para su adquisición” ([...] παίδων γὰρ ἴδιον οὐδέν, ὃ μὴ γονέων ἐστίν, ἢ οἰκοθεν ἐπιδεδωκότων ἢ τὰς αἰτίας τῆς κτήσεως παρασχομένων).⁸ Finalmente, otra tarea medular de los padres es la educación y el disciplinamiento de los hijos. Esto se expresa en *Spec.* 2. 228, cuando Filón menciona que los padres deben cumplir el rol “de instructores” o “de guías” (ύφηγητῶν) morales de sus hijos, y también en el 229, que resalta el derecho “a la educación tanto del cuerpo como del alma” (παιδείας τῆς κατὰ τε σῶμα καὶ ψυχὴν).

Los castigos de los padres hacia los hijos

Los hijos tienen el deber de obedecer y respetar a sus padres, y estos poseen la responsabilidad, desde el punto de vista de Filón, de castigar a los hijos rebeldes. Según el alejandrino, los padres tienen permiso de dirigir reproches a sus hijos y es su deber amonestarlos con la severidad necesaria para poder instruirlos. Esto se puede ver en *Spec.* 2. 232, donde Filón alude a los castigos que pueden recibir los hijos. En principio, Filón afirma que los padres pueden hablarles mal a los hijos, advertirles duramente y, en caso de que no escuchen sus advertencias, los pueden “golpear, degradar⁹ y atar” (τύπτειν καὶ προπηλακίζειν καὶ καταδεῖν). Como último recurso, Filón explica que la ley permite castigar por medio de la muerte, siempre y cuando tanto padre como madre estén de acuerdo: [...] ὁ νόμος καὶ μέχρι θανάτου κολάζειν, ἀλλ’ οὐκέτι μόνῳ πατρὶ ἢ μόνῃ μητρὶ, διὰ τὸ μέγεθος τῆς τιμωρίας ἦν οὐκ ἄξιον νφ’ ενός ἀλλ’ νττ ἀμφοῖν δικασθῆναι (“[...] la ley [permite] castigar de muerte, pero una retribución de tal magnitud solo siempre y cuando ambas partes tanto el padre como la madre decreten en común ese castigo”. *Spec.* 2. 232). Según Goodenough (1929: 73-4), esa necesidad de mutuo acuerdo entre ambos padres antes de recurrir a castigar con la muerte a los hijos podría ser una pista acerca de la influencia de la ley egipcia, en la que se le concedían a la mujer derechos legales similares a los del hombre.

8. *Decal.* 118

9. Goodenough (1929: 68) comenta que en ningún momento Filón especifica en qué sentido se debe entender la idea de “degradar” o a qué se refiere con eso exactamente. Colson (1937: 65) sugiere que esa frase puede tener que ver con asignarles a los hijos tareas degradantes, como las que aparecen en Platón. Véase *Leyes*, 866.

Por otra parte, resulta interesante prestar atención a los términos que el alejandrino elige para aludir a los castigos en el pasaje *Spec.* 2. 232. En la expresión θανάτου κολάζειν Filón utiliza el verbo κολάζω que remite a la idea de “castigar” o “corregir”, y hace referencia a la pena de muerte. Pero también utiliza la expresión τιμωρίας, que es el genitivo de τιμωρία y cuya carga semántica se vincula con la “venganza” o retribución divina. Esto tiene sentido dado que, si nos remitimos a la equiparación entre los padres y Dios analizada en el apartado anterior, quienes faltaban el respeto a sus progenitores eran considerados impíos. Un tercer vocablo usado por Filón al hablar de los castigos es δικασθήναι, del verbo δικάζω, asociado con “ajusticiar” o castigar a través de la ley. Una expresión con la misma raíz aparece más adelante, en el párrafo 234, cuando el exégeta señala que quienes no respetan a los mayores merecen “la mayor de las condenas” (ἀνωτάτω δίκης).

Otro pasaje que es preciso recuperar para nuestro análisis es *Spec.* 2. 233, en el cual Filón remarca que los padres no solo reciben mediante el quinto mandamiento la “autoridad” (ἡγεμονία) para gobernar a sus hijos, sino también un poder sobre ellos comparado con la “autoridad de un amo” (δεσποτεία) hacia sus esclavos. Al respecto, Adele Reinhartz (1993: 72-3) señala que, desde la mirada de Filón, los hijos nacen en la casa de los padres y estos están obligados a brindarles soporte financiero. Por eso son, de cierto modo, comprados. Esta idea ya había sido analizada por Goodenough (1929: 70-2), quien detalla que, tras esta postura de Filón, se representa una equiparación de los hijos con los esclavos, ambos colocados al nivel de pertenencia o propiedad: “children are the possession of their parents” (p. 70).¹⁰ Los hijos, en ese sentido, son como esclavos de sus padres. Esos dos motivos o causas expuestas son, según indica el autor, concepciones que resultan familiares en la ley romana.

Por otro lado, en *Spec.* 2. 243, Filón recupera versos de Éxodo (Ex 21. 15)¹¹ acerca del castigo que merecen quienes golpean a sus progenitores: la lapidación. Desde la mirada de Yarbrough (1993: 51), ese

10. Goodenough (1929: 70-2) utiliza como ejemplo la correspondencia entre Plinio y Trajano, que muestra que el hecho de que los gastos de crianza de un hijo constituían su precio de compra era una afirmación que circulaba en aquel entonces. ¿Qué pasaba en el caso de los niños expuestos que habían sido recogidos y criados por extraños? ¿El gasto de su crianza constituía una compra legal y convertía a los niños en esclavos de quienes los mantenían? Esa era una pregunta difícil, tanto que Plinio tuvo que remitirla a Trajano. Si bien Trajano decidió que no, que eso no convertía a los hijos en esclavos, la correspondencia muestra que la opinión contraria estaba extendida (Goodenough, 71).

11. Ex 21, 15 dice: ὃς τύπτει πατέρα αὐτοῦ ἢ μητέρα αὐτοῦ, θανάτῳ θανατούσθω (“el que pegue a su padre o a su madre, morirá”).

castigo era problemático a nivel legal y tenía restricciones: no aplicaba a menores, había circunstancias mitigantes, ambos padres debían estar de acuerdo, el hijo primero debía ser advertido y castigado con golpes o latigazos. Por otro lado, Goodenough comenta que Filón refleja, en ese pasaje, la previsión bíblica de que, en caso de que los padres tuviesen un hijo incontrolable, podían llevarlo ante los ancianos para ser apedreado en público (69). Tal rigor no se habría inspirado, según Goodenough, en las concepciones legales griegas, puesto que, excepto al exponer a los recién nacidos, la idea de que los padres tenían poder ilimitado sobre la vida y la muerte de los hijos no circulaba en Grecia, sino que Filón escribe en armonía con la jurisprudencia romana,¹² y se hace eco de la idea de *patria potestas*. Como indica Suzanne Dixon (1992: 36-42), la patria potestad era el poder que el *pater-familias* ostentaba sobre la vida, la muerte y el matrimonio de sus hijos e hijas.¹³ El padre era responsable del carácter de los hijos, razón por la que la disciplina resultaba fundamental para mantener el honor familiar. Según Richard P. Saller (1994: 133-50), si bien la patria potestad confería poder ilimitado sobre los hijos, las tradiciones romanas establecían una diferencia entre los hijos y los esclavos en tanto a los castigos. A los primeros era más común aplicarles como castigo “las palabras”, mientras que el castigo corporal, que generalmente consistía darles latigazos y que estaba vinculado con la degradación y la humillación, solía reservarse a los esclavos.¹⁴ Dixon (1992: 98-130) sostiene la misma idea: los castigos físicos estaban más asociados al trato de los amos hacia los esclavos, y de los maestros hacia los estudiantes —a quienes, por ejemplo, se golpeaba con una vara— y no tanto al trato de los padres hacia los hijos. Eva Cantarella (2003: 282-3) señala que la

12. Filón conocía los detalles de lo que implicaba la figura y la autoridad del *pater-familias* romano. Esto lo infiere Goodenough (1929: 72-3) dado que, según explica, solamente alguien que estuviese bien informado acerca de la ley romana de adopción y los derechos del padre podría haber escrito, por ejemplo, un relato acerca de las acciones del emperador Gayo al tratar con el joven primo que había sido dejado por Tiberio, coheredero del Imperio. A pesar de que el Senado había votado a Gayo como único gobernante, explica Filón, dado que este todavía era técnicamente su coheredero, Gayo no tenía poder sobre él. Así que Gayo adoptó al muchacho, y de ese modo obtuvo el poder de un padre sobre él. Por tanto, en virtud del poder paterno, el adoptante podía exigir la pena de muerte. Filón expone con precisión los aspectos técnicos de esa “legal legerdemain” (“prestidigitación legal”. La traducción al español es nuestra) y, por lo tanto, demuestra más allá de toda duda su dominio de, al menos, esa fase del derecho romano.

13. Bruce W. Frier y Thomas A. J. McGuinn (2003), desde el campo del derecho, registran casos concretos de aplicación de la ley en referencia a la familia romana. Los conceptos básicos en los que se focalizan son el de *pater-familias* y el de *patria potestas*, y aparecen algunos casos puntuales de castigos hacia los hijos, como el caso 93, “*Disciplining a Troublesome Son*” (202-3) y el 94, “*An Offense Related to Public Pietas*” (204), entre otros.

14. Los ejemplos en los que Saller (1994) se basa son extraídos principalmente de la literatura, como las comedias romanas, en las que el castigo a los esclavos funciona como tropo literario, pero no figuran castigos tan severos hacia los hijos.

manera de concebir el vínculo padres-hijos que tenían los romanos se remonta a autores antiguos como Dionisio de Halicarnaso, quien enumeró los poderes impartidos hacia el padre de familia por el legendario rey Rómulo: aprisionar a los hijos, golpearlos, enviarlos a trabajar al campo, venderlos y matarlos. Es evidente que varios de esos castigos aparecen como un sustrato en los postulados filónicos. Pertenecer a una familia significaba quedar subyugado a la autoridad paterna. La principal diferencia entre los hijos y los esclavos durante muchos siglos fue que, al morir el padre, los esclavos continuaban siendo esclavos pertenecientes a un nuevo amo, mientras que los hijos e hijas adquirían independencia legal. Hasta ese momento, los hijos, sin importar qué edad tuviesen¹⁵, debían obedecer al padre.

Por último, otro tipo de castigo al que alude Filón, en *Spec.* 2. 244-48, es la acción de cortar una mano al hijo desobediente, o al que golpea a su padre o madre. El alejandrino, sin embargo, no está de acuerdo con esta práctica. Según indica Yarbrough (1993: 51), Filón considera mejor la pena de muerte, dado que cortar la mano del hijo lo deja inválido para cuidar a su padre, y hace que este tenga que mantenerlo y hacerse cargo de quien lo ofendió. En vinculación con esto, es interesante recuperar las ideas de Miroslava Mirković (2015: 9-17), quien detalla los alcances y los límites de la patria potestad. Mirković analiza en qué situaciones podía aplicar un padre el poder de matar al hijo, y llega a la conclusión de que solo era permitido cuando había una justa causa —como una ofensa al Estado y a los magistrados— y, por lo general, el padre de todas maneras era juzgado por sus pares y a veces, exiliado.

Reflexiones finales

Los castigos de los padres hacia los hijos expuestos por Filón, a partir de su interpretación del quinto mandamiento del decálogo bíblico, se basan en mandatos legales y sociales que circulaban en la sociedad alejandrina. Filón conocía las leyes de su entorno y, al describir e interpretar las prescripciones implicadas en el mandato “honrar a los padres”, estas aparecen como un sustrato. El alejandrino recupera elementos que remiten a prácticas de diversa procedencia, ya sea grecorromana, egipcia o judía. Como señala Goodenough

15. Según detalla Cantarella (2003: 281), la madurez física no implicaba verse en libertad de los poderes legales del mayor varón de la familia. Como consecuencia de esto, el mayor conflicto entre generaciones en el Egipto romano no involucraba a los adolescentes sino más bien a los hijos adultos.

(1992: 75-6), aunque Filón utiliza los poderes del *pater-familias* romano como base de su defensa de la ley judía en el poder que otorgaba a los padres sobre sus hijos, no debemos concluir que esa ley judía fue en sí misma un producto directo de la ley romana. Más bien, según indica este investigador, la ley romana está presente en los escritos de Filón, pero es utilizada por él para exponer una tradición judía independiente y que a su vez atraiga a los lectores del Egipto romano (76).

La prescripción legal general que impone el quinto mandamiento, concentrada en el término “honrar” en imperativo (τιμῆς), funciona entonces como eje central que estructura la opinión de Filón sobre los deberes de los hijos: obedecer a los padres, temerles, respetarlos y cuidarlos cuando estos sean ancianos, en reciprocidad por el trato recibido antes. Los padres, en cambio, deben cuidar a los hijos, sostenerlos económicamente y, si no obedecen, castigarlos para que aprendan disciplina. Pese a que Filón resalta como principal castigo la pena de muerte, y aunque esta era una posibilidad del padre conferida, por ejemplo, por la patria potestad, los autores modernos que analizamos concuerdan en que, en realidad, ese castigo no era llevado a cabo de forma usual.

Finalmente, este acercamiento a la manera en la que Filón concibe los castigos dista de ser exhaustivo, pero resulta útil como un punto de partida para seguir indagando con mayor profundidad en tal temática.

Referencias bibliográficas

- Belkin, S. (1940). *Philo and the Oral Law. The Philonic Interpretation of Biblical Law in Relation to the Palestinian Halakah*. Harvard Semitic Series, vol. 11, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Cantarella, E. (2003). “Fathers and sons in Rome”. *The Classical World*, vol. 96, n.º 3, The Johns Hopkins University Press, pp. 281-98.
- Cohn, L., Wendland, P. y Reiter, S. (1896-1915). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*, vols. I-VII. Berlin.
- Colson, F. H. (1937). *Philo*. Vol. VII. Loeb Classical Library, Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- Dixon, S. (1992). *The Roman Family. Ancient Society and History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

- Frier, B. W., Th. A. J. McGinn (2003). *A Casebook on Roman Family Law*, Classical Resources Series, 3, Nueva York, Oxford University Press.
- Goodenough, E. R. (1929). *The Jurisprudence of the Jewish courts in Egypt: Legal administration by the jews under the early roman empire as described by Philo judaeus*, Yale University Press.
- Huebner, S. R. (2013). *The Family in Roman Egypt: A Comparative Approach to Intergenerational Solidarity and Conflict*, Cambridge University Press.
- Kraemer, R. S. (1993). “Jewish mothers and daughters in the greco-roman world”. En Cohen J. D. Shaye (ed.) *The Jewish Family in Antiquity*, Atlanta, Georgia, Brown University, pp. 89-112.
- Lluch Baixauli, M. (1997). “El tratado de Filón sobre el Decálogo”. *Scripta Teológica* 29, pp. 415-41.
- Mirković, M. (2015). “Patria potestas or murder in the family”. *Annals FLB*, Belgrade Law Review, Año LXIII, nº 3.
- Peskowitz, M. (1993). “Family/ies in Antiquity: Evidence from Tannaitic Literature and Roman Galilean Architecture”. En Cohen J. D. Shaye (ed.), *The Jewish Family in Antiquity*, Atlanta, Georgia, Brown University, pp. 9-38.
- Reinhartz, A. (1993). “Parents and Children: A Philonic Perspective”. En Cohen J. D. Shaye (ed.), *The Jewish Family in Antiquity*, Atlanta, Georgia, Brown University, pp. 61-88.
- Saller, R. P. (1994). *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family*, Cambridge University Press.
- Sly, D. I. (1987). *The perception of women in the writing of Philo of Alexandria*. Tesis de grado, Hamilton, Ontario, McMaster University.
- Yarbrough, O. L. (1993). “Parents and Children in the Jewish Family of Antiquity”. En Cohen J. D. Shaye (ed.) *The Jewish Family in Antiquity*, Atlanta, Georgia, Brown University, pp. 39-60.

La monodia de Hécuba en *Troyanas* de Eurípides como preludeo trenético de una obra funeral

María Clarisa Saralegui

Universidad Nacional de La Plata

clarii.saralegui@gmail.com

Resumen

Troyanas de Eurípides se propone como una pieza *trenética*, es decir compuesta por una serie de cantos funerales, protagonizada por personajes femeninos. En el presente trabajo proponemos un estudio filológico e interpretativo de la Monodia de Hécuba (vv.98-152) planteando que funciona como *preludeo trenético*. Realizaremos un estudio filológico dividiendo el texto en dos partes según los metros líricos que presenta: un recitativo con metro anapesto no regular y un sistema de anapestos líricos; relevaremos los términos relativos al canto funerario demostrando nuestra hipótesis de que esta intervención representa la introducción al lamento que ocupará toda la obra.

Palabras-clave:

Troyanas - monodia -
Hécuba - treno - ritual.

Introducción

En este trabajo nos proponemos interpretar, mediante el método filológico, la Monodia de Hécuba en *Troyanas* de Eurípides que comprende los versos 98 a 152. Plantearemos como hipótesis que dicha monodia funciona como la introducción al extenso lamento funeral que constituye toda la obra. Demostraremos por qué esta primera intervención de Hécuba marca el comienzo de *Troyanas* como una pieza *trenética*, y cómo se relaciona con el prólogo al que pertenece y la párodos que introduce.

Para nuestro estudio filológico hemos dividido el texto en dos partes según los metros líricos que presenta: un recitativo con metro anapesto no regular (vv. 100-121) y un sistema de anapestos líricos (vv.122-142). Relevaremos los términos relativos al canto funerario que aparecen para demostrar que el personaje llama a entonar el canto que se desarrollará durante toda la obra.

Desarrollo

Debemos tener en cuenta que al comienzo de *Troyanas* el prólogo está conformado, en primer lugar, por el discurso de Poseidón y, a continuación, por el diálogo entre éste y Atenea.

El dios comienza relatando lo que ha ocurrido, la destrucción completa de Troya, y se lamenta, no tanto por la ciudad y sus muertos, como por haber sido derrotado por las diosas Hera y Atenea.



ἐγὼ δέ — νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ
 Ἡρας Ἀθάνας θ', αἱ συνεξεῖλον Φρύγας —
 Λεῖπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς

Pero yo, puesto que estoy vencido por Hera, la diosa argiva, y por Atenea, las que destruyeron Frigia, abandono la gloriosa Ilión y mis altares.¹

Atenea, por su parte, se presenta para informar e invitar a Poseidón a unirse a sus nuevos planes, que ahora han cambiado de rumbo y son contrarios a los aqueos. Al escuchar esto, el dios le responde:

τί δ' ὦδε πηδᾶς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους
 μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὃν ἂν τύχης; (v.67-68)

Pero ¿por qué saltas de este modo de una a otra actitud en un momento? No solo odias extremadamente sino que también amas lo que eventualmente se te ocurra.

Este motivo, centro del pensamiento euripideo, se repetirá a lo largo de toda la obra; la arbitrariedad del comportamiento de los dioses y el desasosiego que genera en la vida de los seres humanos será una queja constante que escucharemos, sobre todo, de parte de Hécuba.

A esta altura del prólogo, no hemos visto ni experimentado emocionalidad alguna por la caída de Troya. Aunque Poseidón ha hecho un recuento de lo ocurrido y de cómo y dónde se encuentran las ahora prisioneras, podríamos suponer que esto responde a la necesidad performática de informar al público qué momento del mito constituirá la trama, sin embargo, este relato de Poseidón acerca de los sucesos recientes y el pacto entre los dioses, no transmite emoción alguna por la desgracia troyana.

Hécuba, entonces, será la primera en tomar la palabra y en humanizar la escena que estamos viendo.

1. Esta y las siguientes traducciones son de nuestra autoría.



La lamentación solitaria de Hécuba

Alexiou² marca una distinción general entre *thrénos* y *góos*, en un principio ambos se podrían traducir como *grito agudo* y, probablemente, en su forma primitiva estos consistieron en lamentos inarticulados sobre el muerto al que se honraba. Sin embargo, cuando estas palabras aparecen en la literatura, parecen ya haber superado esta etapa primitiva. El uso homérico parece distinguir *thrénos* y *góos* de acuerdo con la forma ritual de su ejecución, usando *thrénos* para el canto fúnebre institucional compuesto y ejecutado por los dolientes profesionales y *góos* para un canto individual espontáneo tal como se puede ver en *Odisea*³.

La monodia de Hécuba comienza con la confirmación su estado y el de Troya y la primera lamentación por la arbitrariedad de los designios del dios (v.98-101):

ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλή:
ἐπάειρε δέρην: οὐκέτι Τροία
τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας.
μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχου.

Levanta, desdichada, la cabeza del suelo, yergue tu cuello, ya no existe Troya, (esto ya no es) y no somos los reyes de Troya. Soporta porque el dios cambia.

En la performance de la escena, la reina se encuentra arrojada en el suelo y, viendo la destrucción de la ciudad, se habla a sí misma: es decir utiliza un modo exhortativo que insiste en el movimiento desde el suelo hacia arriba a través de la anáfora del prefijo *ἀνά*.

Versos después, utiliza el presente “ἔρρει” (v.107): cae, se desmorona, para referirse a la patria, los hijos y el esposo; y aunque implica una deliberación, la pregunta se formula en el nivel de un deber ser general: (v.110-111):

2. Alexiou (2002: 192).

3. *Odisea* XXIV.60.



τί με χροῖ σιγαῖν; τί δὲ μὴ σιγαῖν;
τί δὲ θρηνηῖσαι;

¿Qué cosa se debe callar?, ¿qué es necesario no callar?
¿qué se debe lamentar con un treno?

En el verso 111 aparece la primera alusión al canto fúnebre. Sin embargo, los verbos en primera persona y la ausencia de referencialidad hacia un otro nos hablan de una reina que parece estar lamentándose en soledad. Hécuba (“δύστηνος ἐγώ”) continúa describiendo cómo se encuentra, en una dolorosa postura (v.112) y señala algo significativo (v.116-119):

(...) ὥς μοι πόθος εἰλίξαι
καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων
ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.

qué deseo tengo de moverme
y dar vueltas la espalda y la columna
hacia ambos lados, entonando perpetuamente con lágrimas
los tristes cantos de mis miembros.

Estos movimientos que describe podrían estar refiriéndose a los rituales de lamentación por los muertos que se realizaban en un funeral. Recordemos los que lleva a cabo Aquiles en el canto XVIII de *Iliada*⁴ por la muerte de Patroclo: toma ceniza con ambas manos y la derrama sobre su cabeza, afea su rostro, mancha su túnica, se arranca los cabellos con las manos y se acuesta en el polvo.

Con pronombres personales en primera persona del singular, repitiendo la lamentación “οἴμοι”, ay de mí, ratifica:

(...) ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους.

para gritar las desgracias sin coros

4. Hom. *Il.*18.25.



“ἀχορεύτους” se referiría aquí a cantar sin los ritos fúnebres indicados según la tradición, pero, también, sin compañía, en soledad.

Como hemos mencionado, Alexiou distingue entre *thrénos* y *góos* en la literatura griega antigua:

"according to the ritual manner of their performance, using *thrénos* for the set dirge composed and performed by the professional mourners, and *góos* for the spontaneous weeping"⁵.

A esta altura, podríamos pensar que la intervención de Hécuba se trata más de un *góos* que del comienzo de un *thrénos*.

Sin embargo, a partir del verso 122 el metro en el que Hécuba está cantando se modifica y aparecen ciertas palabras que muestran un cambio en la enunciación.

La invitación de la reina a sus doncellas: “αἰάζωμεν”

A partir del verso 122 el personaje parece salir de sí y tomar conciencia de lo que se le aproxima: será subida a la fuerza a las naves argivas para marchar lejos de Ilión, y no solo ella sino también las demás doncellas, ahora esclavas. En ese momento, decide ser ella quien convoque a las que serán “κοῦραι δύσνυφοι”, jóvenes mal casadas (v.144) y comenzar un canto, de la manera en que pueda.

El sistema de anapestos líricos marca cómo la emocionalidad se va elevando. Hécuba comienza haciendo un breve resumen de lo que ha pasado: las proas de las naves, metonimia para los Aqueos, vinieron a Troya tras Helena: “τὰν Μενελάου στυγνὰν ἄλοχον”, odiosa esposa de Menelao (v.130); y se amarraron a las costas de Troya al son de la música de flauta: “αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶ συρίγγων” (v.125-126). La mención a la flauta siringa aborrecible (“στυγνῶ”), y el uso de “αὐλῶν” es, en nuestra opinión, intencional. El *αὐλός* pertenece al léxico de los rituales funerarios y es un tipo de canto de lamentación, además tenemos registros de que la siringa era un instrumento utilizado durante los cantos y danzas funerales más normativizados. De este modo, comienza a vislumbrarse el canto que la reina llamará a entonar.

5. Alexiou (2002: 192).

Hécuba habla de sí misma recordando su caída y la de su esposo, “τὸν πεντήκοντ’ ἀροτῆρα τέκνων”, sembrador de cincuenta hijos, para luego levantar la cabeza y hablarle a las mujeres (v.143-146):

ἀλλ’ ὦ τῶν χαλκεγχείων Τρώων
 ἄλοχοι μέλαι,
 καὶ κοῦραι κοῦραι δύσνυμφοι,
 τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν

pero ¡oh esposas miserables de esos Troyanos de lanza de bronce! y doncellas, doncellas mal casadas, Πιόν se consume, lloremos.

Este es el primer verbo en primera persona del plural que aparece, un exhortativo poderoso, que introduce a todos los que vendrán en la párodos a cargo del coro femenino.

Para llamar al canto utiliza una metáfora que se repetirá a lo largo de la obra varias veces, la de la madre pájaro (v.147-149):

μάτηρ δ’ ὡσεὶ τις πτανοῖς
 ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄγῶ
 κλαγγάν, μολπάν, (...)

y yo, como madre de alados polluelos, comenzaré un canto agudo, y una danza (...)

En nuestra opinión, es significativo que se utilice el verbo “ἐξάρχω” en futuro para el inicio del alarido de Hécuba. Este léxico aparece en *Iliada* cuando, luego de los mencionados rituales que lleva a cabo Aquiles por la muerte de Patroclo, Tetis se encarga de llamar a las mujeres para comenzar la otra parte del ritual: “Θέτις δ’ ἐξῆρχε γόοιο”⁶.

6. Hom. *Il.* 18.51.



Debemos señalar que *ἐξάρχω* aparece otras dos veces en Homero: en el canto XVIII de *Iliada*: “*μολπῆς ἐξάρχοντες*”⁷, y en el IV canto de *Odisea*: “*μολπῆς ἐξάρχοντος*”⁸. Sin embargo, en estas dos ocasiones lo que está comenzando es una danza que es festiva. En *Iliada* se describe la imagen que Hefesto está forjando en el escudo, un banquete. En *Odisea*, Menelao se encuentra con numerosos allegados celebrando con un banquete las bodas de su hijo e hija.

Será quizá por esto que Hécuba debe aclarar que, animalizada en ave, solo puede llamar a emitir chillidos: “*κλαγγάν*”, diferentes a los que conducía otrora como reina:

(...) οὐ τὰν αὐτὰν
οἶαν ποτὲ δῆ
σκήπτρω Πριάμου διερειδομένα
ποδὸς ἀρχεχόρου⁹ πληγαῖς Φρυγίουσ
εὐκόμπους ἐξῆρχον θεούς.

que no es el mismo que en otro tiempo,
cuando me apoyaba en el bastón de Príamo,
comenzaba con ruidosos golpes de pie de danza
en honor a los dioses frigios.

“Oí tus lamentos”: la respuesta del Coro a su reina

Si bien no es nuestro propósito estudiar la párodos, creemos que es interesante hacer algunas observaciones sobre el léxico que aparece en las primeras intervenciones del coro y cómo el primer canto coral se relaciona con la monodia que hemos analizado.

En el verso 150, casi sin previo aviso, habla el coro. Las mujeres troyanas preguntan:

7. *Il.*18.606.

8. *Hom. Od.* 4.19.

9. Esta palabra señala que en la época feliz de Troya ella era iniciadora de los coros, de los festejos colectivos, ahora, llorando en soledad, invita a un canto colectivo que no es feliz sino fúnebre.

Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσεις;
 ποῖ λόγος ἤκει; διὰ γὰρ μελάθρων
 ἄϊον οἴκτους οὐς οἰκτίζη.

Hécuba, ¿por qué lloras? ¿por qué haces esos chirridos?
 ¿a qué vienes esas palabras? A través de los muros
 oí los lamentos que tú lamentas.

Aparecen en primer lugar palabras relativas a los gritos que estuvo profiriendo Hécuba en soledad. *θωύσσω*, hacer ruido, gritar, también puede referirse, según el diccionario Liddell-Scott, al ruido que hace un animal, a un ladrido, reforzando la imagen de Hécuba animalizada. Recordemos que en la tragedia *Hécuba* de Eurípides, esta termina convertida en perra.

La redundancia en estos versos y la reiteración en toda la párodos de la palabra *οἴκτος*, lamentación, nos habla de la centralidad que esta tendrá en toda la obra.

Por otro lado, la lógica de preguntas y respuestas entre el coro femenino y Hécuba nos hace pensar en una reina actuando como corifeo que dirige el canto; las troyanas acuden a su reina, que las ha llamado, para comenzar la lamentación por los muertos.

Conclusiones

La presencia del léxico funeral relevado en la monodia de Hécuba nos permite arribar a las siguientes conclusiones. En primer lugar, si bien al principio parece que la reina estuviera profiriendo un *góos* en soledad, gritando y llorando por su esposo, su descendencia y su ciudad caída, podemos ver que, al percibir que un grupo de mujeres nobles de esposos muertos también lloran y temen por la nefasta suerte a la que están destinadas, decide llamarlas para realizar juntas una lamentación colectiva. Es decir, pasamos del dolor privado individual, a un dolor colectivo. En segundo lugar, este carácter colectivo del *thrénos*, un continuo intento de poner en palabras los dolores recurrentes en la obra, constituye un intento de que el pasado dorado de Troya y de sus héroes no sea tan rápidamente olvidado. Lo más desolador resulta ser que realmente ya no quedan las estructuras que conceden carácter público y ciudadano a esta lamentación.

Referencias bibliográficas

Martellotti, G. (1955). *Troyanas*. Roma.

Clay, D. (2005). *Euripides: The Trojan Women*. Estados Unidos. Newburyport.

Loraux, N. (1986). *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*. Inglaterra.

Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in the Greek Tradition*. Inglaterra.

Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Argentina, Córdoba.




La rivalidad entre alamanes y burgundios en el siglo IV

Ítalo Enrique Sgalla Malla
Universidad Nacional del Sur
iesgallam@outlook.com

Resumen

Hacia fines del siglo IV, Amiano Marcelino nos dice que alamanes y burgundios eran acérrimos rivales. Nuestro conocimiento de ambos, principalmente gracias a su rivalidad, *podría* respaldar la idea de una diferenciación burgundia, originada en torno a la permanencia de ciertos rasgos culturales, los cuales se habrían cristalizado en una suerte de *monarquía sacralizada*. El presente estudio llega a una conclusión diferente: tanto *Alamanni* como *Burgundii* representaban estructuras políticas *fragmentarias*, formadas bajo una fuerte influencia romana.

760 

Palabras-clave:
Alamanes –
burgundios –
rivalidad – bárbaros
– Amiano Marcelino.

Introducción

Al utilizar el término *Alamanni*, los autores greco-romanos designaban de forma colectiva a las diversas comunidades que habitaban al suroeste de la actual Alemania. Conformados por una diversidad de grupos liderados por *reges*, los alamanes no lograron establecer una unidad política sólida. La idea de verlos como un grupo étnico definido no sólo es improbable, sino que también es motivo de un abierto debate entre los académicos actuales. Esta aparente fragmentación no impidió que, durante el caos del siglo III, bandas guerreras alamánicas realizaran incursiones en el norte de la Península Itálica y otros puntos del Imperio romano. A dichas particularidades se añade que los alamanes parecerían carecer de un pasado *mítico* unificador¹, rasgo que los diferenciaría de otros pueblos, como los burgundios. Con respecto a estos últimos, los *Burgundii* se caracterizan por haber tenido un proceso de etnogénesis atravesado por la manipulación romana y la leyenda.

No se pretende aquí realizar un recuento exhaustivo de los devenires de ambos pueblos, sino centrarnos en la rivalidad que enfrentó a unos y otros en el siglo IV. Nuestra fuente principal será el texto amiano. Intentaremos profundizar las cuestiones inherentes a esta rivalidad. Adicionalmente, trataremos de exponer las dificultades presentadas por el registro arqueológico y la onomástica en lo relativo al estudio de esta

1. Wolfram (1997: 33); Liebeschuetz (2015: 98).



temática. Nuestros razonamientos se orientarán a partir del siguiente interrogante: ¿se trataba de una *monarquía sacralizada* burgundia enfrentando a una fragmentaria *confederación* alamánica? Mediante dicha aproximación, creemos factible postular que, hacia el siglo IV, ambos grupos representaban estructuras políticas fragmentarias.

Vecinos y rivales: entre el registro arqueológico y las fuentes escritas

A fines del siglo IV, Amiano Marcelino señaló la rivalidad entre alamanes y burgundios:

Gratanter ratione gemina principis acceptae sunt litterae: prima quod iam inde a temporibus priscis subolem se esse Romanam Burgundii sciunt, dein quod salinarum finiumque causa Alamannis saepe iurgabant” (Estas misivas del emperador fueron bien recibidas por dos motivos: en primer lugar porque los burgundios saben que su origen es romano. En segundo lugar, porque con frecuencia habían disputado con los alamanes por las salinas y las fronteras)².

En este pasaje, el antioqueno enumera las dos principales razones por las que los burgundios aceptaron cooperar inicialmente con el emperador Valentiniano I, cuando este último recurrió a ellos para llevar a cabo acciones punitivas contra los alamanes en 370. La primera afirmación debe ser abordada con cierto escepticismo, ya que —como han señalado Wood y Rix— es probable que la idea de una derivación étnica de origen romano para los burgundios tenga su origen en la propaganda imperial, la cual respondía a los objetivos de las políticas diplomáticas de Valentiniano (en este caso puntual, persuadir a los *Burgundii* de unirse con Roma en una alianza contra los alamanes)³. Nuestra intención es llamar la atención sobre el segundo de los motivos mencionados por Amiano, *salinarum finiumque causa Alamannis saepe iurgabant*. La interpretación de esta cita nos lleva a identificar a los alamanes como los vecinos permanentes de una fracción de los burgundios occidentales, y, además, indica que, hacia finales del siglo IV, unos y otros se habían convertido en acérrimos enemigos. El motivo esencial señalado para dichas disputas era, sobre todo, el control de las tierras y salinas situadas al este del Rin.

2. Amm. Marc. (XXVIII.5.11).

3. Wood (2004: 141); Rix (2015: 61).





Amiano también nos dice que los territorios de alamanes y burgundios se hallaban separados por unas rocas limítrofes (*terminales lapides*)⁴. Una interpretación posible de este comentario es que el antioqueno tenía conocimiento de cierto sedentarismo entre las *externae gentes*⁵, aunque este tipo de límite artificial parece ser más bien una intromisión romana⁶. Claramente, Roma tenía sus razones para monitorear y —como hemos visto— manipular las hostilidades entre alamanes y burgundios. Al ocupar tierras adyacentes al *limes*, ambos pueblos se hallaban sometidos de forma intrínseca al sistema de dominación imperial. ¿Pero cuáles eran esos territorios? Para el período que nos interesa, mediados del siglo IV, los especialistas sitúan a los alamanes en las tierras ubicadas en la margen oriental del Alto Rin, mientras que los burgundios se encontrarían localizados en torno al curso medio del río Meno⁷.

El análisis de la relación —tanto histórica como geográfica— entre alamanes y burgundios no se encuentra exento de dificultades. En la actualidad, los arqueólogos que se dedican al estudio de los pueblos bárbaros optan por matizar de forma considerable la identificación entre resto material y/o *cultura arqueológica* con uno o más grupos étnicos definidos de forma precisa. Este nuevo enfoque ha permitido superar la tradicional visión que concebía al mundo funerario como un inequívoco signo de identidad étnica⁸. Debemos tener presente que ciertos términos —tales como *celtas*, *germanos* o *escitas*— utilizados por los autores greco-romanos describen más bien unidades *geográficas*, no realidades *étnicas*⁹. Considerar esta problemática nos permite comprender mejor *por qué* trazar los movimientos de un conjunto de *gentes* en un mapa se convierte en una difícil tarea, frente a la cual debemos proceder con cautela.

Para el caso alemán, Brather sostiene que los desplazamientos de bandas guerreras no habrían dejado una evidencia sustentable en el registro arqueológico¹⁰, lo cual dificulta cualquier intento por determinar la procedencia de los grupos que integraban estas comunidades. Con respecto a las necrópolis, los bienes funerarios que han sido hallados no deben ser considerados como indicadores de la identidad étnica de individuos determinados, sino que darían cuenta del nivel de estratificación social¹¹. En definitiva, a la

4. Amm. Marc. (XVIII.2.15).

5. Guzmán Armario (2009: 70).

6. Drinkwater (2007: 112).

7. Matthews (1989); Drinkwater (2007); López Quiroga (2011).

8. Brather (2002); López Quiroga (2011).

9. Brather (2002: 150).

10. Brather (2002: 162).

11. Brather (2002: 169-170)

problemática tarea de hallar tumbas que podamos identificar como pertenecientes a grupos alamanes del siglo IV, se suma la cuestión de cuánta es la información histórica que podríamos obtener mediante el estudio de este tipo de fuentes arqueológicas. Se trata de un panorama que se vuelve aún más complejo si tenemos presente que la interpretación del testimonio arqueológico relativo a los burgundios conlleva dificultades similares a las presentadas por el caso alamánico¹².

Drinkwater menciona la existencia de una temprana fuente que alude a la hostilidad entre estos dos grupos no-romanos, refiriéndose a un panegírico de fines del siglo III¹³.

En el caso del texto amiano, hay ciertas cuestiones que debemos tener presentes para su abordaje. Al ser un ferviente partidario de la antigua religión pagana, los ideales romanos se encuentran muy arraigados en la cosmovisión de Amiano. Este posicionamiento se manifiesta en su narración bajo la forma de prejuicios, los cuales responden a tópicos frecuentes en la historiografía clásica¹⁴. Si bien es nuestro mejor informante sobre los alamanes y burgundios del siglo IV, las descripciones etnográficas realizadas por el historiador griego deben ser tomadas con cautela. Los *Alamanni* de las *Res Gestae* son excepcionalmente altos, exhiben una gran fortaleza física y tienen largas cabelleras¹⁵. Es el problema de las imágenes estereotípicas del *bárbaro*. Hacia el año 461, el poeta galo-romano Sidonio Apolinar se horroriza por estar en compañía de gigantescos burgundios¹⁶. No podemos fiarnos de semejantes descripciones. Estas caracterizaciones, aunque sean formuladas por autores tardíos, son herederas del imaginario tradicional de la etnografía greco-romana, en el cual abundan los estereotipos (ya sean las costumbres poco sofisticadas de los bárbaros o sus características físicas inusuales) que poca relación guardan con la realidad histórica.

12. Todd (2004: 82).

13. Drinkwater (2007: 108-109, 186, 190).

14. Matthews (1989: 6, 12).

15. Amm. Marc. (XVI.12.36; XVI.12.47; XXVII.2.2).

16. Sid. Apoll. (*Carm.* XII).

¿Una confederación contra una monarquía sacralizada?

Según Amiano, los burgundios delegaban la dirección de los asuntos políticos en dos figuras: un rey (*hendinos*), el cual de acuerdo con la costumbre debía abandonar el poder frente a una derrota en la guerra o una mala cosecha, y un sumo sacerdote (*sinistus*) con atribuciones vitalicias¹⁷. La asociación entre estas dos figuras sugeriría que, para el siglo IV, los burgundios ya conocían –al menos en su forma temprana– una institución que podría calificarse de *monarquía sacralizada*. Por otra parte, en la obra del historiador griego también hallamos una descripción de la organización política de los *Alamanni*, compuesta por altos reyes (*excelsiores ante alios reges*), reyes (*proximi reges*), reyes menores (*reguli*) y príncipes (*regali*), debajo de los cuales se encuentran nobles (*optimates*) y, por último, guerreros (*armati*)¹⁸. Pero esta información debe ser considerada con prudencia, debido a que el antioqueno probablemente incurriera en una generalización, siendo preferible para el caso alamánico hablar sólo de *reyes* (cuyo poder sería similar al de un *jefe* o *Big Man*), *nobles* y *guerreros*¹⁹. En este aspecto, nos interesa señalar que, guiándonos por las *Res Gestae*, no hallamos un equivalente a las figuras del *hendinos* y *sinistus* entre los alamanes. ¿Acaso esto supone una diferencia significativa entre ambas poblaciones durante el siglo IV?

Para los especialistas existe cierto consenso en aceptar que *Alamanni* sería una expresión con un origen lingüístico *germánico*, en tanto remite al inglés, *all men*, y al alemán, *alle Männer* (“*todos los hombres*”), lo cual reflejaría el carácter heterogéneo de la composición de este conjunto poblacional²⁰. Aún así, debemos recordar que todos los testimonios escritos contemporáneos concernientes a los alamanes fueron producidos por autores greco-romanos²¹. Por esta razón, se ha argumentado que términos como *Alamanni* y *Alamannia* eran de gran utilidad para la administración romana, debido a que ésta necesitaba clasificar a sus vecinos en una escala imperial; por su parte, los subgrupos englobados dentro de la expresión *Alamanni* (como los *Bucinobantes*, *Lentienses* o *Raetovarii*) se habrían percibido como pertenecientes a pequeñas comunidades²². Lo cierto es que no sabemos *cómo* se autodenominaban los diversos grupos



17. Amm. Marc. (XXVIII.5.14).

18. Amm. Marc. (XVI.12.23-26; XVIII.2.13); Drinkwater (2007: 117-118).

19. Drinkwater (2007: 118).

20. Hummer (1998); Burns (2003); Drinkwater (2007); López Quiroga (2011).

21. Drinkwater (2007: 4).

22. Brather (2002); Burns (2003); Drinkwater (2007).

que conformaban a los *Alamanni*. En cuanto a su origen, expertos como Brather y Drinkwater coinciden en afirmar que la formación de los alamanes no se debió a un movimiento masivo de población, sino que se trató de un proceso de etnogénesis que implicó la cohesión gradual de múltiples bandas guerreras, provenientes del interior de la región que los romanos denominaban *Germania*²³.

Suele aceptarse que la primera referencia escrita de la existencia de los alamanes se encuentra en la *Historia Romana* de Dion Casio, quien los menciona en su relato de la campaña del emperador Caracalla en el *limes* renano, durante el año 213²⁴. Aurelio Víctor, a mediados del siglo IV, nos dice que los *Alamanni* atacaron el norte de la Península Itálica en 268²⁵. Ya hemos visto la descripción que nos ofrece Amiano de la organización social y política alamánica. Para este caso, Hummer argumenta que las observaciones amianas remiten en esencia a episodios bélicos, por ende, resulta difícil determinar si ese tipo de estructura social descentralizada se mantenía en períodos pacíficos²⁶. Es interesante destacar el modo en que el historiador griego describe a los alamanes derrotados por el emperador Juliano en la batalla de *Argentoratum* en 357. Según el antioqueno, los guerreros que integraban el contingente alamán habían sido reclutados, por una parte, mediante una suerte de pacto de asistencia mutua y, por otra, efectuando un pago (*partim mercede, partim pacto vicissitudinis reddendae*)²⁷. Es evidente que los subgrupos que integraban a los *Alamanni* conformaban unidades políticas independientes, las cuales eran capaces de combinarse para realizar una acción militar conjunta, convirtiéndose en una fuerza a tener en cuenta, aunque carente de una autoridad central²⁸. La observación de Goffart refuerza este argumento: “From the little we can tell, the Franks, Alamanni, and Saxons of the fourth-century West were as fragmented and free of collective leadership as the peoples of the early Empire”²⁹.

Al igual que con otros pueblos —como godos, vándalos y longobardos— se habla de un origen escandinavo para los *Burgundii*, asociado, específicamente, con la isla de Bornholm (que parecería derivar de *Burgundarholmr*, la “*isla de los burgundios*”), situada en el mar Báltico, en la actual Dinamarca³⁰. Sin embargo, según Wood, no sería posible sostener la idea de un origen burgundio en Escandinavia,

23. Brather (2002); Drinkwater (2007).

24. Dio Cass. (78.13.4-6).

25. Aur. Vict. (*Caes.* 33.5).

26. Hummer (1998: 8)

27. Amm. Marc. (XVI.12.26).

28. Burns (2003: 277); Liebeschuetz (2015: 98).

29. Goffart (2006: 31).

30. López Quiroga (2011); Rix (2015).



debido a que la isla báltica no es mencionada en fuentes anteriores al siglo IX³¹. Rix advierte, asimismo, que la etimología de la palabra Bornholm es incierta, bajo el argumento de que tal vez la semejanza entre el nombre de dicho territorio insular y el término que designa un conjunto de *gentes* sea sólo una coincidencia lingüística³². Si bien no sabemos *cómo*, ni *cuándo*, los burgundios llegaron al *limes* renano, se estima que, hacia fines del siglo III, se habrían establecido en el tramo medio del Rin y en el Meno, coincidiendo con el asentamiento de los *Alamanni* en el suroeste de la actual Alemania³³.

A diferencia de sus rivales, los burgundios parecen haber tenido una aparición más temprana en las fuentes. En la *Historia natural*, escrita en el siglo I, Plinio ‘El Viejo’ incluye a los *Burgudiones* dentro de los grupos que conformaban a los vándalos³⁴. Casi un siglo después, Ptolomeo los ubica al este de los *Semnones*, entre los ríos Óder y Vístula³⁵. La dura derrota sufrida en 436, a manos de Flavio Aecio y sus auxiliares hunos, trajo gran conmoción para los burgundios. Una de las consecuencias más significativas de este revés militar fue el establecimiento de los sobrevivientes en la *Sapaudia*, dando origen al reino burgundio ubicado al sur de la *Gallia*.

Tanto *Alamanni* como *Burgundii* fueron absorbidos por la expansión territorial de los francos. Volvamos a centrar nuestra atención en el siglo IV. Como vimos, el término *Alamanni* podría hacer referencia a una suerte de *confederación*. Aún así, esto sólo sería cierto si dicha expresión realmente significara “*todos los hombres*”, lo cual es algo que no podemos corroborar. Si consideramos las limitaciones y problemas presentados por el registro arqueológico y la onomástica, las *Res Gestae* se convierten en nuestra mejor opción. De alguna forma, Amiano sabía que los burgundios llamaban *hendingos* a su *rey*, el cual era acompañado en sus funciones por un sumo sacerdote, denominado *sinistus*. En una primera instancia, la información que poseemos sobre ambas poblaciones durante el siglo IV —en especial, gracias a su rivalidad— *podría* respaldar la idea de una significativa diferenciación burgundia. Dicha particularidad distintiva no se debería a un proceso de etnogénesis *sur place* ni a una invención romana, sino que tal vez sería el resultado de la permanencia de ciertos rasgos culturales, reflejados en una suerte de *monarquía sacralizada*. Esta forma de estructura política le habría otorgado una mayor cohesión social a los burgundios.

31. Wood (2004: 140).

32. Rix (2015: 62).

33. Wood (2004: 140-141); López Quiroga (2011: 175).

34. Plin. (*HN* IV.99).

35. Ptol. (*Geog.* II.X).

En caso de ser verídico, el comentario de Amiano nos permitiría asumir la existencia de una suerte de *monarquía sacralizada* entre los *Burgundii*, o, al menos, indicaría que su rey poseía una función simbólica, hallándose sometido a la sanción religiosa³⁶. Sin embargo, esta supuesta división de funciones es motivo de controversia entre los académicos, al igual que el incierto origen etimológico de los términos *hendinos* y *sinistus*³⁷. Como ya hemos argumentado, las *Res Gestae* no contienen descripciones etnográficas genuinas de las poblaciones bárbaras. Debemos señalar que nos resulta sospechosa la costumbre que el antioqueño atribuye a la figura llamada *hendinos*, consistente en abandonar el poder en caso de sufrir una derrota en la guerra. A nuestro entender, ese no sería el tipo de condicionante que habría experimentado un *rex*, sino más bien un *dux*, el cual poseía: “solamente atribuciones militares”³⁸. Tampoco podemos ignorar que, en un pasaje anterior, Amiano se refiere a los *reges* de los *Burgundii* (en plural)³⁹. Sobre esta cuestión, Drinkwater sostiene que los burgundios occidentales eran la ramificación de un conjunto poblacional más grande, “a group of warrior-bands among other warrior-bands”⁴⁰. Este grupo, si bien habría conseguido preservar su nombre y algunos rasgos culturales, se hallaba inmerso en el marco de un proceso de etnogénesis más amplio.

Conclusión

Es evidente que el Imperio romano estableció relaciones con las dos partes. En tanto ocupaban territorios adyacentes al *limes*, *Alamanni* y *Burgundii* se encontraban inmersos en el sistema de dominación imperial, hallándose sujetos a la política llevada adelante por Roma consistente en explotar para su propio beneficio las hostilidades preexistentes entre distintos conjuntos de *gentes barbarae*.

Amiano Marcelino es nuestro mejor informante acerca de los alamanes y burgundios del siglo IV. Si creemos en sus observaciones, resulta claro que los *Alamanni* conformaban una organización política fragmentaria. Al menos así es como son presentados en momentos de confrontación abierta con el Imperio romano, pero no podemos saber si este tipo de estructura descentralizada se mantenía en

36. Matthews (1989: 313).

37. Kaiser (2004: 24-25).

38. Ruchesi (2015: 96).

39. Amm. Marc. (XXVIII.5.10).

40. Drinkwater (2007: 110).

períodos pacíficos. En cuanto al caso burgundio, no encontramos información suficiente para confirmar la existencia de una *monarquía sacralizada* ni la permanencia de ciertos rasgos culturales ligados al origen de esa particular organización política. Podría sostenerse que los respectivos procesos de etnogénesis de ambas poblaciones se desarrollaron bajo una fuerte impronta romana y parecería que, hacia el siglo IV, tanto alamanes como burgundios representaban estructuras políticas fragmentarias que se encontraban sometidas a la influencia ejercida por Roma. Esta es una conclusión que se encuentra condicionada por la información de la que disponemos. Es posible que Amiano, respondiendo a los intereses de la propaganda romana y en un intento por comprender a un potencial aliado, le asignara a los *Burgundii* una mayor cohesión y una unidad política centralizada. No podemos saberlo.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- Amiano Marcelino (1935). *History, Volume I: Books 14-19.*, t. Rolfe, J. C. Cambridge-Londres.
- Amiano Marcelino (1939). *History, Volume III: Books 27-31. Excerpta Valesiana.*, t. Rolfe, J. C. Cambridge-Londres.
- Aurelio Víctor (1994). *Aurelius Victor: De Caesaribus (Translated Texts for Historians 17)*, t. Bird, H. W. Liverpool.
- Dion Casio (1927). *Roman History, Volume IX: Books 71-80.*, t. Cary, E., Foster, H. B. Cambridge-Londres.
- Plinio (1942). *Natural History, Volume II: Books 3-7.*, t. Rackham, H. Cambridge.
- Ptolomeo (1991). *Claudius Ptolemy: The Geography*, t. Stevenson, E. L. Nueva York.
- Sidonio Apolinar (1936). *Poems. Letters: Books 1-2*, t. Anderson, W. B. Cambridge.



Bibliografía secundaria

- Brather, S. (2002). "Ethnic Identities as Construction of Archaeology: The case of the Alamanni". *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the Early Middle Ages*, pp. 149-175. Turnhout.
- Burns, T. S. (2003). *Rome and the Barbarians 100 B.C.-A.D. 400*. Baltimore.
- Drinkwater, J. F. (2007). *The Alamanni and Rome 213-496 (Caracalla to Clovis)*. Oxford.
- Goffart, W. (2006). *Barbarian Tides. The Migration Age and the Later Roman Empire*. Filadelfia.
- Guzmán Armario, F. J. (2009). *Romanos y bárbaros en las fronteras del Imperio romano según el testimonio de Amiano Marcelino*. Madrid.
- Hummer, H. J. (1998). "The fluidity of barbarian identity: the ethnogenesis of Alemanni and Suebi, AD 200-500". *Early Medieval Europe*, 7, pp. 1-27. <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/14680254/1998/7/1>
- Kaiser, R. (2004). *Die Burgunder*. Stuttgart.
- Liebeschuetz, J. H. W. G. (2015). *East and West in Late Antiquity: Invasion, Settlement, Ethnogenesis and Conflicts of Religion*. Leiden y Boston.
- López Quiroga, J. (2011). *Gentes Barbarae. Los bárbaros, entre el mito y la realidad*. Murcia.
- Matthews, J. F. (1989). *The Roman Empire of Ammianus*. Londres.
- Rix, R. W. (2015). *The Barbarian North in Medieval Imagination. Ethnicity, Legend and Literature*. Nueva York.
- Ruchesi, F. C. (2015). *Unidad y cohesión social en el ejército romano tardío: el caso de los bárbaros*. Buenos Aires.
- Todd, M. (2004). *The Early Germans. Second Edition*. Oxford.
- Wolfram, H. (1997). *The Roman Empire and Its Germanic Peoples*. Los Angeles y Londres.
- Wood, I. N. (2004). "Misremembering the Burgundians". *Die Suche nach den Urprünge*, pp. 139-148. Viena.



Representación del persa como alteridad griega en las cartas entre Darío y Alejandro en *Vida de Alejandro de Macedonia* (II, 7 y II, 10)

Evelyn Giselle Spanger

Universidad Nacional del Nordeste

gisellealay@gmail.com

Resumen

El trabajo aborda la representación del persa como alteridad griega en el intercambio epistolar entre Darío y Alejandro en el libro II, capítulos 7 y 10, de *Vida de Alejandro de Macedonia* atribuida a Pseudo-Calístenes. La metodología tendrá en cuenta el análisis del discurso y de su contexto, que es el intercambio epistolar; abordará también cómo se plantea retóricamente la construcción del otro como diferente, con qué términos específicos tanto el narrador como los personajes en sus cartas refieren a los otros frente a los propios.

Palabras-clave:
Tardoantigüedad -
alteridad - heleno/
persa - epistolografía
- biografía novelada.



Son diversas las fuentes griegas desde las cuales se trató la figura de Alejandro Magno, ya sea desde una perspectiva histórica, mitológica o literaria. Entre ellas, la obra atribuida a Pseudo-Calístenes denominada, según su traducción al español, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (García Gual 1977).

Dedicaremos este trabajo al análisis de las últimas cartas que se intercambian Darío y Alejandro, específicamente tomamos el libro II, los capítulos: 7, a modo de antecedente, y 10, el que contiene las cartas.

Esta propuesta de investigación surge del análisis sostenido de la biografía novelada atribuida al Pseudo-Calístenes, en particular de la recensión β , y da continuidad a la investigación ya iniciada sobre la construcción de la alteridad persa a lo largo del intercambio epistolar. Nos proponemos analizar las acciones y concepciones de Darío a partir de las cartas, a la vez que caracterizar y explicar cómo se construye al otro a través del discurso empleado por ambos reyes, donde se revela indirectamente esa representación.

En relación a la problemática del contraste entre el griego y el bárbaro, consideramos señero el trabajo de Edith Hall, *Inventing the barbarian. Greek self definition through tragedy* (1991), en el que trata el recorrido de la utilización del término bárbaro a partir de una construcción hecha por los poetas trágicos durante el siglo V a. C. Esta construcción comienza a gestarse por la preeminencia política, económica

y cultural de Atenas al terminar las guerras médicas. Ese conflicto fortaleció e “inauguró en la historia de la cultura occidental una retórica sobre la alteridad impregnada de una conciencia de superioridad consistente en representar a los vecinos de frontera como a gentes de costumbres estrafalarias y aberrantes, de vicios convertidos en falsas virtudes.” (García Sánchez, 2007: 33).

La representación del otro en las cartas

El capítulo II, 7 comienza con el narrador contándonos los próximos pasos de Darío ante la presencia amenazante de Alejandro, es por esto que lo tomamos como antecedente, pues retoma aspectos mencionados en una carta enviada antes (I, 36), donde especificaba el significado de los regalos que el rey persa le había obsequiado:

El látigo, indicándote que aún debes ser educado; la pelota para que juegues con tus compañeros de infancia y para que no echas a perder la arrogante juventud de tantos muchachos llevándolos contigo como jefe de bandidos, revolucionando ciudades¹ (I,36).

Estos objetos fueron tomados anteriormente por parte de Alejandro no como insulto sino más bien como futuros presagios que le indican la conquista del mundo entero. Este antecedente que aparece en el primer intercambio de cartas entre Darío y Alejandro permite encontrar una suerte de evolución entre la primera impresión del rey persa ante su enemigo y la última luego de haberse enfrentado en el campo de batalla.

Δαρείος δὲ συνήθροϊζε τοὺς ἡγεμόνας Περσῶν καὶ συνεβουλεύοντο τί δέον αὐτοὺς προᾶξει. ἔλεγε δὲ Δαρείος· “ὡς ὄρω, κατὰ προσθήκεν ὁ πόλεμος εἰς δύναμιν ἐπιβαίνει. καὶ γὰρ μὲν Ἀλέξανδρον ληστροικὰ φρονεῖν ὑπενόουν, αὐτὸς δὲ βασιρικὰ ἔργα ἐπιχειρεῖ .καὶ καθὼς οὖν ἡμεῖς μεγάλοι δοκοῦμεν εἶναι Πέρσαι, μείζων Ἀλέξανδρος τῇ πολλῇ φρονήσει τυγχάνει. τῆμας δὲ πέμψαιτ' αὐτῷ σκῦτον καὶ σφαιῖραν ἐπὶ τὸ παίζειν καὶ παιδεύεσθαι. (Bergson, 1965)

1. Las traducciones al español corresponden a la edición de Carlos García Gual (1977).

Darío había congregado a los jefes de los persas y deliberaban conjuntamente qué debían hacer. Darío decía:

- Según veo, a medida que avanza la guerra, aumenta en proporción. Antes, incluso yo sospechaba que Alejandro planeaba como bandido. Pero él actúa con proyectos regios. Y en la medida en que nosotros los persas nos consideramos grandes, resulta mayor Alejandro por su ambicioso designio. ¡Y nosotros le enviamos un látigo y una pelota, para que jugara y recibiera educación! (II, 7).

Krzysztof Nawotka, en su análisis de la vida de Alejandro tanto histórica como ficcional, demuestra que esta sección donde aparece el discurso de Darío al congregar a su consejo de guerra, se vincula a un hecho histórico: “This chapter relates to a council of war convened by Darius. Since the only meeting of Darius with his adviser otherwise recorded is that convened in Babylon in the summer of 333 BC” (2017: 159). Es decir, podemos tomar este fragmento como parte de la historia original.

Al reunir al consejo para definir en conjunto qué debían hacer, encontramos a un Darío que vuelve sobre sus anteriores actos y reflexiona acerca de las acciones de su enemigo, utilizando palabras anteriormente destinadas a él como *ληστρικὰ φρονεῖν* (pensaba como bandido) pero ahora *βασιλικά ἔργα ἐπιχειρεῖ* (emprende obras dignas de un rey).

La reunión tiene como fin deliberar sobre la manera en la que van a actuar luego de entender que Alejandro es un enemigo poderoso. Darío, ahora, se replantea haberle enviado tales regalos, puesto que estos estaban destinados a humillar a su enemigo para que retrocediera.

Ahora bien, observamos que, en el pasaje seleccionado, subyace una reflexión, por un lado, sobre el sentido de los regalos enviados y, por otro, con respecto a los augurios que Alejandro les atribuyó a los mismos. En Nawotka (2017: 119) encontramos un refuerzo de lo analizado hasta ahora cuando expresa que, los elementos “pelota y látigo” forman parte de juguetes usuales utilizados por los niños en Grecia, por lo que se los interpreta como un intento de humillación de Darío hacia Alejandro.

Estos antecedentes nos remiten a nuestras conclusiones en un trabajo anterior (Spanger, 2020)², donde expusimos que la doble significación de los mismos objetos muestra la construcción de la alteridad en ambas direcciones, lo que es reforzado en el libro II, 7, porque allí se presume a un rey persa arrepentido, o por lo menos contrariado, por el resultado del envío de sus propios regalos.

De esta manera, Pseudo-Calístenes comienza a narrar lo que sucede alrededor del último intercambio de cartas entre los reyes. En esta instancia aparecen más referencias a un Alejandro preparado para derrotar por completo al imperio de Darío y a su ejército.

Luego revela, a través del discurso de Oxidelcis, decisiones de guerra que configuraron la delicada situación en la que se encontraban: “Pues él no ha confiado a generales ni a sátrapas la guerra, como hiciste tú, sino que es el primero en avanzar contra sus enemigos y combate en la vanguardia de sus tropas (...)” (II, 7).

La comparación contenida en las aseveraciones de Oxidelcis nos hace pensar que su discurso presupone la clásica imagen estereotipada que los griegos tenían con respecto a Oriente, donde abundaban el exceso y el lujo, sobre todo cuando dice que Alejandro “abandona la pompa real” al combatir. Y en cuanto al ejército, se pensaba que eran esclavos, que actuaban por temor al rey³. Este estereotipo aparece en el discurso de Oxidelcis, al reclamar a su hermano no actuar directamente en la guerra y en cambio dejar encargado a sus subalternos y a sus fuerzas.

Alejandro, que busca conquistar el imperio persa, a lo largo de sus intercambios lee en voz alta a sus tropas muchas de las cartas; un ejemplo de esto lo podemos observar en el capítulo I, 37:

Καὶ ταῦτα ἀναγινώσκοντος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπὶ πάντων τῶν στρατοπέδων
ἐδειλίασαν πάντες. καὶ νοήσας Ἀλέξανδρος τὴν δειλίαν αὐτῶν εἶπε
πρὸς αὐτοὺς· “ἄνδρες Μακεδόνες καὶ συστρατιῶται, τί ἐταράχθητε ἐπὶ

2. La alteridad persa representada en el intercambio epistolar entre Darío y Alejandro antes de la batalla de Issos en Pseudo Calístenes (I, 36-41). En Jornadas virtuales. Representaciones en torno a la alteridad en la Antigüedad Tardía. Facultad de Humanidades (UNNE). Inédito.

3. Guzmán Guerra y Gómez Espelosín “Los persas representaban la imagen estereotipada de un Oriente debilitado por la molición y el lujo, (...) cuyos ejércitos estaban contruidos por esclavos que obedecían ciegamente las órdenes de su rey movidos solamente por el temor al látigo” (1997: 142).

τοῖς γεγραμμένοις ὑπὸ Δαρείου ὡς ἀληθινὴν ἐχόντων τὴν δύναμιν τῶν κομπηγῶρων αὐτοῦ γραμμάτων; καὶ γὰρ τινες τῶν κυνῶν ἀδυνατοῦντες τῇ ἀλκῇ τοῦ σώματος μεγάλα ὑλακτοῦσιν ὡς δυνάμενοι, διὰ τοῦ ὑλαγμοῦ τὴν ἔμφρασιν τοῦ δύνασθαι ποιούμενοι.

Al leer Alejandro estas líneas ante las tropas reunidas, todos se atemorizan. Y al darse cuenta de su temor, Alejandro les dijo: -Hombres de Macedonia y compañeros de guerra, ¿por qué os amedrentáis ante las cartas de Darío rebosantes de vanidad? Así también algunos perros que no tienen fuerza en su cuerpo para el ataque ladran mucho, como si pudieran con su ladrado aumentar su vigor (...)

Esta estrategia le sirve para demostrar a su ejército que el rival solo actúa mediante palabras y que ellos, los griegos, van a derrotarlos con hechos puesto que: “Así es Darío. Como nada puede en los hechos reales, aparenta ser mucho en sus escritos, como los perros con los ladridos.”⁴

La alteridad en cuestión revela la manera en la cual los persas eran definidos, como bárbaros que sometían a su ejército imponiendo el látigo como castigo; además, ahora encontramos otro rasgo, lo oriental como marca de la molicie, de la μαλακία. Este término se ha utilizado habitualmente para indicar lo blando, que se asimila a lo femenino⁵. También se relaciona directamente con κομπάζων (que se jacta o es vanidoso), palabra que utiliza Alejandro para dar a entender que Darío solo presume con palabras y no con actos. De esta manera se logra el contraste entre el pueblo griego, que lucha unido con su rey, quien comparte información al ejército, y el persa que, desde el discurso, se presenta humillando al enemigo al emplear, con jactancia, palabras “vanidosas”.

El análisis de los pasajes antes mencionados nos indica que el estereotipo del persa se configura en buena parte por la interpretación que Alejandro hace del carácter de Darío a partir de la lectura de sus cartas.

4. Τοιοῦτος καὶ ὁ Δαρεῖος· ἐν τοῖς ἔργοις μηδὲν δυνάμενος ἐν τοῖς γεγραμμένοις δοκεῖ τι εἶναι, ὥσπερ καὶ οἱ κύνες τοῖς ὑλαγμοῖς.

5. “Cruelles e inclinados a la femenina molicie”, según García Sánchez (2013: 73) “como un calculado y terapéutico mecanismo de defensa (...)”.

Conclusiones

Darío, en el encabezado de su mensaje, ya no se nombra “Βασιλεὺς βασιλέων”. Atrás quedó para él esta fórmula, ahora busca la benevolencia de Alejandro por lo que adopta una postura reflexiva, aunque contundente, al referirse al trato que recibe su familia.

Sin embargo, su hostilidad hacia el enemigo continúa presente al indicar que, sin importar el trato bueno o malo que tenga Alejandro para con su familia (la que fue capturada luego de la huida de Darío del campo de batalla), no va a cambiar en nada su percepción acerca de él como enemigo de los persas.

Me han escrito que te comportaste de modo justo y piadoso con los míos. Si hubieras actuado justamente, habrías recibido un pago justo de mí. Pero ahora está en tu poder no perdonar a los míos. Aplícales duros tratos de castigo, ya que son la familia de tus enemigos. Pues que ni por tratarlos bien me vas a tener por amigo, ni por hacerles daño me volverás enemigo tuyo. (II, 10)

Alejandro, que se encuentra preparado para la batalla contra los persas, al recibir la carta decide responder una última vez, nombrándose rey y refiriéndose a las palabras de Darío como: κενάς (vacías), ἀπονοίᾳς (sin sentido), φλυάρους (tonterías), ματαίᾳς (vanas, necias).

Estas palabras desacreditan las medidas que toma el rey persa, puesto que en más de una respuesta a sus cartas⁶ aparecen referencias al discurso “vacío” de contenido por parte de éste. Los calificativos que emplea Alejandro al leer las cartas dejan ver sus estrategias, puesto que, toma como testigo a su ejército para transmitirles seguridad, al referirse a las palabras de su oponente como “rebosantes de vanidad”, que “aparenta ser mucho en sus escritos”, pero al final se convierte en μεγάλη ὑλακτοῦσιν “perro que ladra mucho” o κυνῶν ἀδυνατοῦντες “perro falto de fuerzas”.

En esta última carta y luego de un enfrentamiento previo en el que Darío huye del campo de batalla, las palabras pasaron a la acción. Alejandro caracteriza el discurso de Darío como tonterías que no tienen sentido y de intenciones necias. Alejandro responde:

6. Libro I, capítulos 36, 37 y 41.

Ἀλέξανδρος βασιλεὺς Δαρείῳ χαίρειν· τὰς κενὰς σου ἀπονοίας καὶ φλυάρους καὶ ματαίας ὁμιλίας οἱ θεοὶ ἐμίσησαν μέχρι τέλους. (...) οὐ μὴν κωλύσεις τὴν πρὸς ἅπαντάς μου εὐσέβειαν, ἀλλὰ καὶ περισσοτέραν πρὸς τοὺς ποτε σοὺς ἐνδείξομαι ἀγαθὴν γνώμην. ἐσχάτην οὖν σοὶ ἐπιστολὴν γράφω.

¡Alejandro rey, a Darío, salud!

Tus vanas estupideces y tus cargantes y tontas chácharas han merecido hasta el colmo el odio de los dioses. ¿Y no te avergüenzas de tus torpes palabras y necias intenciones? (...) Sin embargo, no vas a impedirme la piedad para con todos, sino que incluso voy a mostrar mi buena disposición más extrema hacia los tuyos esta vez. Es la última carta que te escribo. (II, 10)

Con esta caracterización, aparece la representación del otro, a partir de la interpretación que se genera en la lectura de las cartas y se traslada después al enfrentamiento bélico, de manera que continúa reforzando la diferencia entre las acciones verbales y los hechos.

A lo largo de los intercambios epistolares entre Alejandro y Darío pudimos entender que la alteridad se refleja en ambas direcciones, puesto que para el persa el griego es el otro diferente y opera de la misma manera por la otra parte. Es decir que cada cultura construye su estereotipo de “bárbaro”, de enemigo.

Al final de estos intercambios observamos las estrategias defensivas que utiliza en sus palabras el rey persa. Aparece en su discurso una invocación propia de los griegos para calmar a su enemigo, pero no así para rendirse; lucha desde el discurso para persuadir a su oponente, toma en consideración los mensajes anteriores en los que lo minimiza y crea una estrategia ya vana, puesto que Alejandro se encuentra a las puertas de una gran conquista.

La alteridad se deja entrever en las estrategias discursivas que empleó Darío, comenzando por el mensaje con los regalos, que tenían como fin espantar a Alejandro pues lo consideraba aún muy joven para combatir. Esta ofensiva buscaba minusvalorar a su enemigo con palabras tales como “dedicado al servicio de sus huéspedes” (θεράποντι), bandido (ληστρικά) o saqueador de ciudades (πόλεις λεηλατοῦντι). Al avanzar su intercambio y con esto las batallas como Issos (con la derrota del ejército persa), Darío reflexiona y escribe un mensaje en el que mantiene siempre la distancia con el otro.

Alejandro, en sus respuestas, califica al rey persa como ‘perro’ (κυνῶν ἀδυνατοῦντες), le atribuye rasgos femeninos cuando le dice ‘vanidoso’ y, luego, es quien decide concluir con el envío de escritos, puesto

que las palabras de su enemigo siguen siendo ‘vacías’ (κενὰς), ‘sin sentido’ (ἀπνοοίας) y han colmado el odio de los dioses.

Esta descalificación hacia el rey persa se da a partir ya de los regalos que le había mandado a Alejandro y es reforzada por la acción de Darío al huir de la batalla en Issos, dejando su campamento y en él a su familia. Es por esto que, luego de otro intercambio de cartas en las que Darío se muestra reflexivo, pero vuelve desde su discurso a tratar de persuadir, a pesar de su estrategia, no logra ni siquiera preocupar a su enemigo griego.

A modo de cierre, podemos decir que el intercambio de cartas entre los reyes cuenta con estrategias discursivas enfocadas hacia tácticas amenazantes de combate. Ambos reyes se han definido a partir del otro, no solo a través de los elementos performativos del lenguaje empleados en las cartas, sino también por medio de acciones que marcan la polaridad heleno/ persa a lo largo de la biografía novelada.

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones del texto antiguo

Bergson, L. (Ed.) (1965). *Der griechische Alexanderroman. Rezension β*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Graeca, III. Göteborg - Uppsala: Almqvist&Wiksell.

Pseudo Calístenes (1977). *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. [García Gual C. trad.] Madrid. Gredos.

Stoneman, R. (2012). *Il Romanzo Di Alessandro*. Vol. II. A cura di Richard Stoneman; traduzione di Tristano Gargiulo.

Stoneman, R. (2012). *The Book Of Alexander The Great. A Life Of The Conqueror*. New York: I,B,Tauris & Co Ltd.



Bibliografía teórica y crítica:

Cartledge, P. (1993). *A Portrait of Self and the Others*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

Hall, E. (1991). *Inventing the barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford, Inglaterra: Clarendon Press.

García Sánchez, M. (2007) *Los bárbaros y el Bárbaro: identidad griega y alteridad persa*. Recuperado en:
<https://ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v29n1/02107570v29n1p33.pdf>

Guzmán Guerra y Gómez Espelosín (1997). *Alejandro Magno de la historia al mito*. Madrid: Alianza.

Nawotka, K. (2017). *The Alexander Romance by Ps.-Callisthenes. A historical commentary*. Leiden; Boston.

Basile, G. (2013). *El término bárbaros: Un análisis discursivo de los testimonios tempranos*. Argos. N°36, pp.113-134.

Recuperado en <http://www.scielo.org.ar/pdf/argos/v36n2/v36n2a02.pdf>

La prueba del corazón como principio de movimiento en *Partes de los animales* II. I. de Aristóteles

Guido Nicolas Spasiuk Waldir
UADER-UNL
spasiukguido@gmail.com

Resumen

Sobre la metodología científica de los *Analíticos* y sobre su aplicación en las obras de ciencia aristotélica surgen algunas posiciones contrapuestas. Barnes y Ross, consideran que hay una discrepancia metodológica entre el plan de la ciencia en las obras lógicas y el procedimiento metodológico que se sigue en las obras científicas. Consideramos que es posible debilitar esta postura, siguiendo los desarrollos de Detel y Gotthelf y los lineamientos de los *Analíticos*. Junto con la propuesta interpretativa de estos autores consideramos una prueba que tiende a demostrar por qué el corazón es causa del movimiento en *PA* II. 1.

Palabras-clave:
Aristóteles - biología
- metodología
- demostración -
ciencia.

Introducción

La relación de los tratados de ciencia con *Analíticos* de Aristóteles se presenta problemática. Nos referimos, por un lado, a las obras del corpus en las cuales Aristóteles desarrolla una ciencia dentro de la *physis* y; por otro lado, en los *Analíticos* presenta su teoría de la *episteme* científica formulada como teoría de la demostración.¹ Frente a esta descripción, la cual no deja de estar exenta de problemas, se pueden realizar algunas preguntas: ¿es la ciencia de los tratados científicos la misma que Aristóteles pensó en *APo.*?; ¿existen demostraciones en los tratados de ciencia, por ejemplo, en las obras biológicas?; ¿es la demostración de los *APo.* la metodología de las obras de ciencia? A lo largo del siglo XX la erudición aristotélica ha intentado responder estas preguntas. Sus respuestas moldearon diversas interpretaciones sobre la ciencia aristotélica y el rol de la demostración en las obras de ciencia. Respecto de esta discusión,



1. Dicha afirmación debe ser tomada en un sentido amplio de la palabra. Por mor del argumento, digamos que es posible trazar una distinción entre aquellos tratados especulativos donde Aristóteles desarrolla en términos lógicos y epistemológicos la ciencia, la cual debe reunir, como es sabido una de las pautas establecidas en *APo.* II 1. Establece que la *episteme* del tipo científica es la demostración que a su vez se identifica en términos lógicos con el silogismo demostrativo. Ackrill (1987: 171) explica con mayor solvencia esta distinción: “En los Segundos Analíticos, por otra parte, Aristóteles no hace ciencia, sino filosofía de la ciencia. El objetivo de esta obra es analizar los conceptos y la estructura de las ciencias; ciencias que son, ellas mismas, llevadas adelante en otras obras, principalmente en las biológicas”.

algunos autores como Barnes (1969, 1975, 1981, 1982)² no consideran el rol de la demostración como auténtica metodología de las ciencias. Barnes toma por caso *PA* y *Mete.* en las cuales observa que, *prima facie*, no existen ni silogismos explícitos ni estructuras demostrativas tal como Aristóteles estipula en *APo.* A su vez, el intérprete considera el rol de la demostración como una herramienta expositiva. En otras palabras, el investigador se sirve de la demostración a fin de exponer sus ideas cuando ya ha completado su ciencia. Es cierto decir que la tesis de Barnes discute aspectos más complejos que éstos y encuentra apoyo en la ausencia de silogismos explícitos; así como también, no es posible observar en los tratados biológicos el típico discurso demostrativo presente en los *Analíticos*. Se puede tomar como ejemplo de éstos la argumentación que realiza Aristóteles en *APo.* II. 13, donde se explica mediante una demostración que la causa de la cercanía de los planetas es su brillo intermitente.

Un punto de vista heterodoxo a esta lectura de Barnes tiene como exponentes principales a Gotthelf (1987, 1997, 2012) y Detel (1993, 1997, 1998, 2006), quienes presentan una alternativa sobre cómo debemos entender la ciencia aristotélica y que discuten algunos de los puntos de Barnes. Entre otras cosas, asumen la posibilidad de encontrar, mediante el análisis del texto y la reconstrucción de algunas pruebas, estructuras demostrativas implícitas. Es decir, luego de aceptar que no hay demostraciones explícitas de la manera acostumbrada por Aristóteles. Suponen que es posible extraer una estructura silogística demostrativa que se encuentra detrás o en el fondo del pasaje en cuestión. Estos autores, dando pruebas de su hipótesis, presentan algunos pasajes de las obras biológicas, especialmente *PA* donde muestran el alcance su propuesta hermenéutica.³

Nosotros afrontamos solo una pequeña parte de esta discusión. Especialmente, exploramos la alternativa

2. La propuesta de Barnes recoge gran parte de toda una línea interpretativa que cuenta entre sus exponentes a Solmsen (1929), Ross (1949), entre otros. No podemos en este escrito dar cuenta del conjunto de discusiones que hacen al todo de esta interpretación de la ciencia y epistemología aristotélica. A su vez, la propuesta de Barnes es correcta, en tanto que, efectivamente las obras biológicas no exponen de manera explícita los silogismos. Pero consideramos junto con Gotthelf y Detel la posibilidad de que si se encuentren implícitos en las pruebas que Aristóteles presenta. El lector puede consultar Mie (2009), Gotthelf (2012) y Berrón (2016), los autores presentan de manera refinada los alcances y las limitaciones de la tesis defendida por Barnes y se dedican al estudio de la discusión de los argumentos presentados. Es claro que tampoco existen las formas textuales típicas e indicativas de que Aristóteles esté pensando estos ejemplos como silogísticos, ya que no aparecen las típicas letras y estructuras que podemos observar en *APo.* Por su parte During (1990 [1966] :104) consideraba que en los escritos biológicos Aristóteles procede mediante demostraciones.

3. Cf. Detel (1997: 63) Gotthelf (1997: 170).

de reconstruir argumentaciones silogísticas demostrativas desde el análisis del texto. Dejamos de lado gran parte de la discusión ofrecida por Detel (1997) Gotthelf (1997), quienes enfrentan objetivos mucho más amplios sobre la teoría de la demostración, la teoría del silogismo en general, el silogismo demostrativo y la ciencia aristotélica, entre otras cosas. A su vez, Gotthelf (1997) realiza una especulación sobre cómo se presentaría una *episteme* biológica. El autor formula una alternativa para pensar el lugar que ocupan las definiciones y los principios en la ciencia aristotélica. Insistimos en que nuestro tratamiento es mucho más pormenorizado, aunque no desconocemos la enormidad bibliográfica sobre el tema y el componente especulativo que suponen este tipo de interpretaciones sobre la obra del estagirita. A modo de cierre, diremos que hemos adaptado la manera de diagramar las cadenas argumentales a un estilo propio. Encontramos que su manera de graficar solo cobra sentido en el marco de sus obras y pierden gran parte de su potencia esclarecedora⁴ si son apartadas de su contexto de aplicación.

Prueba, el corazón principio del movimiento

La prueba en cuestión podemos inferirla en aquellos pasajes donde Aristóteles vincula la capacidad de movimiento del animal con el órgano encargado de esta función. El cual, en los animales sanguíneos, es el corazón. El procedimiento que seguiremos será el siguiente: exponemos los argumentos utilizando variables para los términos importantes. Con ellas construimos un silogismo demostrativo que dé cuenta del razonamiento que intentamos destacar. Debemos decir que esta prueba es inferida, como dijimos, a partir de *PA II. 1*; pero, hemos de sumar el conjunto de pasajes donde Aristóteles realiza observaciones sobre el funcionamiento del corazón. El cardiocentrismo de la teoría fisiológica aristotélica es evidente y, Aristóteles dedica especial interés en su explicación. Además, en *PA II. 1* y otros pasajes, él mismo comenta que su tratamiento del corazón puede ser entendido como un caso modélico de explicación biológica.⁵ Dicho lo anterior, citamos el pasaje analizado y consideremos sus elementos:

4. Intentos similares de formular diagramas a partir de premisas y conclusiones e integrar cadenas silogísticas pueden encontrarse en la obra de Berron (2016); el autor realiza un proceso similar al que realizamos nosotros, pero sobre el *De Caelo*.

5. Véase nota 6.



Ya que la facultad sensorial, la de moverse el animal y la de nutrición se encuentran en la misma parte del cuerpo, como se ha dicho anteriormente en otras obras, es necesario que la parte que primero tenga tales principios sea, en tanto receptora de todo lo sensible, una parte simple, y en tanto capaz de movimiento y actividad, una parte *no homogénea*. Por ello tal parte en los animales no sanguíneos es un órgano análogo, y en los sanguíneos es el corazón pues se divide en partes homogéneas como cada una de las otras vísceras, pero es no homogéneo por la forma de su configuración.⁶ (*PA* II. 1, 647a 25-32)

Comenzamos por el hecho a explicar: el corazón es el principio del movimiento⁷ y este movimiento es trasladado al resto del cuerpo. Ahora bien ¿cuál es la causa de que el movimiento *se dé* en el corazón? Para responder a esta pregunta Aristóteles utiliza dos definiciones: *parte homogénea* y *parte no homogénea*. A su vez, suma las definiciones de *simple* y *compuesto*.⁸ En el primer nivel propiamente biológico todas las partes del animal se dividen en partes *homogéneas* o en partes *no homogéneas*. El estudio de estas partes es el tópico central de *PA*. Aristóteles concentra su esfuerzo en descubrir el *por qué* de estas partes, en buscar las causas que motivan su estructura. Si bien los términos no son de uso exclusivo de la biología, es en el contexto biológico donde adquieren significado técnico. Todos los órganos, tejidos y miembros del cuerpo son por definición o una parte *homogénea* o una parte *no homogénea* (*PA* II. 1, 646a20-24).



6. Τῆς δ' αἰσθητικῆς δυνάμεως καὶ τῆς κινούσης τὸ ζῆλον καὶ τῆς θρεπτικῆς ἐν ταύτῳ μορίῳ τοῦ σώματος οὔσης, καθάπερ ἐν ἑτέροις εἴρηται πρότερον, ἀναγκαῖον τὸ ἔχον πρῶτον μόριον τὰς τοιαύτας ἀρχάς, ἧ μὲν ἐστὶ δεκτικὸν πάντων τῶν αἰσθητῶν, τῶν ἀπλῶν εἶναι μορίων, ἧ δὲ κινητικὸν καὶ πρακτικόν, τῶν ἀνομοιομερῶν.

7. Asumiremos que el corazón es principio de movimiento e intentaremos demostrar el *por qué*. Diversos pasajes hacen suponer que el corazón es el lugar físico donde Aristóteles ubica el primer motor del cuerpo. Algunos de esos pasajes son *PA* II. 1, 647, a 25-32 donde la facultad de movimiento es ubicada en el corazón; en *PA* III. 4, 665b 20-30, vuelve a identificar el movimiento y las funciones más importantes en lo que la llama la “zona vital del cuerpo” que en el contexto del pasaje alude al corazón, otros pasajes que apuntan a lo mismo son *Somn. Vig.* 1, II, 456a1-10 y *MA* I. 9, 702a 10-20.

8. “Simple” y “compuesto” son dos definiciones que se reiteran en *PA*, Aristóteles en ocasiones las utiliza de manera intercambiable con las definiciones de *parte homogénea* = *parte simple* y *parte no homogénea* = *parte compuesta*, como en el pasaje que citamos en esta misma página (*PA* II. 1, 647a 25-32). A lo largo de *PA* II. 1, el estagirita concentra sus esfuerzos en establecer estas definiciones, lo importante que debe tenerse en cuenta es que significa simpleza en el contexto biológico. Toda la biología aristotélica va de menor a mayor grado de complejidad. Las partes, al realizar funciones más complejas dentro del cuerpo del animal, evidencian composiciones más diversas. En este sentido, la piel, es más simple que un brazo. A su vez, las partes de los animales siempre son composiciones y cuando se refiere a ellas como partes “simples” Aristóteles destaca que en toda su extensión material dicha parte posee una sola composición material. No así las partes “compuestas”, las cuales surgen por la combinación de diversas partes simples.

Es lícito sostener que estas partes son los componentes básicos de todo el cuerpo animal. A su vez, se vinculan con los desarrollos sobre los elementos realizados en *GC II. 1, 2*. El estagirita sostiene que estas partes reciben sus propiedades directamente de la mezcla elemental de la cual están formadas. Ellas presentan, por lo general, una sola propiedad que sobresale, la cual es específica para que realice su función particular:

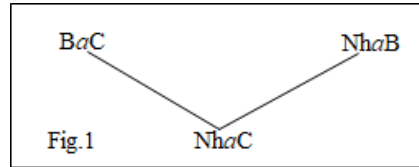
Pero como las acciones y movimientos que tienen los animales enteros y las partes citadas son muy variados, es preciso que los elementos de que se componen tengan propiedades diversas; y así, para alguna parte es útil la blandura; para otra, la dureza; unas partes tienen capacidad de extenderse, otras de plegarse. Las partes *homogéneas*, pues, han recibido respectivamente tales propiedades (una es blanda; otra dura; una húmeda, otra seca, una viscosa, otra quebradiza) (*PA II. 1, 646b 17-24*)⁹

Aristóteles integra estas definiciones que realiza al principio de *PA II. 1*, y las utiliza como elementos explicativos para demostrar la causa de que el corazón sea el principio del movimiento. Es decir, el lugar desde donde se origina el movimiento del ser vivo,¹⁰ el primer movimiento. Si tenemos presente la aclaración sobre la forma exterior del corazón, es decir, que él mismo es *compuesto* (la cual está presente en el pasaje que citamos antes), obtenemos, mediante silogismo, la conclusión de que el corazón al ser *compuesto*, es una parte *no homogénea*. El argumento sería el siguiente:

P1: Compuesto (B) *se da* en corazón (C) (BaC)
 P2: No homogéneas (Nh) *se da* en compuesto (B) (NhaB)
 C1: No homogéneas (Nh) *se da* en corazón (C) (NhaC)

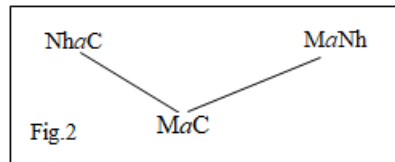
9. Πολυμόρφων δὲ τῶν πράξεων καὶ τῶν κινήσεων ὑπαρχουσῶν τοῖς ζώοις ὅλοις τε καὶ τοῖς μορίοις τοῖς τοιούτοις, ἀναγκαῖον ἔξ, ὧν σύγκεινται, τὰς δυνάμεις ἀνομοίας ἔχειν πρὸς μὲν γὰρ τινα μαλακότης χρήσιμος πρὸς δὲ τινα σκληρότης, καὶ τὰ μὲν τάσιν ἔχειν τὰ δὲ κάμψιν. Τὰ μὲν οὖν ὁμοιομερῆ κατὰ μέρος διείληφε τὰς δυνάμεις τὰς τοιαύτας (τὸ μὲν γὰρ αὐτῶν ἐστὶ μαλακὸν τὸ δὲ σκληρόν, καὶ τὸ μὲν ὑγρὸν τὸ δὲ ξηρόν, καὶ τὸ μὲν γλίσχρον τὸ δὲ κραῦρον

10. El corazón es, en los animales que lo tienen, un principio. Sin él no serían posibles las funciones más importantes del ser vivo. (*Metaph. V. 1, 1013a3-7*)



Donde el término medio, es decir, lo que explica el *porqué*, es ser “compuesto”. Toda parte *no homogénea* es por definición una parte compuesta. Por lo tanto, si en el corazón se da lo *compuesto*, *se da* también lo *no homogéneo*, es decir, *ser un órgano*. Luego de establecer este primer paso utilizamos esta conclusión como premisa y añadimos el nuevo término, movimiento. Obtenemos que en el corazón no sólo *se da* ser una parte *no homogénea* sino también que *se da* el movimiento en virtud de que en las *partes no homogéneas se da* el movimiento. El nuevo argumento se formaría de la siguiente manera:

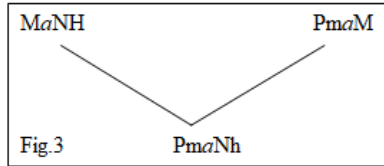
- C1: No homogéneo (Nh) *se da* en Corazón (C) (NhaC)
P3: Movimiento (M) se da en No homogéneo (Nh) (MaNh)
 C2: Movimiento (M) *se da* en Corazón (C) (MaC)



El razonamiento anterior expone la causa: que en el corazón se dé el movimiento es su *configuración formal*, es decir, *se da* lo *no homogéneo*. Y como Aristóteles identifica las acciones con el movimiento podemos sostener que en el corazón *se da* el movimiento. Una vez que admitimos la posibilidad del movimiento en el corazón, debemos preguntarnos si es posible que en el corazón *se dé* el principio del movimiento, es decir, el movimiento primero que pone en funcionamiento la vida del animal.

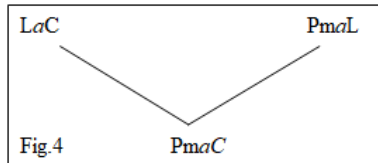
Aquí podemos intentar especular el siguiente razonamiento:

- C2: Movimiento (M) *se da* en No homogéneo (Nh) (MaNh)
P4: Principio de movimiento (Pm) se da en Movimiento (M) (PmaM)
 C3: Principio de movimiento (Pm) *se da* en No homogéneo (Nh) (PmaNh)



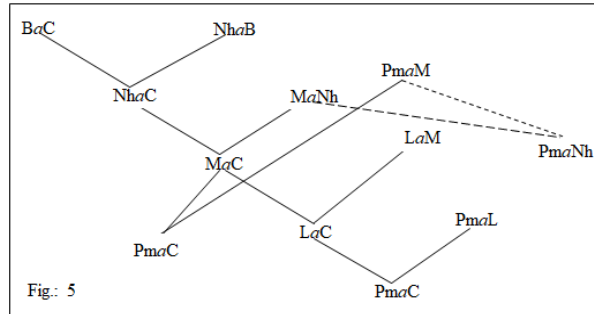
Lo que establece el argumento anterior es que en aquellas partes donde *se da* el movimiento *se da* también ser principio de movimiento. Aristóteles parece estar en contra de esta formulación. No es necesario que exista un principio de movimiento en todos aquellos lugares donde se da el movimiento. Es decir, el principio del movimiento, el primer motor, tiene que estar por fuera de la secuencia del movimiento y ser único (*PA* III. 3, 665b10-19). Por lo tanto, debemos encontrar un nuevo término que haga más evidente la conclusión que intentamos probar. La pista aristotélica nos lleva a considerar el papel del alma. Es decir, el alma es aceptada en el marco de la biología como causa de movimiento (*PA* III. 5, 667b 15–25). Con esto último, ahora podemos construir un argumento al que añadimos el nuevo elemento:

- C3: Alma (L) *se da* en Corazón (C) (LaC)
P6: Principio de movimiento (Pm) *se da* en Alma (L) (PmaL)
 C4: Principio de movimiento (Pm) *se da* en Corazón (C) (PmaC)



La teoría del alma brinda la conexión entre el corazón y el principio de movimiento. En la Fig. 4, mediante la adición de la premisa *Alma se da principio de movimiento*, es posible sostener que, si el alma es en cierto sentido principio de movimiento, y en el corazón *se da* el alma, ha de darse principio de movimiento. Por lo tanto, una vez que admitimos la posibilidad de que en corazón se dé el movimiento y a su vez en éste *se da* el alma, se sigue que en éste *se da* el principio de movimiento.

Finalmente, presentamos una forma en la que pueden conectarse los argumentos:



Con la Fig. 5, establecemos la vía por la cual se conectan las distintas premisas que nos llevan a la conclusión final ($PmaC$). Ahora bien, algunas conclusiones que podemos inferir de este cuadro son las siguientes: primero, en el cuadro con línea punteada marcamos la falsedad de la conclusión $PmaNh$. La anterior conclusión es falsa porque no todas las partes *no homogéneas* son principio de movimiento, es decir, sólo lo es el corazón y por tanto no cabe lugar para otro movimiento primero del cuerpo¹¹. Aunque este argumento puede analizarse, es decir, engrosarse con elementos provenientes de la teoría del movimiento y algunos pasajes de *MA*. A su vez, el argumento total puede analizarse aún más añadiendo algunas precisiones sobre la función del alma como motor primero del ser vivo y sobre cómo es entendida ésta en el marco de la teoría del movimiento de *Ph. VIII*.

Conclusiones

Ahora bien, quedan por exponer algunas consideraciones sobre el trabajo realizado. Ofrecemos una posibilidad de entrecruzar una serie de afirmaciones sobre el funcionamiento fisiológico del corazón en el horizonte de la biología aristotélica y pueden ser presentados ordenadamente en un silogismo demostrativo con sentido. Como tal, los pasajes que hemos citado no son los únicos donde Aristóteles se

11. El argumento es falso, en virtud de que no todas las partes *no homogéneas* son principio de movimiento, aunque, todas ellas participan del movimiento y es a ellas que le perteneces esta función. Es claro que el principio del movimiento se ubica en el conjunto de estas partes, pero no se haya distribuido en todas ellas.

expresa sobre este órgano y deben ser tenidos en consideración. En lo que hace puntualmente a la relación entre movimiento/principio de movimiento y corazón, las reconstrucciones resultan de los propios dichos aristotélicos. El estagirita admite sin dar mayores explicaciones que el alma es *principio* en los seres vivos y que el corazón materializa o vehiculiza sus funciones.¹²

Para finalizar, consideramos que a través de este diagrama que hemos presentado queda la posibilidad de construir una demostración, aunque la nuestra no presente en detalle todos los elementos, sobre por qué el corazón es principio de movimiento. Nuevamente insistimos en que nuestra presentación podría ser enriquecida sumando elementos importantes de otras obras del estagirita. Así como también es posible realizar consideraciones sobre el uso del silogismo en las obras científicas junto con el papel que juega la construcción de definiciones en estas obras. Pero estos tópicos escapan a la pretensión del presente trabajo ya que deben integrar una serie de explicaciones y precisiones que el lector comprenderá que no pueden ser realizadas en un trabajo de esta magnitud.

12. Cf. *MA I.* 6, 700b15-19, *MA I.* 8, 702a30-702b11, *de An. Sens.* I. 1, *Methap.* VII 10,1035a1 y especialmente, *de An.* III. 9, 432b5-433a10.

Referencias bibliográficas

- Alumeda, A. M. y Escariche-Sánchez, J. (2000). *Aristóteles: Partes de los animales, Marcha de los animales, Movimiento de los animales*. Madrid: Gredos.
- Barnes, J. (1975). *Aristotle's Posterior Analytics*. Oxford: Oxford University Press.
- Bernabé Pajares, A. y La Croce, A. (1987). *Aristóteles: Acerca de la generación y corrupción, Tratados breves de historia natural*. Madrid: Gredos.
- Calvo Martínez, T. (1988). *Aristóteles: De Anima*. Madrid: Gredos.
- Calvo Martínez, T. (1994). *Aristóteles. Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Candel, M. (1982). *Aristóteles: Tratados de lógica (Órganon I y II)*. Madrid: Gredos.
- Candel, M. (1996). *Aristóteles: Acerca del cielo y meteorológicos*. Madrid: Gredos.
- De Echendia, G. R. (1995). *Aristóteles: Física*. Madrid: Gredos.
- Detel, W. (1993). *Aristóteles Analytica Posteriora*. (2 vols.) Berlín: Akademie Verlag.
- Gual García, C. y Pallí Bonet, J. (1992). *Aristóteles: Investigación de los animales*. Madrid: Gredos.
- Lennox, J. (2001). *Aristóteles: Parts of Animals*. Oxford: Clarendon Press.
- Marcos, A. y Bartolomé, R. (2010). *Aristóteles Obra biológica: De Partibus Animalum, Motu Animalum, De Incessu Animalum*. Madrid: Luarna.
- P. Louis (Ed.) (1956). *Aristote. Les parties des animaux*, Paris: Les Belles Lettres. *Critica*
- Ackrill, J. L. (1987). *La filosofía de Aristóteles*. Venezuela. Monte Avila Editores.
- Aguerrín Zagal, H. (2005) *Método y Ciencia en Aristóteles*. México, DF: Publicaciones Cruz.
- Barnes, J. (1969). *Aristotle's theory of demonstration*. *Phronesis*, Vol. 34, pp. 123-151.

- Barnes, J. (1981). *Proof and the syllogism*, en Berti *Aristotle's on Science: The Posterior Analytics*. pp. 17-59. Padova: Editrice Antenore.
- Barnes, J. (1993 [1982]). *Aristóteles*. Madrid: Cátedra.
- Berrón, M. (2016). *Ciencia y Dialéctica en Acerca del Cielo de Aristóteles*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Detel, W. (1993). *Aristóteles Analytica Posteriora*. (2 vols.) Berlin: Akademie Verlag.
- Detel, W. (1997). *Why all animals have a stomach: Demonstration and Axiomatization in Aristotle's Parts of Animals*, en Kullmann, W. y Föllinger, S. (eds.) *Aristotelische Biologie*. pp. 63-84. Stuttgart: Franz Steiner.
- Detel, W. (1998). *Aristotle's Posterior Analytics and the Path to the Principles*. In Angelis, N and Peonidis, P (eds.), *Aristotle on Logic, Language and Science*. pp. 155-82. Thessaloniki: Sakkoulas Publications.
- Detel, W. (2006). *Aristotle's Logic and Theory of Science*. In Gill, M. y Pellegrin, P (ed.) *A Companion to Ancient Philosophy*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Düring, I. (1990 [1966]). *Aristoteles*. México: UNAM.
- Gotthelf, A. (1987). *First Principles in Aristotle's Parts of Animals*. en Gotthelf, A. y Lennox, J. (eds.) *Philosophical Issues in Aristotle's Biology*. pp. 167-198. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Gotthelf, A. (1997). *The Elephant's Nose: Further Reflections on the axiomatic structure of biological explanation in Aristotle*. en Kullmann, W. y Föllinger, S. (1997) *Aristotelische Biologie*. pp. 85-95. Stuttgart: Franz Steiner.
- Gotthelf, A. (2012). *Teleology, First Principles, and Scientific Method in Aristotle's Biology*. Oxford: Oxford University Press.
- Gotthelf, A. (ed.) (1985). *Aristotle on Nature and Living Things: philosophical and historical studies presented to David M. Balme on his seventieth birthday*. Pittsburgh: Mathesis.

- Lennox, J. (2001). *On the Parts of animals*. Oxford: Oxford University Press.
- Lennox, J. G. (2017). *Aristotle's Biology*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Zalta, E. (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/aristotle-biology/>>.
- Liddell, H. G., Scott, R. y Jones, H. S. (1991). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- Marcos, A. (1996). *Aristóteles y otros animales. Una lectura filosófica de la biología aristotélica*. Barcelona: PPU.
- Marcos, A. (1998). *Invitación a la Biología de Aristóteles*, en *Los filósofos y la biología*. Thémata N° 20. pp. 25-48.
- Mie, F. (2009). *Dialéctica y Ciencia en Aristóteles*. Signos Filosóficos, Vol. 11, pp. 9-42.
- Mittelman, J. (2002). *La biología Aristotélica y su interpretación contemporánea*. Méthexis Vol. 15. pp. 97-105.
- Robin, S. (2000). *La lógica de Aristóteles*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/aristotle-logica/>>.
- Robin, S. (2009). *Aristotle's Theory of Demonstration*. In Anagnostopoulos, G. (ed.) (2009) *A Companion to Aristotle*. New Jersey: Blackwell. Publishing
- Ross, W. D. (1949). *Aristotle: Prior and Posterior Analytics*. Oxford: Oxford University Press.
- Ross, W. D. (1957 [1923]). *Aristoteles*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Solmsen, F. (1929). *Die Entwicklung der aristotelischen Logic und Rhetorik*. (Neue Philologische Untersuchungen, Berlin: Weidmann.

El relato de la *Telemaquia* en el marco de la recuperación de la identidad del héroe en *Odisea*

Pedro Luis Villagra Diez
Universidad Nacional de Córdoba
pedrovillagra@gmail.com

Resumen

Es propósito de la presente comunicación focalizar la mirada en los primeros cantos de *Odisea* para vincularlos con el resto del relato épico, fundamentalmente en lo que se refiere a la recuperación de la identidad de héroe. Más allá de entender la *Telemaquia* como la “pequeña *Odisea*” del hijo de Ulises, los reconocimientos, los recuerdos y las menciones míticas que en ella aparecen resultan funcionales y decisivas principalmente para los *apólogos* y el reconocimiento final de los esposos.

Palabras-clave:
Odisea – *Telemaquia*
– identidad – héroe –
relatos.

*Nueve meses navegó por la sangre de su madre,
tras zarpar de la cueva de la Noche, nueve meses
de un letargo poblado de sueños perturbadores
navegó en un barco frágil y oscuro: él mismo,
por el vasto y peligroso océano de su madre,
desde la lejana gruta donde las Moiras,
concentradas en truculenta labor;
hilan las hebras de las vidas de hombres y mujeres
y las miden, y las cortan.¹*

A partir del acuerdo de que una posible clave de lectura de la *Odisea* consiste en la travesía del héroe hacia la recuperación de su identidad, se presenta como interesante el intento de precisar de qué manera la *Telemaquía* contribuye y resulta, por así decirlo, funcional al relato macro.

Es sabido que el *in medias res* del *epos* ubica a Odiseo en Ogigia, en el último tiempo del *nostos* a su patria.² Este escenario, la isla de Calipso, se ha convertido para el laértida en una verdadera cárcel prolongada en el tiempo que lo aísla por completo de los hombres. La promesa de la ninfa de otorgarle la inmortalidad mientras comparta su lecho desconoce la naturaleza humana de Odiseo. Se podría pensar, entonces, en que este largo proceso de desnaturalización al que ha estado sometido el héroe lo ha dejado

1. De “El nacimiento de Telémaco (idilio)” en *Penélope y las doce* criadas, Atwood (2005: 61).

2. Para este punto, véase Schadewaldt (1971: 11 y ss.). En este artículo, el filólogo alemán desarrolla su teoría del poeta A y poeta B. Conforme con lo expuesto en ese estudio, Schadewaldt considera que el argumento propiamente del “regreso de Odiseo” *in medias res* se inicia en el canto 5 anticipado, sí, en 1, 11-15.

anulado en su identidad.³ Calipso⁴ lo tiene oculto, lo ha salvado cuando en medio del mar erraba náufrago, solo y aferrado a un leño. Lo alimenta, lo viste y piensa en ofrecerle la inmortalidad y eximirlo de la vejez.⁵ Pero el costo de tanto beneficio es demasiado elevado: por un lado, quedar borrado de la memoria de los hombres, volverse ignorado por los otros y, lo que es peor aún, quedar borrado de *su* memoria y volverse ignorado por *sí mismo*.⁶ Esto es, ofreciéndole la inmortalidad la ninfa le ofrece paradójicamente la muerte. La verdadera muerte es el olvido de los otros. Escribe Albert Camus en su ensayo *El exilio de Helena*: “*Ulises puede elegir con Calipso entre la inmortalidad y la tierra de la patria. Elige la tierra y, con ella, la muerte*”.⁷ La recuperación de la identidad perdida tendrá una instancia social en Esquiritia, una instancia intermedia, por así llamarla, en el reconocimiento del laértida por parte de los feacios, principalmente a partir de los *apologoi*. Un grado de recuperación plena y definitiva se dará en Ítaca, sobre todo con el reconocimiento de los esposos. Hasta acá el *in medias res* en lo que respecta a lo espacial (es decir, en qué lugar comienza propiamente el relato).

En lo que se refiere al tiempo (es decir, en qué momento comienza este proceso de recuperación de la identidad), el propio *epos* da cuenta de ello cuando, inmediatamente después del proemio, el poeta menciona que cuantos héroes habían esquivado la abrupta ruina, estaban ya en sus casas a salvo del mar y de la guerra excepto Odiseo; pero, que con el correr de los años los dioses *habían decretado* que él volviese a su patria.⁸ Desde el inicio mismo del relato se deja en claro que el *telos* épico, la meta y tópico que de algún modo vertebra el poema (esto es, la recuperación de la identidad del héroe), se hallan íntimamente ligados a la decisión divina. Al respecto de ello, caben dos consideraciones: por un lado, se puede comprobar una suerte de *comuni3n de ámbitos* (el humano y el divino), dos planos que parecen

3. “Para un griego de la época arcaica, perder su identidad, no ser ya nadie, quiere decir que se han borrado los puntos de referencia que confieren a un individuo, en su singularidad, el status de ser humano: su nombre, su tierra, sus padres, su linaje, su pasado, su eventual gloria. Cuando esas marcas se desdibujan o se enturbian, cualquier mortal, por grande que sea, deja de ser el mismo”. Frontisi-Ducroux y Vernant (1999: 33)

4. Nótese el parentesco lingüístico entre el nombre de la ninfa y el verbo *καλύπτω* que significa *cubrir, envolver, ocultar*.

5. 5, 130-136 y más adelante el propio Odiseo se lo relatará a la reina Arete en el país de los feacios (7, 251 y ss.). Sobre el tema del rechazo a una no-muerte ofrecida por Calipso que equivale, por otra parte, a una no-vida, véase Vernant (2001: 141-147).

6. “La pérdida de la memoria es pues una pérdida de la identidad ... Sin memoria, el sujeto se hunde, vive únicamente en el instante, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su identidad se desvanece”. Candau (2001: 57).

7. “El Exilio de Helena” en *El verano*. Camus (1996: 55).

8. 1, 11 y ss.

implicarse mutuamente, una suerte de *sinergia* entre hombres y dioses. Las deidades *resuelven* que ya es tiempo de que el laértida regrese a su hogar, lo que no significa que lo liberen de los obstáculos que aún le tiene reservado su destino y que le restan por salvar al arribo a Ítaca. De ahí que se podría inferir que no habría, entonces, una asociación directa entre destino y voluntad divina. Los dioses puede que conozcan el *sino* de los hombres, pero no pueden evitar que se cumpla. Y aquí la segunda consideración: es de pensar que no basta tan sólo con la voluntad de los dioses, con sus decretos divinos. Habría un margen para la decisión humana. En la asamblea presidida por Zeus, el padre de todos los dioses y de todos los hombres sentencia que los hombres culpan a los inmortales de sus males, y que ellos mismos, por sus locuras, agravan su destino.⁹ Este pasaje no sólo pone de manifiesto de qué manera el hombre puede ser víctima de su insensatez y con ello padece desgracias que superan las previstas incluso por su destino, sino que también deja en claro que los dioses intentan disuadir al hombre de cometer acciones malvadas y con ello prevenirlo frente a los futuros males que proceden de ellas. Efectivamente, eso hicieron con Egisto. Le enviaron a Hermes para prevenirlo de que no asesinara a Agamenón ni deseara a su mujer, pero su desobediencia trajo como consecuencia la venganza de Orestes por su padre. Es precisamente la mención del hijo como vengador del padre la que habilita la aparición de Telémaco. Cuando Atenea desciende del Olimpo a Ítaca metamorfoseada en Mentos, señor de los tafios, le aconseja al hijo de Odiseo que busque información acerca de su progenitor, que si ha muerto regrese a su patria le eleve un túmulo, entregue a su madre a otro esposo y piense en su mente y en su alma en cómo va a asesinar (con dolo o sin él) a los pretendientes que usurpan el palacio y viven a sus expensas.¹⁰ Mentos/Atenea refiere el ejemplo que hace poco escuchó de su padre Zeus. Telémaco debe ser el nuevo Orestes. En ese discurso la diosa le reprocha al hijo de Odiseo que no puede andar con niñerías porque ya no tiene edad para ello y es quizás en esta mención donde se halla la alusión al punto de inicio exacto del regreso del héroe a su patria: la mayoría de edad de Telémaco. En efecto, es de pensar que los dioses desde hacía años querían la vuelta de Odiseo a Ítaca y que la decisión de que ese era el momento del regreso no fuera antojadiza.¹¹ En una palabra, el

9. ... ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόρον “... con insensateces por sobre el destino” (1, 34). Acerca del término ἀτασθαλία véase Finkelberg (2020: 234 y ss.). En su estudio la filóloga propone que se trata de un error que se comete a conciencia a pesar de que los dioses adviertan las infortunadas consecuencias. Este mismo vocablo aparece en el proemio (1, 7) cuando el poeta se refiere a que el héroe procura su vuelta y la de sus compañeros, pero que estos mueren víctimas de sus propias locuras.

10. 1, 280-305.

11. En el canto 18 Penélope reproduce ante los pretendientes una última conversación con su esposo antes de la partida a Ilión, en la que Odiseo le dice que si no regresaba y ella advertía que apuntaba la barba a su hijo, entonces, se casara con quien fuera de su gusto y dejara el palacio (18, 269-270).

regreso de Odiseo y la consecuente recuperación de su identidad está íntimamente vinculada (al menos, desde el planteo del poema) con la figura de Telémaco y su accionar. Y he aquí el común denominador que aúna las historias de padre e hijo: cuando Mentos/Atenea se presenta ante Telémaco comprueba que es el hijo de Odiseo por su apariencia física, pero él le replica: “mi madre dice que soy hijo de aquél, mas yo no lo sé...”.¹² Mientras Odiseo va en búsqueda de la recuperación de su identidad, su hijo, Telémaco, va en búsqueda de su identidad. En este sentido podemos pensar la *Telemaquía*¹³ como la “pequeña *Odisea*” del hijo del laértida, una suerte de preludio frente al relato macro.¹⁴

En la asamblea de los dioses del canto primero¹⁵ se plantean dos líneas de acción: por un lado, Atenea que irá a Ítaca a persuadir y aconsejar a Telémaco y, por otro lado, Hermes que viajará a Ogigia a transmitirle a la ninfa Calipso la decisión de los dioses de que deje partir a Odiseo.

El estado de tristeza y añoranza que presentará Odiseo en el canto 5,¹⁶ consumido en llanto, anhelante de regresar a su patria, sentado frente al mar, posee su correlato *proléptico* (por así llamarlo) con la imagen de Telémaco con la que se encuentra Atenea: un joven sentado entre los pretendientes, soñando con el regreso repentino de su padre, un padre que detente nuevamente la autoridad (que el hijo no posee en absoluto), que expulse a los malvados, que recupere su honor y que rija de nuevo su casa.¹⁷ Es interesante comprobar de qué manera los consejos de Mentos/Atenea contribuyen a afirmar la persona del joven y con ello a dar comienzo a su proceso de búsqueda de la identidad. Telémaco no olvidará las palabras de la diosa¹⁸ y la deidad, a su vez, le infundirá fuerza y audacia dejándole más vivo el recuerdo de su padre.¹⁹ Se hace presente, entonces, esa *sinergia* a la que se aludía en líneas anteriores. La firmeza de las palabras de Telémaco con las que reprende a su madre²⁰ y con las que convoca a los galanes para una asamblea

12. μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, ἀντὰρ ἐγὼ γε / οὐκ οἶδ'. ... (1, 215).

13. A las primeras cuatro rapsodias se le agrega el canto 15.

14. “*Telemach weiss nicht, was er tun soll, weil er nicht weiss, wer er ist. Er muss erst seine Identität finden. Vorher kann er nicht überzeugt und überzeugend handeln.*” “*Telémaco no sabe qué debe hacer porque no sabe quién es. Él tiene que encontrar primeramente su identidad. Antes de eso no puede actuar ni convencido ni convincentemente*” Latacz (1985: 181).

15. Cabe aclarar que se desdobra en el canto 5.

16. 5, 81-84, 151-153 y 219-220.

17. 1, 113-117.

18. 1, 308.

19. 1, 320-322.

20. 1, 346-359.



al día siguiente²¹ causa profunda admiración tanto de parte de Penélope como de los pretendientes.²² La fuerza de las palabras es uno de los rasgos propios del héroe. Sólo basta pensar en los *apólogoi*²³ y de qué modo su discurso legitima la identidad de Odiseo. Y aquí la fuerza de las palabras pronunciadas por Telémaco puede vincularse al eficaz uso discursivo de su padre. Con ello se da comienzo a la búsqueda de su identidad: la del hijo del dueño de casa, que detenta ahora el poder en palacio.

En la segunda rapsodia, en el marco del ágora convocada por el hijo de Odiseo y en la que toman parte miembros de las familias más ilustres de Ítaca, Telémaco con inusitada dureza les recrimina a los pretendientes el que vivan a expensas del palacio y les advierte la posibilidad de que, si continúan de ese modo, puedan hallar la muerte allí.²⁴ En una acción *sinérgica*, y para confirmar las palabras del joven, Zeus envía dos águilas que se desgarran las faces y cuellos mutuamente y se pierden por el horizonte²⁵. El ínclito anciano Haliterses, concedor del vuelo de las aves, presagia que el regreso del héroe es inminente, lo que significará matanza y ruina para los malvados.²⁶ Con este vaticinio confirma lo que él mismo le anunció a Odiseo el día de su partida a Troya: que iba a sufrir mucho, que perdería a sus compañeros y que regresaría a su patria al vigésimo año ignorado de todos.²⁷ Esta predicción bien podría remitir a la que, a instancias de Circe, recibe de boca del adivino Tiresias en el canto 11.²⁸ Resulta significativa la sentencia final de la profecía de Haliterses: “ya todo se cumple ahora”²⁹. El *telos* de la *Odisea* al que nos referíamos al comienzo de esta comunicación, es decir, la recuperación plena de la identidad del héroe con la llegada a su hogar, encuentra aquí una mención *proléptica*³⁰. Este pasaje de la *Telemaquia* prepara al oyente-lector,

21. 1, 366-380.

22. 1, 360-361 y 381-382.

23. Relato de las aventuras de Odiseo narradas en primera persona y que ocupan los cantos 9, 10, 11 y 12.

24. 2, 140-145. Nótese que estos versos son repetición del pasaje anterior, 1, 375-380.

25. 2, 146-154.

26. Este ejemplo de ornitomancia bien puede asociarse con el sueño que tiene Penélope en la rapsodia 19 (535-553) y su interpretación: Se trata de un *ὄνειρος* alegórico (que provee su propia exégesis) en el que aparece un águila (Odiseo) que mata a veinte gansos (pretendientes).

27. 2, 161-176.

28. 11, 90-134.

29. τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται ... Este verso podría asociarse con el verso 5 del proemio de *Iliáda*: ... Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή ... (1, 5).

30. *Prolepsis* respecto del relato del poema, ya que Odiseo aparece recién en el canto 5. En realidad, los sucesos en Ítaca y los que acontecen en Ogigia se darían simultáneamente.

pone al héroe en escena al menos desde el discurso. Con la máscara de Méntor, el anciano con experiencia, bajo el cuidado de quien había dejado Odiseo la educación de su hijo, Atenea en una nueva acción *sinérgica*, exhorta a Telémaco a que emprenda su viaje hacia Pilos y Esparta, a que salga de *su Oigigia* en la que ha estado ya *oculto* lo suficiente y parta en busca de saber quién es.

Uno de los dispositivos que talla de un modo especial en el proceso de la recuperación de la identidad por parte del héroe es el reconocimiento. Esta *anagnórisis* se puede dar a partir de lo físico (por ejemplo, cuando Odiseo es reconocido por la nodriza Euriclea a causa de la cicatriz de la herida producida por un jabalí)³¹, a partir también de una habilidad o destreza (como cuando los pretendientes se dan cuenta de que el mendigo que logra tensar el arco y hacer pasar la flecha por el ojo de doce hachas es el propio dueño de casa)³² o por el uso de la palabra (como los feacios que reconocen al héroe luego del relato de sus aventuras en el palacio de Alcínoo y Arete en la isla de Esquiria). En este sentido la *Telemaquia* opera como conector preparatorio y anticipador respecto de los reconocimientos por los que transita Odiseo. En el canto 3, cuando Telémaco a instancias de la sugerencia de Atenea/Méntor visita a Néstor en Pilos para recabar información acerca de su padre, el anciano Neleida lo reconoce como hijo de Odiseo fundamentalmente por el modo de hablar, por el uso de la palabra.³³ Se podría decir que el reconocimiento de Néstor contribuye a la constitución de la identidad del joven como hijo de Odiseo. En el canto 4, continúa Telémaco con su “pequeña *Odisea*” y arriba a Laconia por sugerencia de Néstor, quien envía a su propio hijo Pisístrato a que acompañe al joven. Allí son recibidos por Menelao y Helena. Esta última lo reconoce como hijo de Odiseo por su aspecto físico, reconocimiento que es reforzado por su propio esposo.³⁴

Se pueden señalar también algunos elementos que aparecen, en cierto modo, anticipados en la *Telemaquia* y que son retomados en los *apólogos* o en el resto del poema. Cuando Néstor refiere a los ilustres guerreros que perecieron y yacen en tierras teucras, menciona entre ellos a Ayax y a Aquiles;³⁵ más adelante, nombra a Agamenón y la funesta suerte que corre al llegar a su patria.³⁶ Esta alusión a los

31. 19, 467 y ss.

32. 21, 404 y ss.

33. ... σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα./ἦ τοι γὰρ μῦθοι γε εἰκότες, οὐδέ κε φαίης ἄνδρα νεώτερον ᾧδε εἰκότα μυθήσασθαι. (3, 123-125).

34. 4, 41-144 y 148-150.

35. 2, 109-111.

36. 2, 193-200. En este pasaje se reafirma, una vez más, la necesidad de que Telémaco se muestre como vengador de su padre, lo que contribuye a la constitución de la identidad del joven.

compañeros de batalla de Odiseo prepara al oyente-lector y le anticipa el relato de la llamada *vékvia* en el marco de los *apólogoi*; es decir, el encuentro del héroe con las almas del Atrida, del Pélida y del Telamónida en el país de los Cimerios en su experiencia de contacto con el mundo de los muertos.³⁷

En el palacio de Menelao, Helena relata a los huéspedes, Telémaco y Pisístrato, un ardid empleado por Odiseo para ingresar a la ciudadela de Troya sin ser descubierto y obtener información, secretos que luego llevaría a la asamblea argiva. La estrategia utilizada en aquel momento resulta eficaz y, tal vez, por idéntico motivo, es la misma de la que se vale el héroe cuando llega a su patria: disfrazarse de mendigo.³⁸

Por último, cabe señalar que el elenco de monstruos y personajes fabulosos que pueblan los relatos fantásticos de los *apólogoi* (cíclopes, sirenas, Caribidis y Escila), también hallan en la *Telemaquia* su correlato-antecedente. Se trata del pasaje que Menelao refiere a Telémaco sobre su *nostos*. El atrida, a diferencia de su hermano y a semejanza de Odiseo, ha tenido un regreso accidentado y en él deberá lidiar con Proteo, el viejo del mar, un personaje por demás fantástico.³⁹

Si bien desde la posición de Schadewaldt la *Telemaquia* sería creación del poeta B,⁴⁰ acordamos con Latacz⁴¹ en que estos cantos iniciales constituyen verdaderamente el fundamento sobre el que se basa el resto del relato. Telémaco,⁴² lejos de la batalla, pero muy cerca en el regreso.

37. 11, 397-564.

38. 4, 244-258.

39. 4, 365 y ss.

40. “*El redactor B ha ampliado el poema A añadiendo, sobre todo, los cuatro primeros libros de la Telemaquia... Si crece de genuina fuerza de creación, no le faltan horizontes, postulados e ideas, y posee además una compleja comprensión del mundo que sabe percibir tanto los policromos pormenores de la vida como lo ambiental y lo interno. Es problemático, realista y sensitivo... y, frente al viejo poeta A, aunque sólo una generación más joven, es en su conjunto un espíritu ‘moderno’*” Schadewaldt (1971: 40 ss.)

41. “*Die Telemachie ist das Fundament des Epos. Sie exponiert umfassend die Lage in der Heimat und bereitet den Hörer auf Odysseus vor.*” “*La Telemaquia es la base del epos. Expone de manera integral la situación en el hogar y prepara al oyente para Ulises.*” Latacz (1985: 179).

42. De acuerdo con la etimología del término Telémaco designa a “quien está lejos de la batalla”, “el que pelea de lejos”.

Referencias bibliográficas

Textos fuentes

- Allen, T. (1946). *Homeri opera*. Oxford.
- Van Theil, H. (1991). *Homeri Odyssea*. Hildesheim.
- Von der Mühl, P. (31962). *Homeri Odyssea*. Stuttgart.
- Schadewaldt, W. (1971). “La Odisea como poesía”, *Estudios de Literatura Griega, Cuadernos de la Fundación Pastor*, pp. 11-52. Madrid.
- Vernant, J. P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona.

Bibliografía consultada y citada

- Atwood, M. (2020). *Penélope y las doce criadas*. Buenos Aires.
- Camus, A. (1996). “El exilio de Helena”, *El verano*, Madrid.
- Candau, J. (2001). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires.
- Finkelberg, M. (2020). *Homer and Early Greek Epic*. Berlin/Boston.
- Frontisi-Ducroux, F. y Vernant, J. P. (1999). *En el ojo del espejo*. Buenos Aires
- Latacz, J. (1985): *Homer*. München und Zürich.



**XXVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos
y II Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico**

Se compuso y diagramó en Corrientes, Argentina,
en el mes de abril del 2023



የግንባታ ስራ ለማስፈጸም የሚያስፈልጉትን ስራ ይገኙ

ISBN 978-987-3619-87-8

