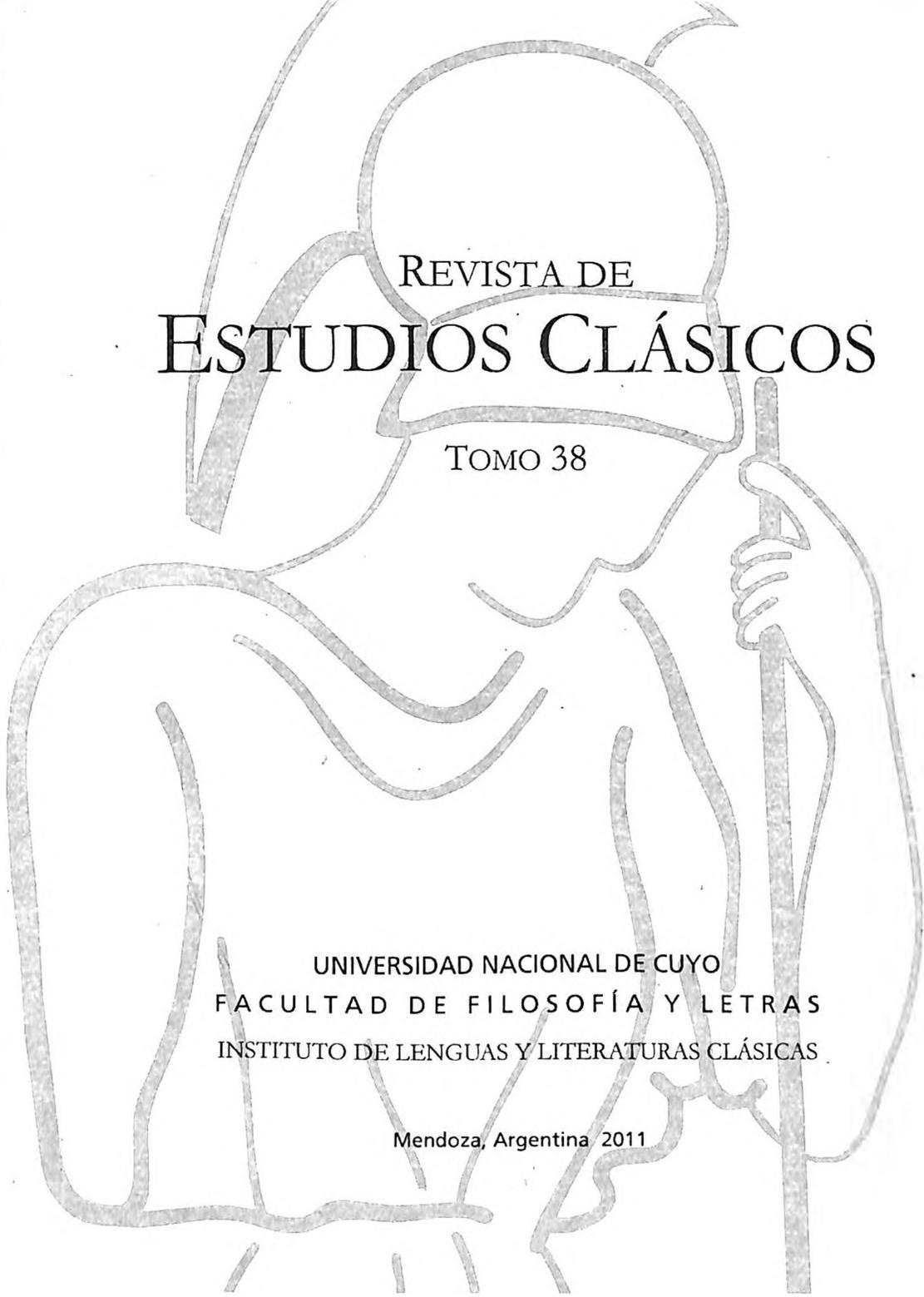


2011

TOMO 38

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS



REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 38

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Mendoza, Argentina 2011

REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

INDEXADA EN: **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)- **L'Année Philologique** (Bibliographie critique et analytique de l'antiquité greco-latine) - **ULRICH** (Global Serial Directory) - **SERIUNAM** (Banco de datos de publicaciones periódicas, UNAM) - **Serial Guide: Classics, Ancient Near East, Medieval Latin and Byzantine** (Library of the University of Chicago) - Portal **DIALNET** (Difusión de Alertas en la Red - Universidad de La Rioja, España) - Portal **INTERCLASSICA** (Universidad de Murcia, España) - **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades) - Biblioteca Digital / **SID** (UNCuyo) - **GOOGLE ACADEMICS**

## Revista de Estudios Clásicos

### Directora

Esther Rosenbaum de Driban  
(UNCuyo)

### Asistente de Edición

Mauricio Fernandez Nuin  
(UNCuyo)

### Consejo de Editorial

Aldo Luisi  
(Università degli Studi di Bari)

Paolo Fedeli  
(Università degli Studi di Bari)

Lourdes Rojas Álvarez  
(UNAM)

Griselda Alonso  
(UNCuyo)

María Guadalupe Barandica  
(UNCuyo)

María Estela Guevara de Álvarez  
(UNCuyo)

Cristina Salatino de Zubiria  
(UNCuyo)

### Diseño y Diagramación

D.I. Fernanda Calvo  
(UNCuyo)

### Consejo Asesor

Ana María González de Tobia  
(UNLaPlata)

Antonio Alvar Ezquerro  
(Univ. Alcalá de Henares)

Nestor Cordero  
(Univ. de Rennes I)

José Martínez Gázquez  
(Univ. Autónoma de Barcelona)

Juan Antonio López Férrez  
(UNED - Madrid)

Luis Arturo Guichard Romero  
(Univ. de Salamanca)

Susana Scabuzzo  
(Univ. Nac. del Sur)

Aurelio Bujaldón  
(UNCuyo)

Doctores Granados de Arena  
(UNCuyo)

Rosario Cortés Tovar  
(Univ. de Salamanca)

## Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

### Directora

Dra. María Estela Guevara de Álvarez

### Secretaria

Prof. María Guadalupe Barandica

REVISTA DE  
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 38

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS

Mendoza, Argentina 2011

002"-08/00"(5)

R. Revista de Estudios Clásicos - Tomo 1 (1944)

Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.  
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, 2011.  
n° 38: 21cm

Anual  
ISSN 0325 - 3465

B. FFyL (UNCuyo)



Centro Universitario - Parque Gral. San Martín  
Casilla de Correo 345  
(5500) Mendoza - República Argentina  
e-mail: [rec@logos.uncu.edu.ar](mailto:rec@logos.uncu.edu.ar)  
Sitio web: [rec.illcuncuyo.com.ar](http://rec.illcuncuyo.com.ar)  
Impreso en Argentina - Printed in Argentina  
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.  
Mendoza 2011

# REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas  
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo

Nº 38 - 2011

	pág.
<b>Artículos</b>	
<b>María Guadalupe Barandica</b> - Alétheia, Polis y Dike en <i>Euménides</i> de Esquilo.....	13
<b>Óscar Manuel Bernao Fariñas</b> - Consideraciones en torno al mimo VIII de Herodas y el idilio VII de Teócrito .....	25
<b>Mariana Calderón de Puelles</b> - De la <i>Vulgata</i> al hexámetro abarrocado. Procedimientos métricos y versificación en Diego Abad .....	59
<b>María del Pilar Fernández Deagustini</b> - "Tragedia y religión": <i>Suplicantes</i> de Esquilo .....	73
<b>Héctor García Cataldo</b> - Algunos aspectos de la ciencia política Aristotélica en la <i>Ética Nicomaquea</i> .....	99
<b>José M. Lissandrello</b> - El <i>Simposio</i> de Platón: estructura y escenografía al servicio de la persuasión filosófica .....	121
<b>Gustavo Daniel Merlo</b> - La estructura de la argumentación en los agones de <i>Ajax</i> de Sófocles .....	141
<b>Martín Vizzotti</b> - El espectáculo del heroísmo estoico y su subversión por la poética del horror de Séneca y Lucano .....	151
<b>Irene M. Weiss</b> - <i>Theocritus Traditus</i> : algunas tesis acerca de la lectura de la poesía bucólica teocritea .....	181
<b>Noticias</b>	
<b>Lorena Ángela Ivars</b> - XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos "θεωρεῖν / Speculari: La palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo".....	217
<b>Andrea Verónica Sbordelati</b> - XVI Annual Seminar Course on Ancient Greek Literature and Culture .....	220
<b>Reseñas</b>	
<b>Cicerón. <i>Catilinarias</i></b> .(Mariana Calderón de Puelles) .....	225

<b>Evans Civit, J. H. (ed.). <i>Antología del Index Aristotelicus de H. Bonitz</i></b>	
(Susana Aguirre de Zárate) .....	227
<b>Francisco Cortés Gabaudán y Julián Víctor Méndez Dosuna (eds.). <i>Dic Mibi, Musa, Virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire</i>. (Mauricio Fernandez Nuin) .....</b>	229
<b>Francesca Mestre y Pilar Gómez (eds.). <i>Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen</i></b>	
(Matías Sebastián Fernandez Robbio) .....	233
<b>Silvia Calosso (compiladora). <i>Junio Clásico 07/08. Légal orationes sobre el mundo antiguo</i></b>	
(María Gabriela Frannino de Zonana) .....	238
<b>Fernández Deagustini, María del Pilar. <i>El espacio épico en el Canto 11 de Odisea</i></b>	
(Estela Guevara de Alvarez) .....	244
<b>IN MEMORIAM .....</b>	249
<b>Colaboradores del presente volumen .....</b>	251
<b>Normas para la presentación de trabajos .....</b>	253

## EDITORIAL

Presentamos el número 38 de la *Revista de Estudios Clásicos* con el propósito de continuar y actualizar esta publicación que comenzara a editarse en 1944, con una identidad que ha persistido en el tiempo y algunas innovaciones que tienden a ubicarla entre otras revistas de la especialidad en el ámbito nacional e internacional.

El tomo I lucía en su tapa un motivo simbólico diseñado por el grabador Víctor Delhez, entonces profesor en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, quien, según se aclara en el número inicial de la Revista, interpretó la frase de Hegel: “El ave de Minerva emprende el vuelo en el crepúsculo”. En este número retomamos aquella figura de Atenea que identificó a nuestra revista durante los años 1944-1985, imagen hoy renovada con los recursos que brindan las nuevas tecnologías, y que sucede al diseño del grabador mendocino Ricardo Scilipoti.

Inscripta desde 1948 a 1993 en la *Bibliographie critique et analytique de l'antiquité greco-latine de L'Année Philologique*, la Revista de Estudios Clásicos renovó su inscripción en el año 2009. Ha sido incluida además en índices y catálogos tales como ULRICH (Global Serials Directory), LATINDEX (Sistema regional en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Directorio, catálogo e índice), SERIUNAM (Banco de datos de publicaciones periódicas, UNAM), CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), DIALNET (Difusión de alertas en red. Universidad de La Rioja), Serial Guide: Classics, Ancient Near East, Medieval Latin and Byzantine (Library of the University of Chicago), INTERCLASSICA (Universidad de Murcia) y GOOGLE ACADEMICS, entre otros.

Mantenemos como siempre nuestra disposición para incorporar los cambios que aseguren el logro de los estándares académicos vigentes para una publicación científica, como así también nuestra firme voluntad de difundir la cultura clásica.

**Esther R. de Driban**

# ARTÍCULOS

## ALÉTHEIA, POLIS Y DIKE EN *EUMÉNIDES* DE ESQUILO

**María Guadalupe Barandica**

Universidad Nacional de Cuyo

mgbarandica@hotmail.com

### **Resumen**

La lectura de *Euménides* nos acerca a la rica significación del drama en la Atenas del siglo V, a su valor educativo para los ciudadanos que asisten al nacimiento del régimen democrático. En ese marco, el conflicto que plantea el mito del argivo Orestes es resuelto por la intervención de la diosa Atenea y el fallo de los jueces atenienses. Se trata de un juicio paradigmático no solo para los ciudadanos de Atenas, sino para los griegos en general.

**Palabras clave:** verdad - polis - justicia - mito.

### **Abstract**

*Eumenides* approaches the readers to the deep meaning of the Athenian drama in the fifth century BC and its teaching value for the citizens who witness the birth of the democracy. Thus, the conflict that affects the argive Orestes is solved by the wisdom of Athena and the Athenian judges. It is a paradigmatic trial not only for the citizens of Athens but for all the Greek as well.

**Keywords:** truth - polis - justice - myth.

Asociar los conceptos de polis y *alétheia* remite casi inevitablemente a la tercera obra de la *Orestía* de Esquilo. En relación con la tragedia, decir polis es decir Atenas, ciudad en que el género dramático alcanza su grado de excelencia, y en el que la tragedia y la comedia forman parte de la vida de sus ciudadanos en el marco de las festividades religiosas en honor de Dioniso. En efecto, la acción de la trilogía comienza en Argos, se traslada a Delfos, pero se resuelve en Atenas.

Mucho se ha dicho acerca de la dimensión política en el teatro de Esquilo:

“política en el sentido más noble de la palabra, en el sentido de la educación, que no se añade a la obra de arte como una intención, para destruir así infaliblemente tal obra de arte, sino que se produce por medio de la fuerza viva que en ella contiene”. (Lesky, 1973: 108).

A su vez, la noción de *alétheia* nos ubica en la trama de las relaciones que ligan a los integrantes de la comunidad organizada como polis, la posibilidad de la convivencia armónica dentro de la ciudad que se sustenta en la credibilidad de los ciudadanos, en su dedicación a desarrollar la *τέχνη πολιτική*<sup>1</sup>. Es necesario que los ciudadanos verdaderamente respeten la ley.

Tres sentencias atribuidas a los Siete Sabios de Grecia parecen oportunas en relación con el tema que estamos considerando:

- Μη ψεύδου ἀλλ' ἀλήθευε<sup>2</sup>.
- Νόμοις πείθου<sup>3</sup>.
- Τοῖς μὲν νόμοις παλαιοῖς χρῶ, τοῖς δὲ ὄψοις προσφάτοις <sup>4</sup>.

En el contexto de un juicio esta exhortación a no decir cosas falsas sino la verdad es una obligación que puede incluso llegar a ser riesgosa para quien deba cumplir con ella<sup>5</sup>. Tal es el caso del juicio de Orestes en Atenas. A partir del veredicto que se emita, Orestes, liberado de la culpa y del consecuente castigo por parte de las Erinias, podrá regresar a Argos y reclamar su derecho a reinar como legítimo heredero de Agamenón. O no.

En relación con la injerencia de la verdad en el conflicto de esta obra y su resolución algunas preguntas parecen oportunas:

• ¿Basta la verdad para resolver el conflicto que se plantea en esa obra? En efecto, sólo en la verdad -no en el dominio de la retórica, frecuente en los discursos de algunos personajes de Eurípides- ha de encontrarse la respuesta. En relación con esta explicitación de la verdad, parece oportuno citar la descripción que ofrece Foucault de la noción de *parresía*,

---

<sup>1</sup> Platón, *Protágoras*, 320d-322 d.

<sup>2</sup> "No mientas sino di la verdad", Solón de Atenas, en: D. K., 1956: 63.

<sup>3</sup> "Obedece las leyes", Quilón de Esparta, *ibidem*.

<sup>4</sup> "Sírvete de antiguas leyes y de alimentos frescos", Periandro de Corinto, *op. cit.* 65.

<sup>5</sup> En su análisis de la *parresía*, M. Foucault señala que "el *parresiastés* es alguien que asume un riesgo. [...] la *parresía* "está vinculada al valor frente al peligro, requiere el valor de decir la verdad a pesar de cierto peligro. Y en su forma extrema, decir la verdad tiene lugar en el "juego" de la vida o la muerte. (Foucault, 2004: 42). Sin duda Orestes está en esa situación extrema y elige decir la verdad, manifestar qué ha hecho y por qué lo ha hecho.

“una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la *parresía* es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a ciertas personas (y también a sí mismo). En la *parresía*, el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, y el deber moral en lugar del propio interés y la *apatía moral*”. (Foucault, 2004: 46)

- ¿Representa Apolo la verdad porque también el oráculo es en última instancia la palabra develada de Zeus<sup>6</sup>? Aquí resulta oportuna la referencia al discurso de Sócrates en la *Apología*, cuando el acusado relata a los jueces cómo comenzó la búsqueda de un hombre más sabio a fin de darle sentido al oráculo de Delfos y la afirmación de que Sócrates era el hombre más sabio.
- ¿Hay un doble plano en el conocimiento de la verdad? El doble plano corresponde al fenómeno de la representación de la obra, su puesta en escena. Existe el conocimiento que los personajes tienen (con la certeza de que algunos de esos personajes, los dioses, saben más) y el que es accesible al público, que proviene de su familiaridad con los relatos míticos, su pertenencia a la comunidad (con las resonancias de los recientes cambios propiciados por la democracia), y su situación privilegiada como espectadores de toda la secuencia de acontecimientos, desde el regreso de Agamenón hasta el juicio de Orestes. Cuando

---

<sup>6</sup> En el *Himno a Hermes* se narra la historia del nacimiento de Hermes, sus acciones en pos de acceder al lugar que le corresponde entre los Olímpicos como hijo de Zeus, especialmente las hazañas que lo enfrentan con Apolo. Cuando, ya reconciliados, Apolo ofrece al niño Hermes sus dones, le advierte que el de la adivinación le está vedada como a cualquier otro inmortal y sólo es accesible a Apolo, pues contiene la voluntad de Zeus (αἰετὴν ἐπέτατον / ἄλλον γ' εἰσοσθαι Ζητὸς πυκινόφρονι βουλήν, vv. 537-538).

éste dé su testimonio, los jueces del Areópago, Atenea y las Erinias tendrán una información más completa acerca de las causas de las acciones de Orestes y su cumplimiento. Para Apolo y los espectadores, sus palabras serán la confirmación de lo que ya sabían.

En relación con la noción de polis, por su no pertenencia a ella aparece la categoría de extranjero:

• ¿Qué significa “extranjero” en este texto? En los ensayos recogidos en *La hospitalidad*, J. Derrida comenta –a partir de las reflexiones de Benveniste sobre la *xenia*– la situación del extranjero tomando como base el caso de la defensa de Sócrates. Afirma que el extranjero

“siempre corre el riesgo de quedar sin defensa ante el derecho del país que lo recibe o que lo expulsa, el extranjero es sobre todo extranjero a la lengua del derecho en la que está formulado el deber de hospitalidad, el derecho de asilo, sus límites, sus normas, su policía, etc. Debe solicitar la hospitalidad en una lengua que por definición no es la suya, aquella que le impone el dueño de casa, el anfitrión, el rey, el señor, el poder, la nación, el Estado, el padre, etc.” (Derrida, 2006: 21)

Esta condición de desventaja y vulnerabilidad describe la situación de Orestes, pero también las Erinias llaman “extranjeros” a los ciudadanos de Atenas integrantes del jurado.

Volvamos a Orestes, el extranjero suplicante protegido de Apolo y de Zeus<sup>7</sup>. En esta tercera obra, su condición de extranjero se debe a que no es ciudadano de Atenas; no es perito en leyes; es un hombre envuelto en un conflicto que parece pertenecer más a los dioses que a los seres humanos<sup>8</sup>, por haber derramado la sangre de otro ser humano, está excluido de todo trato con los dioses y con los hombres<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Doblemente, por ser Zeus protector de extranjeros y suplicantes y por ser su voluntad la que se manifiesta a través de la voz de Apolo. Ver *Himno a Hermes*, vv. 533-538.

<sup>8</sup> Esta extranjería humana basada en la no pertenencia a la naturaleza divina es compartida por los atenienses que integran el Areópago, según el apelativo que utilizan las Erinias para dirigirse a ellos en el v. 679.

Por ello suplica a Apolo su asistencia. Pues Apolo sabe en qué consiste no cometer injusticia (ἀναξ Ἄπολλον, οἴσθα μὲν τὸ μὴ ἀδικεῖν. *Eu.* v. 85). Y el dios le indica qué hacer: buscar amparo en Atenas, suplicar a Atenea y esperar allí donde tendrá jueces justos y recursos para persuadirlos (Κακεῖ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν. *Eu.* vv. 81-82).

Algo curioso es que los términos ἀλήθεια y ἀληθής están ausentes en el texto de *Euménides*. Sí aparecen en el *Agamenón*<sup>10</sup>, y en *Coéforos*<sup>11</sup>.

¿Cuál es la verdad que puede enunciar Orestes para ser absuelto? La verdad de Orestes es la verdad de Apolo, y esto nos remite otra vez a la *Apología*, cuando Sócrates explica el origen de su δόξα, y relata la consulta del oráculo por parte de Querefonte y la respuesta sorprendente del dios acerca de la sabiduría de Sócrates. Este último intenta comprender qué quiso decir el dios cuando dijo eso, porque no es lícito que el dios mienta, οὐ γὰρ θέμις αὐτῷ (*Ap.* 21b). *Themis*, una ley que proviene de la divinidad suprema, no fruto de la aceptación general ni de la convención.

Aunque en *Euménides* no se mencione la palabra 'verdad', el discurso de Orestes será verdadero porque es idéntico a lo que el dios Apolo dispuso que él hiciera: dar muerte a los asesinos del rey, su padre.

Si aceptamos la etimología de *alétheia* como derivada de la raíz *lath*<sup>12</sup>, "lo que está oculto", la acción misma de Orestes es una manifestación de la voluntad del dios, es *alétheia* porque muestra el designio que de otro modo habría permanecido oculto. Y por el testimonio de Orestes, se cierra el ciclo formado por palabra y acción: Apolo dijo lo que Orestes debía hacer, Orestes lo hizo, Orestes dice lo que ha hecho. Entre el decir y el hacer hay una perfecta consonancia, según lo ha podido comprobar el público que ha asistido a la representación de la trilogía. Orestes está sufriendo, pero debe defenderse, debe hablar, él, que ha aprendido mediante el dolor y los ritos de purificación cuándo es oportuno hablar y cuándo callar (διδασχθεῖς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι πολλοὺς καθαρμούς, καὶ

<sup>9</sup> Nilsson, 1970: 53.

<sup>10</sup> Dos veces ἀληθής, en los vv. 622 y 680, y una vez ἀλήθεια, en el v. 613 (correspondientes a la llegada del heraldo que confirma el regreso del rey a palacio).

<sup>11</sup> Una vez en el v. 844, cuando Egisto busca confirmación de la noticia acerca de la supuesta muerte del príncipe Orestes.

<sup>12</sup> Ver Chantraine (1990).

λέγειν ὅπου δίκη σιγῶν. *Εμ.* vv. 276-278).

En esta particular situación, en este juicio, también los jueces, como Orestes, son extranjeros, ajenos al mundo de los dioses. Se les permite asistir a la resolución de un conflicto que trasciende lo humano, aunque sus consecuencias afectarán la dimensión humana, pero no son ellos los que han dictado las leyes que definirán el conflicto.

El conflicto y su solución pertenecen a un dominio que debe ser aceptado por los hombres (Orestes, los ciudadanos de Atenas) sin posibilidad de cuestionamiento. Es el ámbito del mito considerado como verdad incuestionable, una explicación del mundo que incluye un paradigma de conducta para quienes funcionan dentro de ese mundo<sup>13</sup>. El mito, que en un principio consiste en una historia que se considera verdadera y por lo tanto, incuestionable (se la sabe cierta, no admite preguntas para verificar su validez), se convierte en materia literaria cuando se descrea de su condición de verdadero e incuestionable. Ello ocurre en Grecia en un proceso a lo largo de varios siglos<sup>14</sup>. Entre los dioses de Homero y los de Solón ha surgido la reflexión de los filósofos jonios, los físicos. Entre la Atenas de Solón y la de Esquilo, ha ocurrido la invasión de los persas y la victoria de los griegos.

La referencia al juicio, a su vez, introduce en este comentario la noción de dike, tema de constante interés en la cultura griega desde Homero.

Precisamente en el canto I de la *Odisea*, Zeus manifiesta ante los dioses reunidos en asamblea su repudio a la necia actitud de los hombres que insisten en considerar a los dioses como causa de todos los males que padecen, sin advertir que con frecuencia son los mismos hombres quienes provocan su desgracia. Como prueba de sus afirmaciones, Zeus menciona dos ejemplos: el de los compañeros de Odiseo, que han devorado las vacas sagradas del Sol; y el caso de Egisto, quien ha planeado y ejecutado la muerte a traición de Agamenón, y ha recibido por ello la justa venganza del joven Orestes. Tan censurable resulta

---

<sup>13</sup> "El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una "historia verdadera", puesto que se refiere siempre a realidades. [...] Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas". (Eliade, 1991: 13).

<sup>14</sup> Aunque ya en Hesíodo se reconoce una cierta reformulación del mito como soporte de su tesis para persuadir a Perses, un claro testimonio del cuestionamiento del mito, en especial en lo referente a los dioses homéricos, aparece en Jenófanes.

la conducta de los castigados como dignos de elogio son Odiseo y Orestes. Este último, en particular, será mencionado con frecuencia en la *Telemaquía* por ser un paradigma que el joven Telémaco debe emular.

Después de Hornero, el rastro de esta preocupación por la noción de dike se hace visible en el noble testimonio de Hesíodo, pero será más tarde, en la obra de Solón donde encontraremos una reflexión acerca de la relación entre justicia y ley que será significativa también para la lectura de Esquilo.

En la palabra *eunomía*, que suele darse como equivalente de “buen gobierno”, se reconoce la palabra *nomos*, “ley”. Señala Rodríguez Adrados a propósito de este término:

En términos generales las leyes se llamaban *thesmoi*, algo que venía impuesto de arriba abajo; o retra, la “respuesta” o “dictado” del oráculo de Delfos a la pregunta de Licurgo. Exigían una vigencia eterna o por un tiempo dilatado. Pero las de Solón fueron llamadas *nomoi* por los atenienses posteriores, como todas las que venían de una legislación aceptada por el pueblo. Y el régimen en ellas fundado fue calificado por él mismo, en sus poemas, de *eunomía*: “buenas leyes”, “buen gobierno”. (Rodríguez Adrados, 1997:38)

La legislación de Solón, continuada por las reformas de Clístenes<sup>15</sup>, sentará las bases de la Atenas de Esquilo, reconocible en su tragedia.

Recordemos que Agamenón ha muerto de manera dolosa y violenta, a ma-

---

<sup>15</sup> “Uno de los elementos más importantes de la reforma concernía a la administración de la justicia, el establecimiento de un Tribunal popular ocupado por un jurado muy numeroso reclutado entre ciudadanos ordinarios, auténtico vehículo de un poder democrático. Otro elemento de esta reforma, relacionado con el primero: la emasculación política del antiguo Consejo aristocrático del Areópago. Para Esquilo era casi imposible introducir en la *Orestía* una referencia directa a estas medidas, pero podía representar al Areópago desempeñando la función que se le dejó entonces, la de tribunal para los casos de homicidio, y subrayar la victoria de la justicia cívica sobre la venganza aristocrática”. (Cartledge, 2000: 152). Aristóteles consideró estos cambios al analizar los sistemas políticos (*Constitución de los Atenienses*, 25, 1-2; *Política*, V, 4) y tomó como ejemplo el período posterior a las Guerras Médicas “en que se pasó de la dominación oligárquica presidida por el Areópago a las reformas democráticas atribuidas a Efilates. Sin embargo, ambos pasos tienen sus orígenes en acontecimientos de la guerra, el protagonismo del Areópago en la protección de la ciudad y el papel de la flota en la batalla de Salamina” (Plácido Suárez, 1999: 310).

nos de Clitemnestra y Egisto<sup>16</sup>. La llegada y muerte del rey de Argos son presentadas por Esquilo en la tragedia *Agamenón*, la más extensa de la trilogía<sup>17</sup>. En *Coéforos*<sup>18</sup>, Orestes da muerte a los asesinos de su padre impulsado por un oráculo del dios Apolo. En *Euménides*, la obra más breve de la trilogía<sup>19</sup>, la acción se ha trasladado al santuario de Delfos y luego, por indicación de Apolo, a la ciudad protegida por la diosa Atenea.

En Atenas, Orestes es, además de un hombre perseguido y atormentado por las Erinias, un extranjero. Doblemente extranjero, podríamos afirmar, pues no conoce las leyes de Atenas<sup>20</sup>.

La polis se construye y se sostiene institucionalmente por la existencia y aplicación de las leyes que regulan la convivencia de los ciudadanos dentro de ese ámbito jurídico. El aprendizaje de la ley y su ejercicio son parte de la educación que debe recibir el ciudadano<sup>21</sup>, para alcanzar la *τέχνη πολιτική*, una forma de *ἀρετή* propia del ciudadano.

En la tragedia es claro que los autores modelan y resignifican los mitos que han sido presentados, conocidos y transmitidos a través de la épica. Sin embargo, en *Euménides* podemos asistir a un procedimiento que parece hacer remontar el mito a los orígenes, como la recreación de un mito fundacional. En efecto, el enfrentamiento -en el marco de la polis- entre los “dioses demasiado jóvenes” (Atenea, Apolo, incluso Zeus) y las “hijas de la noche” (Erinias), de antiguas prerrogativas (*γέρας παλαιόν*, *Eu.* v. 393) parece ser el enfrentamiento entre la primitiva religión telúrica, matriarcal (representada por las Erinias), y la religión uránica, patriarcal (correspondiente a Zeus y los Olímpicos), con el triunfo de este último panteón, cuya verdad se acepta y define por el voto decisivo de la misma Atenea.

Las Erinias reclaman ser tratadas con justicia pues ellas se consideran administradoras de justicia (*Εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι*, *Eu.* v. 312).

---

<sup>16</sup> La responsabilidad de Egisto compartida con Clitemnestra no se menciona en el canto I de la *Odisea*, pero sí en el canto XI cuando Agamenón refiere a Odiseo lo que ha padecido a su regreso de Troya (vv. 405-434).

<sup>17</sup> 1673 versos.

<sup>18</sup> 1076 versos.

<sup>19</sup> 1076 versos.

<sup>20</sup> La situación de un extranjero sometido a juicio en Atenas es uno de los argumentos que Sócrates utiliza durante su defensa en Ap. 17 d.

<sup>21</sup> Ver nota 2.

Más tarde, transformadas en Euménides (“Benévolas”), se convierten también en protectoras de Atenas y de los atenienses<sup>22</sup>.

Con esa adecuación de las antiguas diosas al “nuevo orden” olímpico, Esquilo ofrece dos mitos de fundación: el del Areópago, tribunal que en 462 había visto reducido su ámbito de acción por Efiates, y el mito político<sup>23</sup> de Atenas como la protectora de la justicia amparada por la voluntad de Zeus, quien garantiza que esa acción protectora se pueda extender también a otras *poleis*, en este caso, Argos. Como muestra de ello Orestes promete la amistad de Argos, que ha de ganarse sin necesidad de emplear armas (κτῆσεται δ’ ἄνευ δορὸς /αὐτόν τε καὶ γῆν καὶ τὸν Ἀργεῖον λεῶν /πιπτόν δικαίως ἐς τὸ πᾶν τε σύμμαχον, *Eu.* vv. 289-291)<sup>24</sup>. En Esquilo será Atenas el escenario decisivo en *Euménides*, una Atenas vencedora del persa, eje del mundo griego, con un modelo de organización política que se está afianzando: la democracia.

Sin embargo, Esquilo no estará ciego, él mismo, al mito que propone para que sus conciudadanos lo acepten<sup>25</sup>.

Como un heredero de los sabios de la época arcaica, Esquilo propone a sus conciudadanos un modo de ver el mundo en el que están viviendo, un modo

<sup>22</sup> La metamorfosis de las Erinias remite a la transformación institucional del Areópago, que es puesta de manifiesto por Atenea en su apelación a la concordia como constante en la vida de los atenienses. “Puede parecer excesivo para un tribunal cuya única atribución eran los asuntos criminales, pero Esquilo tiene presente la peligrosa situación de Atenas después de la reforma, cuando parecía como si una guerra civil, cargada de matanzas y crímenes, fuese a desgarrar a la ciudad. En contraposición Atenea declara que el nuevo Tribunal es una fuente de unidad y orden”. (Bowra: 1988: 132). En cuanto a las Erinias, volvemos a encontrarlas como protectoras de la ciudad en *Edipo en Colono*. Según Erich Fromm (1972) su intervención en esa obra de Sófocles permite la reparación de una afrenta grave -la traición a su condición de madre cometida por Yocasta al renunciar a su hijo en favor de su esposo Layo- cuando las antiguas divinidades ya instaladas en el bosque sagrado cuya entrada le está vedada a los hombres, den asilo a Edipo, para beneficio de Atenas.

<sup>23</sup> “La vigencia de un mito exige que sea funcional, en el sentido de que contribuya al sostenimiento de posibilidades y actitudes vitales y, con ello, al mantenimiento o cambio de situaciones existentes, [...] apelando a los planos emocionales”. (García Pelayo, 1981: 23). Esquilo apela a esa funcionalidad cuando asocia un mito conocido por la comunidad, como es el de los Atridas, con la vida institucional de Atenas, en el marco de su naciente democracia.

<sup>24</sup> También se interpreta esta alusión a la intervención ateniense en asuntos propios de Argos como una manifestación de la política exterior de Atenas en el tiempo en que afianza su poder dentro del mundo griego después de su exitosa intervención en las Guerras Médicas.

<sup>25</sup> Hemos visto en Persas la reflexión acerca del peligro de la *hýbris* que lleva a la ruina de un pueblo entero, como desarrollo de aquellos versos de la *Eunomia* de Solón antes mencionados. Atenas y los atenienses deben cuidarse de caer en la desmesura.

de afianzar aquello que Atenas ha logrado por su victoriosa intervención en las Guerras Médicas. Apoya las medidas que se han tomado para garantizar que un modo de gobierno basado en la *isonomía* contribuya a un mejor modo de vida para los atenienses. Recurre al mito de los Atridas y lo ofrece como el marco de un nuevo comienzo: el de Orestes, liberado de la culpa y castigo que han marcado a su familia desde sus abuelos; el del Areópago, tribunal aristocrático que ha sido limitado en su injerencia política, pero que tiene el prestigio -en esta versión de Esquilo- de contar con el respaldo de Atenea para desempeñar su función con honor; de las Erinias-Euménides, benefactoras de la ciudad y de sus ciudadanos, siempre que ellos cumplan también su parte en el acuerdo y las honren como les es debido.

Tanto se ha dicho acerca de Esquilo que acudo, para justificar la escritura de este breve artículo, a las palabras de Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”. (Calvino, 1997: 15). Y especialmente: “Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima” (Calvino, 1997: 16).

## BIBLIOGRAFÍA

- BOWRA, C. M. (1988). *La Atenas de Pericles*. Trad. por Marisa Yllera. Madrid, Alianza.
- CALVINO, I. (1997). *Por qué leer los clásicos*. Trad. por Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets.
- CARTLEDGE, P. (2000). *Un teatro político*. En: BRUNSCHWIG, J.; LLOYD, G. *El saber griego*. Diccionario Akal. Trad. Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela. Madrid: Akal.
- CHANTRAINE, P. (1990). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.
- DERRIDA, J. (2006). *La hospitalidad*. Trad. por Mirta Segoviano. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- ELIADE, M. (1991). *Mito y realidad*. Trad. por Luis Gil. Barcelona, Labor.
- ESCHYLE. (1925). *Tragédies*. Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris, Les Belles Lettres.
- FOUCAULT, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Trad. por Fernando Fuentes Megías. Buenos Aires, Paidós.
- FROMM, E. (1972). *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los mitos, sueños y cuentos de hadas*. Trad. por Mario Calés. Buenos Aires, Hachette.

- GARCÍA-PELAYO, M. (1981). *Los mitos políticos*. Madrid, Alianza.
- LESKY, A. (1973). *La tragedia griega*. Trad. por Juan Godó Costa. Barcelona, Labor.
- NILSSON, M. P. (1970). *Historia de la religiosidad griega*. Trad. por Martín Sánchez Ruipérez. Madrid, Gredos.
- PLÁCIDO SUÁREZ, D. (1999). Grecia Clásica. En: Domínguez Monedero et al. *Historia del mundo clásico a través de sus textos*. Madrid, Alianza.
- PSEUDO HOMERO. (2007). *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*. Trad. por L. Liñares y P. Ingberg. Buenos Aires, Losada.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1997). *Historia de la democracia*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

# CONSIDERACIONES EN TORNO AL MIMO VIII DE HERODAS Y EL IDILIO VII DE TEÓCRITO<sup>1</sup>

Óscar Manuel Bernao Fariñas

Universidad de Valladolid

oscarbernao@gmail.com

## Resumen

El presente artículo ofrece una puesta al día en torno a las principales ideas expuestas hasta el momento sobre la relación existente entre dos obras muy relevantes, debido a su gran carga programática, en la producción de Herodas y Teócrito: el mimo VIII y el idilio VII. Las similitudes que ambas presentan han hecho surgir la idea de que Herodas, autor de época helenística considerado secundario y vulgar por el cariz popular de su producción, se ha servido del poema de Teócrito como modelo para confeccionar la presentación al público de su particular visión poética, su mimo VIII. No obstante, lejos de una simple adopción de elementos temáticos y formales presentados en *Talískias* de Teócrito, un detenido análisis permitirá comprender que el mimo VIII es el reflejo de una manera auténtica de aunar elementos procedentes de diferentes tradiciones que configuran la identidad poética propia de un erudito.

**Palabras clave:** Herodas - Teócrito - mimo VIII - *Talískias* - poética.

## Abstract

This paper offers a general review of the main current ideas with regard to the relationship between two outstanding works within the production of Herodas and Theocritus: mime VIII and idyll VII. The contact points seen in both works have raised the idea that a minor considered Hellenistic author like Herodas, whose production has been thought to be vulgar because of its popular aspect, rests on this particular Theocritean poem, in order to compose the launching of his own poetics, his mime VIII. Nevertheless a detailed comment allows to understand that Herodas' mime, instead of adopting Theocritean thematic and formal procedures, reflects an authentic and personal poetic style, mixture of different traditions, clearly conceived by an erudite.

**Keywords:** Herodas - Theocritus - mime VIII - *Thalískiai* - poetics.

<sup>1</sup> Doy mis más sinceros agradecimientos a los integrantes del proyecto de investigación FFI2008-05239, realizado por la Universidad de Valladolid y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, por su ayuda y colaboración en todo momento.

## 1. Introducción

El descubrimiento en 1891 del papiro que contenía los ocho mimos de Herodas y, desde entonces, el paulatino hallazgo de fragmentos que han ayudado a corregir la lectura de su texto han sido el punto de partida para el redescubrimiento de un autor y un género cuya relevancia ha sido infravalorada durante bastante tiempo. Los mimos de Herodas constituyen tanto una inagotable fuente de referencias para la historia de este género cómico que gozó de una prolongada y floreciente vida a lo largo de todo el mundo griego, como un divertimento de clases sociales no precisamente bajas aunque sí alejadas de los teatros o en circunstancias al margen de éstos.

El hecho de que este autor siga hoy en día siendo considerado por los manuales literarios como un poeta de segundo orden, inferior en calidad a los grandes exponentes helenísticos, de los que era contemporáneo, como Calímaco, Teócrito o Apolonio Rodio, no es óbice para que desde el último cuarto del siglo pasado un cierto número de investigadores hayan volcado su interés hacia la actividad de este poeta, muchas veces mal comprendida, y hayan intentado ahondar en su producción, devolviéndole el estatus que merece, a través de una serie de aportaciones, cuyo número sigue en aumento.

Tanto Herodas como Teócrito son autores que intentan innovar en literatura sirviéndose de la materia prima que constituían los géneros literarios antiguos. Ambos decidieron incluir dentro de su elección el género mímico, que gozaba de cierto prestigio en su época, pero cada uno le dio un toque especial y decidió utilizarlo en mayor o menor medida dentro de su producción. Los puntos de unión y de divergencia que encontramos a lo largo de sus poemas son variados y encierran una enorme importancia, habiendo sido objeto de estudio y observación por parte de diversos investigadores<sup>2</sup>, ya que en ellos se encierra un juego de alusiones más o menos veladas que ofrece información tanto sobre su concepción literaria como sobre la intención de su poesía, lo que hace que simultáneamente nos ayuden a entender mejor el uno la obra del otro.

Los puntos de contacto entre la obra de Herodas y de Teócrito señalados por diferentes investigadores se han movido las más de las veces entre las semejanzas existentes entre los mimos de Herodas y los idilios teocríteos con

---

<sup>2</sup> Headlam-Knox (1966), Herzog (1924: 370-433), Crusius (1967), Di Gregorio (2004) -editores todos de los mimos de Herodas- o, mucho más recientemente, Simon (1991) y Claudia N. Fernández (2007: 215-235).

mayor presencia del elemento mímico. Es lógico proceder de esta manera, puesto que las coincidencias que ofrece este material son importantes; en esta línea se desarrollan los estudios de Burton (1951), que hace un análisis exhaustivo de los diferentes mimos urbanos de Teócrito, o Hunter (1996), que ofrece un repaso de los idilios 12, 15, 16, 18, 22, 29 y 30, revisando los elementos miméticos en algunos de ellos y comparándolos con Herodas.

Sin embargo, pocos investigadores han realizado esta labor prestando atención a dos poemas de suma importancia en la producción de ambos autores, debido a su carga programática: el mimo VIII de Herodas y el idilio VII de Teócrito, también llamado las *Talsias*, a pesar de que las semejanzas que se vislumbran en ambos son significativas. Un trabajo de este tipo es importante ya que busca lazos de unión entre dos piezas que constituyen la declaración de intenciones poéticas de cada uno de los autores. Intentando arrojar luz sobre esta cuestión Claudia N. Fernández publicó en 2007 un artículo en el que, partiendo de la hipótesis de que Herodas había leído las *Talsias* de Teócrito antes de componer su mimo VIII, discurre a lo largo de las semejanzas y alusiones que hace Herodas al idilio de Teócrito, basándose en el hecho de que ambos autores están emparentados por el cultivo de un género afin, el mimo.

Por mi parte, en el presente artículo intentaré realizar una revisión de las ideas que sobre el tema se han expuesto y aportar mi particular visión del mismo, partiendo de los trabajos de Simon y de la investigadora Fernández, cuya cercanía temporal los hacen una excelente revisión del estado de la cuestión; me atenderé a ellos en algunas de sus ideas y presentaré alternativas a otras. Me centraré en el comentario del mimo VIII de Herodas, precisamente el menos conocido, e iré intercalando los puntos de coincidencia más reseñables con la obra de Teócrito<sup>3</sup>, en primer lugar, y de otros autores con los que se pueden establecer importantes paralelismos. Así, tras una introducción sobre los posibles orígenes del mimo griego, la época helenística y la vida y obra de los autores que a la presente investigación atañen, iré abordando paso a paso el análisis del mimo, que previamente habrá sido dividido en escenas de acuerdo a su temática: los puntos más importantes del mismo, su función y su probable relación

---

<sup>3</sup> Para la lectura del mimo VIII utilizaré la edición de Cunningham y me atenderé a las conjeturas propuestas tanto por él como por Knox, Herzog, Crusius y Di Gregorio en sus respectivas ediciones. Para la de Teócrito, por su parte, seguiré la edición de Gow, publicada en la colección Oxford.

con las *Talías* de Teócrito y con la producción de otros autores, en un intento por llegar a comprender y analizar la forma en la que este mimógrafo decidió presentar al público su particular opción poética, la cual es claramente producto de un erudito.

## 2. El mimo VIII y el idilio VIII

Dentro de la obra poética de Herodas el mimo VIII es, lamentablemente, el que nos ha sido legado en un peor estado de conservación, tomando como punto de referencia el estado actual del conjunto de su obra. Sin embargo, los fragmentos legibles del papiro no son pocos y con ayuda de las conjeturas, fruto de una intensa labor de crítica textual llevada a cabo por algunos de los más prestigiosos filólogos de comienzos del pasado siglo, podemos acceder a su contenido y extraer de los 79 versos que conservamos los principales elementos que el autor quiso transmitirnos.

La estructura general de la obra no presenta una gran complejidad: podríamos dividir la pieza en tres partes más o menos bien definidas (cfr. Simon, 1991: 67). Herodas comienza por situarnos en medio de una escena común, popular y totalmente cotidiana, como es el hecho de que un amo, que en este caso es el propio 'yo poético', puesto que el mimo se nos presenta como una historia autobiográfica, despierte a sus perezosas esclavas para que éstas comiencen con las labores del hogar. A primera vista, esta temática es continuación de la que encontramos en sus demás mimos: la plasmación de una situación popular y totalmente realista, sin embargo posteriormente caemos en la cuenta de que no se trata de un mimo normal.

Al comenzar la lectura de este mimo, el lector se encuentra, pues, en los 15 primeros versos con un mimo más, que sigue la temática normal que podría esperarse en una obra de este género. Herodas, al pretender hacer una defensa de su arte poético y de su estatus como poeta, nos ofrece un ejemplo del mismo, se trata de un mimiambo dentro de otro mimiambo, que nos presenta nada más iniciar su obra para que conozcamos de primera mano cómo es. Es decir, el marco en el que se desarrollará la narración principal es, a su vez, un ejemplo de composición mímica según la reinterpretación que hace este autor del género. Simon (1991: 74) entiende que la introducción de un mimo en otro mimo en el inicio de esta composición es un instrumento estilístico inicio de esta composición es un instrumento estilístico (*Salmittel*) utilizado por el autor.

Para él, Herodas introduce al lector en un mimo normal y corriente para presentarle la materia que va a ser valorada a lo largo de la obra, con lo que logra revestir el pasaje de un 'disfraz irónico-alegórico' (es decir, que el pasaje exprese mediante su significado alegórico lo que no dice realmente con palabras: que se trata de un prototipo de mimo utilizado como ejemplo para explicar el género), de la misma manera que hacen tanto Teócrito como Calímaco en sus respectivos poemas programáticos. Así cada lector puede extraer su valoración personal de la obra de este autor, antes de que él mismo la haga a continuación.

La parte central de la obra, la más extensa y complicada, pero a la vez lamentablemente la más dañada, es utilizada por Herodas para narrarnos un sueño que ha tenido, mediante un extenso monólogo. Hay que advertir el hecho de que esta situación constituye una rareza dentro de la producción del autor, pues el resto de los mímiambos se desarrollan de forma dialógica, con la intervención de un máximo de tres individuos por escena, a excepción del mimo II, cuyo caso es especial, pues la temática exige el monólogo. Como bien señala Fernández (2007: 216-217), esto es reseñable por el hecho de que el autor intenta hacernos entender que lo que allí se narra es especial y diferente a todo lo demás, que éste es un mimo diferente. En esta línea, el tema elegido por el autor para su iniciación poética, el sueño, es un motivo especial dentro de la producción del mismo, y no encuentra paralelo en ninguna de las obras mímicas que conocemos de otros autores. El hábito de recitar los sueños era un vehículo narrativo bien acogido por la literatura griega, en especial por la comedia y la tragedia, donde podemos toparnos con varios ejemplos de narraciones de tipo onírico<sup>4</sup>.

Para comprender esta escena en el mimo VIII hay que tener presentes dos hechos importantes: por una parte, en la cultura grecolatina, el significado trascendente de lo onírico procedía del hecho de que estas visiones eran entendidas tradicionalmente como una verdad absoluta proveniente de los dioses. El sueño se entiende como un filtro de una realidad que no pertenece a la experiencia consciente y que muy a menudo se manifiesta a través de personajes, divinos muchas veces, y situaciones que poseen un sentido simbólico, lo cual venía muy bien a la hora de narrar escenas de confirmación poética. Por otra

---

<sup>4</sup> Varias obras de Plauto como *Mercator* 224 ss. o *Rudens* 593 ss., son ejemplo de ello. En cuanto a la tragedia, uno de los ejemplos más ilustrativos es el de *Hécuba* de Eurípides, vv. 60-95.

parte, en la época helenística, todos los tipos de artes mánticas ganaron una gran popularidad -seguramente debido al influjo oriental-, hecho que se materializaba en los abundantes tratados que sobre estas diferentes prácticas se producían, como por ejemplo el gran compendio sobre oniromántica realizado en época imperial por Artemidoro de Éfeso, llamado *Tà óνειροκριτικά*. De esta manera Herodas se nos presenta como un entendido en el tema, pues no nos ofrece únicamente la narración de un sueño vivido, sino que nos proporciona la narración de un sueño sutil y complejo, cuya interpretación sigue todos los preceptos principales de esta ciencia popular en aquel entonces (Headlam-Knox, 1922: lii-liiii). Quizás podríamos entender el sueño de Herodas como otro elemento vulgarizante más en su obra, sin embargo, y dejando a un lado la importancia que este arte ha tenido siempre para las clases menos favorecidas, no podemos ignorar toda la tradición onírica que hay en la literatura griega. El mimo VIII de Herodas no es únicamente una muestra de un sueño como elemento estilístico, como sí lo es el sueño de Teócrito (el idilio XX o *Αλιεύς*), sino una escena en la que declara cuál es su posición literaria, proclamándose seguidor de Hiponacte; el propio Calímaco presenta sus principios poéticos en su yambo II, aunque él prefiere la forma de la narración (*αἶνος*) de una historia; sin embargo, en su *αἶτιον* II, sí introduce el elemento del sueño en su composición. A lo largo de la literatura también podemos citar, junto al caso más célebre de proclamación poética, el de Hesíodo narrado en su *Teogonía* (vv. 1-35), casos como el de Ennio, que no es narrado por Cicerón (*Acad.* II. XVI. 51), Horacio (*Ep.* II. I. 52) o Persio (VI, 10); también Propercio, cuyos temas fueron delimitados por una revelación en un sueño (III, 2).

A la peculiaridad del tema, hay que añadir también que se trata del único mimo que no se desarrolla exclusivamente en un entorno urbano, doméstico o público, como la corte, una escuela o un comercio, sino que en su sueño, Herodas se encuentra inmerso en un escenario campesino, siendo él mismo un cabrero que arrastra un macho cabrío a través de un barranco hasta llegar a un claro en el bosque. Posteriormente, en un análisis más exhaustivo, veremos cómo el paisaje en conjunto posee ciertas connotaciones dentro de la presentación poética del autor; sin embargo, de momento, parece obvio que el cambio de escenario pone de relieve que la temática de la escena marco, un mimo doméstico cualquiera, y la de la narración principal son diferentes; en la opinión de Simon (1991: 74-75), el cambio de ambientación en el paso a la escena del

sueño remarca el hecho de que estamos abandonando el plano de lo real, donde cada palabra tiene un único sentido, para adentrarnos en el plano de lo simbólico, donde debemos prestar particular atención a cada uno de los elementos presentes en la narración y los diferentes significados que pueden tener.

Para finalizar, a partir del v. 66, y tras retomar en menos de un verso la escena marco del mimo principal (vv. 65-66), dando así forma anular a su composición, con una marcada asimetría entre sus componentes -escena marco (v. 15) / narración del sueño (v. 49) / escena marco (v. 1)-, Herodas desentraña el significado que para él ha tenido este sueño y nos presenta unas directrices para poder volver sobre él y reinterpretarlo, a la vez que realiza una apología de su obra.

El mimo que nos ofrece Herodas como marco de la narración principal comienza en el primer verso y se extiende hasta el v. 15, con una pequeñísima recapitulación en los vv. 65-66, que le sirve al mimiambógrafo de transición entre la narración del sueño y la interpretación del mismo; es una manifestación de su arte, puesto que es un compendio de los elementos prototípicos que pueden hallarse en sus obras.

Desde el inicio (vv. 1-15), el autor se ha preocupado por elegir y medir concienzudamente cada una de las palabras y expresiones que utiliza, dotándolas de un significado metaliterario especial, ya que lo que intenta es claramente definir en qué consiste su elección poética y cómo ésta se desarrolla.

La primera palabra de la obra es ἄσθηθι, forma jonia del imperativo equivalente a ἀνάσθηθι, que únicamente encontramos en este autor. Ya el inicio de la obra nos está marcando uno de los rasgos diferenciadores de su producción: la elección del dialecto jonio en un género de raigambre doria; pero no sólo lo hace esta palabra de manera aislada, sino que a lo largo de estos 15 versos vemos una gran concentración de jonismos: μέχρι τέο, μέχρις εὖ, αἰωνή, χοῖρον, πέγχουσα (que en ático sería con -κ- en vez de con -χ-), κῶς, τόνθρυζε, κίσσον (con *v* breve en ático), ξριά, ἰρὰ, οἰκίτη. Si bien este rasgo es uno de los más característicos de la lengua del autor, su intención de crear un dialecto jonizante es equivalente a la de Teócrito con respecto al dorio, por lo que a lo largo de la obra se encontrarán numerosas palabras no jónicas pero con tintes jónicos<sup>5</sup>: μιν, δόκειν, Μούσησι, μῦθος, λείης, πεζεῦσαν, por citar algunas. Pero como bien es sabido, la lengua de Herodas no es un claro reflejo del dialecto jonio, sino que se trata de una lengua artificial en la que se combinan un fondo dia-

lectal jonio, del s. VI a. C., con palabras de origen épico, especialmente homerismos, del tipo de κνώσσοις ο κνώσσεις (cultismo para “dormir” que podemos encontrar también en Píndaro y Simónides), δειλή, ἐννέωροι ο τρήχουσιν; coloquialismos y vulgarismos, como βρέγμα ο τόνθρυζε; entremezclando frases hechas (μαλθακὸν θῶμα) y proverbios con referencias mitológicas, como καὶ σὺ Λάτμιον κνώσσεις con las más soeces expresiones (ἢ προσμένεις σὺ μέχρι εὖ ἥλιος θάλημι / τὸν κύσον ἐσθός;), buscando muchas veces suscitar el humor mediante la yuxtaposición de palabras pertenecientes a registros culturales opuestos; ejemplos de lo último podría ofrecerlos la utilización de un adjetivo propio de la épica como δειλή ο ἄπρυτε para esperaríamos que el sustantivo al que califica fuese algo elevado, acorde a su adjetivo; o el empleo del giro μέχρι τέο κείνη, aplicado a los ronquidos de la esclava, que recuerdan irónicamente el arranque de la elegía de exhortación al combate de Calino de Éfeso (I, 1). De estos numerosos ejemplos de procedimientos lingüísticos propios del mimiambo, concentrados en un breve espacio, podemos deducir que el autor se ha esforzado para que tuviésemos un pasaje arquetípico, una summa del género, lo que no implica que en el resto de la obra no vayamos a encontrar con este tipo de vocabulario.

Por otra parte, como ya se ha comentado, la temática popular es evidente. Las escenas de esclavos dentro de los mimiambos de Herodas son muy comunes; la presencia de estos personajes, sea participando de una forma activa o sea formando parte del transfondo -caso en el que se suelen mencionar sus nombres y su implicación con la trama (cfr. Mimiambo III, donde los acompañantes del maestro, Εὐθής, Κόκκωλος y Φίλλος, ayuda a azotar al joven)- sirve para crear escenas típicamente populares que podrían darse en cualquier hogar, además de servir en ocasiones como contrapunto humorístico, ya que suelen tomarse como ejemplos morales negativos al ser personajes perezosos, egoístas y glotonos, en especial si son mujeres, pues de todos es sabido que en la época era un añadido negativo. Esta escena marco puede compararse con las escenas de esclavos presentes en los mimiambos IV, VI y VII, donde encontramos un gran

---

<sup>5</sup> Al igual que en la comedia aristofánica cuando se pretendía imitar otro dialecto, muchas palabras no tienen por qué ser jónicas, sino parecerlo. De hecho, el tomar una palabra perteneciente a un dialecto y acomodarla a otro que queremos imitar con intenciones humorísticas, sin que en éste sea así, sigue siendo hoy en día uno de los mejores instrumentos para caracterizarlo.

paralelo en el tono en el que los amos se dirigen a sus sirvientes<sup>6</sup>, de lo que deducimos que Herodas, en su labor de componer un mimo prototípico en la escena inicial, elige el tema que más veces se repite a lo largo de sus composiciones.

Se nos presentan tres situaciones en las que Herodas, el amo, ordena a sus esclavas despertarse a trabajar, mostrándose muy autoritario, pero a su vez utilizando cierta ironía en su expresión (κῶς δ', ἄπρυτε, κοῦ κάμνεις τὰ πλεῦρά κνώσσοῦ'; la utilización del condicional εἰ θέλεις, para dar una orden o el apelativo épico δειλὴ Μεγαλλί). Debemos subrayar la particular violencia de esta escena inicial, que presenta una gran cantidad de imperativos y que, de hecho, se abre con la forma ἄσθηθι, que se repite posteriormente en dos ocasiones (vv. 6 y 14). En estas órdenes observamos una especie de gradación, desde la primera esclava, Ψύλλα, a quien dirige un mayor número de líneas y con quien se muestra más agresivo (ἄσθηθι, πέμψον, ἄγον), pasando por Μεγαλλίς, con la que muestra un tono más relajado -le ordena sólo levantarse (ἄσθηθι)-, para terminar con Ἀννῶ, a la que ordena escuchar su sueño ya que considera que tiene algo más de luces que las otras (ἀκουσον· οὐ γάρ νηπίας φρένας βόσκεις). Si prestamos atención, esta gradación está relacionada, en el plano formal, con el nombre que tiene cada una de las esclavas: mientras que Ψύλλα y Μεγαλλίς son nombres griegos prototípicos de esclavas -ambos femeninos, el primero un etnónimo relacionado con la tribu africana de los Ψύλλοι y el segundo un nombre común que se repite como nombre de señora también en Diodoro Sículo (XXXIV 2,10)- el tercero, Ἀννῶ, es un nombre hebreo, masculino, que significa "gracia" (cfr. *Giovanna*: "la gracia de dios"), nombre que posteriormente tendrá una profetisa en el Evangelio de Lucas (II, 36). Así, el autor resalta la importancia de la tercera esclava, que será la narrataria en esta obra, diferenciándola por la forma de su nombre de las dos primeras, cuya figura queda relegada a un segundo plano, realizando tareas domésticas.

Según Miralles (2004: 247-248), la actitud que adopta el poeta/narrador frente a sus esclavas proviene del hecho de que "estar echado" y "dormir profunda o continuamente" tienen connotaciones negativas en este mimiambo, porque el modo de dormir de las esclavas se opone al del poeta quien, tras un sueño

<sup>6</sup> Cfr. IV, 50-52: ἔσαστ' ἡμέρη κείνη / ἐν ἧι τὸ βρεγμα τοῦτο ἴταυσουρεστ' κνήσηι. y VI, 1-12 con VIII, 8-9.

premonitorio, ya se ha levantado y siente una gran urgencia por contar sus visiones, en las que ha vivido su confirmación como poeta.

La prisa que tiene el poeta por narrar su ensoñación a Ἄνω, hecho que se constituye en el nexo de unión entre la escena marco y la narración principal, responde a la idea existente de que un sueño que no es recordado, compartido o interpretado, no es más que una triste imagen de la realidad que carece de cualquier sentido predictivo. Por esta misma razón, en los vv. 11-13, el narrador ordena a la esclava Μεγαλλίς ir en busca de ínfulas para un sacrificio (quizá de la cerda mencionada en el v. 2), pues, como añade Headlam en su comentario (Headlam-Knox, 1922: 381), el poeta siente también la urgencia de expiar cualquier mal omen que pudiese haber contenido su sueño (no olvidemos que los antiguos consideraban que ver una cabra o un macho cabrío en un sueño era mal presagio (cfr. Artemidoro: *Oneirocritica* II, 12)), y de esta manera asegurarse que su confirmación como poeta se dará sin ningún inconveniente.

*Mutatis mutandis*, Teócrito plantea la estructura de su obra de una manera similar. Su idilio VII o de *Talísias* es un poema programático, compuesto en hexámetro dactílico y en dialecto dorio, en el que el autor nos presenta los elementos que definirán y diferenciarán a la poesía bucólica, de una forma más velada y refinada que el mimo VIII, ya que se trataba de composiciones concebidas para un público sumamente cultivado. A lo largo de los 51 primeros versos y de los 30 últimos, Teócrito se encarga de establecer cuidadosamente un marco al que se circunscribirán los relatos correspondientes de cada uno de los cabreros (la técnica de introducir varias narraciones secundarias en una principal es muy del gusto de Teócrito), pero, a diferencia de Herodas, Teócrito sí que introducirá referencias manifiestas a su estilo en este marco.

Así, el inicio de su poema (vv. 1-51) es una escena típica de la vida del campo, situada en un pasado inconcreto y casi atemporal (cfr. Fernández, 2007: 218), que narra el encuentro de tres cabreros con un cuarto que hacía el mismo camino y decide acompañarlos durante un tramo de su recorrido, cuando se dirigen de Cos a un pueblo cercano, donde vivía Frásidamo, un amigo que se disponía a celebrar en honor a Deméter la fiesta del comienzo de la cosecha, las Talísias, y, para divertirse, deciden hacer una pequeña competición literaria en lo que transcurre su travesía. El autor se sirve de esto para ir introduciendo ciertos elementos secundarios que son de gran relevancia para la definición de su poesía: el paisaje campesino, los cabreros, los agones poéticos, en los cuales incluso lle-

ga a especificar la técnica que van a utilizar los dos cabreros en la composición de las historias que van a enfrentar: tomar el final de la canción del contrincante y adaptarlo para iniciar la propia (τάχ' ὕτερος ἄλλον ὄνασει), haciendo mención explícita del nombre que otorga a su hacer poético: βουκολιάζομαι / βουκολιάσδομαι “cantar canciones pastoriles”, una de las primeras ocasiones en que aparece esta denominación: ἄλλα ἔγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδοῦ ξυνὰ δὲ καὶ ἄως, / βουκολιασδόμεσθα: τάχ' ὕτερος ἄλλον ὄνιασεῖ. (vv. 35-36).

Así mismo, en los últimos 30 versos (vv. 128-158) Teócrito remata el marco de su obra describiéndonos con gran vivacidad el paisaje que rodea la casa de Frasidamo, un lugar apacible y bello, con fuentes, hermosa vegetación, cantarines pájaros, abejas, cigarras; de él disfrutaban los cabreros a la sombra de un árbol compartiendo copas llenas de recién descorchado vino, en un ambiente realmente idílico: en definitiva, un locus amoenus, que no es otra cosa que escenario omnipresente en sus composiciones y uno de los elementos fundamentales de la poesía bucólica (uno de los primeros géneros en prestar atención al escenario natural en que se encuadran las composiciones).

Al operar ambas composiciones de la misma manera y tener rasgos similares, Fernández postula la hipótesis de una lectura del mimo de Herodas basada en el idilio VII de Teócrito, como si el primero hubiese leído al segundo antes de realizar su composición<sup>7</sup>.

Las semejanzas que propone esta investigadora, como ella bien comenta, no han pasado inadvertidas a los diferentes estudiosos que a los mimiambos de Herodas se han dedicado; el mismo Herzog (1924: 422 ss)<sup>8</sup> ya había llamado la atención sobre los diferentes puntos que unían ambas obras; en uno de los estudios más recientes y completos, el de Simon (1991: 81 ss.), el autor nos ofrece una interesante visión en lo referente a este tema. Simon afirma que Teócrito precede a Herodas como modelo en la composición de su mimo VIII, debido a que en esta pieza se pueden rastrear ciertos elementos de tipo bucólico -especialmente en lo que respecta a la narración del sueño, en la que ahondaremos a continuación- que no pudieron haber sido heredados por Herodas de

<sup>7</sup> Esta idea queda expuesta por parte de Fernández (2007: 216), basándose para ello, según allí nos explica, en el “reconocido hábito que tenían los poetas helenísticos de aludir con frecuencia a la poesía de sus contemporáneos”.

<sup>8</sup> Herzog se apoya en la lectura de las *Talías* de Teócrito para explicar la figura del “Viejo” que aparece en el mimo VIII.

la tradición mímica procedente de Sofrón de Siracusa, porque en las obras de este autor, padre del mimo literario, no hay constancia de que existiesen dichos elementos (por no hablar ya de indicios de reflexión literaria); esto lo lleva a suponer que Herodas tuvo que haber recibido ciertas influencias de Teócrito o, como él dice, haber tomado la obra de Teócrito como "orientación".

Los puntos de coincidencia que se pueden encontrar entre las dos obras, en mi modesta opinión, no tienen por qué ser fruto de la *imitatio*, a pesar de que no se pueda negar su posible existencia, sino que puede explicarse como un intento de dos autores que realizan una actividad poética similar, que pertenecen a la misma época y que practican géneros afines, de hacer una labor apologética y exegética de la opción poética que proponen, la cual, guardando las distancias, presenta muchos puntos convergentes, que se deberían, en último término, a que son poetas que pertenecen a una misma corriente literaria. La propia investigadora Fernández se presenta escéptica frente a la hipótesis de Simon (2007: 216). Afirmar que el motivo del sueño que aparece también en el αἴτιον segundo de Calímaco haya servido de modelo a Herodas para realizar su composición (también podría nuestro autor haber partido de la escena de la *Teogonía* de Hesíodo, la cual sirvió claramente de modelo a Calímaco), es bastante arriesgado, aunque totalmente posible, por lo que dichas discusiones han de ser tratadas con suma precaución. La cuestión de los supuestos y variados préstamos que tienen lugar entre autores coetáneos como éstos o entre Teócrito, Calímaco y Apolonio Rodio, cada vez que ha sido abordada ha desembocado en un callejón sin salida (cfr. Fernández Delgado, 1984).

Para poder entender mejor la labor creadora de Herodas hay que continuar con la parte más importante del mimo VIII, la narración del sueño y su posterior interpretación.

De lo poco que podemos leer de él con claridad, los elementos lingüísticos mencionados para la primera parte son aplicables a ésta: encontramos abundantes jonismos y palabras de origen culto, aunque, por la temática del pasaje, no se utilizan términos vulgares ni los juegos de palabras consistentes en la yuxtaposición de expresiones cultas y vulgares que antes mencionamos. Al tratarse de un pasaje literario más sutil, el autor abandona los procedimientos normales de los que se sirve para provocar la risa, de la misma manera que abandona el plano de lo real para penetrar en un mundo simbólico donde nada tiene un sentido unívoco, ya que estamos ante algo serio, estamos ante una

defensa de su obra por parte del autor (vv. 16-26).

Debido a la brevedad inherente a este tipo de composiciones, el autor no retarda la narración principal más que lo justo para que podamos ubicarnos en la escena mímica. El relato onírico que a continuación nos encontraremos es el más extenso que se ha hallado en una pieza mímica, lo que indica su importancia y ayuda a explicar la concisión con la que Herodas crea la escena marco, pues no querríamos encontrarnos con un poema muy extenso. Por esto, en el v. 16 ya nos hallamos plenamente introducidos en el relato del sueño y en menos de 55 versos ya hemos conocido a todos los personajes que toman parte en el mismo; no olvidemos que la lectura de los vv. 48-57 es puramente conjetural; suponemos, empero, que en algún punto de estos versos hace acto de presencia el viejo, el último personaje con el que nos topamos.

En su sueño<sup>9</sup>, el poeta se halla arrastrando un macho cabrío a través de un valle, cuando se topa con unos cabreros que se encuentran llevando a cabo una celebración ritual. Sin percatarse Herodas, el macho cabrío comienza a comer de diferentes arbustos cercanos, lo que es interpretado por los cabreros como un sacrilegio, razón por la cual lo matan y con su piel hacen un odre sobre el cual, tras hincharlo de aire, juegan a saltar y mantener el equilibrio. Llevan a Herodas ante un joven que infunde a nuestro autor un piadoso sentimiento de temor, tras percatarse de su vestimenta, característica de un dios. El joven lo invita a participar en la competición, y en ella nuestro poeta da la talla superando a la mayoría de los contrincantes, aunque queda a la par con un viejo que reclama para sí el premio, por lo que se hace necesaria la mediación del joven, quien, finalmente, declara vencedores tanto a Herodas como al anciano.

La interpretación de este sueño, que nos ayuda a completar la que da el propio poeta al final de su mimo, nos permite descifrar las intenciones poéticas del autor. En primer lugar hay que destacar, como ya se hizo, el escenario campesino que nos encontramos en este pasaje, que choca con los escenarios urbanos que suele utilizar el autor en otras obras. Junto a este paisaje, uno de los elementos

<sup>9</sup> Herodas decide iniciar la narración del sueño en el v. 16 con la oración *πράγῳ τιν' ἔλκεῖν [ διὰ ] φάραγγος ἀρήθη[ν / μακρῆς...*, con el aoristo *ἀρήθη[ν]* (v. Según Kessels (1978: 202-203) se habla dado un aumento en el uso de *ἴδσιν* y *δοκεῖν* (cfr. v. 45 *δόκεον*) a la hora de expresar lo que se habla visto en un sueño, pues estas expresiones ponen un énfasis mayor en el sujeto que sueña, más que en el propio sueño (al contrario que con otra expresión como *ἐφίπτεται*). Quizás por eso Herodas las utiliza.

más importantes del sueño es la fiesta de la que el poeta toma parte. La *communis opinio* concuerda en que dicha fiesta no es otra que el ἀσκολιασμός, un certamen ceremonial que formaba parte de las Dionisiacas rurales, sobre el cual Reisch y Hurschmann<sup>10</sup> nos dicen que se trataba de un divertimento popular que perseguía poder mantenerse en pie de una manera sosegada sobre un odre fabricado con piel de cerdo o macho cabrío, que se encontraba lleno de aire o vino y además untado con aceite, o bien saltar y bailar con un solo pie<sup>11</sup> sobre él intentando mantenerse derecho el mayor tiempo posible antes de caer al suelo; era una festividad perteneciente a las celebraciones que realizaban los viticultores tras la vendimia, de donde sería posteriormente exportada a las Dionisiacas atenienses, que según el calendario festivo ático se llevaban a cabo a finales de septiembre<sup>12</sup>. Reisch nos refiere, por su parte, que los pequeños premios que se otorgaban a los mejores saltadores en el Ática, el mismo odre, pero lleno de vino, que se menciona en el mimo VIII, daban a este anodino divertimento popular un cierto carácter agonístico. Reisch nos refiere, por su parte, que los pequeños premios que se otorgaban a los mejores saltadores en el Ática, el mismo odre, pero lleno de vino, que se menciona en el mimo VIII, daban a este anodino divertimento popular un cierto carácter agonístico.

En cuanto al análisis de esta festividad, para algunos investigadores como Simon (1991: 75-76) o Fernández (2007: 218) es innegable la relación que existe entre ésta y las Talisias, fiestas celebradas en honor a Deméter para agradecer la cosecha<sup>13</sup>. Ambos autores concuerdan en señalar que Herodas, para la composición de su poema, introduce el ἄσκολιασμός tomando como modelo a Teócrito y la manera en que éste plantea su presentación poética. Si bien es posible -y acertado, a mi parecer- enlazar ambas festividades, puesto que Deméter y Dioniso tienden a ser asociados en la religión griega como deidades que controlan los frutos de la tierra, no tiene por qué ser tan evidente, como sostienen Simon y Fernández, que Herodas haya tomado como modelo a Teócrito. Debemos te-

<sup>10</sup> Hurschmann, R. (1997).

<sup>11</sup> Aquí podría verse una alusión al tipo de metro que nuestro poeta usa, el coliambo (χαλός = cojo).

<sup>12</sup> Época en que las noches son más largas: cfr. κῶς δ', ἄτροτε, καὶ κίμνεις ... αἱ δὲ νύκτες ἐννέωροι. (vv. 4-5). Argumento que apoyaría la identificación de esta competición con el ἀσκολιασμός.

<sup>13</sup> Cfr. Göber, W. (1934: 1230-1231).

ner en cuenta que en el idilio VII las Talisias no poseen un trasfondo simbólico que nos guíe en la interpretación del poema, sino que son simplemente la razón por la cual los cabreros se desplazan de la ciudad al campo y están presentes en un segundo plano; por el contrario, en Herodas, la festividad es una de las claves fundamentales para entender el mimo y tienen un gran valor simbólico, el cual no pudo derivar de la función que cumple la fiesta en honor a Deméter que está presente en Teócrito.

A mi parecer, y partiendo de una propuesta de Miralles (2004: 251-252), según la cual es posible rastrear en el mimiambo VIII ciertas referencias a las festividades demetríacas y, a través de ellas, la intención del poeta de vincular su obra con la tradición yámbica<sup>14</sup>, debemos comprender que la elección por parte de Herodas del ὄσκολιασμός como motivo en la narración de su sueño pretende efectivamente recordarnos, de una manera muy somera, que ciertos elementos que toman parte en la conformación de su poesía, como la elección del coliambo, el dialecto jonio y el estilo de humor sardónico, proceden de la tradición yámbica.

Ahora bien, parece claro que la celebración llevada a cabo por los cabreros con los que se topa Herodas, que evidentemente forma parte de las Dionisiácas, nos remite a aquellas improvisadas representaciones culturales mencionadas en la introducción que con el tiempo desembocarían en la creación del primitivo mimo y tomarían parte en el surgimiento de la comedia; no debemos olvidar que ya los críticos literarios alejandrinos, quienes mostraron un gran interés en descubrir cuáles eran los orígenes de la comedia ática, ligaban su nacimiento con estas festividades (cfr. Headlam-Knox, 1922: LIV). De hecho, la alusión a los orígenes del género al que Herodas piensa adscribirse no se queda en esta tácita referencia a las Dionisiácas: unos versos más adelante, el autor nos describe los atavíos de un hermoso joven que hacía la vez de juez del certamen (vv. 28-35).

Apoyándonos especialmente en las conjeturas que nos ofrece Herzog (1924)

---

<sup>14</sup> La vinculación de los orígenes de la poesía yámbica a los primitivos cánticos pronunciados en fiestas y procesiones llevadas a cabo en honor a Deméter, ligados éstos a la figura mitológica de Ἰαμβή "Yambé" (hermana de Pan y de la ninfa Eco, de la cual se dice que, sirviendo en casa del rey Celeo, devolvió la risa a Deméter, que estaba compungida por la pérdida de su hija Perséfone, con una serie chistes y gracias de marcado tono obsceno) es una teoría que viene siendo defendida desde la antigüedad hasta nuestros días (cfr. West, 1974: 22-24).

para este fragmento, los atributos que en él se nos describen pertenecen innegablemente a Dioniso<sup>15</sup>: los coturnos, la hiedra en torno a sus sienes, la túnica de piel de ciervo, el grueso cinturón, etc. Estaríamos entonces presenciando un certamen en el que el propio dios al que se honra está presente<sup>16</sup>.

Fernández establece, de manera muy acertada, una comparación entre los atavíos de este joven y las ropas que lleva Lícidas, el cabrero con el que se encuentra Simíquidas en el idilio de Teócrito (vv. 12-19).

Los atavíos que adornan al personaje, por su parte, nos llevan a percatarnos de que en esta descripción Teócrito parece reproducir elementos característicos de la imaginería de Apolo Νόμιος o “pastor” (la piel de carnero, el viejo peplo y el bastón de acebuche)<sup>17</sup>. Esta identificación, propuesta por Williams (1971: 137-145), es corroborada por Livrea (2004: 161 s.), quien a su vez comenta la asombrosa similitud que existe entre la vestimenta de Lícidas en el idilio VII y la descripción de los atuendos que debían portar quienes se iniciaban en el culto de Dioniso-Sol (= Apolo) transmitida por un texto órfico (fr. 38 Kern). La identificación de Lícidas con Apolo queda subrayada por dos elementos que facilitan su comprensión: en primer lugar, por los vv. 13-14, en los cuales aparece la forma con tintes épicos οἶδέ κέ τις νιν ἡγοίησεν δῶν, con la que Simíquidas presenta a Lícidas, una fórmula acuñada por Homero mediante la cual se introducían en la narración seres de apariencia divina, aunque de identidad desconocida, cuyos atributos los hacían fácilmente reconocibles (Puelma, 1960: 147)<sup>18</sup>. Por otra, Segal (1981: 121) señala el momento en el que se produce el

<sup>15</sup> Cfr. Smotrytsch (1966: 120). La descripción del atuendo con el que va ataviado este joven coincide en varios aspectos con la descripción que nos ofrece Aristófanes en *Franas* de la vestimenta que porta Dioniso: “ἀλλ’ οὐχ οἶός τ’ εἰμ’ ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων / ὄρων λεοντήν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην. / τίς ὁ νοῦς, τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ζυνηλθέτην, / ποί γῆς ἀπεδήμεις;” (vv. 47-48), “... ὅτι κοθόρρους εἶχες, ἀν γυνῶναι σ’ ἔτι;” (v. 557).

<sup>16</sup> Dioniso es el dios patrono del teatro y su presencia en este mimo programático es oportuna. A pesar de que Herodas se autodenomina “escritor de coliambos” (v. 79), con la introducción a manera de personaje secundario de esta divinidad, nos recordaría que es consciente de que la tradición en la que se inserta, la mímica, es de tipo dramático, en el sentido de que muy probablemente los mimiambos eran representadas en ambientes de clase elevada.

<sup>17</sup> Teócrito, al referirse a Lícidas en este idilio, utiliza ciertas expresiones que pueden reforzar la idea de que se trata de la encarnación de Apolo: ἐσθλὸν σὺν Μοῖσαισι Κυθωνικὸν εὐρομῆς ἄνδρα (v. 12); Λυκίδα φίλε, φαντί τω πάντες ἠΐμην συρικτῶν μέγ’ ὑπείροχον ἔν τε νομῆσιν / ἔν τ’ ἀματῆρσσι. (vv. 26-28). Además el nombre del pastor, Licias, está relacionado con uno de los epítetos de Apolo, Licio (“el matador de lobos”).

encuentro, el mediodía, como un elemento que ayuda a crear una atmósfera sobrenatural en torno a Lícidas (cfr. vv. 21-23: Σιμικήδα, πῆ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις, / ἄνικα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασαισι καθεῖδει, / οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἡλαίνοντι;), ya que se supone que es un momento preferido para las apariciones sobrenaturales.

De esta manera, Teócrito nos estaría presentando a Apolo encarnado en la figura de Lícidas, el cual, más adelante, tras batirse en un duelo poético con Simíquidas (personaje que encarnaría al autor en persona), lo recompensa con aquel cayado que porta, al que califica de ἐκ Μοισῶν ξεινήιον ὥπασεν ἡμεν (v. 129), lo que nos lleva a comprender que esta escena representa realmente a Apolo, dios de la música, la poesía, las artes y figura pastoral importante, dando a Teócrito su beneplácito para que éste se dedique al noble arte del cual él es patrón, la poesía.

Sin embargo, el beneplácito de Apolo solamente se aplica a un tipo especial de poesía, la cual nos es presentada en versos posteriores. Si prestamos atención a los vv. 45-50 del idilio VII, en ellos el propio Lícidas/Apolo estaría dando a Simíquidas/Teócrito las razones por las cuales le otorga su cayado.

Lícidas explica a Simíquidas, mediante una hermosa metáfora, que su decisión de regalarle el cayado viene dada por el hecho de que él no canta como aquellos “pájaros de las Musas” (los poetas) “que intentan hacer frente con inútiles chillidos al poeta de Quíos” (es decir, a Homero, pues existía una extendida tradición que lo consideraba nativo de esta isla). Lícidas regala su cayado a Simíquidas por no dedicarse éste a la grandilocuente poesía épica -a la que compara con una enorme casa (vv. 45-46)-, sino por dedicarse, deducimos, al tipo de poesía que nos había sido presentado en los vv. 35-36, cuyo nombre nos recuerda Lícidas en el v. 49 ἄλλ' ἄγε βουκολικῶς ταχέως ἀρξώμεθ' αὐοῖδᾶς.

La mencionada autora da a entender nuevamente (Fernández, 2007: 220-224) que Herodas se basaría en Teócrito para introducir la referencia a Dioniso y su descripción, ya que hay que tener en cuenta que ya desde época arcaica estos dos dioses estaban en una estrecha relación de complementariedad (cfr. Otto, 1933: 182 ss.)<sup>19</sup> Sin embargo, no me parece que esté tan claro que un autor se

<sup>19</sup> Cfr. *Od.* 5,77: οὐδέ μιν ἄντην / ἡγνοίησεν Ἰδοῦσα Καλυψώ, δια θεάων; *Il.* 1. 536: οὐδέ μιν Ἥρη / ἡγνοίησεν Ἰδοῦσα ὅτι οἱ συμφράσσαστο βουλάς / ἀργυρόπεζα θεῖς... ; *o Il.* 13, 28: ἀταλλε δὲ κήτ' ὑπ' αὐτοῦ ... οὐδ' ἡγνοίησεν ἄνακτα....

base en el otro. A mi modo de ver, se trata de procedimientos literarios recurrentes en la literatura griega que sirven para simbolizar la elevación de un individuo normal al rango de poeta. No hay más que recordar cómo a Hesíodo, en su *Teogonía*, también las Musas le entregan un cayado<sup>20</sup> cuando se le aparecieron en el Helicón, mientras pastoreaba a sus ovejas, o cómo Arquíloco, en su iniciación poética, cambió una vaca que llevaba a vender por una lira a unas mujeres cuya descripción concuerda con la de las Musas, de manera similar a la que Herodas permite que sea sacrificado su macho cabrío (cfr. Miralles, 2004: 247; Miralles-Pòrtulas, 1983: 63-64). ¿Se trataría, pues, de que Herodas se basa en Teócrito para escribir su mimo programático o que cada uno tomó ciertos elementos de la tradición para hacer una apología de su arte, coincidiendo, como sería esperable, en algunos de ellos? Puesto que el motivo del sueño inspirativo también es recurrente, siendo utilizado por autores de muy distintas épocas, aunque especialmente por los autores alejandrinos<sup>21</sup>, a mi parecer es más lógica la segunda opción.

En una acción con una significación parecida a la de la entrega del cayado y el consiguiente reconocimiento como poeta, Dioniso zanjaría la discusión acerca del ganador de la competición a favor de los dos, el poeta y un viejo que aparece posteriormente, dándonos a entender que son iguales de buenos -la función de juez no es extraña a esta divinidad, no hay más que recordar el famoso pasaje de las *Ranas* de Aristófanes en el que se presenta una disputa entre Esquilo y Eurípides (vv. 830-1414) para saber quién componía mejores obras, arbitrada por el propio Dioniso en persona (Fernández, 2007: 224).

Con respecto a esto, Smotrytsch (1966: 22) tiene una interpretación bastante interesante: este autor propone la teoría de que este hermoso muchacho, que

---

<sup>19</sup> La relación que se establece entre estas dos divinidades se basa en que ambas son los elementos constitutivos, y antitéticos, de la vida: Apolo representa lo olímpico y lo divino mientras Dioniso, debido a su ascendencia mortal, es el símbolo de lo mutable y perecedero. De hecho, Apolo y Dioniso compartían el calendario festivo delfico: durante los meses de invierno, mientras Apolo estaba en las tierras hiperbóreas, se entonaba el ditirambo dionisíaco en vez del peán.

<sup>20</sup> Cfr. vv. 29-31.

<sup>21</sup> Las escenas de sueños de inspiración son recurrentes a lo largo de toda la literatura greco-latina (cfr. Kessels 1978). Por lo que respecta especialmente a autores alejandrinos, debemos recordar algunos episodios ya citados en el presente trabajo, como el sueño del segundo *αἰτιον* de Calímaco, el idilio *Ἀλιεῖς* de Teócrito, el sueño de Propertio (III, 2), el de Enio (Cic. Acad. pr. II, XVI), el sueño presente Ovidio (*Am.* III, 5) o los de Horacio (*Ep.* II, I, 52; *Sat.* I, 10, 31 ss.).

encarnaría a Dioniso, hace una alusión directa al monarca Ptolemeo II Filadelfo, ya que la imaginería de la época nos muestra una relación estrechísima entre la dinastía ptolemaica y las figuras tanto de Heracles como de Dioniso, lo cual es una herencia de una tradición macedonia que habría sido adoptada por Alejandro Magno<sup>22</sup>: el rey, igualándose a Dioniso, presidiría los festejos que se hacían en su honra. Esto significa que, en el mimo VIII, la acción de dirimir la competición a favor de los dos competidores implicaría que es el propio rey el que está dando su beneplácito tanto a Herodas como al viejo misterioso. La identificación del monarca alejandrino con esta divinidad hacía que las Dionisiacas tuvieran mayor relevancia en esta ciudad egipcia, comparable a la de Atenas. En estas celebraciones jugaban un importante rol unas hermandades de poetas-pastores, suerte de sociedades religioso-poéticas, que en la fecha indicada para la celebración salían en procesión guiados por el propio Dioniso<sup>23</sup>. Así, podemos deducir que la figura que iba a la cabeza de dichas procesiones no era una simple representación del dios, sino el monarca en persona, quien no era otro que la personificación de Dioniso (Smotrytsch, 1966: 122-125).

Esta propuesta, aunque un poco singular, no me parece nada descabellada, pues, lejos de lo que a primera vista pueda parecer, existen alusiones indirectas en la obra de Herodas al monarca. Si bien son escasos en comparación a otros autores contemporáneos, los elogios a la figura de los Ptolemeos y a los logros conseguidos por el monarca están presentes en los mimiambos. El ejemplo más conocido es el pasaje puesto en boca de la alcahueta del mimiambo primero (vv. 26-31), en el que ésta hace una especie de enumeración de los placeres de Egipto, listado que no ha pasado inadvertido a los especialistas: *καὶ δ' ἔστιν τοῦ οἴκος θεοῦ· τὰ γὰρ πάντα, / ὅσσ' ἔστι κου καὶ γινετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ· / πλοῦτος, παλαιστρη, δύναμις εὐδία, δόξα, / θέαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι, / θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός...*

Poco a poco se nos va desvelando el significado real del sueño y vamos entendiendo a qué elementos alude el autor cuando se refiere a la competición, al macho cabrío, a los cabreros, al joven y al viejo. Ahora vamos a centrarnos en

<sup>22</sup> Cfr. Smotrytsch 1966: 121; O.G.I. I, 54, 1-5: βασιλεὺς μέγας Πτολεμαῖος... ἀπόγονος τὰ μὲν ἀπὸ πατρὸς Ἡρακλέους τοῦ Διός, τὰ δὲ ἀπὸ μητρὸς Διονύσου τοῦ Διός.

<sup>23</sup> Una inscripción hallada en Rodas da testimonio de la estrecha relación que había entre estos grupos y la figura de Dioniso y el Museo, quienes los tutelaban (cfr. *Anuario della R. Scuola Archeologica de Atene II*, 1915-1916, n. 10, 139).

el significado de dicha competición, pues es el componente principal del sueño; para ellos nos vemos forzados a hacer referencia a la última parte del mismo, vv. 66-72, la interpretación del sueño que hace el propio Herodas, ya que allí se encierran las claves para descifrarlo.

La lectura de este pasaje, en el que Herodas cuenta a su esclava Aná el significado del sueño, es suficiente para comenzar a desentrañar el juego metafórico que el autor realiza. El macho cabrío, que con esfuerzo arrastra el poeta a lo largo del valle, es una metáfora de sus obras. El alimentarse dicho animal de los diferentes arbustos que había donde se celebraba el ritual, ser considerado un sacrilegio por los cabreros (οἱ δ' ἄμφι καρτὰ [... ] τεσ[ / τὸν αἰγ' ἐποίηεν [... ] π[. vv. 24-25), metáfora que explicaremos más adelante, y ser los cabreros quienes se encargan de sacrificarlo por ello (de hecho, más adelante, se refiere a cómo los cabreros devoraban la carne de los miembros de su macho cabrío), hace patente que su poesía está simbolizada por este animal, al que calificó en el v. 17 de ὁ δ' εὐπῶγων τε κεύκερος (haciendo una valoración personal de la calidad de su obra): τ[ ἃ ἔνθεα τελευτῶντες καὶ κρεῶ[ν] ἐδαίνυντο, / τὰ μέλεα πολλοὶ κάρτα, τοὺς ἔμοὺς μόχθους.

El término μέλεα en griego tiene un doble significado: tanto “miembros”, como “composiciones” (μέλος); de esta manera el autor juega con dicha ambigüedad ofreciéndonos una idea en el plano de lo real “devorar los miembros del macho cabrío” y otra en el metafórico “devorar los versos de su poema”. Además le añade la aposición τοὺς ἔμοὺς μόχθους<sup>24</sup>, que se puede, a su vez, interpretar desde los dos planos: el esfuerzo de haber arrastrado al animal y el esfuerzo de componer sus obras.

En mi opinión, la máscara de “cabreros” estaría ocultando a los críticos

<sup>24</sup> Fernández señala que Teócrito, en su idilio VII, se refiere a su hacer poético por dos veces con un verbo que significa “esforzarse”, ἐκπνέω (v. 51: τὸ μελόδιον ἐξεπνέουσα; v. 85: ἐξεπνέουσα). Más aún, Teócrito, en los vv. 43-50, donde, como hablamos comentado, resume su posición frente a la poética antigua y define los límites del nuevo estilo que propugna, nos confiesa su odio hacia unos Μοισῶν ὄρνιθες, los cuales, chillando, se afanan (μοχθίζοντα) en fastidiar inútilmente al “poeta de Quíos”, aludiendo seguramente a aquellos émulos sin más de la poesía homérica, cuyo arte contraviene los pilares de la poesía alejandrina (la brevedad y la concisión). De esta manera, se hace inevitable reseñar la similitud entre el vocabulario utilizado por ambos autores en sus respectivos poemas.

literarios, similares a aquellos Τελχίνας<sup>25</sup> que se ensañaron con Calímaco, que consideraban indigno el hecho de que la poética de Herodas bebiera (o comiera en este caso) de otras fuentes literarias<sup>26</sup>. Su labor consistía en utilizar el género mímico como base -a esto se refiere con que los arbustos estén cerca de la celebración en honor a Dioniso, arbustos que estarían representando los otros géneros-, pero acomodado a otro metro y otro dialecto; ésta es la razón por la cual en el sueño estos “cabreros” mataron al macho cabrío, lo despellejaron y lo devoraron, aunque Herodas los denomina πολλοὶ ἐν Μοῦσησιν, por lo que, a mi parecer y entendiéndose claramente que se trata de aquellos que se dedican a las labores relacionadas con la literatura, entre estos críticos podría hallarse también algún contrincante literario; se ha querido ver entre estos “cabreros” también a otros poetas de su época (Calímaco, Fénix de Colofón, quien también compuso colíambos, o Teócrito), debido a que en estas celebraciones dedicadas a Dioniso solían participar activamente las ya mencionadas “hermandades” de poetas.

Miralles (2004: 251-252) hace una gran aportación a la idea de que tras la figura de dichos cabreros se esconden tanto los críticos literarios como otros poetas de la época. Este autor propone que la presencia del odre hace una clara referencia al inicio del libro X de la *Odisea* (referencia que es defendida también por Fernández (2007: 227-228) y totalmente plausible, ya que la *Odisea* era una obra muy querida por los poetas Alejandrinos), cuando Odiseo y sus compañeros, tras haber vencido al Cíclope, atracan en la isla flotante de Eolo (*Od.* 10. 1-76). Allí el dios regala a Odiseo un odre bien cerrado que guardaba los vientos que los ayudarían a navegar con rumbo fijo hacia su ansiada Ítaca; sin embargo, la envidia de los compañeros de viaje de Odiseo hizo que en el noveno día de travesía decidieran abrir el odre para ver qué era lo que le había regalado Eolo al héroe, mientras éste dormía, desatando con ello una tempestad que los alejaría nuevamente de su rumbo (*Od.* 10. 38-55). Paralelamente, Herodas, mediante una referencia totalmente erudita, hace que el odre que aparece mencionado en la *Odisea*, el cual no es otra cosa que el elemento que

<sup>25</sup> *Altia* I, fr. 1 vv. 1-6 y 16-18.

<sup>26</sup> Cfr. Cal, *Iam.* XIII, fr. 203: el autor se queja de los críticos que censuraban la variedad de su poesía.

<sup>27</sup> Cfr. *Od.* 10. 19-20<sup>25</sup> *Altia* I, fr. 1 vv. 1-6 y 16-18.

desencadena la envidia de los demás marineros, sea evocado por el odre sobre el que él mismo tiene que saltar en el ἀσκολιασμός junto a los críticos y los poetas coetáneos que habían adoptado el coliambo, de manera que se pueda establecer una equivalencia entre los contrincantes del poeta y los compañeros de Odiseo, quienes, movidos por la envidia, impidieron que el héroe obtuviera el premio de retornar a su Ítaca natal.

De vuelta a la interpretación de la escena de la competición, una vez que se ha hecho el odre con la piel del macho cabrío y que el joven ha invitado a nuestro poeta a saltar sobre él (vv. 38-40), Herodas nos cuenta con orgullo cómo mientras unos caían de espalda y otros de frente, él se mantuvo y pudo saltar hasta dos veces (“muchas” si seguimos la conjetura de Herzog), demostrando que fue un contrincante tal que llegó a ser coreado por los asistentes: κάγω δόκον οἷς μ[ ] ἐκ τόσης λειψ / ἐπ’ οὖν ἄλεσθαι, κηλάαζαν ὄνθρωποι / ὅς μ’ εἶδον. ἴως τὴν δο[ρῆ]ν πιεξεύσαν / καί φ[ ] (vv. 45-48).

Es este el punto en el que se nos desvela el verdadero sentido de dicha competición: Herodas se enfrenta a sus contrincantes y sus críticos por llegar a ser reconocido como un poeta de primer orden, razón por la cual llegamos a entender que el certamen simboliza la aceptación y consagración de la obra de nuestro autor por parte de los entendidos de su tiempo, meta que, como bien se ve, es conseguida con creces.

El estado del papiro no nos permite saber cómo termina esta escena, ya que precisamente es en este punto donde más dañado se encuentra<sup>28</sup>; sin embargo, tras una laguna de alrededor de cuatro versos, el poema se reanuda, pero ahora en la voz de un interlocutor que se dirige de manera amenazante a Herodas, lo que nos podría dar ciertas pistas del contenido de lo que se ha perdido: τὰ δεινὰ πνεύσαι λάξ πατε[ ] / ἔρρ’ ἐκ προσώπου μὴ σε καί[ ]ερ ὄν πρέσβυς / οὐλλῆ κατ’ ἰθὺ τῆ βατηρίη κό[ ]ψω. / κηγὼ μεταῶτις· ὦ παρεό[ ]ντες / θανεῦμ’ ὑπὲρ γῆς, εἰ ὁ γέρον μ[ ] / μαρτύρ[ ]ομαι δὲ τὸν νεην[ ]ίην / ὁ δ’ εἶπεν [ ]μψω τὸν δορέα. [ ] / καὶ τοῦτ’ ἰ[ ]δῶν ἔληξα. (vv. 58-64).

Se trata de un viejo que, con una actitud un tanto agresiva, amenaza con golpear al poeta si este no se marcha y reclama también el premio para sí mismo, razón que nos lleva a pensar que dichos versos perdidos contenían el final de

<sup>28</sup> vv. 48-53, sólo se pueden leer las primeras letras del verso. Los versos 54-57 faltan

la competición, en la cual, según Simon (1991: 71), el poeta debió de caerse en algún momento, lo que motivaría las amenazas de este nuevo personaje, cuya intervención tendría aquí su inicio.

La identidad de este viejo, de la cual quizás los versos perdidos nos daban alguna pista, ha sido ampliamente discutida por los investigadores. Para Smotrytsch (1962) bajo esta máscara se esconde realmente Calímaco, ya que también había escrito coliambos, al igual que Herodas, y era un digno contrincante; para Crusius (1964: 46-47) es un rival poético anónimo de nuestro autor; otros investigadores, entre los que se cuenta Herzog (1924: 423), consideran que hace referencia a Teócrito o a Filetas de Cos<sup>29</sup>. Por mi parte, creo, como otros autores (Headlam-Knox, 1925: 13-15), que quien realmente se esconde bajo la figura del viejo no es otro que Hiponacte, a tenor de las siguientes razones:

1. Partiendo de la base de que esta competición simboliza la búsqueda del reconocimiento definitivo de Herodas como un poeta de primer orden (lo que interpreta de su propio sueño el autor cuando dice: .....  $\text{ἢν αἶψα τῆς φ[άραγγος] ἐξέεικον / ..... κ[ὶ] ἀλοῦ δῶρον ἐκ Δ[ίων] ὕσου)$ , hay que tener en cuenta que su precedente directo en el arte de escribir coliambos, un elemento esencial de su opción poética, al que hasta el momento no ha hecho referencia en su obra, es Hiponacte, con respecto al cual, la actitud amenazadora del viejo recuerda una de las características más importantes de la obra de este poeta del s. VI a. C., las críticas y amenazas que lanzaba a sus contrincantes a través de sus incisivos yambos.

2. Si prestamos atención a los últimos seis versos del mimo podemos observar cómo, aparte de hacer Herodas una mención directa a su predecesor y reconocerlo como tal, el trato de igualdad que recibe junto a él a la hora de recibir la victoria es suficiente reconocimiento para nuestro poeta, indicándole cuán grande va a ser su fama, igual a la de aquel poeta jonio (vv. 73-79).

3. Dioniso decide que es tan bueno el arte de Herodas como el de Hiponacte

---

<sup>29</sup> Para conocer la postura concreta de cada uno de estos investigadores, cfr. Simon, 1991: 68 n. 134.

y nuestro autor acepta con todo agrado dicha resolución, puesto que para él esto ya implica un mérito. Tenemos en Herodas un episodio que tiene algún parecido con el episodio del idilio VII en el que Lícidas decide regalar su cayado a Simíquidas, símbolo del relevo generacional en la poesía, cuando en el v. 60 el viejo Hiponacte amenaza a Herodas con derribarlo con un golpe de su bastón. En este punto es posible interpretar que Hiponacte no quiere conceder a nuestro autor el gusto de estar a su altura y poder llegar a superarlo, lo que se simbolizaría mediante la entrega del bastón, tal como en Teócrito, sino que, por su parte y conforme a su actitud agresiva, lo amenaza con golpearlo con él. De hecho, hay un parecido extraordinario entre la forma en la que Herodas nos dice cómo el viejo lo amenaza: οὐλημι κατ' ἰθὺ τῆ βατηροῖτι κόψω. y un fragmento aislado, el número 20 W., de los yambos de Hiponacte: δοκέων ἐκείνον τῆ βακτηροῖτι κόψαι.

Me parece que dichas razones, aunque no sean totalmente definitivas, ofrecen serios indicios que permiten pensar que tras la máscara de este viejo quien realmente se esconde es Hiponacte: la actitud amenazadora, la presencia explícita del nombre del yambógrafo, el simbolismo que se halla tras el bastón. Recuérdese además, trayendo a colación nuevamente el pasaje de Ranas ya citado, que Dioniso ya aparece en la literatura griega cumpliendo la función de juez entre dos grandes autores, y cómo, también en aquel pasaje, el dios decide no pronunciarse a favor de ninguno de los dos, porque los tiene en igual estima (vv. 1412-1414: ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ. / οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι. / τὸν μὲν γὰρ ἴγσομαι σοφόν, τῷ δ' ἴδομαι.).

Una vez desentrañado el significado de dicho sueño premonitorio, cabe hacer alguna mención a la última parte del mimo, aunque ya nos hayamos servido de ella para la interpretación del sueño y, en consecuencia, ya hayamos explicado algunos elementos que la conforman. La interpretación, que ocupa los últimos catorce versos del mimiambo, recoge todos los deseos del autor y se erige, en último término, tanto en una apología de su labor, como en el anuncio de que su obra le acarreará la fama: el poder premonitorio de los sueños es de sobra conocido en gran número de culturas. Aunque de nuevo debemos lamentar que el estado del papiro no nos permita reconstruir con total seguridad las relaciones sintácticas que se establecen entre las palabras que en él podemos leer, parece claro que la interpretación se divide en dos. Por una parte, el autor interpreta el hecho de haber arrastrado al macho cabrío y de que éste hubiese

sido descuartizado: de la misma forma que a Hesiodo le fue revelada su vocación poética en el Helicón por parte de las Musas o a Arquíloco le fue arrebatada la vaca que llevaba a vender, nuestro autor recibe en esta parte del sueño la confirmación de que su obra ha sido aceptada por Dioniso y ha obtenido el favor de éste (no olvidemos que los mimos no podían representarse en el gran teatro de Dioniso), su “regalo”. En apoyo de esta idea, Miralles (2004: 250-51) resalta el hecho de que el estado del papiro no nos permite saber con certeza qué es lo que regala Dioniso al poeta en el v. 68 (un macho cabrío, el don de la poesía o un premio), pero, como en el verso anterior se encuentra la palabra *αἴψα*, símbolo de su producción poética, no es aventurado pensar que aquel regalo sea el reconocimiento como poeta (vv. 66-72).

Por otra parte, en los vv. 72-78, Herodas interpreta el significado de haber recibido el premio a la par que el viejo que lo reclamaba. En estos versos, que son presentados a manera de disyunción mediante la estructura  $\eta... \eta$  (cfr. Simon, 1991: 73), cuya primera parte se haya seriamente mutilada, el autor plantea el hecho de que el sueño le permite entender que la fama para él está garantizada, no porque sus yambos sean los mejores (pues no fue él el único ganador de la competición), sino porque permiten que sea equiparado al gran Hiponacte, su predecesor.

En esta retrospectiva que hace el poeta sobre la competición es posible hallar una razón más -y bastante definitiva, en mi opinión- para ver que bajo la máscara de aquel “viejo” está el poeta jonio del s. VI a. C.: si Herodas deduce de su sueño que el trato de igualdad que recibió por parte del joven juez/Dioniso junto a aquel malhumorado anciano en la competición, y esto implica, en el plano de lo real, que alcanzará la fama porque sus yambos son igual de meritorios que los de Hiponacte, se me antoja que la relación entre el personaje ficticio y el histórico queda establecida por el propio autor en su poema:

“... y como me pareció / obtener el premio yo solo de entre los muchos que estaban pisoteando / el odre hinchado, y como fui tratado igual que el viejo enfurecido, / alcanzaré la fama, sí, por la Musa, que me dará gran honra / por mis yambos, o que (me la dará) en segundo lugar por cantar, / a continuación Hiponacte, mi predecesor, los coliambos / a los jonios que han de venir.”

Simon (1991: 76 ss.) nos dice que la presencia de Hiponacte en el mimiambo programático de Herodas y el reconocimiento de éste como su predecesor establece un nexo de unión francamente fuerte entre la producción de nuestro autor y Calímaco, ya que éste último, en su yambo I, erige a Hiponacte como arquetipo del género yámbico, y discute, en su yambo XIII, contra aquellos que no aceptan ninguna innovación en este género. Aunque sea posible establecer estos lazos de unión entre la poética de los dos autores, Simon a su vez comenta que la obra de Calímaco, sin embargo, no ofrece elementos especialmente importantes para la interpretación del mimo VIII.

En el último verso del mimo, Herodas condensa de una manera magistral su adhesión definitiva a la tradición yámbica a través de la expresión τῷ κῶλλ' ἀείδειν Ξουθίδιης † ἐπιουσι, dejando patente, en la primera mitad del verso, la aceptación del metro hiponacteio (κῶλλ' es la variante jonia de la palabra χῶλλ' = χῶλλιαμβος) y, en la segunda, su anexión al dialecto jonio, mediante la expresión épica (ἀείδειν) ... Ξουθίδιης † ἐπιουσι "(cantar) ... a los venideros hijos de Jutis"; así, para referirse a los jonios, evita la expresión prosaica y se vale mejor de un adjetivo patronímico de tipo homérico "el hijo Jutis", con el que designa a Jone, mítico predecesor de todos los jonios.

Ahora bien, una vez que hemos intentado glosar el sueño y la interpretación del mismo en el mimo de Herodas, con el fin de explicarlo, es necesario establecer de nuevo una última comparación con la obra de Teócrito, debido a las semejanzas tan grandes que hemos visto que existen entre ambas y dado que, aunque en el idilio VII la labor apologética de Teócrito no sea la función principal -lo que no implica que no exista, ya que el símbolo de la entrega del cayado por parte de Lícidas/Apolo significa la proclamación de su propia poesía como una poesía de calidad-, sí que lo es la exegetica. Es decir, mientras Herodas prefiere tanto defender como explicar su obra, es decir, exponer su *Dichterweihe* o "consagración poética", Teócrito pretende centrarse en la explicación de su proceder literario. De esta manera, y teniendo en cuenta todas las interpretaciones metaliterarias que hemos mencionado dentro de su obra a propósito de los elementos presentes en Herodas, el idilio VII pretende explicar las características del género bucólico y sus constituyentes.

En los versos 43-44, Lícidas, con una dulce sonrisa en la boca, le dice a Simíquidas: "τάν τοι", ἔφα, "κορύναν δωρόττομαι, σύνεκεν ἐσσί / πῖν ἐπ' ἀλαθείαι πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος".

Lícidas le otorga a Simíquidas el cayado porque lo considera un “retoño” modelado por Zeus, es decir, un poeta de una nueva generación y con una nueva concepción poética, que se ha ganado el reconocimiento y la fama que merece, aunque por su parte Simíquidas (máscara bajo la que se oculta Teócrito) se niega a reconocer la calidad de su arte, teniéndose por menos que Sicélicas de Samos (más conocido por Asclepiades de Samos) y Filetas de Cos<sup>30</sup>, en una clara *actio humilitatis*. Con la mención de estos dos poetas Teócrito está haciendo un doble juego: por un lado, está reconociendo la importancia y la valía de estos autores, viendo reflejado en ellos a qué debe aspirar cualquiera que se dedica al arte de la palabra; sin embargo, incurre en un juego irónico, en tanto en cuanto el tipo de poesía que aquellos cultivaban, epigramática y épica, respectivamente, no son parte constitutiva del género bucólico, más bien lo contrario.

Las dos narraciones centrales, tema que no aborda Fernández en su trabajo comparativo, tienen un significado metaliterario hárto importante dentro del idilio, tanto como todos los elementos alusivos que ayudan a desentrañar su sentido. Como nuestro mimiambógrafo, Teócrito se sirve de las narraciones incrustadas para explicar esta nueva visión poética que ya ha recibido el beneplácito de Apolo, comparándola, brevemente, con la de sus predecesores, pero más que nada señalando los elementos novedosos que en ella hay. Así, a lo largo de las dos historias que cantarán cada uno de los cabreros, veremos una evolución desde un tipo de composición con reminiscencias épicas hacia un nuevo tipo de poesía, con una constante atención a temas amorosos, la poesía bucólica; en estas narraciones se intuye que el autor quiere mostrarnos cómo hay un paso del antiguo hacer poético clásico hacia una nueva mentalidad, la alejandrina, sirviéndose del desarrollo de los principales temas que en ella se encuentran.

En lo que respecta a los elementos formales que han de caracterizar la poesía bucólica de Teócrito, al igual que hemos resaltado en el mimo de Herodas, éstos se encuentran especificados por la técnica que se ha utilizado para la redacción de este idilio: el uso fundamentalmente de un dialecto dórico, entremezclado con una base jónico-épica o eolia, cuya procedencia es imposible de especificar, ya que Teócrito utiliza formas dorias que no se han atestiguado en ninguna variedad del dorio hablado y parecen variar ligeramente en cada uno

---

<sup>30</sup> Cfr. vv. 39-41.

de los idilios compuestos en este dialecto (quizás se trate de una pátina doria que rinde tributo a la tradición literaria que adopta<sup>31</sup>), la utilización del hexámetro como metro de sus composiciones, la utilización de términos épicos y continuas alusiones mitológicas, el empleo de refranes y sentencias entre otros ingredientes de tipo popular (cfr. Fernández Delgado, 1984), la presencia de vocabulario específico del campo de la medicina y la botánica (este último relacionado con la importancia del paisaje), etc., están dispersos a lo largo de este idilio programático. Podría, por el contrario, objetarse que muchos de sus poemas no adoptan esta forma; es verdad y a día de hoy esto constituye uno de los interrogantes que han rodeado la obra del autor, sin embargo es importante a nivel metaliterario para la definición de lo bucólico que en este idilio en particular, en el que Teócrito se presenta como poeta, utilice los elementos antes mencionados.

Herodas decide transmitirnos sus intenciones literarias enmascaradas en la narración de un sueño que él mismo se encarga de desvelarnos; de una manera similar Teócrito se sirve de las dos narraciones incrustadas para este fin. El primero de los cabreros en tomar la palabra es Lícidas, tras haber sido impelido por Simíquidas a batirse en un duelo poético. La composición de Lícidas, de tema amoroso desde el inicio, se abre con la exposición del sufrimiento que siente éste por la partida de su amado Ageanacte, cuyo viaje y avatares están teñidos de un gusto a poesía épica que salpicará el primer tercio de la composición, evocándonos los largos viajes de *Odisea*. Pero en el v. 63 del idilio, el escenario es diferente, al igual que la óptica, cambiando el protagonista; así, en un ambiente claramente bucólico, Lícidas nos cuenta su angustiada espera mediante una imagen suya tumbado y ahogando las penas en crateras llenas de vino pteleático, recordando a su amado mientras dos pastores tocan la flauta y Títiro canta para él dos canciones de tema amoroso-mitológico: una sobre Dafnis, la otra sobre Comatas. Dichas canciones conforman una Priamel, en el que estas dos piezas sirven de ejemplo: “por una parte uno... por otra otro...”, que posteriormente serán recogidas por sendas evocaciones de Lícidas a su amado realizadas en primera persona.

---

<sup>31</sup> Cfr. Molinos Tejada (1988: 375-379); García Teijeiro-Molinos Tejada (1986: 23-25); Gow (1922: lxxii ss).

En esta hermosa canción Teócrito nos lleva desde un tipo de poesía con reminiscencias épicas hasta dos cantos de tema amoroso, mostrándonos una imagen de la poesía clásica y de la nueva poética que él defiende, y la evolución de una a otra (pues el tema mitológico sólo se vuelve a tocar con fines ejemplificadores). Estas canciones están protagonizadas por dos divinidades estrechamente ligadas al género pastoril: por una parte Dafnis, que se considera el fundador del género, al haber sido instruido por Hermes en el pastoreo y por Pan en la música, y Comatas, figura mitológica importante. Si ahondamos aún más podríamos ver cómo, de la misma manera que el idilio VII contiene dos narraciones, la narración de Simíquidas contiene dos canciones, con lo que Teócrito quiere darnos a entender que esta técnica de encajar distintas narraciones en otras principales, será recurrente a lo largo de su obra.

Se nos está desvelando aquí la temática más importante de la poesía bucólica, el tema amoroso, y en particular las cuitas por el amor perdido. Teócrito incluye en esta canción los nombres de ciertas divinidades que harán continua aparición en sus idilios, Dafnis, Afrodita, Comatas, también Títiro, nombre prototípico de pastor, todas ellas relacionadas bien con el mundo campesino o bien con el amoroso.

La canción de Lícidas propone la temática principal de lo que es lo bucólico, mientras que la canción de Simíquidas, tras hacer uso de la temática del final de la composición de Lícidas para iniciar la suya, añade a manera de pinceladas otros elementos que serán usuales en los idilios teocríteos: comienza por cantarnos las vicisitudes de un triángulo amoroso, hace referencia a Febo Apolo como dios de la poesía, presta importante atención a la figura del dios Pan, que no es otro que el dios pastoril por antonomasia, y remata haciendo mención a un género que tendrá amplio desarrollo en la poesía de Teócrito y que influirá ampliamente en la lírica posterior, el *paraclausithiron* (vv. 122-124).

En definitiva, el autor intentó darnos a conocer los preceptos del género bucólico haciendo uso de ellos para componer las breves cancioncillas que se intercambian los cabreros, mientras que dedicó la narración principal que sirvió de marco para éstas a presentarnos su hacer poético y hacernos partícipes de su coronación como autor reconocido, simbolizada por la entrega del cayado, y a describirnos de manera sumamente detallada, por una parte, la ocasión que sirve de pretexto literario para su composición (especie de competiciones agoniales entre poetas enmascarados en la figura idealizada de cabreros y pas-

tores) y, por la otra, el paisaje, tan significativo, que hace las veces de telón de fondo. De hecho, la importancia del escenario que ofrece el paisaje es tal, que el poeta decide describirlo de una manera muy detallada y evocadora en uno de los puntos más marcados del poema, el final, ocupando una gran extensión del mismo, casi treinta versos (vv. 135-157).

### 3. Conclusión

Tras intentar explicar el mimo VIII de Herodas y compararlo con el idilio VII de Teócrito, ateniéndome, a su vez, a las observaciones hechas por C. Fernández, F.-J. Simon, C. Miralles y los demás autores que se han ocupado del tema, queda claro que los puntos de contacto entre las dos obras son más que obvios, tanto en la finalidad de las mismas como en la forma y, hasta cierto punto, en la temática que tocan. Sin embargo, a diferencia de algunos de los investigadores mencionados, no considero que haya razones suficientes para proponer la hipótesis de que uno de los autores se haya tenido que basar en el otro para la composición de su pieza.

Me parece que la temática de la defensa de una actitud poética nueva y que presenta una ruptura con lo clásico, una *Dichterweihe*, en definitiva, es normal y común a todas las épocas (la rima primera de Gustavo Adolfo Bécquer acepta una lectura exegética, por ejemplo). Por esta razón, y debido a la cercanía temporal y geográfica que existía entre Herodas y Teócrito, ya que de alguna manera u otra, en el s. III a. C., la élite cultural tenía que pasar por Alejandría, los dos poetas se veían influenciados por las mismas corrientes estéticas e intelectuales, lo que intervino en las coincidencias que se dieron en la confección de sus poemas programáticos, máxime cuando los dos autores introdujeron en su visión poética particular un mismo género de origen popular, el mimo. De esta manera, las referencias a ciertos elementos formales o al paisaje en que se desarrollan ambas historias vienen determinados por la intención metaliteraria de dar a conocer los orígenes del género. Esto explica (aunque estos dos autores seguramente estuvieran al tanto de la producción del otro) las coincidencias más importantes a nivel formal y temático, tales como personajes, temas, o escenarios, que se dan entre ciertos mimos de Herodas e idilios de Teócrito con una preponderancia del elemento mímico, pero que no podemos dibujar este panorama de semejanza de elementos de su obra únicamente para estos dos autores pues, como ya comentamos, la producción de otros poetas de esta

época, como Calímaco o Apolonio Rodio, presentan puntos de contacto importantes con las de Herodas y Teócrito.

Efectivamente, no podemos reducir las coincidencias de ambos autores al hecho de que Herodas se haya orientado en la dirección de Teócrito para la composición de su poema programático, incurriendo en la adopción de los elementos principales que el último autor utiliza en su idilio VII. Toda la serie de puntos de unión con diferentes procedimientos temáticos y formales presentes en otros autores, tanto contemporáneos como precedentes, que podemos vislumbrar en el mimo VIII y que hemos intentado resaltar a lo largo de este trabajo (alusiones a la *Odisea* homérica, a Hesíodo, a Aristófanes, los nexos de unión con la poética de Calímaco, Hiponacte y Arquíloco), nos llevan a comprender que la labor erudita de Herodas en la composición de su presentación poética no se limita a la adopción y transformación de los elementos utilizados por Teócrito en su obra, sino al reflejo y desarrollo de una manera auténtica y personal de elementos procedentes de diversas tradiciones que configuran su identidad como poeta.

No podemos bajo ningún concepto negar la existencia de puntos de coincidencia entre la producción de estos dos autores, sin embargo dicho puntos de unión pueden deberse a la similitud de las tradiciones con las que estos poetas entroncan. En el caso de que Herodas haya efectivamente extraído algún elemento del idilio VII de Teócrito, éste no habría sido introducido en su poema sin más, sino que habría sido reelaborado y dotado de connotaciones nuevas y diferentes que le habrían servido a nuestro autor para explicar su elección genérica, diferente a la de Teócrito.

Un ejemplo que, a mi manera de ver, ilustra este punto es el episodio presente en ambas obras en el que el autor recibe el beneplácito para dedicarse a su género particular por parte de la divinidad tutelar del mismo: Apolo y Dioniso. Si prestamos atención al idilio VII, allí Lícidas/Apolo es el patrón y representante máximo del género que Teócrito ha creado, pues no tiene ningún precedente, pero al que el autor presenta como un género ya existente. Se trata de un solo personaje el que da su aprobación a Simíquidas/Teócrito para que se dedique a su novedoso arte. En cambio, en el mimo VIII, Herodas, si es cierto que se basa en el idilio VII, utiliza dos figuras simbólicas en lugar de una para cumplir en su poema la función que en el idilio cumplía únicamente Lícidas/Apolo; estamos hablando del joven/Dioniso y el viejo/Hiponacte. Estos dos persona-

jes, antitéticos en todos los aspectos (el uno joven, justo y atento con el poeta, el otro viejo, mezquino y egoísta), representarían uno al patrón de uno de los géneros al que Herodas se adhiere, el mimo, y el otro al autor arquetípico de la otra tradición con la que nuestro autor se vincula, el yambo. Así, la divinidad que otorga el reconocimiento a Teócrito queda dividida, en Herodas, en dos personajes, uno, Dioniso, que reconoce los méritos del arte del autor en lo que respecta a su elección del mimo como una de las partes de su opción poética, y otro, Hiponacte, el *pater generis*, que a pesar de no querer perder su condición de mayor exponente del género, finalmente acepta compartir su honor con este nuevo y valioso poeta.

Ambos constituyen, pues, dos testimonios únicos y de excepcional importancia sobre la concepción poética de los autores alejandrinos y sus conocimientos sobre teoría literaria -si es que podemos hacer referencia a ello con esta terminología moderna-, la cual nos permite ampliar nuestro conocimiento sobre la literatura griega, su evolución en época helenística y, sobre todo, la amplia conciencia que tenían los autores sobre su producción.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARBUTHNOT NAIRN, J.- LALOY, L. (1928). *Hérodas. Mimes*. París, Les Belles Lettres.
- BURTON, J. B. (1951). *Theocritus' Urban Mimes: mobility, gender, and patronage*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of Los Angeles Press.
- CRUSIUS, O. (1914). *Herondas. Mimiambi*. Leipzig, Teubner.
- (1924). *Der Traum des Herondas*. En: *Philologus* 79, pp. 369-433.
- (1964). texto griego de Herzog, R. *Die Mimiamben des Herondas*. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- CUNNINGHAM, I. C. (2004). *Herodas. Mimiambi*. München-Leipzig, Teubner.
- DI GREGORIO, L. (1997). *Eronda. Mimiambi I-IV*. Milano, Vita e Pensiero.
- (2004). *Eronda. Mimiambi V-XIII*. Milano, Vita e Pensiero.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2007). Autoridad poética y tradición literaria en Herondas (Mimo VIII) y Teócrito (Idilio VII). En: *Cuadernos de Filología Clásica* 17, pp. 215-235.
- GARCÍA TEIJEIRO, M.- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>. T. (1986). *Bucólicos Griegos*. Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1984). Sabiduría popular y epos sapiencial en los *Idilios* de Teócrito. En: *Apophoreta Philologica: E. Fernández-Galiano a sodalibus oblata*

- (*Estudios Clásicos 87-88*), Madrid, pp. 325-332.
- GÖBER, W., *Thalysia*. En: *Paulys Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, vol. V. A1, Stuttgart, 1934, cols. 1230-1231.
- GOW, A. S. F. (1952a). *Bucolici Graeci*. Oxford, Oxford University Press.
- (1952b). *Theocritus*, vols. I y II. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEADLAM, W. - KNOX, A. D. (1922). *Herodas. The Mimes and Fragments*, vols. I-II. Cambridge, Cambridge University Press.
- HERZOG, R. (1924). Der Traum des Herondas. En: *Philologus* 79, pp. 370-433.
- HUNTER, R. (1996). *Theocritus and The Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HURSCHMANN, R., *Askoliasmos*. En: *Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike*, vol. 2, Stuttgart-Weimar, 1997, col. 100.
- KESSELS, A. H. M. (1978). *Studies on the Dream in Greek Literature*. Utrecht, HES Publishers.
- LIVREÁ, E. (2004). "Lycidas and Apollon in Theocritus' *Thalysia*". En: *Eikasmos* 15, pp. 161-167.
- MIRALLES, C. - PÓRTULAS, J. (1983). *Archilochus and the Iambic Poetry*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- MIRALLES, C. (2004). *Studies on Elegy and Iambus*. Amsterdam, A.M. Hakkert.
- (1992), "La poetica di Eroda". En: *Aevum Antiquum* 5, pp. 89-113.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>. T. (1988). *Los Dorismos del Corpus Bucolicorum*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- OTTO, W. F. (1933). *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt, Vittorio Klostermann.
- SEGAL, C. (1981). *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton, Princeton University Press.
- SIMON, F.-J. (1991). *Tà κῆλλ' ἀείδειν: Interpretationem zu den Mimiamben des Herodas*. Frankfurt am Main-Berna-Nueva York-Paris, Studien zur Klass. Phil. 57.
- SMOTRYTSCH, A. P. (1966). "Ὁ καλὸς νεανίας καὶ αἰπόλοι". En: *Helicón* 1, pp. 323-335.
- WEST, M. L. (1974). *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.

WILLIAMS, F. (1971). "A Theophany in Theocritus". En: *Classical Quarterly* 21, pp. 137-145.

# DE LA *VULGATA* AL HEXÁMETRO ABARROCADO

## Procedimientos métricos y versificación en Diego Abad

Mariana Calderón de Puelles  
Universidad Nacional de Cuyo  
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

### Resumen

La obra del Padre Diego Abad fue escrita en hexámetros latinos. Se trata de un poema heroico cristiano comenzado en México y terminado en Italia a fines del siglo XVIII y representa lo más característico del Barroquismo o Barroco florido propio del jesuitismo americano. Este trabajo propone describir algunos procedimientos mediante los cuales el poeta convierte el verso de la *Vulgata* en un hexámetro de estilo virgiliano y luego lo transforma en un hexámetro abarrocado.

**Palabras clave:** hexámetro - *Vulgata* - Barroquismo jesuítico.

### Abstract

The work of Father Diego Abad is written in latin hexameters. It is a heroic religious poem written in Mexico and Italy in the late eighteenth century. Thus, it depicts the essence of Baroque or of the florid Baroque from the American Jesuitism. This work aims to show those methods used by the poet to turn the verse of the *Vulgate* into a virgilian hexameter but with a Jesuit Baroque imprint.

**Keywords:** hexameter - *Vulgate* - Jesuit Baroque.

### Aspectos generales

La obra del Padre Abad, jesuita mexicano del s. XVIII, conoció su primera edición póstuma y completa en Cesena, Italia, en el año 1780 con el nombre *De Deo Deoque Homine Heroica*<sup>1</sup>. Conocido en su patria, muy posteriormente, como *Poema Heroico*, pasó a formar parte de las rarezas escritas por jesuitas expulsos, y con más razones que a otras obras, se la relegó, puesto que se

---

<sup>1</sup> Abad (2006).

trataba de un escrito de cuarenta y tres cantos compuestos íntegramente en hexámetros latinos. La América española se lanzaba a las luchas por la independencia, se acrecentaba en los sectores más liberales el desprecio por lo español y esto suponía el rechazo del humanismo, del jesuitismo y del Barroco<sup>2</sup>.

Como ejemplo acabado de la cultura que llegó a sostener e impartir el jesuitismo en América, dicho poema fue exhumado, estudiado y traducido por Fernández Valenzuela<sup>3</sup> y en el aparato crítico de esta versión los estudiosos de la literatura hispanoamericana han podido constatar la cantidad y calidad de lecturas e intertextos de los clásicos: Virgilio, Ovidio, Lucrecio, Lucano y, por supuesto, la *Biblia Vulgata*.

Diego Abad enfrenta en su obra el latín clásico, sobre el que descansa el molde del hexámetro; el latín vulgar o la lengua latina del siglo IV, empleada en la traducción de la *Biblia* de San Jerónimo; el latín medieval, propio de sus estudios filosóficos; el latín moderno, si cabe esta denominación, que es el que siguen usando las órdenes religiosas. Nos interesa, especialmente en este trabajo, la frase del versículo del latín vulgar, su modulación en hexámetro clásico y su reconversión en latín barroco<sup>4</sup>.

La sencillez, la concisión y la economía del latín vulgar no juegan en desmedro de su belleza sonora, lo que lo vuelve apto para la oración extensa y memorizada, tan propia de la vida monacal. Se trata de un lenguaje desnudo de todo

---

<sup>2</sup> Es pertinente aclarar que Carlos III, además de sancionar el edicto de expulsión de los jesuitas ordenó que en la construcción de edificios importantes se siguieran los cánones del estilo neoclásico francés, lo que nos lleva a afirmar que el Barroco en España y América murió por decreto (cfr. Emilio Orozco Díaz).

<sup>3</sup> Abad (1974).

<sup>4</sup> Sabemos que la *Vulgata* es una traducción directa del hebreo y que San Jerónimo, por razones que no podemos precisar aquí, saltó la versión de los setenta que gozaba de tanto prestigio entre los Padres de Oriente. Él mismo testimonia que estudió el hebreo en su retiro en Belén, durante muchos años, y, obviamente conoció los principios de la métrica hebrea que están presentes en los himnos del Génesis, en los *Salmos*, en el *Cantar*. Pero la poesía hebrea es totalmente diferente. En ella no hallamos ni rima ni métrica y la división en versos, tal como la cultivaron los griegos o romanos o como la conocemos hoy en día, también es algo desconocido en dicha poesía. Sin embargo, la característica más importante de ésta es el paralelismo. Este recurso permite remarcar o ampliar una expresión por medio de su repetición. No juega con la rima pero sí con el sonido natural de las palabras en una especie de aliteración. Utiliza el juego de las ideas, contrasta conceptos. Por otro lado, los textos hebreos, griegos y arameos de la *Biblia*, no estaban separados en párrafos, ni capítulos, ni versículos. En rigor, la división en capítulos es del siglo XIII y la de versículos comienza en el s.XVI por lo que no podemos considerar el versículo como propio de la *Vulgata*, aunque ya existe en la época de Abad.

artificio que emplea la condición virginal de una simple palabra que designa, en su aparente contingencia, un universo trascendente.

Tal condición, supone el rechazo de toda calificación innecesaria, de toda sinonimia inexacta, del hipérbaton, del período extenso y la subordinación exagerada. Los recursos retóricos nunca oscurecen el sentido, sino por el contrario. Se prefiere la llana comparación a la metáfora, la alegoría al símbolo.

El paso del latín evangélico al hexámetro, fue tarea común entre los poetas de la Antigüedad tardía, como Juvenco, Prudencio y Sedulio, que entre los siglos IV y V, a partir de la *Vetus Itala* o la *Vetus Africa*, pusieron en hexámetros muchos versos bíblicos tomados de versiones latinas o griegas<sup>5</sup>. En rigor, la versión de San Jerónimo recién fue oficializada en el Concilio de Trento.

De manera muy esporádica se presenta el latín bíblico en las epopeyas de la Edad Media, como en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille (s. XII) o en el *Within Piscator* de Letaldo de Micy (s.XI)<sup>6</sup>. Con la pérdida de la noción de cantidad en la sílaba latina, la poesía del latín medieval fue buscando rumbos nuevos, basados en la rima y en la cantidad de sílabas. El cultivo de un latín literario en los ámbitos clericales se hizo casi exclusivo, sobre todo a partir del surgimiento de la poesía romance. Es lógico esperar que un humanismo cristiano, como el que impusieron los jesuitas en sus universidades, retomara, en el quehacer poético, la lengua latina y su métrica clásica, evitando, tanto sus formalizaciones populares y medievales, como el uso de las lenguas modernas y que esa lengua se fusionara con el estilo barroco tan hispánico y tan jesuita.

Diego Abad era un sacerdote jesuita mexicano que había sido expulsado

---

<sup>5</sup> Los *Evangelios* de Juvenco (s.IV) están tomados del relato de la pasión y muerte de Nuestro Señor del *Evangelio de San Mateo* y dividida en cuatro libros. De este, del *Peristephanon* y de la *Psychomachia* de Prudencio no puede decirse a ciencia cierta si se valieron de la versión de los setenta o de algunas versiones pre-jeronimianas. También cabría esta aclaración para el *Paschale Carmen* de Sedulio (Cfr. Florio, 2001).

<sup>6</sup> En esta versión libre del libro de Jonás, se puede leer el hexámetro con algunas rimas propias de la versificación medieval.

<sup>7</sup> Dos ediciones parciales habían precedido a la del 80, una en 1773 por la que, debido a la excelente recepción que tuvo entre los académicos y, especialmente por la opinión de Francesco Maria Zanotti, eminencia de la Universidad de Bolonia, Clementino Vanetti, secretario de la Academia Roboretana, le envió a Abad un diploma donde se lo adscribía a dicha Academia, honor reservado para un número muy reducido de eruditos. No obstante, Abad siguió puliendo su trabajo y en el año 1775 apareció una segunda edición, con 38 cantos, en la ciudad de Ferrara y de la imprenta de Rinaldi.

de América junto con sus compañeros de orden. En Italia, donde cumplía su destierro, había completado su obra poética iniciada en la Nueva España<sup>7</sup>. En el viejo continente su obra apareció bajo la autoría de *Didaci Iosephi Abadii Mexicani inter académicos roboretanos agiologi*, destacándose en él, el reconocimiento académico<sup>8</sup>.

Dos centros culturales y geográficos van a concentrar la actividad intelectual de los expulsos en Italia: Mantua<sup>9</sup>, donde brilló el padre Andrés, al amparo de los marqueses Bianchi, y Cesena<sup>10</sup>, en casa de los marqueses Ghini donde pasaron Diego Abad y otros expulsos muy instruidos como Lorenzo Hervás.

El verso abadiano, es un hexámetro nacido de la conjunción de muchos elementos clásicos, posclásicos, medievales y modernos. Como bien lo analiza Fernández Valenzuela (Abad, 1974: 31), todos estos elementos adquieren una forma muy personal en Abad que se traduce en "la modulación trocaica del

---

<sup>8</sup> Si algún rasgo común aparece en todas las provincias jesuíticas de España antes del decreto de expulsión de Carlos III (y más que las peninsulares, las de ultramar), es su aislamiento de la cultura general española, entonces divulgada casi exclusivamente en castellano. El encerramiento de la producción jesuítica en los moldes latinos, apenas presenta algunas excepciones en algún que otro historiador o exégeta (Burriel, Isla, Codorniu o Lacunza). Este encerramiento, unido a las corrientes classicistas ilustradas (que en gran medida reaccionaron contra lo que llamaban el "mal gusto" del barroquismo del siglo XVII) explicaría por sí solo la abundancia de helenistas y latinistas entre los expulsos. Habrá que agregar a este argumento el hecho de que los jesuitas, principalmente los más ancianos, incapaces ya de adoptar otra lengua literaria como hicieron algunos más jóvenes, encontraron en el latín principalmente, una cultura y un idioma común con sus pares y mecenas italianos. Mientras en España los estudios clásicos decaían de modo alarmante después de 1767, en el destierro itálico se distinguieron nuevos classicistas que van a producir, en gran medida el florecimiento neo-humanista de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

<sup>9</sup> Patria de Virgilio, Mantua fue gobernada por Austria desde 1708 hasta 1866, excepto durante un breve período en la época napoleónica. Bajo el gobierno austriaco, Mantua disfrutó de un renacimiento y durante este período, se crearon la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes, el teatro Científico y numerosos palacios. El 4 de junio de 1796, durante las Guerras Napoleónicas, Mantua fue asediada por Napoleón como movimiento contra Austria.

<sup>10</sup> Cesena fue recuperada bajo el control directo papal en 1500. La ciudad fue elevada al rango de capital en su corto período de dominio ducal. Cesena por lo tanto se convirtió en la segunda ciudad de los Estados Papales. En los siglos XVIII y XIX en Cesena nacieron dos papas Pío VI y Pío VII y una vez tuvo al papa Pío VIII, se ganó el título de la ciudad de los tres papas. Durante las Guerras Napoleónicas fueron desmontados numerosos monasterios e iglesias. Algunos de sus ciudadanos han tenido notable importancia en la unificación de Italia, en la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>11</sup> El que hace de mediador entre los expulsos y los mecenas italianos es el padre Agustín de Castro, famoso, además, por sus pinturas. Entre los expulsos de América que pasaron por estas ciudades están Francisco Javier Alegre, Clavigero, Campoy, Iturría, Fabri, Rafael Landívar, Lozano, Joaquín Millas y Juan Ignacio Molina, por nombrar solo los más importantes. (Cfr. Medina, 1923)

verso, la exposición cíclica mediante el abrazo de la rima, el paralelismo rítmico en concierto con el paralelismo del concepto, los procesos del quiasmo, la perfecta adecuación del ritmo al movimiento de la idea, la anadiplosis y la anáfora, el ennoblecimiento del vocablo por el relieve rítmico y muchas otras delicadezas que prolongan la segunda línea del hexámetro mantuano”.

### **Del latín vulgar al hexámetro abarrocado.**

Tal como observa Dolores Castro Jiménez (1989: 134), en su estudio de Juvenco, este poeta “intenta verter la prosa clara y escueta de la Escritura en los moldes tradicionales de la poesía épica, cuyo maestro por excelencia era Virgilio. El poeta, por lo tanto, siente la tensión de estos dos polos entre los que se ve obligado a moverse en su labor creativa”, del mismo modo Abad maneja esta materia literaria y, en muchos aspectos, “los recursos estilísticos no nacen al unísono con el contenido, como producto de una intuitiva emoción poética que genera simultáneamente significantes compenetrados e indiscernibles del significado, en sinérgica relación, sino que le son aplicados a posteriori como aderezos o, según el propio autor /.../ como *ornamenta terrestriae linguae*” (Castro Jiménez, 1989: 135). En Abad, el contenido evangélico se metamorfosea en un hexámetro modulado a través de un estilo, el Barroco, que es el estilo de la Contrarreforma, el estilo de la evangelización de América, el estilo de las luchas contra las herejías reformistas, el estilo del imperio español y de la Compañía de Jesús. Por tanto, los *ornamenta* responden a una finalidad fundamentalmente apologética y didáctica. El recargamiento que produce la acumulación de recursos tiene por finalidad conmover para enseñar y convencer. Para este Barroco, la fuente virgiliana es especialmente apta, en tanto que el hexámetro del mantuano es, en cierto sentido, también barroco.

Interesa determinar que los hexámetros abadianos componen cantos que se relacionan entre sí como cuadros o nichos de un imponente retablo barroco, de modo tal que toda la composición responde a los principios de un estilo en el que las partes son figuras del todo.

La ya clásica distinción entre Barroco, Manierismo y Barroquismo de Hatzfeld (1964), nos resulta especialmente apta para determinar que el estilo empleado por los jesuitas del siglo XVIII en América bien puede adscribirse en el Barroquismo o Barroco florido, como se prefirió denominarlo desde las artes plásticas. En primer lugar, el Barroquismo no es un Manierismo, en tanto que

el retorcimiento de la estructura fundamental no obedece al oscurecimiento sino a la intención de convencer y de conmover al receptor. El Barroquismo es, en este sentido, esencialmente devoto y se origina en la médula de lo español y de lo católico. El crítico alemán ve en el Barroquismo dos tendencias: el amplificado, que puede estudiarse en algunas composiciones de Lope y el elegantemente reducido, que parte de Gracián y desemboca en el Rococó francés. Sin entrar en tan aguda y compleja observación, las afirmaciones que hace Hatzfeld sobre los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*<sup>12</sup> de Lope nos dirigen hacia la naturaleza afectiva, conmovedora y movilizante del barroquismo y que nos interesa tanto exaltar para comprender el Barroco jesuita. Este estilo en América mostró, como en Europa, el mismo virtuosismo plástico de la figura sorprendida en movimiento como captación del instante y detención de lo transitorio, justamente porque la problemática más incursionada del barroco es la del tiempo y, asociada con ella, la de las apariencias. El barroco es realista en tanto que observa lo que la realidad es, pero no acentúa los aspectos comunes de la naturaleza, sino lo vario, lo injertado, lo fiero, incluso lo feo y monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual. Esa actitud anticlásica explica las grandes figuras y temas del barroco: Don Quijote, el burlador, el pícaro, el santo.

El barroquismo nace de la tensión que el poeta encuentra entre la miseria humana y la Infinita Misericordia, en este sentido es un barroco amplificado que supone la expresión de una pasión y una imaginación desbordada por lo divino. Se caracteriza por una fuerte presencia del “yo” poético y por el uso efectivo de la paradoja. Imperan en él lo extático y lo enfático, al modo de Santa Teresa. Sin embargo, uno de los recursos más originales es el *modus irrealis*, según la caracterización de Hatzfeld. Este recurso propone una situación imposible que acentúa la paradoja del hombre-Dios, según expresión de Lope “si Cristo pudiera huir de la cruz”. No se trata de una creación pura del Barroco. Es probable que la raíz sea también evangélica y el poeta barroco la haya explota-

---

<sup>12</sup> Lope comenzó con cuatro soliloquios en 1616, sin embargo, en una edición de 1644 hecha en Lisboa por el imprentero Lorenzo de Anveres, aparecen siete soliloquios, cien jaculatorias y una traducción del Stabat Mater de Giacomponne da Todí. En dicha edición, se menciona como autor original de los soliloquios al R.P. Gabriel Padecoepo y a Lope de Vega como su traductor. En realidad, el nombre del primero es un anagrama del segundo. Actualmente se puede consultar según la edición sevillana de Alfaro de 2008 con un estudio preliminar de Hugo Lezcano Tosca.

do justamente por su elemento de irrealidad. En efecto, en Mateo 24, 15-35, Cristo da a sus discípulos un sermón escatológico y, entre otras cosas, les dice: *Surgent enim pseudochristi, et pseudoprophetae: et dabunt signa magna, et prodigia, ita ut in errorem inducantur, si fieri potest, etiam electi...* La expresión en negrita muestra que el recurso es propio de la página sacra y, por tanto, un elemento apto y efectivo de la retórica cristiana desde sus inicios. Así pues, el *modus irreale* no es un retorcimiento manierista sino la amplificación por reiteración de un recurso del sencillo lenguaje del Evangelio.

Otro aspecto que se debe aclarar es que el barroco jesuita fue más virgiliano aún que la literatura cristiana precedente. En primer lugar, porque el jesuitismo estimó el latín clásico más que el medieval; en segundo lugar, porque el hipérbaton del barroco es, en cierto modo, una imitación del latino; en tercer lugar, porque los recursos del símil y las metáforas, aún teniendo en cuenta la tradición homérica, llegaron en el mantuario a su máxima belleza. Sin embargo, el barroquismo se distancia del estilo virgiliano en un aspecto fundamental. Mientras que para Virgilio, lo más puede ser dicho con lo menos, para los barroquistas, toda reiteración, toda aclaración que recargue el efecto en el receptor es bienvenida.

Para ilustrar los procedimientos por los cuales el poeta mexicano formaliza el verso de la *Vulgata* en un hexámetro barroco, hemos elegido cuatro ejemplos tomados de los cantos de su poema: el primero, cuyo intertexto está tomado del *Cantar de los Cantares*, el segundo y el tercero del *Evangelio de San Mateo* y el último de la *Primera Carta a los Corintos* de San Pablo.

### Ejemplo 1: Cant. 2,13-14

El texto tomado como base podría ser el que sigue:

*Surge amica mea, speciosa mea, et veni: Columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae: Ostende mihi faciem tuam, sonet vox tua in auribus meis: vox enim tua dulcis, et facies tua decora.*

En el poema de Abad (XXX, 43-47)

*Surge, veni, speciosa veni, et mea casta Columba:  
Inque foraminibus petrae faciam tibi nidum,  
(quo, Milvo praedone procul, securo quiescas)  
Ostende o! faciem: tua fac sonet auribus et vox:  
(nam tua vox est quam dulcis, faciesque decora)*

Los versos de Abad triplican la cantidad de verbos del *Cantar*, pero esto no es determinante en el proceso de transformación que deseamos describir. La verbalidad depende de muchos otros aspectos que no podríamos distinguir en este trabajo, por razones de espacio. Sí es notoria la subordinación en Abad, teniendo en cuenta que ésta se simplifica en la *Vulgata*. Sin embargo, el elemento que constituye una verdadera novedad en el poema heroico es la explicación de la alegoría con el breve pero eficaz uso de una subordinada y un ablativo absoluto: *quo, Milvo praedone procul, securo quiescas*. En efecto, el amante, en el texto original, observa que su amada habita *in foraminibus petrae, in caverna maceriae*. El sentido alegórico del *Cantar*, consagrado por la exégesis bíblica, observa que así como las palomas suelen hacer sus nidos en las cavernas o huecos que dejan las formaciones rocosas o las construcciones de piedra, el Amado (Cristo), al comparar a su amada (la Iglesia, el alma) con la paloma sabe que ella está al resguardo de sus enemigos, mientras habite en su morada<sup>13</sup>. El carácter didáctico del Barroco jesuita, hace que la alegoría no se presente en su lacónica diafanidad sino desvelada en su sentido preciso, en su nivel tropológico o moral. Así pues, el mexicano agrega el sintagma verbal *faciam tibi*, subrayando que la morada segura es obra del Amado y ha sido hecha por él para que la amada, lejos del ave salteadora, permanezca allí sin peligro. El ornato abadiano, entonces, no es meramente artificial, porque no se contenta consigo mismo, sino que busca al receptor, para que entienda la alegoría.

Si nos detenemos en la conformación del hexámetro, podemos observar que las cesuras, de tres y de siete destacan el ablativo absoluto: ... *Milvo / praedone procul/ ...*, de modo tal que el elemento destacado es, justamente, el explicativo.

### Ejemplo 2: Mat. 18,12

Este ejemplo que presentamos, puede tener como fuente el verso que sigue:

*Nonne reliquit nonaginta novem in montibus, et vadit quaerere eam, quae erravit.*

<sup>13</sup> El *Cantar* es, probablemente, una de las delicias de la exégesis bíblica desde antes de Orígenes. Siempre se lo ha considerado como uno de los ejemplos más acabados del *sensus allegoricus* y tuvo una recepción inmensa en los comentarios bíblicos de la patrística (Orígenes, San Jerónimo, San Agustín, San Juan Crisóstomo, etc.) pero, sobre todo, en la vida monacal de los siglos XI, XII y XIII. Baste citar, a modo de ejemplos, los *Sermones in Cantica* de San Bernardo y la recreación del Doctor Místico en su *Cántico Espiritual*, en plena modernidad.

En Abad ((XXX, 24-25):

*Desertis alias, solisque in montibus omnes,  
Tanquam si illarum foret immemor ille, reliquit.*

El carácter narrativo de la parábola de San Mateo hace que haya mayor empleo verbal en la *Vulgata*, sin embargo, el uso del condicional *tanquam si* en Abad, no responde a un interés de complicación sintáctica sino de aclaración del sentido. Porque, en verdad, no puede el Pastor abandonar a sus noventa y nueve ovejas, sino ir en busca de la perdida, como si pudiera olvidarse de las otras. La finalidad de tal aclaración obedece, nuevamente, al interés pastoral de este humanismo jesuita. La cesura heptamímera colocada después del subjuntivo *foret* refuerza la aclaración. Sin embargo, el recurso propio del barroquismo tal como lo caracteriza Hatzfeld, está representado por el *modus irreals* tan propio de los poemas religiosos de Lope de Vega. *Tanquam si*, representa esa situación imposible que el Barroco más devoto (en este sentido debe entenderse el Barroquismo) admite para destacar los infinitos actos de misericordia del Redentor y oponerlos a la miseria del hombre.

**Ejemplo 3: Mat. 5,29**

En este caso, podríamos pensar en el siguiente intertexto:

*Si oculus tuus dexter scandalizat te, erue eum et proiice abs te.*

En Abad (XLII, 64-69):

*....oculus etiam, si forte libidinis aestu,  
Inflammati, alium qui nuncam extinguitur ignem,  
Iugesque aeterno accensuri fomite flammis  
Sunt (hunc omnino ut sceleratum averteret usum,  
Utitur hoc verbo asperiore) et luminis orbes  
Funditus extrudi, opportunum aut esse iubetque.*

La versión abadiana muestra a las claras el interés exegético y moralizante. En primer término, la complicación sintáctica está dada por el estilo indirecto: *opportunum aut esse iubetque*, y una profundización del hipébaton. Pero lo más destacable es la aclaración hecha entre paréntesis entre el quinto y sexto verso

donde el poeta explica por qué el Señor emplea términos tan duros, *ut adverteret usum*. Tal aclaración, se nos presenta como una glosa exegética que acompaña, generalmente, la materia evangélica. Existe cierta dificultad en la lectura de estos versos. El hexámetro parece violentado por la riqueza rítmica, la recurrencia a sinalefas intrincadas, la repetición de sonidos duros y complejos, como *accensuri fomite flammis* o *hunc omnino ut sceleratum averteret usum*. Pero es la violencia del contenido que expresa: arrancarse los ojos y arrojarlos lejos de sí. Este trabajo del sonido, unido a la repetición de los conceptos (enseña y dice -llamas eternas- fuego que no se extingue) es un ejemplo acabado de abarrocamiento del hexámetro.

Por último, suponemos este verso como materia poética:

*Si in hac vita tantum in Christum sperantes sumus, miserabiliores sumus omnibus omnibus.*

En Abad (XLII, 113-119):

*Si nihil ultra esset mortem, si nulla fuisset  
Sors alia, iniustus Deus, atque indignus amari,  
Et fautor scelerum foret, assimilisque Tyranno,  
Praemia qui largus sceleri manu utraque libenter  
Et solas lacrimas tanquam patrimonia Sanctis.*

Se trata de una versión parafrástica y comentada del versículo de San Mateo. Como en éste, comienza con el condicional acentuado del hexámetro que se enfatiza por la preeminencia del espondeo, más pesado y cadencioso que el dáctilo. La cesura heptamímera separa de modo natural y lógico los dos condicionales “si.../si...” y entonces, remarcada tal condición, es posible pensar lo impensable: que Dios sea *iniustus et indignus amari*. La aparición del léxico griego *Tyrano* muestra el proceso de acomodación a un vocabulario épico prefijado. Nuevamente el subjuntivo *foret* presenta aquello que sólo puede admitirse con el pensamiento, pero que nunca se daría en la realidad: un dios que premia a los malvados y les deja a sus santos un patrimonio de lágrimas. El último verso, como el primero, tiene la cadencia del espondeo y la misma cesura que cae, como una maldición, sobre el término *patrimonia*. El sonido abierto de la unido a las consonantes mudas y líquidas le da ese efecto de lamentación en el que descansa la idea.

### Conclusión

Dado el carácter complejo del análisis, enunciaremos nuestras conclusiones en un orden un tanto artificial pero esclarecedor.

En primer lugar, todo poeta que escribe épica en hexámetros hace uso de un léxico épico decantado y de una serie de recursos que el mismo hexámetro requiere<sup>14</sup>. Tal rasgo en Diego Abad no supone, pues, un procedimiento original sino una exigencia del género y del metro.

En segundo lugar, los elementos propios del barroco que recrean el hexámetro, están puestos sobre el verso como, al decir de Juvenco, *ornamenta terrestriae linguae*, y obedecen a los principios de la Retórica cristiana, de la que San Agustín fue maestro y los jesuitas, discípulos aplicados: enseñar la verdad, conmover y convencer. El Barroco jesuita en América fue un humanismo cristiano y devoto. Todo recargamiento de las formas obedeció a esos principios, aun cuando, en sus excesos crearon desequilibrios y oscuridades. Sus enemigos declararon que tenían mal gusto, pero nunca pudieron decir que no fueron convincentes<sup>15</sup>.

En tercer lugar, la 'glosa exegetica' que hemos analizado acompaña casi siempre al texto evangélico. No es absolutamente original en Diego Abad. Todos los poetas que han manejado los textos sagrados como materia poética, tienden a glosarlos para explicarlos. En todo caso, debe advertirse que tal elemento se vuelve siempre presente en la obra del mexicano, manejado con maestría en el metro, acomodado en el léxico dactílico, resaltado por las cesuras, nunca como un agregado tropológico, y, por momentos, revestido de una sutileza exquisita. Quizás el recurso más barroquista sea aquel *modus irreale* descrito por Hatzfeld y del que nos ha dejado ejemplos acabados gran parte de la lírica barroca, como "vivo sin vivir en mí", "muero porque no muero", "si no hubiera cielo, yo te amara", etc.

Desde el punto de vista de la retórica, la glosa responde al *docere*, pero los procedimientos que la conforman, tienen todo el ornato del Barroquismo florido y

---

<sup>14</sup> Más del diez por ciento del vocabulario latino está prosódicamente excluido del hexámetro. Esta limitación dio origen al lenguaje dactílico, es decir, a ese conjunto vasto de expresiones adecuadas por su posición y metro a la conformación del hexámetro. Ennio abrió el camino. Tan ardua labor fue proseguida por Lucrecio. A partir de Virgilio, gracias a la búsqueda sabia de sus predecesores y a la excepcionalidad tan versátil de su propio talento, podemos hablar de un verdadero y completo léxico dactílico, que se localiza en lugares comunes del hexámetro. (cfr. Abad, 1974: 32).

<sup>15</sup> La teoría sobre el Barroco puede seguirse en Helmut Hatzfeld (1975) y Emilio Orozco Díaz (1988).

efectista. De hecho, debe advertirse que, en muchas ocasiones, las cesuras tienden a resaltar la glosa y desplazar las palabras evangélicas hacia los extremos del verso, lo que muestra una preferencia por el elemento agregado.

Vale decir que el ornato abadiano no devora el contenido, en este caso el texto evangélico, pero sí lo desarticula, aunque no en función de ocultarlo, sino por una importancia excesiva dada a la persuasión y al efecto de la *elocutio*.

Finalmente, el verso de la *Vulgata* aparece procesado por el esfuerzo humano en un molde que no le pertenece por naturaleza, sin embargo, todo ese esfuerzo, guiado por el respeto y veneración que la materia impone, da por resultado un producto poético que encarna en su síntesis un humanismo cristiano, una devoción moderna, una forma abarrocada unida a la pasión conmovedora de los hijos de San Ignacio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Didacus Ioseph (1780). *De Deo Deoque Homine heroica*. Cesena, Gregorius Blasinius. Editio Tertia Postuma. Microfilmado por conservación, restauración y microfilmación por la Biblioteca Nacional de Chile, Sala José Toribio Medina, 2006 (edición completa).
- ABAD, D. J. (1974). *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México, UNAM.
- BALLY, Ch. (1905). *L'étude systématique des moyens d'expression*. Genève, Eggimann.
- BIONE, C. (1936). *Stilistica e métrica latina. Questioni di principio e di método*. Bologna, Azzoguidi.
- BAYET, J. (1970). *Literatura Latina*. Barcelona, Ariel.
- Biblia Vulgata* (1959). Logis partitionibus aliisque subsidiis ornata a r. p. Alberto Colunga, O.P. et Dr. Laurentio Turrado. Tertia Editio. Madrid, B.A.C.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. y otros (1989). "Sobre el estilo de Juvenco" En: *Cuadernos de filología clásica*. Nº 22. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- CORDIER, A. (1947). *Les debut de l'héxamètre latin*. Paris, Ennius.
- FLORIO, R. (2001). *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

GONZÁLEZ, R. (2001). "Los retablos barrocos y la retórica cristiana". En: *Actas del III Congreso Internacional de barroco iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. pp 570-587.

HATZFELD, H. (1975). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos.

LEEBER, V. (1965). *El Padre Diego José Abad y su obra poética*. Madrid, Porrúa Turanzas. Santiago de Chile, Imprenta Helzeviriana.

NOUGARET, L. (1956). *Traité de métrique latine classique*. Paris, Klincksieck.

OROZCO DÍAZ, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra.

# “TRAGEDIA Y RELIGIÓN”: SUPLICANTES DE ESQUILO<sup>1</sup>

María del Pilar Fernández Deagustini  
Universidad Nacional de La Plata  
mpilarfd@hotmail.com

## Resumen

El trayecto “evolutivo” del canto al diálogo fundamentó una historiografía trágica que situó la predominancia lírica como antimodelo y confinó la lírica a los márgenes de la representación: el coro fue reducido a un espectáculo audiovisual como mero refuerzo del discurso hablado. Así, se disoció el diálogo del canto, el texto del espectáculo. Sin embargo, en *Suplicantes* de Esquilo la lírica está integrada indisolublemente al drama. El objetivo de este trabajo es demostrar el interés dramático de la lírica analizando cómo las danades, con su doble identidad de coro protagonista, mientras cantan a o acerca de los dioses, llevan adelante la acción.

**Palabras clave:** *Suplicantes* - Esquilo - religión - teopoiesis *performativa*.

## Abstract

The traditional idea of “evolution” from singing to dialogue in Greek tragedy determined the misinterpretation of the predominance of lyrics as an anti model, confining singing to the margins of representation: the chorus was reduced to a visual spectacle, as a mere reinforcement of spoken discourse. Thus, the dialogue was dissociated from the singing and the text from the spectacle. However, in Aeschylus’ *Suppliants* the lyrics are completely integrated into the drama. The aim of this paper is to demonstrate the dramatic interest of lyrics by analyzing how the Danaids, with its double identity of main character and chorus, push forward the action while they sing to or about the gods.

**Keywords:** *Suppliants* - Aeschylus - *performative* teopoiesis.

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la puesta en relación dos trabajos anteriores. Cfr. Fernández Deagustini (2009 y 2010).

### Consideraciones preliminares

Antes del descubrimiento del papiro de Oxyrinco 2256 fr. 3 en 1952, *Suplicantes* de Esquilo era considerada una obra temprana, primitiva e inmadura. Las aproximaciones de la crítica a la obra estaban vinculadas con la evidencia que, aparentemente, proveía acerca de los orígenes de la tragedia. En este sentido, heredó de la corriente evolucionista la etiqueta de "Tragedia lírica"<sup>2</sup>, que marcó durante décadas la trayectoria de su investigación<sup>3</sup>.

El trayecto "evolutivo" del canto al diálogo fundamentó una historiografía que situó la predominancia lírica como antímodelo y confinó la lírica a los márgenes de la representación: el coro fue reducido a un espectáculo audiovisual en refuerzo del discurso hablado. Así, se disoció al diálogo del canto, al texto del espectáculo. Sin embargo, la lírica está integrada indisolublemente al drama, especialmente en *Suplicantes*. Por ello, el objetivo de este trabajo es demostrar que en esta tragedia única entre las conservadas, las danaides, con su doble identidad de coro protagonista, cuando cantan, llevan adelante la acción.

La reflexión acerca del título de esta publicación es un excelente vehículo para dar comienzo al análisis que aquí se propone. Por un lado, porque resulta necesario, para circunscribir el enfoque, aclarar a qué se refiere el uso del término 'religión' en esta oportunidad, cuando está ligado tan estrechamente a la 'literatura' o, más adecuadamente, a la *performance* trágica. Por el otro, porque este término suscita muchas ideas, impresiones y pensamientos asociados a los otros dos conceptos que involucra el título: Esquilo y *Suplicantes*.

Esquilo es, entre los trágicos, tradicionalmente conocido como el más "piadoso". A partir de la suposición de que el coro o los personajes son portavoces del dramaturgo, la "religión de Esquilo" se ha vuelto una cuestión intrigante y

---

<sup>2</sup> Cfr. Kitto (1939).

<sup>3</sup> Esta desafortunada mirada sobre la obra parte de la observación de Aristóteles en el cuarto capítulo de *Poética* acerca del origen de la tragedia, "ἐκ τοῦ χοροῦ ἀλότῳ", según la cual se entiende que en el desarrollo del género, que innegablemente tiene su origen en alguna forma de la lírica, la parte actuada crece a expensas de la cantada. Como *Suplicantes* presenta más de la mitad de la obra en versos líricos, tradicionalmente pareció natural concluir que se trataba de la representante del nivel más temprano o "primitivo" en la "evolución" de la tragedia. No sólo los datos estadísticos fundamentaron este preconceito, también otros argumentos contribuyeron a fortalecerlo, entre los que se destaca la simpleza del argumento de la obra o, como ha sido afirmado muy frecuentemente, su carencia de interés dramático.

escurridiza. Se ha sostenido la existencia de una religión personal, inclinada a exaltar a Zeus a expensas de los otros miembros del panteón olímpico y algunos han ido tan lejos que, incluso, han detectado tendencias al monoteísmo<sup>4</sup>. Sin embargo, la propia figura de Zeus ha generado interminables debates, dado que la crítica ha prestado especial atención a una supuesta discrepancia respecto de su naturaleza y poder.

Según esta última línea de investigación, los elementos religiosos en Esquilo han sido analizados generalmente a partir de dos miradas muy ligadas entre sí: la comparativa y la evolucionista. Ambas significaron que *Suplicantes* haya sido estimada siempre en relación con el resto de las obras conservadas, fundamentalmente *Orestíada* y *Prometeo encadenado*. En este sentido, por ejemplo, se ha analizado la figura de Zeus en *Suplicantes* según las similitudes con el famoso "Himno a Zeus" de la párodos de *Agamenón*, entre los versos 160 y 191, donde Zeus es el "rey de reyes", considerando que se trata de un mero "antecedente" de su obra maestra. Asimismo, mucho se ha escrito acerca del evidente contraste con el dios tirano de *Prometeo encadenado*, donde el poder y la permanencia de Zeus se muestran limitados, y él es, también, objeto del destino. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de *Suplicantes*.

El objetivo de este artículo no persigue la reconstrucción de un credo esquiléo ni una explicación de las 'inconsistencias' que surgen a partir de estas lecturas. La comparación es, en el mejor de los casos, la mirada que permite iluminar los cambiantes contornos de los poderes divinos en Esquilo para poder ver que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como 'acción'.

Por otra parte, "religión" en relación con el título mismo de la obra, *Suplicantes*, resulta un concepto sugerente: la mimesis de las plegarias de súplica es una de las formas en las que el lenguaje religioso puede entrar en la textura de la tragedia. Es necesario aclarar, por lo tanto, que, como indica el título de esta propuesta, "Tragedia y religión", nuestra intención es mantenernos dentro de los límites de lo "literario" o "performativo", más ampliamente, de lo creativo, de lo "poético" en el sentido más etimológico de la palabra. Dado que insti-

---

<sup>4</sup> Cfr. Lloyd Jones (1956: 55).

escurridiza. Se ha sostenido la existencia de una religión personal, inclinada a exaltar a Zeus a expensas de los otros miembros del panteón olímpico y algunos han ido tan lejos que, incluso, han detectado tendencias al monoteísmo<sup>4</sup>. Sin embargo, la propia figura de Zeus ha generado interminables debates, dado que la crítica ha prestado especial atención a una supuesta discrepancia respecto de su naturaleza y poder.

Según esta última línea de investigación, los elementos religiosos en Esquilo han sido analizados generalmente a partir de dos miradas muy ligadas entre sí: la comparativa y la evolucionista. Ambas significaron que *Suplicantes* haya sido estimada siempre en relación con el resto de las obras conservadas, fundamentalmente *Orestíada* y *Prometeo encadenado*. En este sentido, por ejemplo, se ha analizado la figura de Zeus en *Suplicantes* según las similitudes con el famoso "Himno a Zeus" de la párodos de *Agamenón*, entre los versos 160 y 191, donde Zeus es el "rey de reyes", considerando que se trata de un mero "antecedente" de su obra maestra. Asimismo, mucho se ha escrito acerca del evidente contraste con el dios tirano de *Prometeo encadenado*, donde el poder y la permanencia de Zeus se muestran limitados, y él es, también, objeto del destino. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de *Suplicantes*.

El objetivo de este artículo no persigue la reconstrucción de un credo esquileo ni una explicación de las 'inconsistencias' que surgen a partir de estas lecturas. La comparación es, en el mejor de los casos, la mirada que permite iluminar los cambiantes contornos de los poderes divinos en Esquilo para poder ver que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como 'acción'.

Por otra parte, "religión" en relación con el título mismo de la obra, *Suplicantes*, resulta un concepto sugerente: la mimesis de las plegarias de súplica es una de las formas en las que el lenguaje religioso puede entrar en la textura de la tragedia. Es necesario aclarar, por lo tanto, que, como indica el título de esta propuesta, "Tragedia y religión", nuestra intención es mantenernos dentro de los límites de lo "literario" o "performativo", más ampliamente, de lo creativo, de lo "poético" en el sentido más etimológico de la palabra. Dado que insti-

---

<sup>4</sup> Cfr. Lloyd Jones (1956: 55).

tuciones como la *ἰκετεία* y la *ξενία* regularon la vida de los griegos basadas en una indisociable vinculación entre *δίκη* y *εὐσέβεια* y, consecuentemente, con la religión, es imperativo aclarar que dejamos de lado las posibles miradas que ofrecen los enfoques vinculados con lo antropológico-ritual o lo histórico y político.

Como consecuencia de lo expuesto, consideramos que constituiría una falacia documental asumir que la obra es un registro de una experiencia independiente de la invención controladora del poeta. Esquilo opera tanto con personajes humanos como divinos. Una vez que los dioses entran en el dominio de la tragedia y de la mitología, siempre fluctuante, deben ser considerados, entonces, como caracteres.

Ya madurado el título de esta publicación, estamos en condiciones de precisar los conceptos que lo conforman para especificar este enfoque particular. El objeto de este análisis es, más que la religión en *Suplicantes*, lo que proponemos llamar su “*teopoiesis* performativa”, es decir, la manipulación que el autor realiza sobre el elemento divino en función del desarrollo del drama. Dada la amplitud de este objeto, consideraremos dos momentos representativos de la obra, la párodos y el éxodo, que permiten enfocarnos no sólo en la posición claramente fundamental que cobran las divinidades en la apertura y cierre de la obra, sino también en su particular composición. Analizaremos los pasajes referidos a Zeus, Ártemis y Afrodita, que se erigen como las divinidades esenciales del drama. Nuestra propuesta consiste en demostrar que la posición y composición de estas tres divinidades contribuyen a generar la tensión y expectativa.

La trama de *Suplicantes* se condensa y despliega en la párodos, con la que se abre esta obra carente de prólogo. En consecuencia, el canto inicial constituye una posición en la que la composición irónica de la figura de Zeus resulta trascendente para la interpretación de esta tragedia y de sus secuelas. Por otro lado, aunque escueta, la referencia a Ártemis en este canto resulta decididamente anticipatoria. El éxodo también es singular, porque funciona como gozne entre *Suplicantes* y el resto de la trilogía. Allí, la posición única de las dos divinidades femeninas, Ártemis y Afrodita, compone un aparato propulsivo que hace hincapié sobre la composición del nuevo tópico de la trama, el casamiento. En cuanto a la figura de Zeus, el canto final es representativo porque muestra un reposicionamiento de Zeus que funciona, además, como artificio suspensivo.

### Posición y composición de Zeus en la párodos

Los críticos han insistido una y otra vez acerca de la aparente falta de interés dramático en la obra hasta la llegada del rey argivo y del heraldo egipcio<sup>5</sup>. Pero si consideramos que no simplemente el diálogo, sino también el canto, generan efecto dramático, debemos reconocer que la acción comienza con la primera procesión del coro hacia la *orchestra*. Sin dudas, los acontecimientos de esta primera escena son oscuros para nosotros porque no compartimos las creencias religiosas de las danades ni de los espectadores atenienses del siglo V. Sin embargo, podemos percibir fácilmente que la primera necesidad de las protagonistas es poner a las divinidades de su lado: cuando el rey argivo aparece, ellas ya han ganado más de la mitad de la batalla, porque han asegurado a los dioses de Argos como aliados, pero sobre todo a Zeus. Y cuando decimos que el coro gana los aliados divinos mediante la súplica, admitimos que su discurso no es solamente poesía lírica, sino también drama, es decir, acción.

#### Posición

Para hacer un análisis de la figura de Zeus en la *párodos* y la función que cumple en el desarrollo de la obra, es necesario considerar la totalidad de veces en las que es mencionado. Presentamos una evaluación de estos datos, que permite hacer algunas deducciones preliminares.

A lo largo de los 175 versos de la párodos, la figura de Zeus es referida 24 veces por las danades<sup>6</sup>. De esas veinticuatro veces, quince es mencionado explícitamente, es decir, a través de su nombre propio<sup>7</sup>, excepto en dos únicas oportunidades: una mediante el pronombre personal de tercera persona, *αὐτός*, en el verso 169, y otra mediante la descripción definida *πατήρ ὁ παντοπάτας*, en 139. Las nueve veces restantes, es referido tácitamente, es decir, es posible

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, Tucker (1889: 16), cuando asevera que el coro debe haber sido constituido por cincuenta coreutas, dice que el efecto tuvo que haber sido espectacular, pero luego agrega: "to the comparatively inartistic character of the early drama". La frase se aclara aún más cuando, más adelante, puede leerse: "there is no thrilling action in the piece", y cuando afirma, además, que hubiera decepcionado como drama si no fuera por el *Menschengeschwimmel*. Por otra parte, Murray (1955) sintetiza el argumento de la obra como "un pedido de protección a Pelasgo, rey de Argos, quien refiere la pregunta al demos", haciendo una notable simplificación de la tragedia.

<sup>6</sup> Cfr. 1, 4, 18, 26, 33, 41, 44, 86, 87, 91, 92, 88, 96, 99, 102, 104, 139, 145, 157, 162, 164, 169, 171 y 175.

<sup>7</sup> Cfr. 1, 4, 18, 26, 41, 44, 86, 87, 92, 145, 157, 162, 164.

restituir su nombre gracias a la información contextual y a la que proveen las desinencias verbales<sup>8</sup>.

De este total, en trece oportunidades, Zeus aparece mencionado en caso nominativo<sup>9</sup>; siete veces su nombre se encuentra en caso genitivo<sup>10</sup>; tres en acusativo<sup>11</sup> y, finalmente, una en vocativo<sup>12</sup>. Los trece nominativos cumplen la función sintáctica de sujeto. En cuanto a los genitivos, es interesante destacar que cinco de ellos, si bien cumplen la función de atributo, son específicamente genitivos subjetivos<sup>13</sup>.

Sobre la base de estos datos, podemos extraer tres conclusiones. En primer lugar, que en el ámbito morfosintáctico, Zeus se presenta en el rol de agente: trece menciones con función de sujeto y cinco genitivos subjetivos. Dieciocho sobre un total de veinticuatro, entre los cuales solo hay un caso de sujeto paciente, en el verso 169. En segundo lugar, que los dos genitivos de propiedad y el acusativo del verso 157 demuestran, en el ámbito de la lengua, la supremacía de Zeus. Las únicas otras tres divinidades que mencionan las danaidas en la párodos son referidas indirectamente, a partir de Zeus, pareciendo no merecer su nombre propio: Διὸς κόρα (145) es Ártemis; τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων (153 y 154) es Hades<sup>14</sup>; γαμετᾶς Διὸς οὐρανόνικου (166) es Hera. En tercer lugar, respecto de las menciones del nombre en acusativo, en los versos 4 y 41, es posible observar que se trata del adjetivo. Este uso demuestra que Zeus no sólo es sustancia, sino también accidente, y es el que da la mayor cualidad a las suplicantes: la región de donde provienen es “de Zeus”, así como también su ancestro, Épafo. El vocativo del verso 163 no presenta necesidad de aclaración en un discurso de súplica.

Nuevas deducciones pueden extraerse del uso de los modos sintácticos, que permite distinguir entre dos ámbitos en la párodos. Entre los versos 1-86 y 104-175, Zeus aparece mencionado con rol de agente en desiderativos realizables e imperativos. Estos indican acciones que aún no han sido realizadas, pues cons-

<sup>8</sup> Cfr. 33, 91, 88, 96, 99, 102, 104 y 175.

<sup>9</sup> Cinco veces el sujeto es expreso, cfr. 1, 26, 139, 169, 171; ocho desinencial, cfr. nota 8.

<sup>10</sup> Cfr. 18, 44, 86, 87, 92, 145, 164.

<sup>11</sup> Cfr. 4, 41, 157.

<sup>12</sup> Cfr. v. 162.

<sup>13</sup> Cfr. 18, 44, 86, 87, 92.

<sup>14</sup> El epíteto juega irónicamente con el de Zeus Ξένιος.

tituyen el deseo de las protagonistas. En cambio, entre los versos 87-103, Zeus es agente de modos reales con uso del presente gnómico, que indican acciones en permanente proceso y transmiten la idea de un "siempre" constante.

Finalmente, en consonancia con el papel activo de Zeus, vale la pena considerar el carácter de transitividad de los verbos en ambos ámbitos de análisis. Entre 1-86 y 104-175, el objeto paciente tiende a ser individualizado. Se trata de los seres humanos sobre los que se pide que recaiga la voluntad del dios: protección para las danaidas (2 y 27); castigo para los egipcios (30 y 104). Entre los versos 87-103, en cambio, no se personalizan los objetos, que incumben a toda la raza humana.

A partir de estos últimos datos, es posible concluir que el primer ámbito de la párodos forma un cúmulo de acciones propulsivas y particularizadas (vinculadas con las hijas de Dánao y los hijos de Egipto) que impulsan la obra hacia el futuro, generando expectativa. El segundo ámbito, por el contrario, suscita un efecto de atemporalidad y universalidad, de orden inmutable y perenne, que genera tensión. Dada esta diferencia, creemos apropiado llamar al primero como el de la "súplica propiamente dicha", que comprende los pedidos de acción que las danaidas solicitan que Zeus lleve a cabo. El segundo constituye el ámbito del "Himno a Zeus", dedicado a celebrar el poder irrevocable de la divinidad.

### Composición

En *Suplicantes*, la figura de Zeus se distingue por su rol como protector<sup>15</sup>. En casi todas las líneas en las que es invocado por el coro de danaidas hay algún reconocimiento, implícito o explícito, de este poder. Las apelaciones a Zeus en la párodos, así como en la totalidad de la obra, pueden agruparse en relación con tres aspectos: como ancestro de las danaidas a través de Épafo, su hijo con Ío; como amparo de los suplicantes y como el defensor de lo justo<sup>16</sup>. En consecuencia, es posible afirmar que Zeus se presenta en este canto inicial del coro con tres perfiles diferentes, de acuerdo con la responsabilidad que le otorgan las danaidas: en el ámbito de la súplica, como Zeus Ἰκέσιος, protector de los suplicantes, y Zeus Γενέθλιος, es decir, origen y protector de su estirpe.

<sup>15</sup> Cfr. Booth (1955: 22): "The prevailing tone is one of confidence, of confidence in the power of the god to protect the suppliant and abash proud men".

<sup>16</sup> Cfr. la opinión de Golden (1962: 20): "Thus the Zeus of this play is the protector of the weak, the avenger of the wronged, and a towering symbol of the ultimate triumph of justice in the world."

es decir, origen y protector de su stirpe. En el ámbito del himno, se delinea la figura de Zeus Τέλειος, dios garante y restaurador de δίκη y sancionador de ὕβρις <sup>17</sup>. Todos estos aspectos merecen ser examinados.

### Zeus Ἰκέσιος

<p>1-4 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ' ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων Νείλου.</p>	<p>(Que Zeus suplicante contemple con buena voluntad nuestra expedición naval constituida a partir de las costas de fina arena del Nilo).</p>
<p>27-33 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ δσίων ἀνδρῶν, δέξασθ' ἰκέτην τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοῖα πνεύματα χώρας: ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμων ὕβριστήν Αἴγυπτογενῆ, πρὶν πόδα χέρσω τῆδ' ἐν ἀσώδει θεῖναι, ξὺν ὄχῳ ταχυήρει πέμψατε πόντονδ'</p>	<p>(También Zeus salvador, el tercero, protector del hogar de los hombres sagrados, reconocido como suplicante a esta femenina tripulación con el aire reverencial de esta región; pero al enjambre lleno de hombres, desmesurado, de la stirpe de Egipto, antes de que ponga el pie en esta fangosa tierra firme con un carro de rápidos remos, enviada hacia el mar).</p>
<p>175 ὑπόθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενος.</p>	<p>([...]que oiga bien desde la altura cuando es invocado).</p>

<sup>17</sup> Para el estudio de este aspecto de la figura de Zeus, merece ser destacado otro pasaje de la obra, sobre el final del segundo estásimo, entre los versos 590-599.

Al ritmo procesional de los anapestos, el coro irrumpen, acompañado por Dánao<sup>18</sup>, y canta al son de la invocación a Ζεὺς ἀφίκτωρ, ubicado significativamente en la posición inicial del primer verso de la obra, ἀφίκτωρ, derivado de ἀφικνέομαι, parece ser un término acuñado por el mismo Esquilo, en un juego etimológico que involucra el título de la tragedia, Ἴκετιδες, derivado de ἰκνέομαι, que significa al mismo tiempo "llegar" y "suplicar". De este modo, las recientemente arribadas jóvenes oran a Zeus protector de los recién llegados o Zeus Suplicante. En un drama en el que la súplica se constituye como uno de los temas centrales, la prominencia de este perfil destacado de Zeus es especialmente natural<sup>19</sup>.

Por otra parte, ἀφίκτωρ puede denotar tanto al suplicante como al suplicado, lo que ilustra algo importante para la interpretación del drama: los dioses son para estas jóvenes, cuando les conviene y lo necesitan, semejantes. Así, parecen más susceptibles a la persuasión. Al mismo tiempo, esta "identificación" producto del epíteto señala que los desprotegidos "pertenecen" a Zeus y, por lo tanto, quien se enfrenta a ellos o los ignora, se enfrenta con la propia divinidad<sup>20</sup>.

Como consecuencia de este poder, el dios es el sujeto del desiderativo realizable que da comienzo a la plegaria y domina el cariz de la párodos e, inclusive, de la obra, que constituye toda ella un gran acto de súplica y un pedido de protección y asilo. Desde su primera palabra, las danaides intentan persuadir a Zeus, como más tarde lo harán con Pelasgo, literalmente compeliéndolo a ir en su ayuda. Una traducción que rescate esta intención fuertemente retórica debería respetar el orden de las palabras en griego en el caso de la construcción de este discurso. Finalmente, cabe destacar que el citado verso 175 es el último de la párodos. En esta plegaria inicial, Zeus es, por lo tanto, el primero y el último en ser invocado. También la obra entera, como veremos, presenta esta composición anular.

---

<sup>18</sup> Acerca de la entrada inusual de un personaje, Dánao, junto al coro, cfr. Fernández Deagustini (2008).

<sup>19</sup> Cfr. Tucker (1889: 3).

<sup>20</sup> En este mismo sentido veremos de qué manera las danaides, doncellas, oran a Ártemis, la doncella. Por ello también, a lo largo del drama, las hijas de Dánao, con la intención de persuadir a Zeus, se identifican con lo, hacia quien Zeus tiene obligaciones especiales.

## Zeus Γενέθλιος<sup>21</sup>

<p>4-5 Δίαν δὲ λιποῦσαι χθόνα σύγχροτον Συρία φεύγομεν</p> <p>15-18 κέλσαι δ' Ἄργους γαίαν, ὅθεν δὴ γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου βοδὸς ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται.</p> <p>40-45 νῦν δ' ἐπικεικλωμένα Δίον πόρτιν ὑπερ- πόντιον τιμάρ', Ἰνὶν ἀνθονομούσας προγόνου βοδὸς ἐξ ἐπιπνοίας Ζηνὸς ἔφασιν</p> <p>138-143 τελευταῖς δ' ἐν χρόνῳ πατήρ ο παντόπτας πρυσμενεῖς κτίσειεν, σπέρμα σεμνῶς μέγα ματρὸς εὐνῶς ἀνδρῶν, ἔξ, ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.</p> <p>162-166 ἂ Ζήν, Ἴουσι ἰὼ μῆνις μάστειρ' ἐκ θεῶν: κοινῶ δ' ἄγαν γαμετῶς Διὸς οὐρανόνικου.</p>	<p>(Huimos para abandonar la región de Zeus que limita con Siria [...]).</p> <p>([...] y arribar a la tierra de Argos, de donde es, ciertamente, nuestro linaje, que se jacta de la vaca acosada por un tábano, a partir del golpe y del hálito de Zeus).</p> <p>(Pero ahora, después de haber invocado al novillo de Zeus, defensor ultramarino, al hijo de la vaca ancestral nutrida de flores a partir del hálito de Zeus, el del toque [...])</p> <p>(Pero que el padre que todo lo contempla traiga finales favorables a tiempo, que la gran semilla de mi augusta madre escape sin bodas y sin yugo del lecho de los hombres).</p> <p>(¡Ay Zeus! La cólera por Ío, ¡sí! es vengadora a partir de los dioses: y conozco demasiado a la de la esposa de Zeus que conquista el cielo).</p>
---	---

<sup>21</sup> Tomamos esta denominación del estudio de Solmsen (1947: 214), del que destacamos la siguiente cita: "Our point is that in Aeschylus' first play the relations between man and god are to very large extent conceived in genealogical terms" (...) "The theos genethlios is by no means a "mythical" conception: he is a religious reality in fifth century Athens and is a religious reality in Aeschylus' play".

La párodos presenta una estructura temática compleja, en la que los diferentes tópicos no se desarrollan linealmente, sino que se impone un juego permanente con el aspecto temporal. Fundamentalmente, la primera parte de la súplica, entre los versos 1 y 86, se concentra sobre el mito de Ío, que se construye como homólogo a la situación de las propias danaidas. De este modo, el presente de la escena torna simultáneos dos espectáculos dentro de uno: uno se utiliza para hacer comprensible el otro. Para las danaidas, Ío representa tres cosas<sup>22</sup>, su reclamo a los argivos<sup>23</sup>, su reclamo a Zeus y el rechazo del sexo.

En cuanto a este último punto, las jóvenes recurren constantemente a la concepción de Épafos porque son descendientes de alguien que nació sin unión sexual, sin gámos, sino ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπινοίας Διὸς (17-18), tema sobre el que se insiste luego en 43 y en 141-143, uno de los estribillos del canto, reiterado en 151-153<sup>24</sup>. La referencia muestra cómo ellas parecen ver el sexo como una forma de violencia corporal, dada la insistencia en el gesto de la caricia de su progenitor. De esta manera, Zeus resulta el paradigma del "salvador" ideal: se identifican con Ío porque el dios tiene hacia ella obligaciones especiales y porque con ella ha sido especial.

Este reclamo que las suplicantes pueden establecer a través de su autoidentificación con su ancestro, Ío, es otra de las grandes razones por las que la obra está repleta de menciones a Zeus como cabeza de los dioses. De allí la mención de Zeus a través de la descripción definida πατήρ ὁ παντόπτας del verso 139: él no es sólo el padre de los dioses, también es Zeus Γενέθλιος, el ancestro divino de esta familia egipcia, el originador de su estirpe, cuyo culto forma el lazo unificador entre dos regiones, Argos y Egipto<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. Sommerstein (1996: 164), que presta especial interés a la función de las menciones de Ío en esta obra.

<sup>23</sup> El reclamo a Argos que Ío representa es formalmente establecido luego, en el diálogo con Pelasgo, en el que las danaidas comienzan por exponer su linaje (274-5) y concluyen: "Ahora que conoces mi raza ancestral, por favor actúa para socorrer a este grupo de argivas" (323-4). Pelasgo acepta el reclamo y el coro no hace más mención de Ío ante el rey.

<sup>24</sup> Sobre el final de la ὀβία, εὐμενῆ βίαν κτίσας (1067) retoma esta actitud del coro hacia el sexo.

<sup>25</sup> Cfr. Solmsen (1947: 212): "It is symbolic that this religious conception looms very large in the first play of Aeschylus that has come to us, the *Suppliants*. Again and again the Danaid maidens remind themselves and remind Zeus of his union with Ío, of his fatherhood of Epaphus; in the remarkable conception of Epaphus they see a pledge of Zeus that he will not abandon his offspring. The sole hopes that are left to them are that Argos will recognize their old connection with its soil and Zeus his old connection with their race".

## Zeus Τέλειος

<p>86 εἶθ' εἴη κ Διὸς εὖ παναληθῶς.              87 Διὸς ἕμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη.              93 δαῦλοι γὰρ πραπίδων              δάσκιόι τε τείνου-              95 σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοί.              91 πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτω              92 κορυφῇ Διὸς εἰ κρανθῆ πρᾶγμα              τέλειον.              88 παντῇ τοι φλεγέθει              κὰν σκότῳ μελαίνῃ              90 ξὺν τύχῃ μερόπτεσι λαοῖς.              96 ἰάπτει δ' ἐλπιδὼν              ἀφ' ὑψιτέρῳ πανώλεις βροτούς,              βίαν δ' οὐτὶν' ἐξοπλίζει.              100 πᾶν ἄπονον δαμιονίων.              ἦμενος δν φρόνημά πῶς              αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-              πας ἐδράνων ἐφ' ἄγνων.</p>	<p>(Verdaderamente, ojalá que, a partir de Zeus, resulte bien. El deseo de Zeus no resulta una presa fácil. Pues los caminos oscuros e intrincados de su corazón se extienden, incognoscibles, para mirar absolutamente todo. Y la acción irrevocable cae firme, y no sobre la espalda si ha sido ordenada con la cabeza de Zeus. Así, brilla en todas partes, incluso en la negra oscuridad, junto con el azar, para/ contra los hombres de voz articulada. Y derriba de sus esperanzas, elevadas como torres, a los completamente destructibles mortales, pero no se arma con ninguna fuerza: todo es sin esfuerzo entre las divinidades. Sentado, de algún modo, absolutamente, su propósito alcanza desde allí mismo, desde sus puros asientos).</p>
--	--

Como fue señalado, entre los versos 87 y 103 se encuentra el núcleo de la párodos, centrado en el poder y la inescrutabilidad de Zeus. Se trata de un pasaje que ha confundido a los comentaristas de todos los tiempos, dado que su inicio es corrupto y no ha sido nunca enmendado convincentemente<sup>26</sup>. El punto de convergencia entre el ámbito de la súplica y el del himno lo constituyen los versos 86- 87, donde se produce el tránsito del desiderativo realizable hacia el modo sintáctico real, siempre conservando el rol agente de Zeus. Conjuntamente, estos versos instalan, por primera vez e implícitamente, la duda acerca de su providencia. La atención sobre algunos pasajes permite comprender la

<sup>26</sup> Cfr. Lloyd Jones (1956: 57). Es importante resaltar una de las observaciones del autor respecto del extracto en general que puede esgrimirse como argumento contra su supuesta rareza (o, según los más radicales, tendencia monoteísta): esta exaltación del poder de Zeus no es nueva, sino que retoma el movimiento de cabeza con el cual el dios asegura a Tetis su ayuda en *Ilíada* 524-530.

construcción de este costado más complejo de Zeus, vinculado a su enigmático carácter:

- Διὸς ἵμερος οὐκ εὐθήρατος (87). Metáfora de la sorpresa:

Ni siquiera para las danaidas, descendientes de Zeus y suplicantes, es una "presa fácil" (εὐθήρατος) el deseo de Zeus. Además, en este contexto en que las suplicantes están siendo "cazadas" por los hijos de Egipto, la selección léxica funciona como metáfora múltiple. En un primer sentido, la expresión puede interpretarse como la imposibilidad de los hombres de interferir en el deseo de Zeus; en segundo lugar, determinada por el campo semántico del que proviene el término εὐθήρατος, la frase puede significar que los cazadores, es decir, los egipcios, no van a obtener su presa; en un tercer sentido, una interpretación a largo plazo puede aludir, anticipatoria y tácitamente, al hecho de que Zeus puede dar siempre una sorpresa, imprimiendo definitivamente el carácter dramático a la obra.

- κορυφῆ Διὸς εἰ κρανθῆ πρᾶγμα τέλειον (92). El poder de Zeus es:

Imprevisible, según lo resaltan las palabras δαίλοι (93), δάσκιοί (94) ἄφραστοι (95); inmovible, subrayado por πίπτει (91) ἀσφαλῆς (91) τέλειον (92); omnipresente, según se desprende del uso de παντῆ (88) πᾶν (100) y κατιδεῖν (95) y omnipotente, característica señalada por los términos ἄπρονον (100) πῶς (101) αὐτόθεν (102, en relación con su trono) y ἔμπος (102). Para comprender el uso de estos términos en el contexto de esta tragedia, resulta conveniente recuperar los estudios de Nilsson<sup>27</sup> sobre religión y religiosidad griegas. Este autor sostiene que los dioses griegos nunca poseen las cualidades de omnipresencia, omnisciencia y omnipotencia. Sin embargo, señala que, desde el punto de vista del sentimiento religioso práctico, cuando el hombre desea que los dioses satisfagan todos sus deseos, supone que pueden hacerlo, aunque sin ignorar que la naturaleza sigue su propio curso. La observación se adapta perfectamente a la actitud de las danaidas: desesperadas, necesitan que Zeus lo pueda todo.

- ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἄφ' ὑπιπύργων πανώλεις βροτοῦς (97). Ironía dramática:

Las danaidas demuestran aquí su conciencia de que no hay nada que hacer contra la μοῖρα. Así, la composición de la figura de Zeus instala cierta perplejidad dentro de la certeza que, para las suplicantes, constituye sentirse como víctimas

---

<sup>27</sup> Cfr. Persson Nilsson (1956: 191).

de *hybris* y como descendientes del padre de los dioses. Ellas saben que los hombres son derribados de sus “esperanzas elevadas como torres”, pero parecen olvidar que, tal como los hijos de Egipto, ellas también son, irremediablemente, “mortales completamente destructibles”. De este modo, el himno constituye la semilla para el desarrollo de lo que vendrá. No por casualidad, Zeus Τέλειος, cuyos decretos son inevitables e impredecibles, aparece mencionado en la párodos y en el éxodo: la concepción de Zeus que aquí se enuncia está conectada con el plan total de la trilogía y los giros de la fortuna que en ella ocurren.

Finalmente, en el cierre de la súplica propiamente dicha, el pedido se transforma en amenaza :

<p>168-173 καὶ τότε' οὐ δικάσιος          Ζεὺς ἐνέξεται ψόγοις,          τὸν τᾶς βοῦς παῖδ' ἀτιμάσας, τὸν αὐ-          τὸς ποτ' ἔκτισεν γόνω,          νῦν ἔχων παλίντροπον          ὄψιν ἐν λιταῖσιν;</p>	<p>(Y entonces, ¿Zeus no estará envuelto en rumores injustos, por haber deshonrado al hijo de la vaca, al que, en otro tiempo, él mismo procreó, si ahora en las súplicas su mirada está vuelta hacia atrás?).</p>
--	--

Las danaiides invocaron a Zeus para que hiciera justicia contra quienes cometen *hybris*<sup>28</sup>, individualizando como objeto a los hijos de Egipto. Sin embargo, ignoran que el mismo pedido puede hacerse efectivo contra ellas mismas. Primero porque, como asesinas de sus maridos, en el futuro serán castigadas por su propio acto de *hybris*, pero también porque, sobre el final de esta primera súplica, transforman sus lamentos y oraciones en amenaza al dios, sobrepasando los límites humanos: si no son escuchadas, advierten que dispondrán de su vida (160) y que Zeus será el culpable (175-178). Precisamente, esta es la única mención de Zeus en la que el dios es sujeto paciente, en el verso 169. De esta forma, la párodos termina con una confirmación de la potencial *hybris* de las suplicantes en el ámbito de la lengua: su extralimitación las muestra intentando actuar sobre la divinidad, tomando el lugar de agentes.

<sup>28</sup> Cfr. 30 (ἐσμὸν ὑβριστῆν Αἴγυπιογενῆ) y 104-5 (ιδέσθω δ' εἰς ὕβριν βράτειον).

En este himno de la párodos Zeus es Τέλειος, cuyos decretos son tanto inevitables como impredecibles. La composición de esta faceta de su imagen promueve, al amalgamarse con el esperanzado pedido de la súplica de quienes se sienten amparadas en el dios que las protege (Ίκέσιος) y que dio origen a su linaje (Γενέθλιος) una incómoda sensación de tensión, la que se produce en el reconocimiento de la grandeza de la divinidad y la pequeñez del ser humano.

### Posición y composición de Ártemis en la párodos

<p>144-150 θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγνά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα, ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἀσφαλῆ, παντὶ δὲ σθένει ἀσχαλῶσ' ἀδμήτος ἀδμήτα ῥύσιος γενέσθω.</p>	<p>(Y porque quiere las cosas puras que yo también quiero, que la hija de Zeus vuelva su mirada hacia mí, con sus augustos y confiables ojos, y que con toda la fuerza, irritada por los acosos de la indomada, sea mi indomada salvadora).</p>
--	---

En la párodos hay una sola referencia a Ártemis, pero muy significativa por su posición: la diosa aparece mencionada en este canto inicial y sólo vuelve a ser mencionada otra vez en el éxodo, siempre en boca de las jóvenes.

En cuanto a su composición, el políptoton θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν (144) es clave, ya que marca, por un lado, la identificación entre la divinidad y las jóvenes, pero también la oposición sujeto-objeto, que señala una relación de poder: las danaiides invocan y Ártemis es invocada; Ártemis contempla y las danaiides son contempladas. La identificación, además, se reitera en los términos de la invocación, Διὸς κόρα, con que las danaiides reivindican para sí tanto la paternidad ancestral de Zeus como la condición de virgen.

La recurrencia a otro políptoton, ἀδμήτος ἀδμήτα, insiste en otra condición que las identifica, pues ellas, vírgenes perseguidas, esperan la alianza defensiva de la diosa virgen. La selección léxica, con la alusión al campo semántico de la domesticación, refuerza la cadena referencial Ίο - Ártemis - danaiides: la diosa es el otro paradigma de las jóvenes. Nuevamente, es posible apreciar cómo las mismas palabras son usadas para referir tanto a las suplicantes como a la divinidad suplicada, de manera que la diosa se incline a ser favorable.

### Posición y composición de Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo

Realizar el análisis del éxodo implica tener en cuenta dos problemáticas que, aunque no serán tratadas en esta publicación<sup>29</sup>, han ocupado a la crítica y pueden modificar la aproximación e interpretación tanto al canto final como a la totalidad de la obra. En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia -hoy casi indiscutida- de una segunda voz, a pesar de la ausencia en el manuscrito de una explicitación de este cambio de hablante<sup>30</sup>. La segunda cuestión, ligada a esta dificultad que presenta el cambio de voz, divide a la crítica entre quienes sostienen que las danaides rechazan la boda con sus primos y quienes piensan que se resisten al matrimonio en general<sup>31</sup>.

Además de estas teorías, hay que tener presente que *Suplicantes* es, según la hipótesis más aceptada, la primera obra de una composición mayor típicamente esquilea, la trilogía ligada. Por lo tanto, Esquilo necesitó conectarla con las obras siguientes. Su final, entonces, aunque lírico, no puede estar privado de tensión dramática: al término de esta tragedia, Argos ha confirmado el asilo a las danaides, pero la salvación es solamente provisoria, pues la guerra y el reencuentro con sus primos amenaza en el horizonte. El último canto de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros.

El éxodo está compuesto por cuatro pares estróficos. La primera parte comprende los dos primeros pares, que configuran una antilogía, en la que, independientemente de la identidad de estas dos voces, es evidente el cambio de foco. El primer par de estrofas (1018-1033) está a cargo de las danaides, mientras que 1034-1051 constituye el contra-canto, según nuestro criterio, a cargo de los guardias argivos, ya que no sólo los argumentos lingüísticos de

---

<sup>29</sup> Para un análisis y revisión crítica de estas cuestiones, Cfr. Fernández Deagustini (2010).

<sup>30</sup> Las propuestas señalan todas las posibilidades: la participación de dos semicoros (Tucker, 1889: 191) o de un coro secundario. Dentro de esta última posición, la tradición crítica más antigua (Smyth y Croiset, 1928: 65) sostiene la existencia de un coro de servidoras. En cambio, los estudiosos más actuales (Garvie, 1969: 195; Sommerstein, 1996: 140 y 2008: 424; West, 1992: 59; Johansen-Whittle, 1980 y Rösler, 2006: 188) consideran más probable uno de guardias argivos. Incluso, se ha arriesgado la participación de un actor. Taplin (1977: 232) y Hogan (1984: 215) sostienen que Dánao tiene la autoridad para dar estos consejos. Hester (1987) propuso que Hipermestra, la futura rebelde, por primera vez aquí y en un quiebre absoluto de las convenciones trágicas, es quien toma la voz contra sus hermanas.

<sup>31</sup> Cfr. la interpretación del verso 8 de Rösler (2007) y Sicherl (1986).

### Posición y composición de Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo

Realizar el análisis del éxodo implica tener en cuenta dos problemáticas que, aunque no serán tratadas en esta publicación<sup>29</sup>, han ocupado a la crítica y pueden modificar la aproximación e interpretación tanto al canto final como a la totalidad de la obra. En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia -hoy casi indiscutida- de una segunda voz, a pesar de la ausencia en el manuscrito de una explicitación de este cambio de hablante<sup>30</sup>. La segunda cuestión, ligada a esta dificultad que presenta el cambio de voz, divide a la crítica entre quienes sostienen que las danaides rechazan la boda con sus primos y quienes piensan que se resisten al matrimonio en general<sup>31</sup>.

Además de estas teorías, hay que tener presente que *Suplicantes* es, según la hipótesis más aceptada, la primera obra de una composición mayor típicamente esquilea, la trilogía ligada. Por lo tanto, Esquilo necesitó conectarla con las obras siguientes. Su final, entonces, aunque lírico, no puede estar privado de tensión dramática: al término de esta tragedia, Argos ha confirmado el asilo a las danaides, pero la salvación es solamente provisoria, pues la guerra y el reencuentro con sus primos amenaza en el horizonte. El último canto de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros.

El éxodo está compuesto por cuatro pares estróficos. La primera parte comprende los dos primeros pares, que configuran una antilogía, en la que, independientemente de la identidad de estas dos voces, es evidente el cambio de foco. El primer par de estrofas (1018-1033) está a cargo de las danaides, mientras que 1034-1051 constituye el contra-canto, según nuestro criterio, a cargo de los guardias argivos, ya que no sólo los argumentos lingüísticos de

---

<sup>29</sup> Para un análisis y revisión crítica de estas cuestiones, Cfr. Fernández Deagustini (2010).

<sup>30</sup> Las propuestas señalan todas las posibilidades: la participación de dos semicoros (Tucker, 1889: 191) o de un coro secundario. Dentro de esta última posición, la tradición crítica más antigua (Smyth y Croiset, 1928: 65) sostiene la existencia de un coro de servidoras. En cambio, los estudiosos más actuales (Garvie, 1969: 195; Sommerstein, 1996: 140 y 2008: 424; West, 1992: 59; Johansen-Whittle, 1980 y Rösler, 2006: 188) consideran más probable uno de guardias argivos. Incluso, se ha arriesgado la participación de un actor. Taplin (1977: 232) y Hogan (1984: 215) sostienen que Dánao tiene la autoridad para dar estos consejos. Hester (1987) propuso que Hipermestra, la futura rebelde, por primera vez aquí y en un quiebre absoluto de las convenciones trágicas, es quien toma la voz contra sus hermanas.

<sup>31</sup> Cfr. la interpretación del verso 8 de Rösler (2007) y Sicherl (1986).

esta alternativa son más sólidos<sup>32</sup>, sino que, fundamentalmente, los argumentos dramáticos y escénicos justifican esta participación sobre el final del drama. El tercer par (1052-1061) está constituido por una *estychomítia* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las danáides vuelven a cantar solas.

### Posición

De la misma manera que con la párodos, el paso inicial de análisis del canto final lo constituye el examen de las menciones de las divinidades. En primer lugar, una valoración de su cantidad. En la totalidad del éxodo, estas tres divinidades son mencionadas catorce veces: una sola vez Ártemis, seis Afrodita y siete Zeus. De estos datos cuantitativos, es posible extraer tres conclusiones. En primer lugar que, tal como fue anticipado, sobre el final de la obra las protagonistas retoman por única vez su plegaria a Ártemis, a quien habían orado, brevemente, en la párodos. En segundo lugar, el notable hecho de que Afrodita sea introducida por primera vez en el éxodo y, además, con una curiosa preponderancia. Finalmente, es destacable que, más allá de este sorprendente contraste entre las dos diosas sobre el final, Zeus sigue siendo la divinidad con mayor protagonismo en el éxodo, coherente con su influjo sobre la totalidad de la obra.

En el caso particular de este canto, el análisis de los casos y sus funciones demuestra un uso mucho más heterogéneo que no aporta datos relevantes. Sin embargo, la posición en que se canta a estas divinidades es significativa, ya que permite dividir el éxodo en tres partes: una primera, entre 1018-1042, donde cobra protagonismo la oposición programática entre Ártemis y Afrodita, la castidad y el sexo; una segunda parte de transición, comprendida entre 1043-1061, en la que se abandona paulatinamente esta dialéctica para retomar la referencia a Zeus, muy fuerte en la última parte, que constituye el cierre del drama, entre los versos 1062-1073.

El último dato lo aporta la observación de los modos sintácticos. Su uso no depende de la organización tripartita del canto, sino de su distribución entre la voz y la contra-voz: las danáides sostienen el tono del desiderativo realizable o del imperativo que constituye el pedido a la divinidad; los guardias, en cambio, interrumpen fuertemente esa tónica con el uso del modo sintáctico real y

---

<sup>32</sup> Para el análisis de estos argumentos, cfr. Fernández Deagustini (2010).

esta alternativa son más sólidos<sup>32</sup>, sino que, fundamentalmente, los argumentos dramáticos y escénicos justifican esta participación sobre el final del drama. El tercer par (1052-1061) está constituido por una *estychomitia* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las danades vuelven a cantar solas.

### Posición

De la misma manera que con la párodos, el paso inicial de análisis del canto final lo constituye el examen de las menciones de las divinidades. En primer lugar, una valoración de su cantidad. En la totalidad del éxodo, estas tres divinidades son mencionadas catorce veces: una sola vez Ártemis, seis Afrodita y siete Zeus. De estos datos cuantitativos, es posible extraer tres conclusiones. En primer lugar que, tal como fue anticipado, sobre el final de la obra las protagonistas retoman por única vez su plegaria a Ártemis, a quien habían orado, brevemente, en la párodos. En segundo lugar, el notable hecho de que Afrodita sea introducida por primera vez en el éxodo y, además, con una curiosa preponderancia. Finalmente, es destacable que, más allá de este sorprendente contraste entre las dos diosas sobre el final, Zeus sigue siendo la divinidad con mayor protagonismo en el éxodo, coherente con su influjo sobre la totalidad de la obra.

En el caso particular de este canto, el análisis de los casos y sus funciones demuestra un uso mucho más heterogéneo que no aporta datos relevantes. Sin embargo, la posición en que se canta a estas divinidades es significativa, ya que permite dividir el éxodo en tres partes: una primera, entre 1018-1042, donde cobra protagonismo la oposición programática entre Ártemis y Afrodita, la castidad y el sexo; una segunda parte de transición, comprendida entre 1043-1061, en la que se abandona paulatinamente esta dialéctica para retomar la referencia a Zeus, muy fuerte en la última parte, que constituye el cierre del drama, entre los versos 1062-1073.

El último dato lo aporta la observación de los modos sintácticos. Su uso no depende de la organización tripartita del canto, sino de su distribución entre la voz y la contra-voz: las danades sostienen el tono del desiderativo realizable o del imperativo que constituye el pedido a la divinidad; los guardias, en cambio, interrumpen fuertemente esa tónica con el uso del modo sintáctico real y

---

<sup>32</sup> Para el análisis de estos argumentos, cfr. Fernández Deagustini (2010).

del imperativo, pero no hacia la divinidad, sino a las danaidas, impeliéndolas a actuar de acuerdo con lo establecido, con medida y piedad. Cuando las danaidas se refieren a los dioses, entonces, impulsan la obra hacia delante, hacia el desarrollo de la trilogía, introduciendo la expectativa. Cuando los guardias mencionan a las divinidades, en cambio, hacen hincapié en el alcance de sus poderes, con la universalidad y potencia del modo real y el aspecto infectivo, y en el modo correcto de actuar frente a ellas, introduciendo la tensión.

Composición de Ártemis y Afrodita en la primera parte del éxodo

El éxodo comienza con una exhortación de las danaidas para ir hacia Argos, ἕτε μὲν ἄστουδ' (1018), que presenta una diferencia tangencial con la párodos: sobre el final de la obra, la ciudad se destaca por ser el lugar de destino definitivo, y ya no un espacio transitorio y extraño. Consecuentemente, esta exhortación instala un movimiento propulsivo no sólo espacial, sino también temporal, ya que son otros los sucesos que se sugieren en ese ansiado espacio. De esta manera, se da cierre al acontecimiento que había abierto la obra, el pedido de asilo, pero el discurso marca el impulso hacia los nuevos temas de la trilogía. Las primeras palabras de las danaidas en escena habían sido, como suplicantes, hacia Zeus, su divinidad protectora:

<p>1-2 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον</p>	<p>(Que Zeus protector contemple con buena voluntad nuestra tripulación).</p>
--	---

El último canto, en cambio, señala un nuevo camino para el drama trilogico, insinuado por un reverbero sintáctico y léxico, en el que resuena el desiderativo que involucra el anhelo de atención de una divinidad (ἐπίδοι) hacia el mismo objeto colectivo (στόλον):

<p>1030-31 ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνά στόλον οικτιζομένα</p>	<p>(Que la casta Ártemis, porque se compadece, contemple a esta tripulación).</p>
--	---

Ya asegurada su protección en Argos, las jóvenes oran a la diosa de la pureza y la castidad para ser preservadas del matrimonio, su nueva preocupación. El participio predicativo οἰκτιζομένα establece otro lazo con la párodos, pues retoma el tópico de la identificación de las jóvenes con la diosa. De este modo, en el canto final, Ártemis parece ocupar aquella posición que era de Zeus.

El éxodo se hace eco de otros pasajes del canto inicial. En el caso de los versos 1031b-1033, la expresión de otro deseo de las danaides redundante en su actitud desmesurada de los versos 168- 173:

<p>1031b- 1033 μηδ' ὑπ' ἀνάγκης τέλος ἔλθοι Κυθραίας· Στύγιον πέλοι τοδ' ἄθλον</p>	<p>(Que el final de Citera no llegue por causa de la necesidad: que este premio sea estigio).</p>
--	---

La extralimitación se manifiesta en el sentido ambiguo que propone el uso de τέλος: en el campo semántico de Cipris, el sustantivo alude a la "consumación", al acto sexual que confirma el matrimonio; en el campo semántico de la Estigia, alude al "fin de la vida". Esta ambigüedad señala, tal como había sido anticipado en la párodos, que matrimonio y muerte son sinónimos para las danaides.

A continuación, los guardias argivos replican contra estas palabras e insisten sobre la necesidad de conservar la medida:

<p>1034-5 Κύπριδος σὺκ ἀμελείν, θεομὸς δδ' εὐφρων' δύναται γὰρ Διὸς ἄγγιστα σὺν Ἥρᾳ</p>	<p>(Pero no hay que descuidar a Cipris, esta sanción divina es prudente, pues tiene poder cerca de Zeus, junto con Hera).</p>
---	---

Su admonición se teje sobre varios puntos interesantes. En primer lugar, la mención de la cercanía entre Zeus y Afrodita se asocia con el fanatismo manifestado por las jóvenes en el inicio del drama (145). En esta oportunidad, entonces, los guardias parecen señalar que Zeus tiene otra hija que debe ser igualmente venerada. Al mismo tiempo, a partir de la relación de proximidad que marca la expresión Διὸς ἄγγιστα seguida de la mención de Hera, puede interpretarse que los guardias intentan advertir a las jóvenes acerca de que aún Zeus es susceptible a las persuasiones del amor: si sucumbe ante él el padre de los

es susceptible a las persuasiones del amor: si sucumbe ante él el padre de los dioses, evidentemente no puede ser negado por el género humano. En segundo lugar, es notable que esta referencia a Hera rescata su competencia como patrona del matrimonio, dando lugar a una representación opuesta a aquella de la párodos, donde Hera había sido caracterizada a partir de sus deseos de venganza contra los amoríos de su esposo. Finalmente, el uso de *θεσμός*, que refiere a lo que es sancionado por los dioses, da fuerza a la sentencia y señala, junto con *εὐφρων*, la *hybris* de las jóvenes.

La intervención persuasiva de los guardias continúa con la evocación de los poderes de Afrodita:

<p>1038-1042 μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν Πόθος ἔ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ, δέδοται θ' Ἀρμονία μοῖρ' Ἀφροδίτα ψευδραὶ τρίβοι τ' ἐρώτων.</p>	<p>(Y están junto a su madre, como compañeros, el Deseo y aquella para quien no hay nada negable, la encantadora persuasión, y le han sido dadas como porción a Afrodita Harmonía y los rumorosos caminos del amor).</p>
--	--

Es posible ver esta insistencia en Cipris y sus atributos como una “semilla” referencial que conduce hacia el final de la trilogía. De las secuelas se conservan tan sólo dos fragmentos, el 43 y 44, ambos de *Danaides*, la última obra, pero bastan para advertir el anticipo: en el fr. 44, la misma Afrodita recuerda sus incumbencias y cuán grande es su poder en un discurso acerca de la universalidad del deseo sexual en la naturaleza, refiriendo la unión primordial entre Urano y Gea. Siete versos bastan para demostrar la importancia de los temas del amor y el matrimonio en esta saga.

Finalmente, la sentencia *ὄ τι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένου' ἄν* (1047), actúa como gozne entre la primera y la segunda parte del éxodo. Interpretada como cierre de este discurso de los argivos, parece aludir a la “parte” (*μόρσιμόν*) que toca a las mujeres en suerte, el matrimonio, que, como tal, no puede ser evadida. De esta manera, la máxima anticiparía la inevitabilidad de la boda en las tragedias subsiguientes. Comprendida más generalmente, la frase subraya la inutilidad de la plegaria, ya que nada puede ser modificado. Por lo tanto, el drama continúa. Sin dudas, esta última idea de fatalidad se asocia con el himno a Zeus

de la párodos (1048-1049), que reincorpora sobre el final el elemento irónico: la imprevisibilidad de la voluntad de Zeus es tal que las danaides, que se creen a salvo en Argos, ignoran que sucederá todo aquello que temen.

Composición de Ártemis, Afrodita y Zeus en la segunda parte del éxodo

A pesar de la advertencia de los guardias de Argos, las danaides insisten con sus necias súplicas a Zeus, sucumbiendo ante la necesidad de aferrarse a "esperanzas elevadas como torres" (96-97):

1052-1053 ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι	(Oh, gran Zeus, ¡defiéndeme de la boda con el linaje de Egipto!)
--	---

Tras este nuevo pedido, Zeus parece contaminarse de las incumbencias de Ártemis, ya que deja de ser el dios de las suplicantes y padre de su estirpe, para convertirse en quien puede preservarlas de su nuevo problema, las eventuales bodas.

En el agitado intercambio de la *estychomitia* que se desarrolla a continuación se destacan tres pasajes. En primer lugar, la réplica de las muchachas a los guardias:

1055 σὺ δὲ θέλγεις ἐν ἄελκτον	(Pero tú intentas encantar lo inencantable).
-------------------------------	--

La frase redundante en el uso de la raíz *θελγ-*, la misma raíz a partir de la cual había sido caracterizada la persuasión (*θέλκτορι Πειθοῖ*, 1040). Por lo tanto, el verso puede leerse como una referencia indirecta a Afrodita, que resulta un guiño irónico: en *Danaides*, las jóvenes advertirán que no es posible negarse a la persuasión y se dejarán "encantar" por el elocuente discurso de la diosa. Por otro lado, la fluctuante conducta de las hijas de Dánao impulsa a reparar en un segundo momento de este intercambio. Un punto ciertamente álgido lo constituye otro soplo de lucidez, cuando toman conciencia de la pequeñez e ignorancia humanas:

<p>1057-1058 τί δὲ μέλλω φρένα Δία καθορᾶν, ὅπην ἄβυσσον;</p>	<p>(¿Cómo puedo estar a punto de ver completamente la mente de Zeus, una mirada sin límites?).</p>
---	--

En este pasaje puede verse cómo, sobre el final de esta primera obra, las danaiides vuelven a dudar acerca de si Zeus cumplirá sus deseos. La duda renueva y aumenta la tragicidad, restableciendo el suspenso. Finalmente, los argivos reiteran su recomendación en cuanto a la medida:

<p>1061 τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν</p>	<p>No hay que adorar demasiado las cosas de los dioses</p>
-----------------------------------	--

La sentencia délfica constituye otra referencia indirecta, pues aunque los seres humanos no son dueños de su destino, pueden en cambio saber que no se debe honrar en exceso a una única divinidad, en este caso, a Ártemis.

#### Composición de Zeus en la última parte del éxodo

Las danaiides se retiran de escena tal como ingresaron, orando a Zeus:

<p>1062-1068 Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροῖ γάμον δυσάνορα δάιον, ὅσπερ Ἴώ πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ χειρὶ παιωνία κατασχεθᾶν, εὐμενῆ βίαν κτίσας, καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν,</p>	<p>(Que Zeus soberano nos prive del odioso matrimonio con un mal hombre, el mismo Zeus que liberó bien a Ío de sus penas, después de contenerla con su mano sanadora, haciendo amable la fuerza, y que distribuya el poder entre las mujeres).</p>
---	--

En la plegaria, el *axímoron* “εὐμενῆ βίαν” redunda en la identificación del sexo como una forma de violencia, de allí, nuevamente, la obstinación con el gesto de la caricia de Zeus, que engendró a Épafo. En cuanto al uso del relativo, ὅσπερ remarca el hecho de que, si Zeus pudo mitigar esa violencia una vez, puede hacerlo otra. Una vez más, en este pedido final centrado en el rechazo

de las bodas, se insinúa la inutilidad de la plegaria y la ingenuidad del anhelo de las danaidas, pues, tal como el público sabía, las bodas con sus primos eran inevitables.

Con la expresión de cierre, las danaidas dan lugar a la moderación:

1069-1071: τὸ βέλτερον κακοῦ καὶ τὸ δῆμιον αἰνῶ, καὶ δίκῃ δίκαν ἔπεισθαι ξὺν εὐχαίς ἑμαῖς, λυτηρίοις μεχαναῖς θεοῦ πάρα.	(Acepto gustosamente no sólo el mejor de los males, el que es de dos partes, sino también seguir la justicia con justicia, con mis plegarias, con liberadoras maquinaciones de parte de un dios [...]).
--	---

Estas palabras con las que el coro deja la escena retoman el pasaje de *Iliada*, XXIV, 527-533 de los tres toneles de Zeus, dos de males y uno de bienes, y vuelve a desplegar posibilidades inciertas para el desarrollo de la trama. Sin dudas, el final señala que aún restan muchos males para las danaidas, pero también una parte de buena fortuna. Sin embargo, se mantiene el vaivén constante entre la aceptación de la condición humana y la esperanza vana, pues las jóvenes pretenden que su liberación llegue "de parte de un dios". En la frase, el adjetivo λυτηρίοις (1072) puede vincularse con una referencia anterior, en el verso 1065, ya que comparte la raíz con ἔλυσσο. Probablemente, la relación constituya un indicio de la identidad de ese dios sobre el que se deposita la confianza, pues si Zeus liberó de sus penas a Ío, puede volver a ser agente de salvación. "Un dios", entonces, sería 'el' dios de la obra.

### **Teopoiesis performativa al servicio de la tensión y la expectativa**

No hay dudas de que los dioses resultan esenciales en el desarrollo de las tragedias de Esquilo. *Suplicantes* no es una excepción. El análisis de los cantos de ingreso y egreso del coro protagonista nos permitió concentrarnos en la posición deliberada de las divinidades en la apertura y cierre de la obra: Zeus y Ártemis en la párodos y Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo. Los dioses forman el marco de este drama: son los destinatarios de las primeras y últimas palabras de las danaidas. Una posición clave como esta sugiere pensar en una manipulación reflexionada del autor sobre el elemento divino en función del devenir trágico.

El primer canto del coro exhibe una imagen de Zeus inasible y ambigua. Zeus es, a la vez, protector y destructor<sup>33</sup>. De este modo, la párodos genera una memoria inicial que será desplegada luego, ostentando la posibilidad, siempre en el marco de la eventualidad y la incertidumbre, de la actualización de los pedidos de las protagonistas. Los dos ámbitos, el de la "súplica propiamente dicha" y el del himno, determinan dos de los tópicos sobresalientes de la obra: el del pedido impotente y desesperado de estas mujeres y el de la voluntad omnipotente y desesperante de la divinidad. La expectativa que produce la dramatización de la súplica a Zeus Γενέθλιος y Ἰκέσιος y la tensión que genera la imprevisibilidad e inexorabilidad del ánimo de Zeus Τέλειος fundan el elemento dramático de *Suplicantes*. Zeus es, en consecuencia, tan omnipotente como misterioso: las danaidas confían en su poder y control total porque constituye su única esperanza, pero esa composición del poder divino, paradójicamente, amplía el espectro de posibilidades de desarrollo del drama.

La imprevisibilidad de Zeus Τέλειος es expresada tanto en la párodos como en el éxodo. Primero, para sugerir que las esperanzas de los perseguidores son vanas; luego, sobre el final de la obra, para poner en duda la validez de las esperanzas de las propias suplicantes. Así, la posición y composición de Zeus adhiere al plan completo de la trilogía y los sorprendentes giros de la fortuna que ocurren en ella. Suspense, sorpresa e ironía dramática están entrelazados a la naturaleza de su poder.

En cuanto al éxodo, el hecho de introducir la referencia a nuevas divinidades no resulta violento ni sorprendente, como ha sido afirmado por la crítica, pues obedece a una posición dramáticamente motivada. Esquilo decidió no acabar esta primera parte con la partida de las danaidas hacia la ciudad de Argos. Por el contrario, propuso un curioso desenlace: entre la obstinación por rechazar o forzar el matrimonio, entre tesis y antítesis, el coro de guardias insinúa una alternativa. Su respeto a Afrodita y su conducta mesurada logran una síntesis que será confirmada por la propia diosa en el fin de la trilogía.

Sobre la base de este fundamento, el canto final resulta una conclusión coherente después de la turbulencia de los acontecimientos previos. Escénicamente, el acento cae sobre la seguridad de las jóvenes, cerrando la composición anular.

---

<sup>33</sup> Tomamos aquí el inspirador título del artículo de Leon Golden (1962) "Zeus the protector and Zeus the destroyer", aunque éste no se dedica exclusivamente al estudio de *Suplicantes*.

La compañía de los guardias es el símbolo del éxito de la súplica que ha comenzado en la párodos, gracias a Zeus Γενέθλιος y 'Ικέσιος. Dramáticamente, en cambio, la composición toma las características de un espiral, porque el éxodo abre nuevas posibilidades: el himeneo amenaza con concretarse y se materializa tanto en términos visuales como auditivos. En este "final", el público ve a las jóvenes junto a un grupo de hombres y escucha una canción amebea similar en forma y contenido a un canto de bodas, en el que el coro masculino aprueba el matrimonio y el femenino expresa sus reservas. La referencia a las diosas, en este contexto, tiene toda su razón de ser sobre el final de la obra pues oficia de "gozne" entre los sucesos pasados y los futuros: Esquilo compone un espectáculo audiovisual, donde las diosas constituyen el aparato propulsivo que hace hincapié sobre el nuevo tópico, el casamiento. Cuando las danaidas cantan a Ártemis y a Zeus para obtener su favor, sus desiderativos e imperativos impulsan la obra hacia delante, introduciendo la expectativa. Cuando los guardias cantan acerca de Zeus y Afrodita, en cambio, hacen hincapié en el alcance de sus poderes, y en el modo correcto de actuar frente a ellos, introduciendo la tensión. De esta manera, *Suplicantes* resuelve en el éxodo el conflicto del asilo iniciado en la párodos y, simultáneamente, inaugura uno nuevo. El análisis conjunto de los cantos inicial y final demuestran no sólo que la "teopoesis *performativa*" resulta un *tropos* organizativo que contribuye a generar tensión y expectativa, sino también, y fundamentalmente, que la lírica es drama.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOOTH, N. B. (1955). "Aeschylus Supplices 86-95". En: *Classical Philology*, Chicago.
- CROISET, M. (1928). *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris.
- FERNÁNDEZ DE AGUIRRE, M. DEL P. (2008). "Posición y composición del personaje de Dánao en *Suplicantes* de Esquilo". En: Actas del XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección".
- (2008). "La deixis en *Suplicantes* de Esquilo: un rastro de su estructura formal y puesta en escena". En: *Actas de las XIV Jornadas de Estudios Clásicos "Grecia en la Latinidad"*, pp. 129-134.
- (2009). "Zeus en la párodos de *Suplicantes* de Esquilo: ambigüedad al servicio de la tensión y la expectativa". En: *IV Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales"*, La Plata (inédito).

- (2010). "Posición y composición del éxodo de *Suplicantes* de Esquilo". En: *Actas del Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos*, México (en prensa).
- GARVIE, A. F. (1969). *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*. Cambridge.
- GARVIE, A. F. (2006). *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (corrected edition), UK.
- GOLDEN, L. (1962). "Zeus the protector and Zeus the destroyer". En: *Classical Philology*, Chicago.
- HESTER, D. A. (1987). "A chorus of one Danaid". En: *Antichthon* 21, pp. 9-18.
- HOGAN, J. C. (1984). *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, USA.
- JOHANSEN, F. H.-WHITTLE, E. (edd.) (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen.
- LLOYD JONES, H. (1956). "Zeus in Aeschylus". En: *The Journal of Hellenic Studies* 76, pp. 55-67.
- KITTO (1939). *Greek Tragedy*, London.
- MURRAY, G. (1952). *Esquilo*, Buenos Aires.
- PERSSON NILSSON, M. (1956). *Historia de la religión griega*, Buenos Aires.
- RÖSLER, W. (2007). "The End of the Hiketides and Aeschylus' Danaid Trilogy". En: LLOYD, M. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford.
- SICHERL, M. (1986). "Die tragic de Danaiden". En: *MH* 43, pp. 81-110.
- SOLMSEN, F. (1947). "Strata of Greek Religion in Aeschylus". En: *The Harvard Theological Review* 40, pp. 211-226.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996). *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed., trans.) (2009). *Aeschylus, I, Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*, Cambridge, London.
- TAPLIN, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*, London.
- TUCKER, T. G. (2007). *The Supplices' of Aeschylus*, London – New York.
- WEST, M. L. (1992). *Aeschylus Supplices*. Stuttgart, Teubner

# ALGUNOS ASPECTOS DE LA CIENCIA POLÍTICA ARISTOTÉLICA EN LA *ÉTICA NICOMAQUEA*

Héctor García Cataldo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Universidad de Chile  
hgcataldo@hotmail.com

## Resumen

En este trabajo no sólo me propongo mostrar la inextricable relación existente entre ética y política que presenta en el pensamiento de Aristóteles la 'ciencia política', sino también mostrar las vías de correlación, así como poner muy a la luz el elevado concepto que el filósofo nos enseña acerca de esta *epistémē politiké*, lo que nos permite una reconsideración y reevaluación respecto del ejercicio de esa misma *politiké* contemporánea. Esto en el marco más amplio de una investigación en torno al pensamiento político del estagirita y de la filosofía política del mundo heleno. El artículo se organiza en torno a cinco temas orientadores.

**Palabras clave:** Aristóteles - ciencia política - *Ética Nicomaquea*.

## Abstract

**Abstract:** In this paper I intend to show both the inextricable relationship between ethics and politics that the Political science presents in Aristotle's thought, and also the correlation paths, as well as to highlight the paramount concept that the philosopher teaches us regarding this *epistémē politiké*, which allows us to reconsider and reassess the exercise of that contemporaneous *politiké*. The aforementioned within the wider scope of a research regarding the political thought of the Greek philosopher and the political philosophy of the Hellenic World. This article is organized around five guiding themes.

**Keywords:** Aristotle - political science - *Nicomachean Ethics*.

### 1. La tarea de la ciencia política: el bien *ariston*, *eudaimonía*

En el primero de los libros de la *Ética Nicomaquea*, particularmente en el capítulo segundo, nos hallamos con la siguiente conclusión: τοιαύτη δ' ἡ πολιτικὴ φαίνεται<sup>1</sup>, luego unas líneas más abajo se podría decir que reafirma su apreciación anterior, señalando que πολιτικὴ τις οὐσα<sup>2</sup>. En el primer caso se podría traducir, siguiendo a María Araujo-Julían Marías como, “Tal es manifestamente la política” o como traduce Julio Pallí “Ésta es, manifestamente, la política”. Para la traducción del segundo texto, todos traducen y muy bien, “que es una cierta disciplina política”.

En una traducción más apegada al texto diríamos simplemente: “tal parece [ser] la política”. ¿Qué es lo ‘tal’ de la política? Τοιαύτη significa aquello que tiene una determinada naturaleza, ¿cuál es, entonces, esta naturaleza manifiesta de la política? Nada parece mejor que revisar todo el pasaje en cuestión en su texto original y desde aquí acercarnos a distinguir los aspectos involucrados en la concepción aristotélica de la ciencia política:

Εἰ δὴ τι τέλος ἐστὶ τῶν πρακτῶν ὃ δι' αὐτὸ βουλόμεθα, τᾶλλα δὲ διὰ ταῦτο, καὶ μὴ πάντα δι' ἕτερον αἰρούμεθα (πρόεισι γὰρ οὕτω γ' εἰς ἄπειρον, ὥστ' εἶναι κενὴν καὶ ματαίαν τὴν ὄρεξιν), δῆλον ὡς τοῦτ' ἂν εἴη τὰγαθὸν καὶ τὸ ἄριστον. Ἄρα οὖν καὶ πρὸς τὸν βίον ἢ γνώσις αὐτοῦ μεγάλην ἔχει ῥοπὴν, καὶ καθάπερ τοξόται σκοπὸν ἔχοντες μᾶλλον ἂν τυγχάνοιμεν τοῦ δέοντος ; εἰ δ' οὕτω, πειρατέον τύπῳ γε περιλαβεῖν αὐτὸ τί ποτ' ἐστὶ καὶ τίνος τῶν ἐπιστημῶν ἢ δυνάμεων. δόξειε δ' ἂν τῆς κυριοτάτης καὶ μάλιστα ἀρχιτεκτονικῆς τοιαύτη δ' ἡ πολιτικὴ φαίνεται· τίνος γὰρ εἶναι χρεῶν τῶν ἐπιστημῶν ἐν ταῖς πόλεσι, καὶ ποίας ἐκάστους μανθάνειν καὶ μέχρι τίνος αὕτη διατάσσει· ὀρώμεν δὲ καὶ τὰς ἐντιμοτάτας τῶν δυνάμεων ὑπὸ ταύτην οὐσας, οἷον στρατηγικὴν οἰκονομικὴν ῥητορικὴν· χρωμένης δὲ ταύτης ταῖς λοιπαῖς [πρακτικαῖς] τῶν ἐπιστημῶν, ἔτι δὲ νομοθετούσης τί δεῖ πράττειν καὶ τίνων ἀπέχεσθαι, τὸ ταύτης τέλος περιέχει ἂν τὰ τῶν ἄλλων, ὥστε τοῦτ' ἂν εἴη τὰνθρώπινον ἀγαθόν. εἰ γὰρ καὶ ταῦτόν ἐστιν ἐνὶ καὶ πόλει, μειζρόν γε καὶ τελειότερον τὸ τῆς πόλεως φαίνεται καὶ λαβεῖν καὶ σφᾶζειν· ἀγαπητόν μὲν γὰρ

<sup>1</sup> EN I, 2, 1094 a 27-28.

<sup>2</sup> EN I, 2, 1094 b 11.

καὶ ἐνὶ νόμῳ, κάλλιον δὲ καὶ θειότερον ἔθνει καὶ πόλεσιν. ἡ μὲν οὖν μέθοδος  
τούτων ἐφίεται, πολιτικὴ τις οὕσα.

(Si en realidad hay algún fin de los actos, el cual queremos por sí mismo, y las demás cosas a causa de él, y no elegimos todas las cosas a causa de otra (así, pues, se avanzará hasta el infinito, de modo que el deseo es vacío y vano), es evidente que este [fin] sería el bien y el mejor. ¿acaso el conocimiento de él, en efecto, no tendría un gran peso con relación a la vida, y cual arqueros que tienen un blanco, nosotros lo alcanzaríamos mejor que lo que conviene? Si es así, hay que intentar comprenderlo, de golpe, qué es, entonces, y de cuál de las ciencias o facultades es propio. Pareciera que es propio de la [ciencia] más principal y máximamente arquitectónica. **Tal parece ser la política:** porque ella regula cuáles de entre las ciencias son necesarias en las ciudades y cuáles es necesario que aprenda cada uno y hasta qué punto; vemos, además, que las más estimadas entre las facultades están bajo ésta [la política], por ejemplo, la estrategia, la economía, la retórica. Sirviéndose ésta [la política] de las restantes de entre las ciencias prácticas, y aun más decidiendo por leyes qué es necesario hacer y de qué cosas apartarse, el fin de ésta comprendería los de las demás [ciencias], de tal manera que éste [fin] sería el bien humano, aunque es también el mismo para el individuo y para la ciudad, parece que hay que tomar y preservar el más grande y el más perfecto: el de la ciudad, porque es deseable también para uno solo, pero más hermoso y más divino para un pueblo y para ciudades. La investigación, en efecto, **que es una cierta disciplina política, tiende a estas cosas**<sup>3</sup>.)

Precisemos, entonces, qué es la ciencia política, cuál es su naturaleza, recordando que desde un comienzo Aristóteles nos ha puesto en el camino de las acciones humanas, es decir, todo lo que el hombre hace no es otra cosa que inclinarse o más bien desear el bien, que éste es el fin de todos nuestros quehaceres, cualesquiera sean las actividades, artes o ciencias, aunque haya en cada una fines propios, pero puesto que vamos a encontrar unas ciencias subordi-

<sup>3</sup> EN I, 2, 1094 a 18 -1094 b 11. Todas las traducciones son personales, salvo indicación contraria.

nadas a otras, los fines de las principales, en orden jerárquico, se podría decir, son preferibles, ya que los fines de las subordinadas se persiguen en función de las superiores. La política, en este sentido representaría por excelencia esa actividad superior o ciencia si se quiere<sup>4</sup>.

Aristóteles deja sentado claramente que hay un fin *per se* de todo lo que hacemos y que no se trata de cualquier fin, sino de este fin como bien, el más alto al que se pueda aspirar, es τὸ ἄριστον. Siendo tal este bien no es posible que quede a la deriva, sino muy por el contrario debe haber alguna entre las ciencias que se haga cargo de él, porque su conocimiento -dice Aristóteles- constituye un aspecto decisivo (μεγάλην ῥοπήν) para el devenir de la vida del hombre (πρὸς τὸν βίον), si el hombre lo conoce puede mirarlo con toda claridad y acertar de la mejor manera posible con sus acciones, de la misma manera que un arquero mira y da en el blanco. Y siguiendo la metáfora propuesta sugiere que debe ser apresado, definido certeramente, de un golpe en su τί ποτ' ἐστί. La ciencia que se hace cargo de este bien supremo es la *política*. En este sentido, la política para Aristóteles es una ciencia principalísima (κυριότατης) y máximamente directiva (μέγιστα ἀρχιτεκτονική), porque se ocupa de proponer qué ciencias se requieren para el desarrollo de la polis, así como también bajo su égida queda comprendida la educación. Al respecto Aristóteles piensa que la educación debería estar dirigida según la distribución sectorial de la polis. Sobre este particular será necesario retomarlo más adelante con las debidas precisiones y en relación con su contexto práctico y con su devenir histórico. Por ahora, aquí en la *Ética* se limita a señalar que es necesario que cada uno aprenda alguna de entre las ciencias, que son necesarias a la ciudad. Aristóteles al nombrar las ciencias, tales como la στρατηγικὴν οἰκονομικὴν ῥητορικὴν, tres facultades, las más estimables entre las facultades de la política, dota a la política de un dominio sobre el sentido de la estrategia en términos de defensa (guerra), tema que atraviesa toda la historia política desde los orígenes de la polis griega, la ciencia económica, en su rasgo más básico de 'ordenamiento de la casa', y una tercera facultad corresponde a la 'retórica', que para simplificar podríamos llamar 'derecho'. Sin duda estos tres pilares marcan el devenir posterior del desarrollo político de Occidente.

No es posible pasar tan de prisa la equivalencia entre 'retórica' y 'derecho'.

---

<sup>4</sup> EN I, 2, 1094 a 1-17.

El filósofo recoge la última experiencia helena y nos presenta una retórica que es un *ius* normativo. Este tema Aristóteles lo recoge, entre otros, en su *Retórica*, obra en que encontramos buena parte de la historia política griega y por su vínculo con la oratoria forense es una escuela del derecho, de ética y de política al mismo tiempo, en el mundo ateniense. La polis es la dadora de la ley, que fluctúa entre el otorgamiento y la prohibición. La 'política' encarna, nada menos, ese fin último que Aristóteles llama *ἀνθρώπινον ἀγαθόν* (bien humano). Sabemos que tal bien se identifica con la *εὐδαιμονία*, tradicionalmente traducida por felicidad. Aristóteles postula que la política es responsable de hacer posible la realización de la *εὐδαιμονία*:

Λέγωμεν δ' ἀναλαβόντες, ἐπειδὴ πᾶσα γνώσις καὶ προαίρεσις ἀγαθοῦ τινὸς ὀρέγεται, τί ἐστὶν οὗ λέγωμεν τὴν πολιτικὴν ἐπίεσθαι καὶ τί τὸ πάντων ἀκρότατον τῶν πρακτῶν ἀγαθῶν [...] τὴν γὰρ εὐδαιμονίαν καὶ οἱ πολλοὶ καὶ οἱ χαρίεντες λέγουσιν, τὸ δ' εὖ ζῆν καὶ τὸ εὖ πράττειν ταῦτόν ὑπολαμβάνουσι τῷ εὐδαιμονεῖν.

(Puesto que todo conocimiento y elección pensada desde antes tienden a algún bien, resumiendo digamos cuál es al cual decimos que la política tiende y cuál es el más alto de entre todos los bienes que se debe realizar [...], en efecto, tanto la mayoría como los entendidos dicen que es la *felicidad* y suponen que el vivir bien y el obrar bien es lo mismo para ser feliz<sup>5</sup>.)

Planteada así esta relación, ¿quién podría negar que atribuir a la política la realización de la felicidad es una utopía, y no sólo desde la perspectiva del mundo contemporáneo, sino muy particularmente en la propia experiencia helena? El mundo del esplendor, de una polis emprendedora y con aspiraciones imperialistas, cual fue la Atenas del siglo de oro, la del florecimiento y efímero esplendor en las más variadas expresiones estéticas se había esfumado bajo las miradas atónitas y perspicaces de sus ciudadanos. Desde el 404, y ya desde el momento en que estalla la guerra del Peloponeso, el mundo ateniense entra en

<sup>5</sup> EN I, 4, 1095 a 14-20.

una profunda etapa de desconcierto social y político, cuya máxima expresión será la pérdida de su propia libertad y autonomía. Fracaso de la política monopólica y, por ende, alejamiento y menosprecio por la misma actividad política. El Sócrates de Platón expresó agudamente este sentimiento cuando afirmaba en la *Apología* que el que quiera conservar su vida, aunque sea por un poco tiempo más "es necesario que se preocupe de llevar una vida privada, pero no de ser un hombre público"<sup>6</sup>. El desprecio por la vida política inclina inexorablemente la balanza hacia el otro extremo, el del individualismo; el éxito ahora es asociado a la vida privada y con ello la acentuación del egoísmo y la ambición, lo que los griegos llamaban con las palabras *epithymia* y *pleonexia*, que acentúa la ambición desenfrenada, la avaricia abusiva y sin escrúpulos. Se impone así el dominio del más fuerte, peligro que ya había sido advertido por Hesíodo, varios siglos antes, en la fábula del ruisenor y el gavilán<sup>7</sup>.

Si se quiere tener una valoración en el mejor sentido de la expresión debemos acercarnos a los hechos o a los acontecimientos que determinan posturas frente al mundo, y así podemos dimensionar mejor la construcción y propuesta aristotélica tanto en términos éticos como políticos. La primera mitad del siglo IV está signada por éstos y otros hechos no menores como la invasión macedonia a la Hélade, de la cual Aristóteles no sólo fue un testigo, sino que muy probablemente haya estado de acuerdo con la misma por su filomacedonismo<sup>8</sup>. Por muchas diferencias que tratemos de hacer entre el modelo político platónico y el aristotélico, ambos, en nuestra opinión, comparten un fondo utópico o idealista, destinado a trascender en la historia del pensamiento político occidental.

<sup>6</sup> Pl. *Ap.*, 19, 32 a.

<sup>7</sup> *Op.*, 202-212.

<sup>8</sup> No se debe olvidar que apenas conocida la noticia en Atenas acerca de la muerte de Alejandro, el 13 /10 de junio de 323 a. C., Aristóteles se autoexilia (323/ 2) y se refugia con su mujer Herpile y sus hijos, Pitia y Nicómaco, en la isla de Eubea, en Calcis, la metrópoli de Estagiro y la patria de su madre, donde la influencia macedónica era muy fuerte. El filósofo había sido invitado por el propio Filipo a Macedonia como maestro de su hijo Alejandro, y había aceptado tal invitación entre 342 - 336. Posteriormente, en Atenas, será un protegido de Alejandro por intermedio de uno de sus principales estrategos, Antípatro, con quien Aristóteles trabó íntima amistad. Y no sin razón se autoexilió, pues se presentó en su contra una acusación de impiedad, lo mismo que contra Anaxágoras y Sócrates, pretextando un himno que el filósofo dedicara a Hermias, un aliado de Macedonia. Cfr. Aubonnet (1968: XLIX, XCII- XCIV).

## 2. La ciencia política y las acciones honestas y justas

Cuando Aristóteles señala que la tarea de la política es hacerse cargo de este bien supremo que no es otra cosa que la *eudaimonía*, está elevando a la misma política a un *status* insospechado para su tiempo, colocándola como la más señorial entre las ciencias con capacidad directora. La política para Aristóteles es la que examina las cosas bellas y justas, por más que presenten diferencia y extravío<sup>9</sup>. ¿Qué serían estas τὰ δὲ καλὰ, que hemos traducido literalmente por cosas hermosas? Probablemente haya que entender este término en su sentido más amplio, es decir, ‘cosas buenas’, cosas honestas, con ello podemos ver la superposición de sentido entre estética y ética y seguir a la vez la evolución problemática de la terminología ética. Las cosas hermosas no pueden ser sino cosas buenas y las cosas buenas y hermosas, para el mundo heleno, no pueden ser, a su vez, sino cosas justas; por ello los actos nobles, en el sentido de honrosos son, a la par, hermosos. En esta línea está toda la lógica de las acciones que emprende Antígona en la obra de Sófocles, que suministra al teatro griego en su conjunto una buena cantidad de ejemplos de tal índole. Un mundo que pierde el sentido de la justicia, pierde el sentido de la belleza del mundo, de los actos por los cuales se hacen y constituyen las cosas buenas. Desde que la Hécabe llega a la historia, desde el viejo Homero, la justicia simboliza un principio general, que puede entenderse como la máxima distinción y separación entre la barbarie y la civilización. Aristóteles al poner el sentido en el obrar humano y en un obrar en vista del bien, lo ha puesto, al mismo tiempo, en la perspectiva ética y estética.

La política encarna ese sentido, su fin es plenamente acción, donde la deliberación y la elección de los medios para alcanzar el fin son también fundamentales, es decir, son constitutivos de la acción. Al referirse al joven, Aristóteles dice que no es una persona ‘amiga’ de la política, porque sigue a las pasiones y todo lo que escuche le resultará vano e inútil. Hasta aquí se puede decir que la interpretación sigue siendo la clásica respecto de este pasaje. El filósofo ha añadido a su explicación una frase que no deja de ser un problema: ἐπειδὴ τὸ τέλος ἐστὶν οὐ γνώσις ἀλλὰ πράξις. Los traductores en español dicen : “puesto

---

<sup>9</sup> EN I 3, 1094 b 14 -16 τὰ δὲ καλὰ καὶ τὰ δίκαια, περὶ ὧν ἡ πολιτικὴ σκοπεῖται, πολλὴν ἔχει διαφορὰν καὶ πλάνην.

<sup>10</sup> María Araujo - Julián Marías (1970); Julio Pallí (1988).

que el fin de la política no es el conocimiento, sino la acción”<sup>10</sup>. Por su parte los traductores ingleses como Jonathan Barnes<sup>11</sup> y W. D. Ross<sup>12</sup> traducen “*because the end aimed at is not knowledge but action*”, más fieles a lo que dice el texto griego, pero con *aimed at* introducen al mismo tiempo una ambigüedad. Veamos el pasaje pertinente del texto griego:

διὸ τῆς πολιτικῆς οὐκ ἔστιν οἰκείος ἀκροατῆς ὁ νέος· ἄπειρος γὰρ τῶν κατὰ τὸν βίον πράξεων, οἱ λόγοι δ' ἐκ τούτων καὶ περὶ τούτων· ἔτι δὲ τοῖς πάθεσιν ἀκολουθητικὸς ὢν ματαίως ἀκούσεται καὶ ἀνωφελῶς, ἐπειδὴ τὸ τέλος ἐστὶν οὐ γνώσις ἀλλὰ πράξις· διαφέρει δ' οὐδὲν νέος τὴν ἡλικίαν ἢ τὸ ἦθος νεαρός· οὐ γὰρ παρὰ τὸν χρόνον ἢ ἔλλειψις· ἀλλὰ διὰ τὸ κατὰ πάθος ζῆν καὶ διώκειν ἕκαστα· τοῖς γὰρ τοιοῦτοις ἀνόητος ἢ γνώσις γίνεται, καθάπερ τοῖς ἀκρατέσιν· τοῖς δὲ κατὰ λόγον τὰς ὁρέξεις ποιουμένοις καὶ πράττουσι πολυωφελῆς ἂν εἴη τὸ περὶ τούτων εἰδέναι.

(Por esta razón el joven no es un oyente apropiado para la política, porque es inexperto de las acciones que suceden en la vida, y las discusiones parten de éstas y son acerca de éstas, y, además, siendo [el joven] un seguidor de las pasiones escuchará vana e inútilmente, *puesto que su τέλος no es el conocimiento, sino la acción*. No hay ninguna diferencia que sea joven en cuanto a la edad o bien de carácter jovial, porque el defecto no es a causa del tiempo, sino por vivir de acuerdo con la pasión y por perseguir cada una de estas pasiones. Por consiguiente, para aquellos que son de tal naturaleza el conocimiento llega a ser inútil, lo mismo que para los inconitinentes. Pero para aquellos que estiman sus deseos de acuerdo con la razón y los realizan, el saber acerca de estas cosas sería de mucha ayuda<sup>13</sup>.)

Por su parte los franceses Gauthier y Jolif traducen “*puisque la fin ici c' est, non la connaissance, mais l' action*”<sup>14</sup>. El *ici* elimina la ambigüedad y en su contexto se refiere expresamente a cet enseignement, que no serían otras que las ‘ense-

<sup>11</sup> Cfr. Barnes (1985: 1730).

<sup>12</sup> Ross (1954: IX, 1094 b).

<sup>13</sup> EN I, 3, 1095 a 2-12.

<sup>14</sup> Cfr. *L' Étique a Nicomaque* (1970: I, 4).

fianzas' de política. Y en el comentario *ad locum* señalan que el mismo joven, siendo capaz de comprender la enseñanza de la moral, no sería capaz de ponerla en práctica, y es esta puesta en práctica el fin mismo de la ciencia política<sup>15</sup>; en *Magna Moralia* Aristóteles plantea con claridad que la ética es un brazo y punto de partida de la política y que al tema en su conjunto debiera llamársele no ética, sino política<sup>16</sup>. Naturalmente que la ordenación a la acción es el objetivo mismo del conocimiento moral. Pero la línea en cuestión pone el acento en la peculiaridad de todo joven, y el de todos los tiempos, sin distinción, y he aquí una gran observación de Aristóteles, que se pasa por alto en las traducciones, a saber, que en tanto el conocimiento político supone una vinculación estrecha con la vida (*κατὰ τὸν βίον*), es decir, con la experiencia, por una parte, que el joven no tiene -y no tiene por qué tener de buenas a primeras- también, por otra parte, supone la prospectiva de la vida política misma (*κατὰ τὸν βίον*), en la que menos aún se ocupa un joven, sino que muy por el contrario debe entenderse justamente el comentario explicativo al hecho de que este joven escuchará vana e inútilmente las conversaciones políticas (*οἱ λόγοι δ' ἐκ τούτων καὶ περὶ τούτων*), porque no le interesa de momento ese conocimiento 'moral' que requiere tiempo para su puesta en práctica. El fin de su vida en tanto joven es la espontaneidad frente al *vũv*, al ahora, -el filósofo dirá más adelante *τὸ παρόν*- máxime cuando Aristóteles presenta la imagen de un joven que es arrastrado por las pasiones, su respuesta como tal es la acción instintiva, pasional; la misma característica que puede tener un viejo, pero de carácter jovial *τὸ ἦθος νεαρὸς* -como dice el filósofo-, porque la pasión nos puede tocar a cualquier edad, y la respuesta humana visceral es la acción inmediata.

Ahora bien, y en relación con lo que venimos diciendo, cuando Aristóteles trata de la amistad en el libro VIII, se refiere una vez más al joven, señalando ahora que la amistad entre los jóvenes, al parecer, está determinada por el placer, porque su modo de vida depende o se rige por tal sentimiento "y persiguen máximamente lo placentero para sí mismos y el presente"<sup>17</sup>. El joven es pura acción, y por esto se dice que no mide consecuencias. Aristóteles explica que

<sup>15</sup> Cfr. *L'Étique a Nicomaque* (1970: II, 15-16).

<sup>16</sup> Cfr., *MM*, I, 1, 1181 a - 1181 b 25 ss., en W. D. Ross (1954: IX, 1181 a).

<sup>17</sup> *EN* VIII, 3, 1156 a 31-33, *ἡ δὲ τῶν νέων φιλία δι' ἡδονὴν εἶναι δοκεῖ κατὰ πάθος γὰρ οὗτοι ζῶσι, καὶ μάλιστα διώκουσι τὸ ἡδὸν αὐτοῖς καὶ τὸ παρόν*.

en personas de esta índole, esto es, jóvenes o viejos, arrastrados por las pasiones, lo mismo que en (καθότις τοῖς ἀκρατέσιν) los incontinentes, ἀνόητος ἢ γνώσις γίνεται, “el conocimiento llega a ser inútil”. Aristóteles está siendo absolutamente claro y preciso en su caracterización y no hay razón para hacerle decir lo que él no dice, aunque en el plano de la contextualización hermenéutica la acción sea la aplicación concreta del conocimiento moral o la materialización de ella a través de la política. No hay que olvidar que apenas unas líneas más abajo, Aristóteles va a insistir que quien quiera “escuchar con provecho acerca de las cosas hermosas y justas y, en general de las cosas políticas, debe ser bien encaminado por las costumbres”<sup>18</sup>, ἤχθαι καλῶς quiere decir, además, “ser bien educado”, y la educación en tanto que conocimiento requiere de tiempo, el necesario para que la experiencia se deposite como conocimiento no sólo teórico, sino práctico. En este sentido el joven no es apto o apropiado para la política, requiere de madurez, requiere de la cultura, de la *paideia* que se sintetiza en el *éthos*, como alguien ha dicho: “el roce con las cosas y con el mundo enriquece el contenido de nuestros actos y nuestro pensamiento”<sup>19</sup>. Condición necesaria que Aristóteles ve para sacar provecho de las discusiones en torno a temas propiamente políticos, pero que, sin embargo, como se verá en el último libro de la *Ética*, no es una condición suficiente, si esta educación o cultura no va respaldada fuertemente por otra cosa que es indispensable, es decir, que el alma del discípulo u oyente haya sido previamente trabajada por las costumbres o hábitos, igual que una tierra destinada a alimentar la semilla; de lo contrario, por las mismas pasiones, no escucharía al logos ni lo comprendería οὐ γὰρ ἂν ἀκούσειε λόγου ἀποτρέποντος οὐδ’ αὖ συνέη ὁ κατὰ πάθος ζῶν.<sup>20</sup> Parece que queda suficientemente esclarecida la observación y la intención del filósofo con respecto a la actitud del joven para con la política. Se trata de un conocimiento que se funda en el saber escuchar y comprender lo escuchado o llegar a entender la experiencia, en el sentido de una asimilación con la propia realidad. Para este tipo de conocimiento, que requiere de una cierta disposición del espíritu, se necesita del tiempo, se requiere hallarse en y con el *éthos*, es decir, el espíritu, después de una travesía por el tiempo experimentando con los hábitos, llega a

<sup>18</sup> EN 4, 1095 b 4-6, διὸ δεῖ τοῖς ἕσθαι καλῶς τὸν περὶ καλῶν καὶ δικαίων καὶ ὄλων τῶν πολιτικῶν ἀκουσόμενον ἱκανῶς.

<sup>19</sup> Véase la Introducción de Lledó, E., en Aristóteles, *Ética Nicomáquea - Ética Eudemia*. (1988: 55).

<sup>20</sup> EN X, 9, 1179 b 20-28.

poseer su propio modo de ser frente al mundo y, por consiguiente, un determinado comportamiento con respecto a la participación como *polítes* y mediante el cual el hombre va dibujando su futuro próximo, y en el cual parece fundarse toda concepción educadora. Por esto Aristóteles subrayará que es difícil para un joven hallar la correcta dirección para la virtud. No sólo se requiere de una educación, propiamente hablando, sino que ésta se funde en ciertas disposiciones normativas tendientes a la construcción de un hombre útil, en el sentido heleno, al servicio de la polis. Educación, costumbre o hábitos y ley son elementos indispensables en la formación del hombre bueno<sup>21</sup>, así como para el desenvolvimiento de éste no sólo en la vida política, sino para el desarrollo de una vida entera, porque así como una golondrina no hace verano, ni un solo día, así también no hay hombre prudente que obre como tal esporádicamente el bien, sino que las más de las veces lo haga, porque sólo así se podrá considerar un ser feliz.

### 3. Ciencia política: bien individual y político, vivir- bien, obrar- bien

Y retomando el hilo conductor acerca de la idea de política, si bien es cierto que la política tiene en vistas el bien del individuo, no es menos cierto que es mucho más importante -según Aristóteles- preservar el bien más grande, a saber, el de la ciudad, porque es más hermoso y más divino (*κόλλιον δὲ καὶ θεϊότερον*) para un pueblo y para ciudades. La ciudad, entendida como el espacio propio de ejercicio de la política, es la que con diversos recursos busca y preserva el bien para el hombre, que en el más alto grado constituye la *endai-*

---

<sup>21</sup> ENX, 9, 1179 b 31- 1180 a 5: ἐκ νέου δ' ἀγωγῆς ὀρθῆς τυχεῖν πρὸς ἀρετὴν χαλεπὸν μὴ ὑπὸ τοιούτοις τραπέντα νόμοις· τὸ γὰρ σωφρόνως καὶ καρτερικῶς ζῆν οὐχ ἥδὴ τοῖς πολλοῖς, ἀλλ' ὡς τε καὶ νέοις. διὸ νόμοις δεῖ τετάχθαι τὴν τροφήν καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα· οὐκ ἔσται γὰρ λυπηρὰ συνήθη γενόμενα. οὐχ ἱκανὸν δ' ἴσως νέους ὄντας τροφῆς καὶ ἐπιμελείας τυχεῖν ὀρθῆς, ἀλλ' ἐπειδὴ καὶ ἀνδρωθέντας δεῖ ἐπιτηδεύειν αὐτὰ καὶ ἐθίζεσθαι, καὶ περὶ ταῦτα δεῖόμεθ' ἂν νόμων, καὶ ὅλως δὴ περὶ πάντα τὸν βίον· οἱ γὰρ πολλοὶ ἀνάγκη μᾶλλον ἢ λόγῳ πειθαρχοῦσι καὶ ζημίαις ἢ τῇ καλῷ. (Pero es difícil encontrar desde joven la dirección recta hacia la virtud si no se ha sido educado por leyes de tal naturaleza, porque la vida moderada y dura no le es agradable a la mayoría y sobre todo tampoco a los jóvenes. Por esta razón es necesario que la educación y los estilos de vida sean ordenados por las leyes: porque no serán penosos cuando llegan a ser deberes habituales. No basta, probablemente, que mientras sean jóvenes hayan obtenido educación y un cuidado correcto, sino que también cuando se van haciendo hombres es necesario que se ocupen y se habitúen a estos estilos de vida, y con respecto a estos estilos de vida necesitaríamos de leyes, y en general, en verdad, con respecto a toda la vida: porque la mayoría obedece más a la necesidad que a la razón y a los castigos más que al sentido del bien).

*monía*. Pero ser feliz en el marco de la vida en comunidad supone no sólo el 'vivir bien', sino también 'obrar bien'. El hombre feliz como lo piensa Aristóteles es el que 'vive bien' y 'obra bien' (¿y le va bien?). Aristóteles mismo explica el sentido de estas expresiones, que esto quiere decir 'casi' como εὐζωία τις καὶ εὐπραξία, es decir, algo así como "buena vida, vida dichosa, vida honesta y buena conducta, éxito, prosperidad, buena actuación".

No se nos oculta la dificultad de interpretación de estas dos expresiones. Baste una breve referencia a las traducciones más destacadas al respecto. Tricot ha vertido al francés las formas verbales como *celui qui vit bien et réussit*, es decir, "el que vive bien y tiene éxito"; en tanto que las formas sustantivadas las interpreta como *une forme de vie heureuse et de succès*, esto es, "una forma de vida feliz y de éxito". Se ha encargado Tricot de explicar que esta su lectura sigue en definitiva una opinión corriente dentro de la interpretación aristotélica que identifica o asimila 'bien' y 'prosperidad' y remite al comentarista de Aristóteles, Eustacio<sup>22</sup>. Por su parte Gauthier y Jolif en sus *Comentarios*, señalan que estas expresiones expresan originalmente ideas distintas; εὖ ζῆν, es decir, "el bien vivir"; εὖ πράττειν, es decir, "manejar bien sus negocios, tener éxito, prosperar"; εὐδαιμονεῖν, "tocar en parte un buen demonio, un buen destino"; pero que en tiempos de Aristóteles todas éstas han llegado a expresar la misma idea, la del bien; y su sentido etimológico no haría más que suministrar a los filósofos materia para la reflexión<sup>23</sup>. En la versión italiana de la *Ética*, Carlo Natali ha traducido las formas verbales: *l' uomo felice viva bene e si realizzi nell' azione*, es decir, que "el hombre feliz vive bien y se realiza en la acción"; en cambio para las formas nominales señala que se trata de *un certo modo di vivere bene e di agire bene*. En nota *ad locum*, señala que las expresiones son ambiguas; y que en el lenguaje normal significan *avere successo*, es decir, "tener éxito"<sup>24</sup>. Las traducciones al inglés conservan la literalidad del texto griego, presentando ligeras diferencias entre sí. Ross ha traducido que el hombre feliz "*lives well and does well*", y que la felicidad es como una suerte de "*good life and good action*"<sup>25</sup>. En la edición de Barnes, el

<sup>22</sup> Véase Tricot (1967: 64; n. 2).

<sup>23</sup> Cfr. el tomo II de los *Comentarios*, p. 27. Platón jugaría sobre el doble sentido de εὖ πράττειν, "obrar bien", es decir, "obrar moralmente", y "ser feliz"; cfr. *Chrm.*, 172 a; *Grg.*, 507 c; *R.*, I, 354 a; *Alc.* 116 b.

<sup>24</sup> Véase Tricot (1967: 64; n. 2).

<sup>25</sup> Véase Natali, C. (2003: 25; 457; n. 57).

hombre feliz "*lives well and fares well*", y que la felicidad es como una suerte de "*living and faring well*"<sup>26</sup>. Como puede verse, decir que el hombre feliz 'hace' (actúa, obra) bien y decir que el hombre feliz 'la pasa bien' (le va bien) son cosas bastante distintas.

Aristóteles mismo trató de aclarar el sentido de las expresiones verbales, pero lo hizo, ante la dificultad, de un modo metafórico. Dijo que "vivir bien y obrar bien" era *σχεδὸν γὰρ εὐζωία τις εἴρηται καὶ εὐπραξία*<sup>27</sup>, es decir, "casi" algo así como una *εὐζωία καὶ εὐπραξία*, una "buena vida y una buena acción". Se podría decir que ésta es una opinión de resumen en que Aristóteles ha considerado lo que se ha venido diciendo en la tradición, tanto del común de la gente como en el sentir de los más entendidos. También destacó que, en opinión de algunos, los bienes exteriores entran en la idea de felicidad: *ἔτεροι δὲ καὶ ἐκτὸς εὐτηρίων συμπαρολαμβάνουσιν*<sup>28</sup>. La palabra *εὐτηρία* significa "buen año, abundante cosecha" y figuradamente podemos entender la noción de 'prosperidad'. El filósofo, a renglón seguido, reconoce la rectitud de las reflexiones y opiniones de unos y otros en la materia. Sin embargo, él dirá que está de acuerdo directamente con las opiniones que sostienen que la felicidad consiste en una virtud, y su actividad propia. No debemos olvidar que para Aristóteles la *eudaimonia* es una actividad. Es la actividad de quien obra perfeccionado por la virtud o excelencia. No depende de la prosperidad, porque ésta se basa en bienes externos y en tanto que tales, tal como la *εὐτηρία*, depende no de la propia acción del obrar humano, sino del devenir propio de la *physis* y esto está más allá de lo humano. Hay una gran diferencia, entonces, en poner el bien *áriston* (la felicidad) en una 'posesión', en un "uso", en un "hábito" o en una "actividad". Aristóteles ha señalado, ya, que toda acción busca un bien, por consiguiente esta actividad conforme a la virtud *πράξει γὰρ ἕξ ἀνάγκης, καὶ εὖ πράξει* "actuará necesariamente y actuará bien"<sup>29</sup> y así "las cosas hermosas y buenas que hay en la vida sólo las alcanzan los que actúan correctamente; y la vida de éstos es agradable

---

<sup>26</sup> Véase Barnes, 1098 b 21. El verbo *to do* además de "hacer" significa "obrar, actuar". El verbo *to fare*, por su parte, significa "pasarle, irle o sucederle a uno (bien o mal)". Ross ha conservado la estructura de la forma griega, en tanto que Barnes se ha guiado por la tradición de los comentaristas, como se lee desde Tricot.

<sup>27</sup> EN 1098 b 22-23.

<sup>28</sup> EN 1098 b 27-28.

<sup>29</sup> EN 1099 a 3-4.

por sí misma”<sup>30</sup>. Una vida buena, feliz es aquella que se consigue a través de la buena acción, esto es, del obrar correctamente (ὀρθῶς); en este sentido me parece interesante la propuesta de Natali al traducir la idea de εὐπραξία como *si realizzi nell' azione*.

#### 4. Vida feliz y hombre bueno, *spondaios*

La vida feliz (εὐζωία) se juega precisamente en la acción, y esta acción que es propia de la virtud es una actividad del alma, particularmente vista desde el hombre σπουδαίος. Por esto el filósofo ha dicho que estas acciones llegan a ser en el más alto grado buenas y hermosas cuando son el resultado del juicio correcto del hombre bueno (*spondaios*)<sup>31</sup>. Tal hombre no puede elegir, si juzga correctamente, otra cosa que la εὐπραξία. Porque la función del hombre, τὸ ἔργον τοῦ ἀνθρώπου, y especialmente la del hombre bueno es una cierta vida y ésta es una actividad del alma, es decir, acciones acompañadas de razón; luego también la razón en su función teórica, no sólo el prudente. Como se verá más adelante, esta función es la que determina al mismo tiempo al hombre prudente, a quien compete el discurrir bien con vistas a algún fin bueno, puesto que reconoce lo que es bueno y malo para el hombre y elige lo que es bueno y conveniente para poder vivir bien en general πρὸς τὸ εὖ ζῆν ὅλως<sup>32</sup>. Las acciones nobles se generan en el alma, por eso son actividades del alma conforme a la virtud y los hombres diligentes o *phronimoi* son los que prevén lo que es bueno para sí mismos y los demás en general, y esta conducta, esta εὐπραξία sería la condición necesaria de todo político. Aristóteles ha ejemplificado esto en la persona de Pericles y los que son como éste.

Se va dibujando así, la estrecha relación existente entre ética y política y viceversa. En la concepción del hombre bueno, del *spondaios* y del *phronimos*, está la visión acerca del hombre político. Como veremos, en Aristóteles política significa un conocimiento del hombre de modo integral, que nos lleva a pensar imágenes y relaciones con nuestra propia experiencia de la política. El político

<sup>30</sup> EN 1099 a 6-8, οὕτω καὶ τῶν ἐν τῷ βίῳ καλῶν κάθαρῶν οἱ πρῶτοντες ὀρθῶς ἐπιβόλοι γίνονται. ἔστι δὲ καὶ ὁ βίος αὐτῶν καθ' αὐτὸν ἡδύς.

<sup>31</sup> EN I, 8, 1099 a 21-24, , εἰ δ' οὕτω, καθ' αὐτὰς ἂν εἶεν αἱ κατ' ἀρετὴν πράξεις ἡδεῖαι. ἀλλὰ μὴν καὶ ἀγαθαί γε καὶ καλαί, καὶ μάλιστα τούτων ἕκαστον, εἴηερ καλῶς κρίνει περὶ αὐτῶν ὁ σπουδαίος· κρίνει δ' ὡς εἴπομεν.

<sup>32</sup> EN VI, 5, 1140 a 24-27-b 11.

para Aristóteles debe ocuparse, es decir, hacerse cargo, de la virtud, por tanto debe ocuparse también del alma, de la actividad del alma: la política se vuelve ética y, la ética, política. Probablemente aquí se juegue el sentido que tiene el decir de Aristóteles cuando señala que la política es una ciencia arquitectónica: el bien que tiene su origen en el alma humana y se materializa a través de la acción buena, de una conducta acorde con la del hombre que busca no sólo el bien para sí, sino para los demás, es decir, la comunidad. Por esto Aristóteles, una vez anunciada la relación entre ética y política, emprende el estudio de la virtud y lo que va a sentar como virtud humana es la del alma, y puesto que la felicidad es una actividad del alma, entonces el político debe conocer de algún modo todo lo referente al alma; podríamos decir que Aristóteles habla aquí de una psicología o de una antropología política<sup>33</sup>. Así, el político contribuye a la formación del hombre bueno, entendiendo por ello que el que es de veras político no sólo quiere hacer a los ciudadanos “buenos”, sino también “obedientes a las leyes”<sup>34</sup>. En un pasaje se lee:

τὸ γὰρ τῆς πολιτικῆς τέλος ἄριστον ἐτίθεμεν, αὕτη δὲ πλείστην ἐπιμέλειαν ποιεῖται τοῦ ποιοῦς τινὰς καὶ ἀγαθοὺς τοὺς πολίτας ποιῆσαι καὶ πρακτικῶς τῶν καλῶν.

([...], ] porque establecimos el fin óptimo de la política, y ésta considera que su máxima preocupación es hacer ciudadanos de tales cualidades, tanto buenos, como practicantes de las cosas hermosas (cosas nobles)<sup>35</sup>).

Ese fin ἄριστον o “bien” es también, por consiguiente, la *eudaimonía*, pero no se logra esto si el hombre no adopta un determinado modo de ser en la práctica del mismo, es decir, cultivando acciones honestas; desde la perspectiva

<sup>33</sup> Al respecto cfr. *EN* I, 1102 a 16-25.

<sup>34</sup> *EN* I,13, 1102 a 7-10. Esta idea de la obediencia a la ley no es sólo una ocurrencia aristotélica, sino que está ínsita en la tradición. Sin embargo, vemos que aquí en Aristóteles tiene una fuerza muy particular, pues parte del principio de que necesitamos de la ley, porque el hombre muchas veces obedece más bien a la necesidad que a la razón, y a los castigos que a la bondad y vivir en comunidad requiere de un recto orden, la ley ordena lo que es propio hacer según la circunstancia.

<sup>35</sup> *EN* I, 9, 1099 b 29- 32.

de la *práxis*, aunque también la vida teórica como parte del *érgon* propio del hombre anticipe y haga partícipe al hombre del bien y la felicidad, no hay otro modo de participar del bien y la felicidad sino practicando bellas acciones, acciones nobles lo cual puede decirse, haciendo el bien, haciendo bien lo que hace. El político debe interiorizarse de las cosas del alma para contribuir precisamente a la formación de los hábitos, último estadio en que Aristóteles separa las cosas que acontecen en el alma, porque por la *ἔξις* el hombre llega a ser bueno y mediante ella sabrá responder bien, ejercitando la función que corresponda; y tratándose del hombre político, esa función será naturalmente la de la justicia, que es la que en la vida en común hace posible la autarquía<sup>36</sup>. Para Aristóteles, como para la tradición de la cultura helena, la justicia representa la virtud más alta entre las virtudes éticas. Practicar la justicia es practicar la virtud perfecta, porque tiene como fundamento poner la atención no en sí mismo, sino en el otro, y si esto es así, entonces consiste en el bien ajeno, porque esto es lo difícil de practicar<sup>37</sup>, porque esta virtud, como dirá Aristóteles, se hace efectivamente evidente en las relaciones directas con los demás, “es nuestra actuación en nuestras transacciones con los demás hombres lo que nos hace a unos justos y a otros injustos”<sup>38</sup>. Aristóteles dirá que este tipo de justicia es la virtud entera, concordando con el famoso proverbio clásico *ἐν δὲ δικαιοσύνη σιλήβδην πῖσ’ ἄρετῇ ἔνν*, y que lo justo es lo que tiene la virtud de “producir y preservar la felicidad y sus elementos para la comunidad política”, *τῇ πολιτικῇ κοινωνίᾳ*. Así, el político como gobernante, *ἄρχων*, aparece en Aristóteles como un guardián de la justicia y por ende de la igualdad<sup>39</sup>. Por esto, la ley, en Aristóteles y, en general, la legislación debe ser considerada como productora de virtud total, plasmada en una educación y ésta en relación con la comunidad<sup>40</sup>.

La educación, dicho sea de paso, es otro de los componentes que no se puede separar ni de la ética ni de la política. Vinculada a la política, la educación, en el

<sup>36</sup> EN II, 6, 1106 a 20-22, *καὶ ἡ τοῦ ἀνθρώπου ἀρετὴ εἶη ἂν ἡ ἔξις ἀφ’ ἧς ἀγαθὸς ἄνθρωπος γίνεται καὶ ἀφ’ ἧς εὖ τὸ ἑαυτοῦ ἔργον ἀποδώσει*. “y la virtud del hombre sería el modo de ser mediante el cual el hombre llega a ser bueno y mediante el cual reproducirá bien su función propia”.

<sup>37</sup> Véase el pasaje de EN 1129 b 30-1130 a 10.

<sup>38</sup> Véase EN II, 1, 1103 b 14-15.

<sup>39</sup> Al respecto, véase el pasaje del ENV, 6, 1134 a 24-1134b 2.

<sup>40</sup> Cfr. EN 1130 b 24-28.

pensamiento del estagirita, se relaciona estrechamente con la legislación, pues las leyes vienen a ser como las obras de la política y, por consiguiente a quien quiera hacer a los hombres mejores, Aristóteles le recomienda que se haga legislador; pero no se refiere al educador, por el propio carácter propedéutico de la ley; vinculada a la ética, la educación tiene directa relación con la formación del hombre bueno. La legislación para Aristóteles es responsable de hacer que los ciudadanos lleguen a ser buenos, porque es ella la que contribuye a la adquisición de los hábitos, y sabemos que en el pensamiento del estagirita la instrucción no es posible si no hay hábitos preconcebidos que contribuyan a hacer fructífera la propia instrucción<sup>41</sup>. A este respecto el filósofo es taxativo: la voluntad del legislador debe tener esto siempre presente. Será, al mismo tiempo, lo que distinga al buen legislador de uno malo. Aquellos que no contribuyen a la formación de un hombre -diríamos- integral, desde sus hábitos, fracasa como tal legislador. Por este mismo principio Aristóteles distinguirá entre los regímenes políticos propiamente tales, el bueno de uno malo. Donde yerra el legislador como formador y político, yerra también, en su conjunto, el sistema político, la politeía. Dicho en otros términos, allí donde yerra la ética, yerra también la política<sup>42</sup>. Respecto a la educación también Aristóteles hizo una distinción al decir que no era lo mismo ser hombre bueno y ser buen ciudadano en el marco de un determinado régimen político; por tanto estaba pensando en el carácter de una educación centrada en el individuo, exclusivamente en términos personales; en el entendido de una educación que busca hacer “al hombre bueno absolutamente hablando”, deja planteado el problema de si este

---

<sup>41</sup> “[...], el razonamiento y la instrucción no tienen el mismo resultado. Se requiere que el alma del discípulo haya sido trabajada de antemano por los hábitos [...], pues el que vive según sus pasiones no prestará oídos a la razón que intenta disuadirle, ni aún la comprenderá, y ¿cómo persuadir a que cambie al que tiene esta disposición? En general, la pasión no parece ceder ante el razonamiento, sino ante la fuerza. Es preciso, por tanto, que el carácter sea de antemano apropiado de alguna manera para la virtud, y ame lo noble y rehuya lo vergonzoso”; *EN X*, 9, 1179 b 23-31. Traducción de M. Araujo y J. Marías.

<sup>42</sup> Al respecto véase *EN II*, 1, 1103 b 2-6: μαρτυρεῖ δὲ καὶ τὸ γινόμενον ἐν ταῖς πόλεσι· οἱ γὰρ νομοθετοῦντες τοὺς πολίτας ἐθίζοντες ποιῶσιν ἀγαθοὺς, καὶ τὸ μὲν βούλημα παντός νομοθέτου τοῦτο ἔστιν, ὅσοι δὲ μὴ εὖ αὐτὸ ποιῶσιν ἀμαρτάνουσιν, καὶ διαφέρει τούτω πολιτείας ἀγαθῆ φαύλης. “[...] y es testimonio también lo que acontece en las ciudades: porque los legisladores, haciendo adquirir hábitos a los ciudadanos, los hacen buenos, y esta es la voluntad de todo legislador, y cuantos no hacen bien este asunto yerran, y por este hecho un régimen político bueno se diferencia de uno malo”.

tipo de educación compete a la política o pertenece simplemente a otra esfera del saber. No volvió a tratar este tema en detalle<sup>43</sup>.

### 5. La ciencia política y la *philia*: *conditio sine qua non de la eudaimonía*

Además de la virtud de la justicia debemos considerar también el tratamiento que Aristóteles da al tema de la *philia*, la amistad, no sólo por la proximidad que tiene con la justicia, y que Aristóteles va a subrayar, sino porque el filósofo ha visto en ella un elemento indispensable para el ejercicio de una política saludable, e ingrediente indispensable para la vida del hombre en general y, muy particularmente, en el sentido de que la amistad es *conditio sine qua non* de la *eudaimonía*. No es posible la felicidad sin la *philia*. El hombre aislado, solitario es un contrasentido, es un absurdo. La fórmula sintética de Aristóteles se resume en tres palabras δὲ ἄρα τῷ εὐδαιμόνι φίλων, “para que el hombre sea feliz necesita de amigos”<sup>44</sup>. El hombre bueno de Aristóteles, es un hombre que siempre tendrá necesidad de amigos a quienes favorecer. La virtud propia del hombre *agathós* es ser “benefactor”, τὸ εὐεργετεῖν, es más hermoso para él hacer bien a los amigos que a los extranjeros, el hombre *spondaios* necesitará de quienes confíen bien, τῶν εὖ πεισομένων, de buena fe. El hombre para Aristóteles es un ser político, es decir, que ha nacido por naturaleza para vivir con otros, πολιτικὸν γὰρ ὁ ἄνθρωπος καὶ συζῆν πεφυκός<sup>45</sup>. Sin embargo, el mundo heleno ha mostrado la otra cara de la medalla. Platón, por ejemplo, veía que la guerra, y por tanto toda odiosidad, era algo arraigado en la naturaleza del hombre heleno y ello explicaría el carácter guerrero que se dio entre las distintas polis, cuyo testimonio máximo fue la guerra del Peloponeso. Es muy probable que ante la experiencia histórica, Aristóteles, apartándose de su maestro, haya antepuesto la amistad como remedio a las odiosidades, afirmando con ello no sólo el valor de la paz y la libertad, sino como una forma indispensable para suplantarse el espíritu de las guerras fratricidas o guerras civiles. Tal ha sido el empeño puesto por todo el mundo en el reestablecimiento de la concordia, idea afín a la de *philia*, especialmente por parte de los legisladores. Encontramos un texto notable en el capítulo primero del libro VIII, donde la noción de amistad *traspasa* las

<sup>43</sup> Cfr. *EN V*, 2, 1130 b 27-30.

<sup>44</sup> *EN IX*, 9, 1169 b 22.

<sup>45</sup> *EN IX*, 9, 1169 b 18-19.

fronteras del mundo individual o familiar, si se quiere, y se instala en relación con la vida en comunidad, en la ciudad:

Parece además que la amistad mantiene unidas a las ciudades, y que los legisladores consagran más esfuerzos a ella que a la justicia: en efecto, la concordia (*homónoia*) parece ser algo semejante a la amistad, y máximamente tienden a ésta, mientras que destierran lo más posible la guerra civil, que es odiosidad. Y mientras existan los amigos no hay necesidad de justicia, pero mientras sean justos necesitan además de la amistad, y parece que es propio de los justos la mayor capacidad de hacer amigos. No sólo es necesario, sino también hermoso<sup>46</sup>.

Si ya habíamos visto en la justicia la importancia de encontrarse con el otro, en la amistad está doblemente subrayada esta condición, pues es propio de ella la reciprocidad, es decir, que cada uno desee el bien del otro. Es lo que permite el surgimiento de la comunidad, en cuya base encontramos básicamente tanto la justicia como la amistad, siendo a su vez la misma comunidad la que permite el surgimiento de la *philia*. El amor hacia el otro se actualiza efectivamente en la convivencia, y es entoces cuando se muestran las acciones del hombre bueno, *agathós*.

En esta mirada de conjunto acerca de la ciencia política en la *Ética*, faltaría por precisar la distinción que Aristóteles realiza de los distintos sistemas políticos, las tres especies básicas que establece y las que llama corrupciones de éstas. No obstante la tesis que maneja el filósofo es que la amistad, lo mismo que la justicia, parecen adaptarse a los distintos regímenes políticos. Aristóteles a lo largo de la *Ética* ha subrayado la importancia de la legislación para el desenvolvimiento de la comunidad, así como que las leyes sean efectivamente buenas. Para avanzar en esta materia su propuesta es, precisamente, la de estudiar la legislación en tanto que tal, materia que no ha sido sistematizada por los antecesores. Ello supone un estudio detallado de las *politeiai*, es decir, de los distintos regímenes políticos o formas de vida, puesto que sólo de esta manera se completaría la filosofía de las cosas humanas, *ὅπως εἰς δύνανται ἢ περὶ τὰ*

---

<sup>46</sup> EN VIII, 1, 1155 a 22-29.

ἀνθρώπεια φιλοσοφία τελειωθῆ 47.

A juzgar por el análisis realizado, no sólo el último capítulo de la *Ética* viene a ser como una introducción al curso de política, sino más bien hay que ver que los temas abordados en la *Ética* se correlacionan con aquellos que Aristóteles trata en la *Política*.

### Conclusión

La ciencia política se nos presenta en su tarea fundamental por cuanto su *telos* último es la búsqueda de un bien superior tanto para el hombre en particular como para el ciudadano. Por su parte este bien superior consiste nada menos que en la felicidad, que para alcanzada, en una de sus dimensiones, dos principios orientadores se hacen fundamentales en el pensamiento aristotélico: vivir-bien y su inseparable obrar-bien.

El consiguiente paso o tarea de esta ciencia política, desde el punto de vista de los actos, es ocuparse que las obras sean hermosas en el sentido de honestas y justas, después de una correcta deliberación y elección. La polis surge, entonces, como el espacio apropiado en el que acontece la eudaimonía tanto del hombre individual como social o político. Alcanzar la felicidad en la ciudad, esto es, en comunidad, supone de suyo el ejercicio de un bien-vivir y de un bien-obrar; y esto es un obrar conforme a la virtud, ergo quien así obra, obrará bien, actuará correctamente, haciendo lo honesto y justo y, por ende, su existencia transcurrirá en un estado de bienestar.

Desarrollar este esquema impone al hombre también una tarea superior: constituirse, a partir de la formación, en un ser también superior y por consiguiente, aquí, Aristóteles le asigna a la ciencia política la función de formar un hombre bueno, σπουδαῖος, es decir, integral. Este hombre es el que alcanzará la eudaimonía, pues elige y juzga correctamente, las más de las veces, si no siempre, la εὐπραξία, porque sabe de antemano lo que es bueno y malo para el hombre y, por consiguiente, elige lo que es conveniente, bueno y justo. Esta εὐπραξία es la que el filósofo asigna como condición necesaria, hábito o conducta al hombre político, la de un ser integral, a quien le es propio también tener un conocimiento tal de los hombres. Aquí hallamos la inextricable articulación entre ética y política. El que es de veras político intentará hacer buenos ciudadanos (obedientes a las leyes) y practicantes de las cosas nobles y justas, que en la comunidad política hacen posible la autarquía, la autosuficiencia. Por justicia

entiende aquí Aristóteles el producir el bien ajeno, en el otro, que es lo difícil de practicar: esto se revela en la política de las transacciones, pues nos muestra justos o injustos. Por esto mismo, en la teoría aristotélica, el rol de la legislación y, por tanto, del legislador y el rol de la educación y del educador, en cuanto formación de un hombre integral desde la incondicional formación de los hábitos, es fundamental y van ligados como caras de una misma realidad.

Para alcanzar la felicidad no basta con los hábitos de la justicia y la práctica de las buenas acciones. El filósofo pone, además, otra condición indispensable para la tarea de la ciencia política: la *philia*. Amistad y hombre integral se conjugan en la acción que busca el bien del otro; el hombre bueno, amistoso, se hace benefactor. Uno de los grandes temas de la *Ética* es, precisamente, el de la amistad, porque es lo opuesto a disensiones sociales o guerras civiles, de modo que por la amistad se da la preservación del Estado como comunidad política. Justicia, amistad y reciprocidad es la terminología preferida del filósofo para referirse al vivir en sociedad y mirar por el bien del otro.

He aquí en esbozo los principales temas por los que se va configurando el pensamiento de Aristóteles respecto a la política, desde la reflexión ética o bien, dicho en palabras de su autor, la ética sólo puede formar parte de la política, porque la política, en su sentido saludable, requiere estar dotada y fortalecida por ciertas cualidades que la formación y la cultura contribuyen a desplegar, en particular, todo lo que encierra la idea del hombre bueno y la adquisición de las virtudes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1970). *Ética a Nicómaco*. Edición bilingüe y traducción por María Araujo y Julián Marías. Introducción y Notas de Julián Marías. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- ARISTOTELE (2003). *Ética Nicomachea*. Traduzione, Introduzione e Note di Carlo Natali. Classici Della Filosofia con Testo a Fronte. Bari, Editori Laterza.
- ARISTÓTELES (1988). *Ética Nicomáquea \* Ética Eudemia*. Introducción por Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas por Julio Pallí Bonet. Madrid, Editorial Gredos.
- ARISTOTE (1967). *Éthique a Nicomaque*. Introduction, notes et index par J. Tricot. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

- ARISTÓTELES (1950). *The politics of Aristotle*. With an introduction, two prefatory essays and notes critical and explanatory by W. L. Newman, M. A. Fellow of Balliol College, and Formerly Reader in Ancient History in the University of Oxford. Oxford, At The Clarendon Press.
- ARISTÓTELES (1983). *Política*. Edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo. Introducción y Notas de Julián Marías. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- ARISTOTE (1968). *Politique*. Livres let II. Texte établi et traduit par Jean AUBONNET. Paris, Les Belles Lettres.
- ARISTOTLE (1962). *La politique*. Nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- ARISTÓTELES (1954). *The works of Aristotle*. Translated into English under the editorship of W. D. Ross, M.A.. Volume IX. Oxford, Oxford University Press.
- ARISTÓTELES (1985). *The complete works of Aristotle*. The revised Oxford translation. Edited by Jonathan Barnes. Volume two. Second Printing. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- HESÍODO (1962). *Los trabajos y los días*. Edición bilingüe por Fotios Malleros K. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- GAUTHIER, R.A. – JOLIF, J.Y. (1970). *L' éthique a Nicomaque*. Tome I Introduction. Tome II – III Commentaire. Louvain, Publications Universitaires.
- PLATÓN (1980). *Defensa de Sócrates*. Texto en griego con notas y vocabulario por Manuel Fernández-Galliano. Madrid, Editorial Gredos.
- PLATÓN (2007). *Cármide*. Diálogos I. Introducción general de E. Lledó Íñigo. Traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual. Barcelona, Editorial Gredos.
- PLATÓN (2007). *Gorgias*. Diálogos II. Introducciones, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Oliveri y J. L. Calvo. Barcelona, Editorial Gredos.
- PLATÓN (2007). *República*. Diálogos IV. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Barcelona, Editorial Gredos.
- PLATÓN (1966). *Alcibiade*. Tome I. Texte établi et traduit par Maurice Croiset. Paris, Les Belles Lettres.

## EL SIMPOSIO DE PLATÓN: ESTRUCTURA Y ESCENOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA PERSUASIÓN FILOSÓFICA

José M. Lissandrello

Universidad Nacional de Córdoba

lissandrellos@yahoo.com.ar

### Resumen

Los diálogos de Platón se caracterizan, entre otras cosas, por la gran riqueza escénica a través de la cual se presenta el mensaje filosófico. En el presente trabajo se reparará en la importancia que tienen los aspectos escénicos y la estructura del *Simposio* para su interpretación. Sin restarle valor a los elogios a Eros hechos en casa de Agatón y a las cuestiones filosóficas presentes en ellos, se procurará mostrar cómo las situaciones y personajes, que en principio no tienen un rol protagónico en la casa del autor de tragedias, constituyen claves hermenéuticas de la obra en su totalidad.

**Palabras clave:** estructura - escenografía - persuasión - ascenso dialéctico.

### Abstract

Plato's dialogues are characterised, among other things, by great the stage richness through which the philosophical message is conveyed. In the present text, the importance of stage aspects and the structure of the *Symposium* will be considered for its interpretation. Without taking away the value of the praises to Eros done in Agatón's house and the philosophical matters present in them, the intention is to show how the situations and characters, who do not have at the beginning a main role in the house of the tragedies' author, constitute hermeneutic keywords of the work on its whole.

**Keywords:** structure - stage design - persuasion - dialectical rise.

El *Símposio* es uno de los diálogos más ricos en cuanto a los aspectos escénicos que contiene. En el presente trabajo haremos mención de algunos pasajes que dan cuenta de la estructura de la obra y de aspectos escénicos particularmente significativos. El primero de esos pasajes se ubica en la parte introductoria en la que se distinguen dos marcos de relato. Aquí efectuaremos algunas consideraciones en relación con lo que Apolodoro comenta a los primeros oyentes antes de narrar lo que Aristodemo le contó; además, repararemos en la experiencia de Apolodoro -al escuchar directamente a su maestro, o a otro hablar sobre él- comparada con la experiencia que más adelante narrará Alcibiades. Ambos personajes representan, en cuanto discípulos directos de Sócrates, distintas maneras de responder a la propuesta socrática. El segundo pasaje se refiere a la llegada de Sócrates a casa de Agatón con motivo de lo cual se inserta una reflexión sobre el problema de la transmisión de la sabiduría. Por otra parte, prestaremos atención al discurso de Diotima, de manera especial al lugar que ocupa dentro del diálogo y la función que cumple como otra modalidad distinta de elogio a Eros. Finalmente, haremos hincapié en las palabras de Alcibiades, luego de su incursión en la última parte del diálogo, para efectuar un elogio no del amor sino de Sócrates.

Nuestro análisis intentará poner de manifiesto cómo esos elementos predominantemente escénicos -y simultáneamente significativos para indicar la estructura del diálogo-, pueden contribuir a enriquecer la interpretación general del *Símposio*.

En la parte introductoria -lo que sucede antes de que Sócrates junto con Aristodemo se pongan en marcha hacia la casa de Agatón- se distinguen dos marcos de relato: al primero, y que envuelve a toda la obra, pertenece un grupo de oyentes que pide información a Apolodoro acerca de lo sucedido en casa de Agatón (172 a 1)<sup>1</sup>. Ante este requerimiento Apolodoro refiere en primer lugar -ya en un segundo marco- el encuentro casual que tuvo con Glaucón en el camino de Falero a su casa (172 a 2). Por este hecho Apolodoro no se encuentra desprevenido (οὐκ ἀμελέητος) para lo que lo requieren. Él ha tenido recientemente la experiencia de narrar lo sucedido en casa de Agatón y Glaucón lo de-

---

<sup>1</sup> Si bien los oyentes no se expresan, su presencia puede deducirse a partir del uso de la segunda persona del plural por parte de Apolodoro en esa primera línea: δοικῶ μοι περὶ ἄν συνθένασθε οὐκ ἀμελέητος.

tiene en el mencionado camino ya que precisamente estaba interesado en saber qué había sucedido en casa de Agatón. Glaucón ha escuchado algo de Fénix; sin embargo, no tiene datos ciertos sobre la fecha y detalles de lo sucedido. Apolodoro no refiere de manera inmediata lo sucedido sino que hace una consideración sobre su experiencia antes de conocer a Sócrates (172 c 4-173 a):

“Todavía no hace tres años que trato con Sócrates y he hecho como una de mis diarias preocupaciones saber qué dice o qué hace. Antes de esto casualmente andaba a la deriva... y creía que era necesario hacer todo menos filosofar”.

Él es un discípulo en formación que ya sabe de los beneficios que conlleva el camino filosófico<sup>2</sup>. De la misma manera cuando retoma el primer marco del diálogo -esto es con los primeros oyentes que le demandan información-, tampoco entonces pasa directamente a lo sucedido en casa de Agatón sin antes hacer mención a lo que representa su experiencia con Sócrates y la filosofía (173 c 2 ss.):

“Por lo que a mí me toca, cuando oigo a otros hablar sobre filosofía o bien cuando yo mismo lo hago, aparte de considerar que saco provecho, me lleno de extraordinario júbilo”.

En estos dos primeros marcos encontramos un elemento en común: el interés de los primeros oyentes y de Glaucón en escuchar ‘lo sucedido’ en casa de Agatón. En ambos casos se percibe una avidez de información, en principio solamente para enterarse de las cosas. Más aún, hay en ambos marcos un tono de chanza hacia Apolodoro cuando éste comenta su experiencia acerca de Sócrates y acerca de la filosofía: (173 a 3 ss -segundo marco-): “No bromees, sino dime cuándo tuvo lugar ese encuentro” (Μὴ σκώπῃ, ἔφη, ἀλλ’ εἰπέ μοι πότε ἐγένετο ἢ συνουσία αὐτῆ) En el primer marco -concluida la referencia de Apolodoro a la conversación que mantuvo con Glaucón- también los primeros

---

<sup>2</sup> Friedländer (1975: 3) opina que la inclusión de Apolodoro y Aristodemo tiene que ver con una clase de discípulos apasionados pero improductivos y algo graciosos. Discrepamos en este punto ya que, al menos Apolodoro, ha obtenido frutos de la συνουσία junto a Sócrates

oyentes no toman con seriedad las palabras de aquél al referirse a la filosofía (173 d 4 ss.):

“Siempre eres el mismo; Apolodoro; siempre estás hablando mal de ti y de los demás, y me parece sencillamente que tienes por unos infelices a todos menos a Sócrates...”<sup>3</sup>.

Estos dos marcos se caracterizan, además, por contener, de alguna manera, lo que posteriormente se desarrollará en el centro del diálogo. Esto puede apreciarse en la relación que guarda con estos marcos introductorios la intervención de Alcibiades. La misma es tomada en tono de chanza –en parte por su favoritismo hacia Sócrates, en parte por su estado de ebriedad–; sin embargo, él deja muy en claro que no va a formular un discurso sobre el Amor sino sobre el mismo Sócrates. En tal sentido los marcos introductorios son una pequeña muestra de lo que se desplegará en el centro del diálogo: no el simple escuchar o narrar sino el reflexionar sobre el quehacer filosófico. Tanto en las palabras de Apolodoro como en el discurso de Alcibiades queda claro que a los interesados en escuchar el relato no les cabe el lugar de oyentes pasivos, ajenos a lo que se trata, sino que son advertidos de que no pueden quedar indiferentes ante el relato que van a escuchar. Debe haber una toma de conciencia de que lo que está en juego en el fondo es el ser feliz en la vida o no<sup>4</sup>. A través de las palabras de Alcibiades la figura de Sócrates cobra máximo relieve y se constituye en el tema central. Se desplaza cualquier otro interés y todo gira en torno a una preocupación por la filosofía; desde esta perspectiva, la primera parte podría ser leída como un pequeño anticipo de la situación que se presenta en el discurso de Alcibiades. En efecto, así como Glaucón estaba muy interesado en saber lo sucedido en casa de Agatón, pero Apolodoro daba claros indicios de que

---

<sup>3</sup> Las traducciones del presente trabajo son propias; se ha procurado respetar el sentido del texto original y, cuando ha sido necesario, se han incorporado algunas variantes en orden a la claridad.

<sup>4</sup> Esto puede deducirse de dos pasajes: uno donde Apolodoro le dice a Glaucón que antes era desdichado, no menos de lo que Glaucón es ahora (173 a 1 ss.): *καὶ σίόμενος τι ποιεῖν ἀθλιώτερος ἢ ὅπουσιν, οὐχ ἦρτον ἢ σὺ νυν...* El otro pasaje se encuentra un poco más adelante cuando el mismo Apolodoro se dirige a los primeros oyentes, afirmando que, a pesar de que los demás lo consideran infeliz, en realidad es todo lo contrario (173 d 1 ss.): *καὶ ἴσως αὐτὸ ὑμεῖς ἐμὲ ἡγεῖσθεσ κακοδαίμονα εἶναι, καὶ οἶομαι ὑμᾶς ἀληθῆ οἶεσθαι· ἐγὼ μὲντοι ὑμᾶς οὐκ οἶομαι ἀλλ' εὖ οἶδα.*

lo más importante para él fue el conocimiento de Sócrates y el frecuentar su presencia, así también Alcibiades no responde a la expectativa generada entre los oyentes de que él hiciera su respectivo elogio de Eros, sino que antepone la narración de su experiencia con Sócrates. En ambos casos, tanto en el relato de Apolodoro como en el discurso del joven Alcibiades y a pesar del interés de los oyentes, ellos dan primacía a lo que ha significado el encuentro con el filósofo. De esta manera, los marcos introductorios ofrecen una pequeña muestra de lo que se desarrollará posteriormente y alertan a los distintos oyentes y, en alguna medida, también a nosotros los lectores, de que más allá de los variados e importantes elementos que el diálogo ofrece, la figura socrática, como paradigma del ejercicio filosófico, debe ocupar el primer plano de atención.

La última reflexión nos lleva a considerar la importancia que los marcos de relato tienen para los lectores. En efecto, todo lo señalado acerca de los mencionados marcos no tiene ninguna incidencia en los comensales ubicados en casa de Agatón. Resulta entonces legítimo pensar que el escritor Platón ubicó toda la primera parte -no vinculada directamente con el tema central (el elogio a Eros)- atendiendo al problema de la recepción<sup>5</sup>. Tuvo en cuenta a los primeros receptores, es decir, quienes demandaron información a Apolodoro, pero pensó también en los últimos, los lectores. Son éstos quienes tienen ante sus manos la totalidad de la obra y son invitados al esfuerzo hermenéutico.

### **Dioniso: juez acerca de la posesión de la sabiduría**

Dentro de los detalles escénicos es de notar el momento en el que Sócrates arriba a casa de Agatón y éste desea que el filósofo se siente junto a él pretendiendo que el saber fluya en él de una manera más directa. Ante tal pretensión Sócrates es claro (175 d 3)<sup>6</sup>:

“Sería bueno, ciertamente, Agatón, que, al ponernos en contacto unos con otros, cual agua que pasa por un hilo de copa más llena a copa menos llena, así fluyera la sabiduría entre nosotros y pasara del más lleno al más

---

<sup>5</sup> Para este tema ver Link (1976).

<sup>6</sup> Guthrie (1998: IV 356), al comentar este episodio, no repara en la incidencia posterior de esta escena, sino que la vincula con el hecho de que Sócrates buscaba conocer “cuándo era posible que se dieran los requisitos mentales y la afinidad moral entre él y un joven, necesarios para que las relaciones maestro-discípulo tuvieran éxito”.

vacío; si sucede de esta manera, mucho estimo hallarme reclinado junto a ti”<sup>7</sup>.

Una vez más en el diálogo, se alude al aspecto de la transmisión del saber y en este caso mediante un claro detalle escénico. Todavía se está en los prolegómenos de los discursos sobre Eros que serán el centro del diálogo; sin embargo, en Platón nada está colocado azarosamente. Todos desean saber del filósofo o estar cerca del mismo. En el primer marco todos los oyentes estaban deseosos de saber lo sucedido; no obstante, Apolodoro demoraba esa información presentando primero lo que había significado su experiencia con Sócrates y la filosofía, experiencia que no se dio precisamente de un día para otro. Aquí también -en el caso de Agatón- aparece el deseo de obtener conocimiento rápidamente. Sócrates, a través de la comparación entre dos recipientes, muestra que no es posible la transmisión del saber por un mero contacto exterior. Este detalle visual-escénico, que hasta puede pasar inadvertido, es retomado en otros momentos del diálogo. Por una parte, cuando Alcibiades narre su encuentro con Sócrates y comente su desilusión por no haber obtenido de Sócrates lo que él esperaba: si bien este joven pretendía el amor exclusivo de su maestro, no habría que descartar que en todo lo erótico estuviera incluido el deseo de obtener la sabiduría de parte del maestro por un mero contacto. Alcibiades se quedó en ese primer nivel de atracción por el maestro y no alcanzó a entender “en ese momento” lo que significaba la experiencia junto a Sócrates como un camino de búsqueda en común de la sabiduría. Destacamos la expresión “en ese momento”, pues consideramos que la actitud y posición de Alcibiades en aquel tiempo en el que se produjo el episodio narrado por el joven discípulo es distinta de la posición y rol que Platón le adjudica en el diálogo. Si bien en la obra mantiene aún los conocidos celos hacia su maestro, no debemos tomar su participación de manera totalmente irónica ni debemos desconocer en sus palabras la presencia de la verdad respecto de su maestro<sup>8</sup>. Por otra parte,

---

<sup>7</sup> Friedländer (1975: 6) opina que con esta “comparación chistosa” (scherzendem Vergleich) se señala un motivo fundamental de educación socrática. Y el sabio Agatón y el no sabio Sócrates aparecen en un estar al lado y en contra irónicamente desafiante (in ironisch herausforderndem Neben-und Gegeneinander).

cuando el filósofo narre su encuentro con Diotima se verá con claridad que la experiencia implica un camino de ascenso difícil, por cierto, pero promisorio en cuanto a las metas por alcanzar.

Hay todavía un detalle más de cierta importancia en esta parte preliminar en la que dialogan brevemente Sócrates y Agatón. Cuando el primero se refiere a su sabiduría la describe como “de poco valor y dudosa” (φαύλη καὶ ἀμφοισθητήσιμος), mientras que alude a la sabiduría de Agatón como “brillante” (λαμπρά) la cual “llegó a ser manifiesta ante más de tres mil griegos como testigos” (καὶ ἑκατοντῆς ἐγένετο πρώην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις)<sup>9</sup>. En este reconocimiento irónico que hace el filósofo de la sabiduría de Agatón en contraposición con la suya, se destacan el detalle temporal y la modalidad que Sócrates utiliza para referirse a la sabiduría del autor de tragedias: brillante, como un golpe de luz y que se manifestó anteaer ante una multitud. Nada más opuesto a lo sugerido hasta ahora -tanto en los primeros marcos como por el mismo Sócrates hace un momento- sobre la verdadera sabiduría. Apolodoro ya nos había anticipado la necesidad de frecuentar diariamente a Sócrates y el beneficio de esto, en contraposición con la actitud de esos primeros oyentes; el mismo Sócrates acaba de alertar que es imposible adquirir la sabiduría en forma casi repentina por mero contacto. En este breve pasaje puede reconocerse la presencia de una pequeña clave: la situación en que Agatón adquiere la sabiduría -o mejor dicho el reconocimiento de mucha gente-, no es la buscada por el dialéctico. Lo repentino y la necesidad de muchos testigos (μάρτυσι) no es garantía del saber filosófico. Todavía un elemento más: la afirmación que hace Agatón -en tono de broma- sobre cómo se va a dirimir la cuestión de estos dos tipos de sabidurías (175 e 7 ss): **“Eres burlón, oh Sócrates, dijo Agatón. En cuanto a estas cosas un poco más tarde juzgaremos tú y yo acerca de la**

---

<sup>8</sup> Gaiser (1984: 59) hace valiosas consideraciones sobre el discurso de Alcibíades. Tal discurso está estructurado en base a la distinción de exterioridad e interioridad. En esta distinción hay que delimitar tres niveles: el ámbito de la apariencia exterior, el ámbito de los valores interiores y el ámbito de la verdad, el bien y la belleza en sí. La misma distinción, según Gaiser, valdría para el comportamiento de Sócrates: en su aspecto exterior la verdad aparece en un modo provisorio, casi escandaloso. En su interior resaltan en modo más claro la belleza y el bien verdadero. Sin embargo Sócrates, con toda su virtud, no es un dios. Representa lo divino y lo hace visible; pero no puede ponerse en su lugar.

<sup>9</sup> *Simposio* 175 e 2 ss.

**sabiduría sirviéndonos de Dioniso como juez<sup>10</sup>.**

Éste es un dato que, aparentemente, no tiene resolución en el diálogo, pues en ningún momento se pone a aquel dios como juez de la sabiduría que cada uno posee. Sin embargo, encuentra su significación y resolución en dos momentos posteriores de la obra: en el discurso de Alcibiades y al final de la obra con un detalle escénico. En el primer caso, de entre los varios elementos que nombra el joven discípulo de Sócrates hay dos referencias a su maestro con respecto al vino o a la posibilidad de embriagarse: en la primera, Alcibiades afirma que Sócrates beberá cuanto se le ordene beber, mas nunca se emborrachará (214 a 4-5); en la segunda, al narrar el momento que compartieron en Potidea, destaca Alcibiades (220 a 2 ss.): “nunca nadie vio a Sócrates emborracharse y de esto, me parece, habrá inmediatamente una prueba”. En el segundo caso, ya en la parte final del diálogo, quienes quedan despiertos después de todo lo debatido son Aristófanes, Agatón y Sócrates. Primero se duerme el comediógrafo y luego Agatón; Sócrates, por su parte, después de haber bebido a la par de aquéllos, se levanta para continuar con las actividades diarias lejos de denotar algún signo de cansancio. Un elemento dionisiaco, como es el vino, ha sido la prueba, el juez que ha dirimido la cuestión en el nivel escénico. Esto último se ve avalado, además, por el hecho de que al comienzo de la reunión Erixímaco y los demás declararon no estar en condiciones de beber mucho, por lo que se insistía en ver la forma de hacerlo lo más fácilmente posible (176 casi b); Sócrates, por el contrario, no tiene problemas sobre esto, pues está en condiciones de beber mucho o poco (176 c 3): Sócrates ha sido el único en mantenerse en pie después de todo lo debatido y ha vencido largamente en la prueba propuesta por Agatón, en silencio, sin comentarios<sup>11</sup>. La prueba planteada por el filósofo exige un conocimiento y un esfuerzo de otra naturaleza: constancia en la tensión ascendente, mediante la búsqueda de las cosas bellas. Una vez más un detalle escénico se constituye en una clave de interpretación para valorar el diálogo en su totalidad.

<sup>10</sup> Ὑβριστής εἰ, ἔφη, ὃ Σώκρατες, ὁ Ἀγάθων. καὶ πάντα μὲν καὶ ὀλίγον ἕστερον διαδικασόμεθα ἐγὼ τε καὶ σὺ περὶ τῆς σοφίας, δικαστῆ γράμενοι τῷ Διονύσῳ.

<sup>11</sup> Szlezák (1985: 225) entiende que “la comunidad (los participantes) que une estas conversaciones encerradas en sí, es la comunidad del ‘Agon’.”

Estas consideraciones, nos parece, arrojan luz sobre los detalles formales-es-cénicos de los primeros niveles del diálogo. En efecto, la demora de Apolodoro en referir lo sucedido tanto a Glaucón como al resto de los primeros oyentes, tiene relación con las reflexiones expuestas más arriba sobre la transmisión de la sabiduría. Ni el camino a través de la experiencia dialéctica, ni siquiera el informarse sobre tal experiencia puede pasar por una mera comunicación. El detalle en el cual Apolodoro se detiene no es menor: lo que representó para él frecuentar a Sócrates día a día.

Por otra parte, podríamos preguntarnos: ¿por qué Platón no comenzó el diálogo directamente en casa de Agatón?<sup>12</sup> Es que no interesa solamente lo sucedido allí; interesa también cómo se ha de entender, cómo se ha de procesar y transmitir lo sucedido. Así como Sócrates le deja en claro a Agatón que no puede transmitirse la sabiduría como si se tratara de un líquido que va de un recipiente a otro, también los oyentes -y aun los lectores- que no han tenido contacto con la experiencia del camino dialéctico deben ser alertados de que se trata de algo que pone en juego la felicidad. Y si bien los primeros oyentes no participan más en el diálogo, no debe olvidarse que no dejan de escuchar todo el relato que está haciendo Apolodoro, por lo que sería pensable que todos estos detalles tuvieran alguna incidencia en ellos.

### **La inserción de “un tercero imaginario” al servicio de la persuasión<sup>13</sup>**

Dentro de la parte central del diálogo -lo discurrido acerca de “Eros” en casa de Agatón- podríamos delimitar dos partes: la primera, que comprende elogios a Eros mediante monólogos a cargo de diversos interlocutores: Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes y Agatón; la segunda, a partir de todo lo dicho

---

<sup>12</sup> Cfr. *Protágoras* 319. Allí también, el diálogo no comienza por la cuestión filosófica central que se debatirá en casa de Calias, a saber, si la virtud es enseñable o no; por el contrario, entran en juego otros aspectos que, en principio, no tendrían directa vinculación e incidencia en la parte principal de la obra. Sin embargo, leída toda esa primera parte con detenimiento, se aprecia el interés que tiene Platón en alertar al joven Hipócrates acerca de lo que intenta hacer. Junto a la cuestión filosófica de la posibilidad de enseñar la virtud, se destaca en el comienzo de la obra la preocupación por el alma de este joven que hace las veces de un discípulo directo de Sócrates. Cfr. Lissandrello (2005: 36 ss.).

<sup>13</sup> Importantes consideraciones tiene sobre este tema Cornavaca en su tesis doctoral *La persuasión en Platón*. Realiza allí un exhaustivo análisis a partir de un análisis de la raíz *πειθω*- a lo largo de toda la obra platónica. (Cornavaca: 1988).

por Sócrates, la refutación que éste hace del autor de tragedias, el discurso de Diotima, el ingreso de Alcibíades y el final mismo. En la primera parte puede apreciarse cómo cada uno de los interlocutores va dando más precisiones acerca de la naturaleza de Eros: Fedro elogia a Eros como un gran Dios por su nacimiento y por ser uno de los primeros en crearse; Pausanias plantea que un Amor es el proveniente de la Afrodita hija del cielo (Urania) y otro Amor, más reciente, es el proveniente de la Afrodita popular, hija de Zeus y Dione. Erixímaco, luego de tomar el turno de Aristófanes por encontrarse aquejado de hipo, aclara en primer lugar que Pausanias “dio bello arranque a sus razones, más no las llevó a conveniente término” (185 e 6). Reconoce que el discurso anterior fue “bello” (καλῶς) pero no “suficiente” (ικανῶς). Él propone “llevar a término el discurso” (τέλος ἐπιθεῖναι τῷ λόγῳ)<sup>15</sup>. Sin embargo, tal intención no condice con el proceso dialéctico pues no es a través del λόγος de uno solo que se puede llegar a aclarar un concepto sino, en todo caso, a través del diálogo que es el que puede arrojar luz sobre lo tratado. Aristófanes se propone decir algo distinto de lo ya dicho por Pausanias y Erixímaco: él intentará determinar la δύναμις del Amor y se referirá luego a las tres clases de hombres que hubo en un principio: varón, mujer, andrógino. Por último, Agatón critica los otros discursos que se han dedicado no tanto a alabar a Eros sino a alabar a los hombres por los bienes de los que aquél es causa. Postula que hay que alabar primero al Amor por lo que es y después por sus dones (195 a 3-5)<sup>16</sup>.

Sin entrar en más detalles<sup>17</sup>, podría entenderse que cada interlocutor relativiza el discurso anterior y propone a su criterio uno superior. Queda de manifiesto así, el ascenso que se va ganando en la delimitación de Eros, desde Fedro hasta Agatón, cuyo discurso es el más reconocido y representa el punto culminante de las exposiciones anteriores. El discurso de este último deja la sensación de que ya nada queda por decir sobre Eros. Precisamente será Sócrates quien

<sup>15</sup> *Simposio* 186 a.

<sup>16</sup> Friedländer (1975: 474) refiere valiosos puntos de vista de otros críticos que consideran los distintos discursos sobre Eros como pertenecientes a diferentes partes. De esos diversos puntos de vista cabe destacar el de García Bacca quien entiende a los cuatro primeros discursos como pertenecientes a una primera parte, mientras que los discursos de Agatón y Sócrates se enmarcan dentro de una segunda parte.

<sup>17</sup> Para mayor información acerca de los diferentes discursos en casa de Agatón, ver Friedländer (1975: 8 ss.); Guthrie (1998: IV 356 ss.).

produzca un cambio en la modalidad de exposición: él siente que no podrá hablar a la manera en que lo han hecho los demás; más aún, declara su estado de aporía (198 a 4 ss):

“¿Te parece, hijo de Acúmeno, que no tenía por qué temer y que no dije más bien con previsión de adivino lo que entonces dije: que Agatón, hablaría maravillosamente y yo estaría en aprietos?”

La aporía de Sócrates es real, pero sólo en el nivel del ἄτακτος en que se viene hablando sobre Eros. En su aporía hay una declaración de la imposibilidad de avanzar según su intención que es, simplemente, decir la verdad (199 a 6 - 7). La verdad en boca de Sócrates tendrá dos momentos: la refutación a Agatón y la narración del discurso de Diotima. En cuanto a lo primero, es oportuno detenerse en la parte final del diálogo entre el autor de tragedias y el filósofo cuando se refiere a la aporía en la cual se cae y que debe ser reconocida por Agatón (201 c 6-7): “Yo -dijo- oh Sócrates, no podría (estaría en la capacidad de) contradecirte, sino sea así como tú dices” (Ἐγὼ φάναι, ὃ Σόκρατες, οὐδὲν ἂν δυναίμην ἀντιλέγειν, ἀλλ’ οὕτως ἔχεται ὡς σὺ λέγεις). Este es un paso muy significativo: antes de emprender la experiencia dialéctica, es necesario reconocer la insuficiencia de otras modalidades, las cuales no deben ser eliminadas pero sí superadas cuando se quiere buscar la ‘verdad’ de algo. La aporía de Agatón, el homenajead, no puede haber pasado inadvertida ni a los otros comensales, ni a quien camina junto a Apolodoro, ni a los primeros oyentes. Tampoco puede pasarnos inadvertida a nosotros. Se constata, de esta manera, cómo el efecto de un momento del diálogo alcanza a toda la obra, a todos los marcos que la envuelven y toca también al lector. Aquel reconocimiento es fundamental: para poder avanzar a otros niveles se debe ‘reconocer’ que la aporía, lejos de ser un punto de cierre, constituye uno de los principales peldaños del ascenso dialéctico<sup>18</sup>. Sócrates necesita dejar constancia de esto antes de relatar su diálogo con Diotima.

En cuanto al segundo momento, recordemos que Sócrates declara que ha recibido muchas enseñanzas de parte de Diotima en cuanto al amor y que

---

<sup>18</sup> Para el tema de la aporía ver Villagra Díez (1999) y Eiler (1987).

hablará en función de las cosas acordadas entre él y Agatón (201 d 5 ss.); además, refiere que él mismo había utilizado ante Diotima casi los mismos argumentos que Agatón refirió ante él, y que Diotima lo refutó con las mismas palabras con las que él había refutado a Agatón. Sócrates ya aprendió las lecciones de Diotima y ahora pone a disposición de los demás aquello que ha recibido. Es ésta la narración por excelencia. Aquí se ve claramente la finalidad que se persigue con el discurso: persuadir a otros tal como el narrador ya ha sido persuadido (212 b 2 ss.):

“Y yo he sido persuadido; y habiendo sido persuadido intento también persuadir también a otros de que para esta adquisición, nadie podría obtener más fácilmente un mejor colaborador para la naturaleza humana que Eros”<sup>19</sup>.

Sócrates intenta persuadir a los demás sólo después que él ha quedado persuadido (212 b). La persuasión se constituye en un elemento movilizador. La expresión “me enseñó las cosas relativas al amor” (ἐμὲ τὰ ἐρωτικά ἐδίδαξεν)<sup>20</sup> con la cual comienza el relato socrático de lo vivenciado con Diotima, representa una experiencia que vive el filósofo y que encuentra su punto culminante en el hecho de intentar persuadir a los demás. Lo aprendido por Sócrates no se agota en lo meramente conceptual sino que lo lleva al compromiso íntimo de seguir persuadiendo. El διδάσκειν no implica un proceso con comienzo y término sino un movimiento permanente donde el sujeto recepta lo enseñado y debe transformarse en transmisor de lo recibido. Sócrates ya persuadió a Agatón, el máximo orador hasta el momento, hecho que muestra el plano superior

<sup>19</sup> “πέπεισμαι δ’ ἐγὼ πεπεισμένος δὲ πειρώμαι καὶ τοὺς ἄλλους πείθειν ὅτι τοῦτο τοῦ κτήματος τῆ ἀνθρωπείᾳ φύσει συνεργὸν ἀμείνω Ἔρωτος οὐκ ἂν τις ῥαδίως λάβοι”. Es de notar que al final del Menón, luego de una larga discusión acerca de la enseñabilidad de la virtud, Sócrates expresa que ya es tiempo de partir y delega en Menón la tarea persuasiva (100 b 8-c): “Pero ahora para mí es tiempo de partir; tú, por tu parte, persuade también a tu huésped Anito de las cosas en cuanto a las cuales tú mismo has sido persuadido, para que esté más afable; porque en el caso de que logres persuadirlo, harás también un favor a los atenienses” (ὄν δ’ ἐμοὶ μὲν ὄρα ποιῆσαι, σὺ δὲ ταῦτά ταῦτα ἕπερ αὐτὸς πέπεισαι πείθε καὶ τὸν ξένον τόνδε Ἄνουτον, ἵνα πρῶτος ἢ ὡς ἐὰν πεισῆς τοῦτον, ἔστιν ὅτι καὶ Ἀθηναίους ὀνήσεις).

<sup>20</sup> *Simposio* 201 d 5.

Sócrates ya persuadió a Agatón, el máximo orador hasta el momento, hecho que muestra el plano superior en el que se encuentra el filósofo. Ahora bien, en el momento de plantear temas de mayor vuelo, como son el valor de intermedio de Eros y el camino de iniciación en la belleza que incluye los más altos grados (τέλεια καὶ ἐποπτικά), todo lo cual pertenece a un nivel más elevado, acude al recurso de la inserción del personaje de Diotima. Ya han sido pronunciados todos los elogios hacia Eros, ya ha hablado Agatón, ya ha sido refutado éste por Sócrates. El discurso de Diotima no podrá ser seguido por ninguno de los interlocutores presentes a excepción del filósofo. Platón acude en el *Símpo* "al tercero imaginario ideal"<sup>21</sup> frente al cual Sócrates se ubica también como "el interlocutor ideal": Diotima, si bien no está segura de que el filósofo pueda seguirla, pondrá todo su empeño (210 a 2); Sócrates, por su parte, pondrá toda la disposición para dejarse guiar y todo su esfuerzo en continuar con la tarea persuasiva (212 b 2).

La inserción de Diotima resultaría así un recurso extra-dialógico destinado a la persuasión y una pequeña clave hermenéutica que Platón deja caer. Persuasión, además, que se da en las óptimas condiciones para un diálogo fructífero: por un lado, alguien que conoce el camino, que guía, y más aún, que hará todo el esfuerzo por guiar; por otro lado, alguien que reconoce su ignorancia y por eso mismo se pone en disposición de seguir. Ante la pregunta de Diotima "¿Cuál es la obra del amor?", Sócrates queda desconcertado pero agrega que precisamente por esto viene junto a ella, para aprender estas mismas cosas (206 b 6). Vale la pena reiterarlo: Sócrates, quien ha refutado a Agatón, aparece en actitud de discípulo dispuesto a aprender, hecho que lo distingue claramente de la actitud que han tenido todos los oradores que han hablado antes y que sólo han pretendido hacer un discurso lo más adornado posible acerca del amor.

---

<sup>21</sup> El tercero imaginario tiene variaciones según el diálogo y según la intención de Sócrates. En otras situaciones la inserción de un tercero es solamente para convencer a un interlocutor más directo: en el caso de *Hippias Mayor*, la mención de ese "otro", que no deja de preguntarle a Sócrates, tiene por objeto lograr que Hippias siga dialogando. La inserción o prosopopeya de las Leyes en *Critón*, tiene también por fin la persuasión del amigo de Sócrates. Ángela Longo (2000: 94 ss.), a propósito de este tema, realiza particulares observaciones en el capítulo dedicado al análisis de los diálogos del primer período.

### **Estructura del diálogo como camino de ascenso dialéctico**

De igual manera que lo señaláramos antes -con respecto al efecto que generaba, por ejemplo, la aporía de Agatón en los primeros marcos de relato y aún en nosotros los lectores- la estructura del diálogo en su totalidad representa un camino de ascenso dialéctico para todos los involucrados en los distintos marcos que presenta el diálogo. Este camino se deja ver tanto en el desarrollo argumentativo cuanto en la configuración formal.

En lo argumentativo, si tomamos como eje lo sucedido en casa de Agatón, podrían demarcarse dos momentos: todos los discursos pronunciados antes de la intervención de Sócrates y lo que ocurre desde su participación en adelante. Ambos momentos tienen su propia gradación. Como mencionáramos más arriba, Fedro, Pausanias, Erixímaco, etc., ofrecen, cada uno de ellos, mayor precisión acerca de la naturaleza de Eros. Agatón representaría el punto culminante de este camino. Sócrates introduce el otro momento, con una nueva gradación e invita a un nuevo ascenso. El primer peldaño, en donde se ubica el diálogo entre Sócrates y Agatón, supone no los aplausos, regocijos y mutuas alabanzas sino el reconocimiento de la propia ignorancia. Si miramos a los dos momentos señalados como una gran escalera, el diálogo entre estos dos últimos sería un peldaño de descanso que sirve para la reflexión de lo que todavía queda por ascender. Para este otro ascenso, la aporía es un momento que debe ser reconocido y asumido para continuar la experiencia dialéctica. Sócrates, desde esta perspectiva, tendría la función de un escalón intermedio que ayuda al ascenso. Él está capacitado para hacerlo pues ya ha recorrido ese camino. Así como Eros será definido por Diotima como un intermediario (*μεταξύ*) entre dioses y hombres, Sócrates también es el *μεταξύ* que va a ayudar a elevar el diálogo a otros niveles.

En cuanto a la estructura, el camino de ascenso dialéctico cobra relevancia, por un lado, para aquellos que asistieron al Simposio y también para quienes se enteraron de él por comentarios de otro; pero, por otro lado, este aspecto se vuelve más rico para el lector quien puede asistir, casi a la manera de un drama, a toda la obra. Aquí rozamos el tema de la intencionalidad de los diálogos platónicos, aspecto que sobrepasa los alcances de este trabajo; sin embargo, creemos que 'la estructura de la obra completa' ofrece claves que a nosotros, como lectores, nos permiten un ascenso a través del decurso de la obra. Somos nosotros quienes debemos asumir el desafío de no descuidar ningún detalle

dentro de cada diálogo y de buscar posibles respuestas. Es el lector quien puede evaluar la importancia acerca de la estrecha relación que en Platón guardan “forma y contenido”<sup>22</sup>. Precisamente, el contenido de la parte central es un modelo de ascenso dialéctico que queda de manifiesto para los asistentes. Pero también la macro-estructura ofrece al lector un camino de ascenso en su lectura y en su interpretación. Él es quien tiene todos los elementos, al menos los que Platón nos quiso dejar, para el esfuerzo hermenéutico. Creemos que la estructura fue concebida de esta manera por Platón pensando en el futuro lector. Así como en el primer marco los oyentes se dejan guiar por Apolodoro al escucharlo, así como el *Hetairo*<sup>23</sup> se deja guiar en el camino a la ciudad y así como el mismo Sócrates se deja guiar por Diotima, así también el lector debe dejarse guiar por el mismo diálogo, con una actitud abierta que permita una y otra vez el esfuerzo para el ascenso a pesar de los puntos aporéticos que se encuentren. De esta manera, la estructura considerada en su totalidad, representa una clave de interpretación para entender la finalidad de aquellas partes que no están dentro del núcleo que se debate, es decir, los elogios a Eros en casa de Agatón. En el caso del *Simposio*, tales partes no sólo guardan relación con el resto de la obra sino también se constituyen en claves para vislumbrar la intención de Platón en cuanto a los destinatarios.

### **Alcibíades: la verdad en boca del borracho**

Después de todo lo sucedido, e inmediatamente después que ha concluido el discurso de Diotima, Platón inserta el episodio de Alcibíades, cuya verdad tendrá que ver, nada más y nada menos, con la figura misma de Sócrates. Alcibíades representa un giro en todo el diálogo: del elogio a Eros se pasa a un elogio a Sócrates, es decir, al filósofo<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Slezák (1997: 18) nos advierte acerca de la importancia que en Platón tiene la pregunta por la forma literaria “en la que nos son ofrecidos los contenidos filosóficos y en consecuencia la pregunta por el método con el que el lector debe enfrentarse a esa particular forma, ya que en ningún otro pensador es la forma de expresión tan inmediatamente importante para el contenido como lo es en su caso: la correcta comprensión de la forma del diálogo y la correcta comprensión de la idea platónica de filosofía se condicionan mutuamente”.

<sup>23</sup> Hemos optado aquí por mantener la palabra griega ya que la misma -si bien puede traducirse como amigo o compañero- tiene además una connotación erótica que esa traducción no mantiene.

Si bien Alcibíades representa al discípulo que no es capaz de sobrepasar ese primer peldaño del camino dialéctico, no deja de ser interesante todo lo que aporta respecto de la figura del maestro. Precisamente en la descripción que él realiza hay algunos elementos de carácter escénico que merecen ser mencionados: corona (213 e) a Sócrates, quien -según dirá enseguida- vence en los discursos, no sólo ahora sino siempre; declara que los demás tienen un aspecto de demasiado sobrios y exhorta a que se beba lo suficiente, declarándose él jefe de la bebida (ἔρχοντα... τῆς πόσεως) (213 e 9). Pide una copa grande y hace llenar una para Sócrates sabiendo que este "artificio" (σόφισμα) no logra afectarle (214 a 2-4) y todo cuanto alguien le pida que beba, él podrá hacerlo sin emborracharse. En este detalle escénico que deja caer Alcibíades, hay un anticipo de la escena que cierra el diálogo: Sócrates es quien puede permanecer en pie, como podrá verificarse al final de la obra cuando todos se vayan durmiendo y sólo queden despiertos, Aristófanes, Agatón y Sócrates<sup>25</sup>. Los dos primeros se dormirán, quedando solamente el filósofo en pie para pasar el tiempo (διατριβεῖν) al otro día en sus quehaceres habituales (223 d 7 ss.).

Entre las palabras que pronuncia Alcibíades acerca de su maestro, hay una expresión que se conecta directamente con la primera parte y que ilumina su sentido. Manifiesta el joven que cuando alguien -sea mujer, varón o criado- escucha a Sócrates o a otro que habla sobre él queda atónito y poseído (215 d). Tal declaración tiene directa vinculación con el momento en que Apolodoro

<sup>24</sup> Guthrie (1998: IV 381), al hacer el comentario de este pasaje, explica que la participación del joven tiene por fin marcar un momento más propio de la situación festiva: "no debemos permanecer en las alturas de la filosofía, y la aparición súbita de Alcibíades, balanceándose y dando gritos en el pórtico, nos lleva de nuevo efectivamente a la tierra". Consideramos esta explicación un tanto parcial ya que no tiene en cuenta todos los aspectos relevantes que aporta Alcibíades en su discurso, como son, por ejemplo, los vinculados a los "λόγοι σοκράτικος".

<sup>25</sup> Friedländer (1975: 27-28) ofrece sobre este pasaje interesantes consideraciones: Sócrates permanece despierto sólo con ambos poetas con los cuales él bebe de una gran copa, testimoniando así, en lo exterior, la victoria del orden sobre lo desordenado, con los cuales él conversa y a los que obliga a confesar que el verdadero escritor de tragedias debe ser al mismo tiempo escritor de comedias. Tan importante es para Platón esta cuestión que la conserva por más de diez años desde Ion (534 c) hasta en Leyes (VII 816 d e). En Ion la separación de poesía trágica y cómica se basa en que cada poeta obtiene (su don) a través de un favor divino (θεῖα μοίρα); quien pretende, sin embargo, componer con arte y con ciencia (τέχνη καὶ ἐπιστήμη), tiene que reunir en sí ambas. Aristófanes y Agatón, entonces, no logran (su actividad) como quienes saben. Sócrates, por el contrario, reúne ambas cosas; ¿cómo puede suceder esto? En su existencia. Él es quien se burla, quien actúa irónicamente, quien conoce, quien lucha, quien muere.

hablaba de su experiencia con Sócrates y expresaba que cuando él mismo hacía algunos discursos acerca de la filosofía o los escuchaba de otros, además de creer que le era muy útil, sentía una gran alegría (173 c 2 ss.). En ambos casos hay un efecto especial que producen las palabras acerca de la filosofía o acerca de Sócrates, ya sea que el mismo filósofo las pronuncie o se las escuche de otro. Esto último resulta significativo por cuanto ratifica lo observado en la primera parte donde encontrábamos ese primer marco de relato entre Apolodoro y los que requieren información, y luego entre Apolodoro y el amigo que le solicita datos sobre lo sucedido mientras caminan hacia Atenas. De la notoria coincidencia de estos dos pasajes -ubicados fuera de los elogios hacia Eros- se desprende lo relevante que resulta escuchar algo acerca de la filosofía. Si bien tal hecho -mencionado por Alcibiades- no se encuentra en el nivel del ejercicio dialógico, no deja de ser importante el efecto positivo que ejerce en los oyentes. Tanto Apolodoro como Alcibiades son dos personas que han estado en contacto con Sócrates y refieren su experiencia. La de Apolodoro más positiva en lo personal que la de Alcibiades; sin embargo, las dos resultan enriquecedoras para quienes escuchan pues se van impregnando de lo que es el contacto con la filosofía y la figura de Sócrates. Así como antes nos preguntábamos por qué Platón no comenzó el diálogo en casa de Agatón sino que presenta toda una primera parte introductoria, también podríamos preguntarnos por qué el ateniense no finalizó esta obra luego del discurso de Diotima, cuando quizás ya nada más importante podía agregarse. Una respuesta probable podría ser, también aquí, que Platón ha querido llamar la atención no sólo de los participantes que asistían al Simposio, sino también de los receptores, tanto de los que escuchan el relato de Apolodoro cuanto de los que recibirían la obra en su totalidad, es decir, los lectores.

Acerca de la participación de Alcibiades, resultan particularmente valiosas las observaciones de Szlezák quien opina que la figura de este personaje tendría un sentido ante todo irónico, lo que se vería corroborado por el hecho de que fue el único que no estuvo para escuchar lo referido a los pequeños y grandes misterios<sup>26</sup>. Aunque esto es así, vale la pena pensar en que la irrupción de Alcibiades justamente en ese momento -después que el diálogo ha alcanzado un punto culminante con el discurso de Diotima- puede ser un detalle escénico que llame la atención sobre "otro tipo de misterio": lo que llamaríamos "el misterio socrático". Tal misterio requiere el esfuerzo de penetrar en el interior

de los λόγῳι socráticos<sup>27</sup>. El joven discípulo marcaría, así, un giro en el diálogo que desplaza la atención del Eros en sí hacia la figura de Sócrates, quien encarna el Eros filosófico. Tal giro, sin embargo, no debe sorprendernos y resulta hasta lógico si, una vez más, tenemos en cuenta la primera parte del diálogo: en efecto, Apolodoro había dejado en claro que, antes de narrar lo sucedido en casa de Agatón, comentaba lo que significaba para él la experiencia de frecuentar a Sócrates. De allí que resulte armoniosa esta parte final de Alcibíades ya que cierra -casi de una manera circular- lo planteado en aquellos primeros marcos: la necesidad de comunicar su experiencia con el maestro prevalece ante cualquier otra cosa.

Considerada la obra en su totalidad, la presencia de aquellos dos marcos introductorios y los aspectos escénicos señalados -principalmente lo vinculado a la transmisión de la sabiduría y a la intervención de Alcibíades- constituyen claves que ayudan no sólo a la interpretación de diversos aspectos de la obra sino también brindan al lector pistas acerca de la intención que Platón habría tenido al escribir esta obra. El placer que experimentan tanto Apolodoro -en aquellos primeros marcos de relato- cuanto Alcibíades -después de los diferentes discursos acerca de Eros- no sólo hablan de la importancia del Eros filosófico sino también advierten a los distintos receptores de la importancia que significa el contacto con el maestro y con el quehacer filosófico; esto, además, conlleva un entusiasmo que impulsa a seguir persuadiendo a otros de aquello de lo cual cada uno ha sido persuadido. Precisamente esto último debe estar por encima de cualquier asombro ante los diversos elogios de Eros en casa de Agatón. No debe resultarnos indiferente que quienes se asombran y se entusiasman frente

---

<sup>26</sup> Slezák (1985: 263) ofrece importantes aportes en relación a la figura de Alcibíades: "Pues Alcibíades habla de cosas, que él en realidad no entiende completamente. El mismo cree por cierto, como iniciado de la filosofía, hablar ante otros iniciados. En el curso de la conversación narrada él es, sin embargo, el único no completamente iniciado: sólo él no estuvo allí, cuando Sócrates informó de los pequeños y grandes misterios de Diotima". (Denn Alkibiades redet von Dingen, die er in Wirklichkeit nicht voll versteht. Er selbst glaubt zwar, als Eingeweihter der Philosophie vor anderen Eingeweihten zu sprechen. Im Rahmen des erzählten Gesprächs ist aber gerade er der einzige nicht voll Eingeweihte: nur er war nicht dabei, als Sócrates von den Kleinen und den Grossen Eros-Mysterien der Diotima berichtete).

<sup>27</sup> Resulta aquí oportuno citar palabras de Gaiser (1984: 60) al hablar de los λόγῳι socráticos: "Si se piensa en este ascenso del Eros, resulta ahora también claro en qué cosa consiste la energía que permite descubrir los λόγῳι de Sócrates: es el auténtico entusiasmo erótico, que no se acaba en la impresión exterior, sino está en la búsqueda de la belleza interior espiritual e intelectual".

a la figura socrática no son las personalidades notorias que hacen los respectivos elogios de Eros sino los discípulos que están allegados a su maestro; probablemente con menos recursos retóricos pero, seguramente, con la íntima convicción de estar en la correcta senda de una auténtica búsqueda filosófica.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVLONITIS, S. (1999). "Aristophanes βωμολόχος. Platon, Simposion 185 c – 189 b". En: *Rheinisches Museum für Philologie*. J.D. Sauerländer's Verlag. Frankfurt am Main.
- BRANDWOOD, L. (1976). *A Word Index to Plato*. Leeds.
- BURNET, J. (1900 – 1907). *Platonis Opera*. T. I, II, III, IV, V. Oxford.
- CORNAVACA, R. (1988). *La persuasión en Platón*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.
- ERLER, M. (1987). *Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons. Übungsstücke zur Anleitung im philosophischen Denken*. Berlin, Walter de Gruyter.
- FRIEDLÄNDER, P. (1975). *Platon*. Band III. Die platonischen Schriften. Zweite und dritte Periode. Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- GAISER, K. (1984). *Platone come scrittore filosofico*. Bibliopolis, Napoli.
- GUTHRIE, W. K. C. (1998). *Historia de la filosofía griega*. Tomo IV. Platón. El hombre y sus diálogos: primera época. Versión española de Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González. Madrid, Gredos.
- LINK, H. (1976). *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, Kohlhammer.
- LISSANDRELLO, J. (2005). *Elementos formales en algunos diálogos platónicos como claves hermenéuticas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.
- LONGO, A. (2000). *La tecnica della domanda e le interrogazioni fittizie in Platone*. Pisa, Scuola Normale Superiore.
- SZLEZÁK, T. (1977). *Leer a Platón*. Versión española de José García Rúa. Madrid, Alianza Editorial.
- SZLEZÁK, T. (1985). *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen. Berlin. New York, Walter de Gruyter.
- VILLAGRA DIEZ, P. L. (1999). *Hacia una nueva interpretación del "Laques" de Platón*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.

# LA ESTRUCTURA DE LA ARGUMENTACIÓN EN LOS AGONES DE *ÁYAX* DE SÓFOCLES

Gustavo Daniel Merlo  
Universidad de Salamanca  
gdmerdo@usal.es

## Resumen

Este trabajo se propone analizar *estructura argumentativa y falacias* en los discursos de los personajes luego del suicidio de *Áyax*. El abordaje de estos conceptos aplicados a la tragedia sofocleana, se hace a partir de los postulados de la Pragmalingüística. Esta perspectiva analiza el discurso argumentativo a partir del intercambio conversacional. Tal interacción entre participantes debería conducir idealmente a resolver una diferencia de opinión. Sin embargo, en el caso de esta tragedia la discusión no llega a un acuerdo y se hace necesaria la mediación de un tercero.

**Palabras clave:** argumentación - falacias - tragedia griega - pragmadialéctica.

## Abstract

The purpose of this paper is to analyze the *argument structure and fallacies* in the speeches of the characters after the suicide of Ajax. The approach of these concepts applied to Sophoclean's tragedy, it is based on the principles of the Pragmalinguistics. This perspective examines the argumentative discourse from conversational exchange. Such interaction between participants ideally should lead to resolving a difference of opinion. However, in the case of this tragedy there is no agreement and it is necessary for third party mediation.

**Keywords:** argumentation - fallacies - greek tragedy - pragmadialectic.

## Introducción

La escena sociocultural de la Atenas del s.V, construida alrededor de referentes como *democracia, sofística o especulación filosófica*, permitió el ingreso a la escena dramática de aquellos discursos que los ciudadanos sometían a consideración en asambleas, banquetes o acontecimientos festivos de la polis. De la observación de aquellos textos se infiere la presencia de procedimientos típicamente argumentativos, materializados a través de algunos relatos míticos (Scabuzzo, 2001).

Sin embargo, este hecho no supone que la praxis forense haya sido seguida de forma estricta por el dramaturgo. Por el contrario, una lectura atenta al texto pone de manifiesto los diferentes préstamos entre los discursos, de manera que el texto dramático asimila múltiples soportes dentro de su estructura. Un texto con finalidad estética que revela mecanismos de otro tipo, por ejemplo, los mecanismos típicos de la argumentación. El caso de la tragedia *Áyax* parece ilustrativo en este sentido.

Tras el suicidio del héroe, asistimos a un debate sobre el destino del cadáver. Por un lado, Menelao y Agamenón intentarán privar de sepultura a *Áyax* y para avalar esto, expondrán consecutivamente una serie de argumentos. Por el otro, Teucro defenderá el derecho a la sepultura de su compañero aportando otra serie de razonamientos. Finalmente, el conflicto entre las partes no tendrá solución y se deberá recurrir a la mediación de un tercero para resolver el desacuerdo.

Este trabajo intentará dar cuenta de la estructura de la argumentación en los *agones* de Menelao-Teucro y Agamenón-Teucro. Además, procurará evaluar aquellas reglas que se violan e impiden el acuerdo entre las partes. El abordaje de estas cuestiones se hará desde una perspectiva relativamente nueva en las ciencias del lenguaje: la pragmadialéctica.

## 1. La pragmadialéctica

La perspectiva conocida como Pragmadialéctica tiene su origen en el desarrollo de un grupo de especialistas de la Universidad de Ámsterdam<sup>1</sup>. Para ellos (Van Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans 2006: 17):

la argumentación es una actividad verbal, social y racional que apunta a convencer a un crítico razonable de la aceptabilidad de un punto de vista, adelantando una constelación de una o más proposiciones para justificar este punto de vista.

---

<sup>1</sup> Desde el punto de vista epistemológico, la pragmatología recupera los aportes de la pragmática de Austin y Searle; y la teoría de los intercambios conversacionales de Paul Grice. Pero además, intenta conciliar dos disciplinas que, al menos en la tradición platónica, no se presuponen: retórica y dialéctica.

Este enfoque analítico del discurso argumentativo incluye una descripción tanto de las diferencias de opinión como de los argumentos que se presentan para resolverla. Además, en el análisis se procura revisar los esquemas argumentativos utilizados, la estructura argumentativa, etc.

La pragmatialéctica parte del supuesto de que en todo proceso de argumentación, los hablantes tienden "idealmente" a resolver una diferencia de opinión. Cada intervención o acto de habla forma parte de una construcción discursiva global en la que los participantes están comprometidos a respetar una serie de reglas. En teoría, las reglas permiten asegurar que la diferencia de opinión tienda a solucionarse entre ambas partes. De infringirse alguna de ellas, se incurre en una falacia<sup>2</sup> cuya inmediata consecuencia es la no resolución del conflicto, y por consiguiente, la mediación de la fuerza o de un tercero.

## 2. La estructura de la argumentación

En términos de la pragmatialéctica, existen tres posibles estructuras argumentativas complejas. La primera de ellas es la 'argumentación múltiple' y consiste en presentar defensas alternativas del mismo punto de vista enunciadas unas después de otras. Estas defensas no dependen -en principio- cada una entre sí para avalar un punto de vista y, por lo tanto, cada una tiene un peso argumentativo equivalente.

El segundo tipo de argumentación compleja es la 'argumentación coordinada'. En ella, los argumentos no forman series alternativas de defensa. Se trata de un único intento para defender un punto de vista. La estrategia consiste en la combinación de argumentos que pueden ser tomados juntos para conformar una defensa concluyente. Las partes componentes de la argumentación coordinada son dependientes de cada una para la defensa del punto de vista.

Finalmente, el tercer tipo de argumentación es la 'subordinada'. La defensa del punto de vista inicial se hace paso a paso. Si el argumento soporte para el punto de vista inicial no puede mantenerse por sí mismo, entonces es apoyado por otro argumento y si éste requiere de otro sostén, entonces se añade un nuevo argumento y así sucesivamente hasta que la defensa resulte concluyente.

---

<sup>2</sup> El término falacia se entiende en pragmatialéctica como la ruptura de una regla que impide un acuerdo entre las partes.

En este tipo de estructura, el hablante anticipa que ciertas premisas necesitarán de una mayor defensa.

### 3. La estructura argumentativa de Menelao

Formuladas estas consideraciones, conviene evaluar la estructura que adquiere el discurso de Menelao en el texto de Sófocles.

El héroe acaba de suicidarse y a su lado se encuentra Teucro quien lamenta la suerte de su compañero. En ese momento, se presenta Menelao y se inicia el siguiente diálogo<sup>3</sup>:

**Μενέλαος**

οὗτος, σὲ φωνῶ τόνδε τὸν νεκρὸν χεροῖν  
μὴ συγκομίζειν, ἀλλ' ἔαν ὅπως ἔχει.

**Τεύκρος**

τίνος χάριν τοσόνδ' ἀνήλωσας λόγον;

**Μενέλαος**

δοκοῦντ' ἐμοί, δοκοῦντα δ' ὄς κραίνει στρατοῦ.

**Τεύκρος**

οὐκ οὖν ἂν εἴποις ἦντιν' αἰτίαν προθεῖς;

(vv.1047-1051)

**Menelao**

¡Eh, tú, ése de ahí! Te digo que no toques con tus manos ese cadáver ni lo levantes, sino que lo dejes según está.

**Teucro**

¿Por qué empleas expresión tan dura?

**Menelao**

Porque así lo tengo decidido yo, y también lo tiene decidido quien manda en el ejército.

**Teucro**

¿No podrías decirme cuál es el motivo que alegas?

---

<sup>3</sup> Todas las citas del texto griego siguen la edición de Pearson (1924). Por su parte, para la traducción se sigue la de Vara Donado (2005).

La apertura del discurso argumentativo se inicia con la confrontación. En el centro del discurso, se encuentra el problema del poder sobre el cadáver de *Áyax*<sup>4</sup>. Teucro solicita a su antagonista que explicita los motivos por los cuales no puede manipular el cadáver. El primer argumento dado (*δοκῶντ' ἐμοί, δοκῶντα δ' ὄς κραίνει στρατοῖ*) evidentemente no logra convencer a su interlocutor sobre el punto de vista sostenido. Por este motivo, Menelao deberá desplegar un discurso argumentativo más extenso que tenga mayor consistencia. El esquema del mismo resulta así:

Fig.1: Representación sistemática de la estructura de la argumentación de Menelao

1. No hay que sepultar a <i>Áyax</i>			
↑↓	↑↓	↑↓	↑↓
1.1. Lo he decidido yo.	1.2. Lo ha decidido el jefe del ejército.	1.3. Convocamos a <i>Áyax</i> como aliado.	1.4. <i>Áyax</i> no aceptaba la autoridad.
		↑↓	↑↓
		1.3.a. Conducimos a <i>Áyax</i> como amigo de los griegos.	1.4.a. La autoridad y la obediencia son necesarias tanto en una ciudad como en un ejército.
		↑↓	
		1.3.b. Finalmente resultó ser un enemigo.	
		↑↓	
		1.3.c. Planeó la matanza de la totalidad del ejército.	
		↑↓	
		1.3.d. Un dios nos salvó de la muerte.	

<sup>4</sup> En Nelli (2003) se hace un estudio pormenorizado de aquellos términos que evocan al poder en esta tragedia.

Como se puede observar, la argumentación de Menelao se organiza a partir de cuatro cadenas de proposiciones. De las cuatro, dos se conectan mediante subordinación. Gráficamente, esta relación se señala mediante flechas ascendentes y descendentes. La primera y segunda cadena (1.1 y 1.2.) presentan premisas que intentan ser consistentes en sí mismas<sup>5</sup>. Como se observa, en ambas se apela a un argumento de autoridad que, en apariencia, no necesita ni justificación ni validación extra.

Las siguientes cadenas de argumentos son propiamente subordinadas. La tercera (1.3.) busca colocar a Áyax en función de un pacto preexistente que relacionó ambas partes con un doble contrato: aliado y amigo (*Ἀγχοίσις ζύμμαχόν τε καὶ φίλον*, v.1053). Ser aliado y amigo asocia una serie de significados contrarios a la traición en la que, según Menelao, habría incurrido Áyax. En la cuarta (1.4.) se apela a la analogía entre la necesidad de autoridad y disciplina, ciertamente incompatibles con el temperamento y la naturaleza de Áyax.

¿Cuál es la respuesta de Teucro? En primer término, Teucro no defiende el punto de vista contrario a Menelao (*hay que sepultar a Áyax*). Por el contrario, su estrategia consiste en atacar los puntos débiles de la argumentación de Menelao. ¿De qué manera? En primer lugar, la estructura argumentativa subordinada presenta un problema: la consistencia del todo depende de la relación entre las partes. Si se invalida una de las premisas, el constructo lógico pierde consistencia. Por eso, la respuesta de Teucro apunta a invalidar el lugar de autoridad tanto de Menelao como de Agamenón. De esta manera, Teucro invalida las cuatro proposiciones al mismo tiempo:

**Prop. de Menelao 1.1 y 1.2.**

Respuesta de Teucro: Menelao y Agamenón no son autoridades, por lo tanto, no tienen poder sobre otros.

**Prop. de Menelao 1.3.**

Respuesta de Teucro: Áyax se embarcó por propia iniciativa a Troya, por lo tanto, Agamenón y Menelao no son sus jefes.

**Prop. de Menelao 1.4.**

Respuesta de Teucro: Menelao y Agamenón tienen autoridad sobre sus hombres entre los cuales no se encuentra Áyax.

---

<sup>5</sup> Consistentes en sí mismas en el sentido de que no necesitan de otra proposición para sostenerse.

Más arriba señalábamos que el inconveniente del esquema argumentativo empleado por Menelao (mayoritariamente, una argumentación subordinada) es que la consistencia del todo depende de la relación entre las partes. A este respecto, obsérvese en la fig.1 que la cadena 1.3. es la que resulta notablemente afectada en la réplica de Teucro cuya estrategia principal consiste en invalidar uno de los supuestos de Menelao: “Nosotros trajimos a Áyax”. Falsar esta proposición impacta directamente en la coherencia de toda la cadena subordinada y, por lo tanto, en la eficacia persuasiva del discurso de Menelao.

Por otra parte, conviene mencionar una de las falacias del discurso de Menelao. Éste restringe la posibilidad de la presentación del punto de vista contrario recurriendo a la falacia del garrote (*argumentum ad baculum*). Tal hecho viene dado por infringir la regla n1 que supone que “las partes no deben impedirse unas a otras el presentar puntos de vista o ponerlos en duda<sup>6</sup>”. Recurrir al concepto de autoridad para apoyar un punto de vista equivale a impedir la libertad de la otra parte para exponer libremente sus razonamientos (véase en fig.1 las prop. 1.1. y 1.2.).

El *agón* entre Teucro y Menelao se prolonga en un diálogo en el que se lanzan acusaciones mutuas sin el aporte de elementos que permita la resolución de la diferencia de opinión. Ambos interlocutores, incurrir en el *argumentum ad hominem* dado que el ataque se realiza no a los méritos de un punto de vista sino a la persona misma.

#### 4. Estructura argumentativa y falacias en Agamenón - Teucro

El discurso de Agamenón, elude la apertura y comienza directamente por la confrontación. Para ello, recupera uno de los postulados de Teucro para rivalizar con su antagonista. El macroacto de habla de Agamenón se podría graficar así:

Fig.2: Representación sistemática de la estructura de la argumentación de Agamenón

---

<sup>6</sup> Van Eemeren, Grootendorst, Snoeck Henkemans (2006: 120).

1. No hay que sepultar a Áyax		
↑↓	↑↓	↑↓
1.1. El hijo de una esclava no es un interlocutor válido.	1.2. Áyax no fue un gran guerrero.	1.3. Se deben acatar las decisiones de la autoridad.
		1.3.a. Las armas de Aquiles se otorgaron a un ganador justo.
		1.3.b. Para vencer no es necesaria la fortaleza.

Como se puede observar, la argumentación de Agamenón se organiza a partir de tres proposiciones. Desde el punto de vista formal, dos de ellas se justificarían y serían consistentes en sí mismas (1.1. y 1.2.). La restante (1.3.), es una argumentación subordinada.

Se observa que la estrategia de Agamenón consiste en trasladar el centro de la argumentación hacia dos blancos. Por un lado, acusa a su interlocutor de no estar en condiciones de participar en el diálogo a causa de su doble condición: no ser hombre libre (σέ τοι, τὸν ἐκ τῆς αἰχμαλωτίδος λέγω, v.1228) y hablar en un lenguaje bárbaro (τὴν βάρβαρον γὰρ γλώσσαν οὐκ ἐπαίω, v.1263). Al introducir semejantes calificativos, el Atrida incurre en la falacia del *argumentum ad hominem*. En otras palabras, desde el principio de su intervención, Agamenón evita resolver la diferencia con Teucro y recurre a un ataque personal directo. En segundo lugar, Agamenón acusa a Áyax de no haber sido lo suficientemente valiente (1.2.). Tal afirmación, infringe una gran cantidad de reglas. Por un lado, viola la regla n4 que supone que la argumentación tiene que ser relevante, es decir, no se debe presentar una premisa que nada tiene que ver con el tema en discusión (*ignoratio elenchi*). Tanto valentía como ausencia de ella no es un argumento válido para otorgar sepultura o no a una persona. Al mismo tiempo, el Atrida no respeta la regla n6 (regla del punto de partida) dado que comete la falacia de negar un punto de partida aceptado por todos, es decir, la certeza común sobre la valentía de Áyax.

Finalmente, el discurso de Agamenón se cierra de la misma manera en que se abrió: destacando la condición de su antagonista de hombre no libre y, por lo tanto, no apto para llevar adelante una defensa.

La estrategia argumentativa de Teucro para defender su punto de vista es doble. En primer término, se refiere factualmente a cada una de las oportunidades en que *Ájax* demostró valentía. En segundo, le recuerda a Agamenón su linaje y al mismo tiempo, defiende el propio.

Luego de la réplica de Teucro, queda claro que la diferencia de opinión entre Teucro y Menelao-Agamenón no quedará resuelta. En este punto, se hace necesario recurrir a un tercero quien finalmente, dará su parecer justificando la necesidad y obligatoriedad de sepultar al héroe.

## 5. Conclusiones

La tragedia de *Ájax* y el destino de su cuerpo abren un debate entre tres interlocutores. Tanto Teucro como Menelao y Agamenón están "haciendo cosas con palabras" y este dato se revela particularmente en la confrontación generada sobre el cadáver del héroe. Una discusión que gira alrededor del estatuto de la ley y los límites de la autoridad. Un debate que suspende la acción dramática y nos adentra en la compleja trama de la discusión dialéctica.

Cada uno de los interlocutores despliega una estrategia argumentativa diferente. Por un lado, Menelao y Agamenón recurren consecutivamente a los argumentos de autoridad y a desacreditar a su interlocutor. Teucro, por su parte, opta por invalidar estos argumentos en lugar de defender directamente la necesidad de la sepultura de su compañero. La discusión no llega a acuerdo porque, entre múltiples razones, tanto Menelao como Agamenón no respetan algunas reglas que permitirían acordar un punto de vista. En este caso, las autoridades que deberían ser garantes de la ley, la interpretan según sus propios códigos y conveniencias.

Sin embargo, y pese a que inicialmente no se acuerda sobre el destino del cadáver del héroe, se hace necesaria la mediación de un tercero. Aquí aparece la figura de Odiseo que se inclina hacia la opinión sostenida por Teucro y vuelve a situar a *Ájax* en el lugar de héroe del que había sido desplazado por el discurso de Menelao y Agamenón.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (2000). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.
- BOWRA, C. M. (1968). *Introducción a la literatura griega*. Madrid, Gredos.
- CASSIN, B. (1994). *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*. Bs. As, Manantial.
- DE ROMILLY, J. (2004). *La ley en la Grecia clásica*. Bs. As., Biblos.
- JULIÁ, V. (ed.) (2006). *La tragedia griega*. Bs.As, La isla de la luna.
- LÓPEZ FÉREZ, J. (ed.) (1988). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Cátedra.
- NELLI, M. F. (2003). "ἦγερμόν y στρατηγός en *Áyax* de Sófocles". En: *Synthesis* 10, pp. 91-108.
- PEARSON, A.C.(ed.) (1924). *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- SCABUZZO, S. (2001). "La prueba judicial, de las Tetralogías al teatro". En: *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año I, nº 1, pp.133-140.
- VARA DONADO, J. (2005). *Sófocles: Tragedias completas*. Madrid, Cátedra.
- VAN EEMEREN, F. ; GROOTENDORST, R. - SNOECK HENKEMANS, F. (2006). *Argumentación*. Bs.As., Biblos.
- VERNANT, J. P. (2002). *Entre mito y política*. México, FCE.
- VERNANT, J. P. - VIDAL-NAQUET, J. (1987). *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*. Vol I, Bs. As., Paidós.

# EL ESPECTÁCULO DEL HEROÍSMO ESTOICO Y SU SUBVERSIÓN POR LA POÉTICA DEL HORROR DE SÉNECA Y LUCANO

Martín Vizzotti

Universidad Nacional de LaPlata

cajasky@yahoo.com.ar

## Resumen

Tanto la tragedia de Séneca como la épica de Lucano despliegan una concepción espectacular del crimen, un espectáculo del horror que sólo adquiere sentido en tanto se instaure una relación teatral que complete y actualice las posibilidades significativas del acto en sí. La interacción poética entre el horror y el espectáculo desestabiliza el paradigma del héroe estoico, pues las matanzas son concebidas de manera estética y sus autores las llevan a cabo con el cuidado de verdaderos artistas, sin descuidar detalle alguno: el espectáculo del horror se despliega entonces al modo de un texto-espectacular.

Para esto resulta indispensable la existencia de una audiencia que recepte activamente el espectáculo: Vulteyo, Esceva, Atreo, Ulises y Medea son conscientes —en mayor o en menor medida— de que sus acciones sólo serán inteligibles para la posteridad y de que únicamente adquirirán sentido en tanto se realicen ante un público que ordene, interprete y dé cuenta de ellas en tanto fenómenos de significación y de comunicación.

**Palabras clave:** texto espectacular - horror - estoicismo - Séneca - Lucano.

## Abstract

Both Senecan tragedy and Lucanian epic deploys a spectacular conception of the crimes featured in them, a spectacle of horrors that only acquires existence if a theatrical relationship is achieved with an audience capable of fulfilling the various possible meanings of the performance. The poetical interaction between horror and spectacle upsets and disturbs the binding paradigm of the Stoic hero due to the highly aesthetic way in which the murders are conceived and the way in which their authors carry them out with the care of true artists: the spectacle of horror deploys itself then as a spectacular-text.

To achieve this status an active audience is required: Vulteijs, Scaeva, Ulysses, Atreus and Medea all know —each to their own extent— that their actions will be intelligible to the posterity and will have meaning only if an audience fulfils their meaning and acknowledges them as truly communicational phenomena.

**Keywords:** spectacular text - horror - stoicism - Seneca - Lucan.

Las espectaculares y atroces acciones desplegadas tanto en la tragedia de Séneca como en la épica de Lucano se caracterizan, principalmente, por la profunda conciencia teatral con las que son concebidas, planeadas y ejecutadas. Desde sus más tempranas épocas, la sociedad romana invistió los ritos fundantes de su cultura y de sus prácticas sociales con una clara concepción teatral<sup>1</sup>: funerales, sacrificios, celebraciones, procesos judiciales, casamientos, procesiones religiosas o triunfales, etc., se desarrollaban a la manera de hechos teatrales<sup>2</sup>, presuponiendo una audiencia específica, un escenario definido y numerosos actores cumpliendo roles claramente asignados<sup>3</sup>. Estas características se exacerbaban en el convulsionado siglo I d. C., cuando la separación irreconciliable entre *verba* y *acta* alcanza, como afirma Vassily Rudich, niveles casi esquizofrénicos y las actividades públicas y políticas adquieren prácticamente el carácter de una representación teatral<sup>4</sup>.

Séneca y Lucano reflejan, agudizan y ponen en juego esta concepción espectacular de los actos. En este trabajo analizaremos cómo Lucano dispone las furiosas acciones de Vulteyo y Esceva de tal modo que resultan espectáculos circenses, con una audiencia privilegiada y una disposición espacial verdaderamente consecuente con el *theatri more*. Esto, que de por sí resulta interesante, se ve potenciado y profundizado por la conciencia que poseen sus personajes históricos de formar parte de un espectáculo y por el cuidado estético con el que conciben y llevan a cabo sus furiosas acciones, las cuales requieren ser contempladas para adquirir completa existencia, significación e inteligibilidad<sup>5</sup>.

Estos aspectos se profundizan en la tragedia de Séneca, pues el propio género ofrece al autor un campo mucho más rico y amplio para explorar, complejizar y problematizar la cuestión de la representación dentro de la representación.

<sup>1</sup> Boyle (1997: 3-7).

<sup>2</sup> De Marinis (1997: 7-9).

<sup>3</sup> Boyle (1997: 5-6).

<sup>4</sup> Rudich (1997: 4-5): *"The divorce between verba and acta, a sort of socio-political 'schizophrenia,' now came to form one of the primary characteristic in both collective and individual behavior which from now on became fraught with ambivalences and ambiguities on all levels of interaction – a key factor for understanding both the history and the literature of the time. As regards the upper echelon of society, this 'schizophrenic' dilemma was exacerbated by the fiction of the senate's partnership in the government while in fact it was deprived of any independence and freedom of initiative. [...] By the time of Nero, this predicament was further aggravated by the reign of terror".* Cfr. también Griffin (1986(b): 195-198).

Nos detendremos en las ejecuciones de Astianacte y Polixena (*Trojanas*) en primer lugar, puesto que ofician de transición entre los episodios de *Pharsalia* elegidos y las tragedias senecanas, para enfocarnos luego en la cuidada y profunda disposición estética de la venganza que llevan a cabo Medea y Atreo, ambas pergeñadas y ejecutadas con el cuidado y la conciencia trágica de verdaderos dramaturgos.

La obra trágica de Séneca intenta, más que enseñar o convencer, plantear y ahondar en los aspectos más controvertidos y espinosos de la doctrina estoica<sup>6</sup>. Como él mismo lo dice en una de sus epístolas, busca transitar campamentos ajenos y extraños, no como desertor sino como explorador<sup>7</sup>. La riqueza de sus personajes trágicos radica no en una adecuación servil a los moldes impuestos por la doctrina estoica<sup>8</sup>, sino en la problematización e indagación de sus aspectos más espinosos. Así los personajes principales<sup>9</sup>, más cercanos (en su superficie) al estoicismo, como Edipo, Tiestes o Hípólito, poseen en su estructura profunda sutiles inconsistencias que desestabilizan el paradigma estoico<sup>10</sup>. Los personajes desmesurados, irascibles y violentos presentan, contrariamente a los personajes en apariencia persuasivos<sup>11</sup>, una fuerte impronta estoica, una muy coherente estructura profunda hondamente enraizada en la doctrina que ofrece una certera construcción estoica de específicos aspectos anti-estoicos.

Lucano, por su parte, despliega en *Pharsalia* un universo eminentemente estoico, donde las imágenes, el vocabulario y la terminología específica pertenecen a esta escuela de pensamiento<sup>12</sup>. Sin embargo, en una paradoja muy del gusto de

---

<sup>5</sup> De Marinis (1997: 25): "Las diferentes disciplinas, semiológicas y otras, que se han ocupado en los últimos años de la textualidad (no sólo literaria), ya han aclarado de manera definitiva que todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas. [...] Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene una existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en sí misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico, sólo en relación con las ya mencionadas instancias de su producción y de su recepción (mejor dicho, de sus recepciones)".

<sup>6</sup> Rosenmeyer (1989: 43).

<sup>7</sup> Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 2, 5.

<sup>8</sup> Park Poe (1989: 355-356).

<sup>9</sup> Rosenmeyer (1989: 8 ss).

<sup>10</sup> Galán (2002: 72).

<sup>11</sup> Cfr. Rosenmeyer (1989: 22).

<sup>12</sup> Lapidge (1979: 334-370); Sklenár (1990: 281-296).

Lucano, la cosmovisión estoica y su vocabulario filosófico sirven al poeta para construir un universo en disolución que pone en juego y desestabiliza todos los fundamentos de la doctrina.

Desarrollaremos sucintamente las características fundantes del heroísmo estoico para ver luego cómo están problematizadas tanto en *Pharsalia* como en la tragedia de Séneca.

Los elementos constitutivos del héroe estoico se ven desestabilizados y subvertidos por las operaciones poéticas desplegadas en los entramados textuales, mostrando espectáculos horrorosos donde conceptos centrales como *virtus* y *pietas* se ven vaciados de significados y se transforman en macabros remedos de lo que alguna vez fueron o significaron. Por otro lado, la profunda conciencia teatral del sabio estoico se ve trastrocada y subvertida en los cruentos monimenta que despliegan los personajes y, sobre todo, en el puntilloso y minucioso cuidado estético con el que conciben, planean y ejecutan las matanzas.

### **La concepción senecana del héroe estoico**

El estoicismo (al igual que otras escuelas filosóficas, especialmente la cínica) alentó los despliegues dramáticos de su doctrina y de la enseñanza de la misma<sup>13</sup>: el sabio debe ser, en todo momento *exemplar*<sup>14</sup>, sus actos deben enseñar e inspirar a los otros. El héroe estoico, figura siempre asimilable al *sapiens*, literalmente actúa su papel. Su heroísmo es altamente planeado, consciente de sí mismo, comprometido e intelectualizado: el héroe se comporta como un actor ante un público (ya sea éste de hombres o de dioses), y esta actitud hace que sus acciones adquieran sentido en tanto *performances*, pues están concebidas como *experiencias estéticas*<sup>15</sup>. El mundo se convierte entonces en un anfiteatro donde los dioses contemplan extasiados cómo Catón enfrenta y sobrelleva la adversidad. Séneca, por su parte, ejecuta el mandato fatal de Nerón de forma tal que quede grabado como ejemplo último de su doctrina y punto culminante de su vida<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Rosenmeyer (1989: 47-48): "*Stoicisms prompts theatrical tropes. The roman stoics focus on playacting in the presence of others, they do so specially at the point where the play draws to its conclusion; the plethora of possible mask has been discarded for the one authentic role and the snuffing out of life has to be cast in the heroic mould*".

<sup>14</sup> Hijmans (1966: 237); Séneca, *De Providentia*, 6.3.

<sup>15</sup> Rosenmeyer (1989: 48).

La dramatización y el histrionismo que marcan estos momentos dan muestra de cuán profunda es la conciencia que el sabio tiene de su papel: al volver sus actos un ejercicio de afirmación existencial<sup>17</sup> el héroe se regodea en prolongarlos, controlarlos, articularlos e incluso disfrutarlos. El héroe estoico hace de su muerte una producción<sup>18</sup>.

### El suicidio de Catón<sup>19</sup>

El suicidio de Catón de Útica fue un acto fundacional que instauró en la sociedad romana y en su imaginario el modelo paradigmático de la *voluntaria mors*<sup>20</sup>. Su muerte conjuga diversos factores y circunstancias que la convierten en el *exemplum* de la *éulogos exagógé*, es decir, de la salida racional de la vida<sup>21</sup>.

Es evidente que Catón concibió y ejecutó su muerte de manera teatral: la cena erudita y amena donde se discuten paradojas estoicas, el paseo habitual después de la misma, la despedida un poco más efusiva y amistosa que de costumbre, el reclamo de la espada arrebatada y, sobre todo, la lectura del *Fedón* enmarcan su decisión dentro de una tradición ética y filosófica específica<sup>22</sup>.

Los elementos teatrales desplegados en la muerte del general son diáfanos, así como también el carácter público de su decisión; no es el acto solitario y desesperado con el que solemos asociar el suicidio en estos tiempos<sup>23</sup>: amigos y familiares están presentes e intentan disuadir a Catón, pero finalmente sus

---

<sup>16</sup> Tácito, Cornelio, *Annales*, XV, 60-63.

<sup>17</sup> Rosenmeyer (1989: 52): "The character intense recognition that he is creating his role for the dereliction and the horror of others, and that their presence adds sustenance to his standings, is also a kind of existential exercise".

<sup>18</sup> Rosenmeyer (1989: 59): "The stoic hero makes his death a production. He insist on controlling, prolonging, hastening, enjoying, protesting his death. Even Jason or Aegystus, in all else cowards confessed, shows a readiness for death equal of the hardiest".

<sup>19</sup> Partes de esta sección utilizan material perteneciente a nuestro artículo "Suicidio y teatralidad en *De providentia*", de pronta publicación en *Boletim de Estudos Clássicos*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2010.

<sup>20</sup> Griffin (1986(b): 195): "It was the way in which the younger Cato chose to stage his end and the way in which others celebrated it thereafter that explain why political opponents of the Emperors, who were ordered to kill themselves or even were actually executed, came to be thought of, and probably thought of themselves, as following the great Stoic Cato in his death." También 198: "[...] philosophy, again via Cato, helped to provide the etiquette and style for suicide".

<sup>21</sup> Griffin (1986 (a): 72).

<sup>22</sup> Griffin (1986 (b): 195-196).

<sup>23</sup> Griffin (1986 (a): 65-66).

serenos argumentos y su *iusta causa* prevalecen. Sin embargo, es la lectura del *Fedón* lo que termina de enmarcar filosóficamente la decisión de matarse y elegir esta *éulogos exagagé*. La identificación consciente con Sócrates no pasó inadvertida ni para sus contemporáneos ni para los autores posteriores<sup>24</sup>. Cicerón destaca, además de la *incredibilem gravitatem* del general<sup>25</sup>, la identificación con Sócrates, resaltando la *iustam causam* que los dioses habían ofrecido a ambos varones para llevar a cabo el suicidio<sup>26</sup>:

*Cato autem sic abiit e vita, ut causam moriendi nactum se esse gauderet. vetat enim dominans ille in nobis deus iniussu hinc nos suo demigrare; cum vero causam iustam deus ipse dederit, ut tunc Socrati, nunc Catoni, saepe multis, ne ille me Deus Fidius vir sapiens laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit, nec tamen ille vincla carceris ruperit -leges enim vetant-, sed tamquam a magistratu aut ab aliqua potestate legitima, sic a deo evocatus atque emissus exierit.*

(Catón sin embargo se marchó de esta vida de tal modo que se alegraba por haber encontrado una causa para morir. Aquel dios que reina en nosotros nos prohíbe retirarnos de aquí sin su consentimiento; cuando en verdad este dios haya otorgado una causa justa, como antes a Sócrates, ahora a Catón y a menudo a muchos, el varón sabio, -¡por el dios Fidiol-saldrá dichoso desde estas tinieblas a la luz. No romperá las cadenas de su cárcel -se lo prohíben las leyes- pero saldrá llamado por el dios como si algún magistrado u otra potestad legítima le llamasen).

<sup>24</sup> Rist (1995: 253).

<sup>25</sup> Cicerón, *De Officiis*, I, 112: "Atque haec differentia naturarum tantam habet vim, ut non numquam mortem sibi ipse consciscere alius debeat, alius [in eadem causa] non debeat. Num enim alia in causa M. Cato fuit, alia ceteri, qui se in Africa Caesari tradiderunt? atqui ceteris forsitan vitio datum esset, si se interemissent, propterea quod lenior eorum vita et mores fuerant faciliores; Catoni cum incredibilem tribuisset natura gravitatem, eamque ipse perpetua constantia roboravisset semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit."

<sup>26</sup> Cicerón, *Tusc. Disp.* I, 74.

A mediados del siglo I. d.C. Catón ya estaba consagrado como el mártir político por excelencia<sup>27</sup>, y encarnaba el ideal de coherencia entre *verba* y *acta* en una época en la cual, como hemos dicho, la disociación de estos conceptos alcanzaba quizás su mayor expresión. Séneca lleva el suicidio de Catón a extremos estéticamente espectaculares impensables en escritores del siglo I a.C., y quizás también inconcebibles en otro período que no sea a mediados del siglo I d.C.

Sin embargo el punto donde Séneca muestra una visión particular y específica dentro de este contexto más tradicional se encuentra a partir del párrafo II, 7 de *De providentia*.

*Miraris tu, si deus ille bonorum amantissimus, qui illos quam optimos esse atque excellentissimos uult, fortunam illis cum qua exercentur adsignat? Ego uero non miror, si aliquando impetum capiunt spectandi magnos uiros conluctantis cum aliqua calamitate.*

¿Te maravillas de que, si ese dios amante de los hombres buenos, que quiere que ellos sean óptimos y excelentísimos, les asigne [a estos] una suerte contra la cual ejercitarse? Yo, en verdad, no me maravillo si cada tanto tienen el impulso de contemplar a los grandes hombres combatir con alguna desgracia.

Se esboza aquí la existencia de un impulso de índole estético y una necesidad de este dios amante de los hombres probos de contemplar (*impetum spectandi*) un espectáculo particular. Pero antes, Séneca debe determinar con precisión qué tipo de espectáculo es digno del interés de los dioses<sup>28</sup>. De este modo arribamos al *exemplum* por excelencia: el suicidio de Catón<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Griffin (1986(b): 196).

<sup>28</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 8: "Non sunt ista quae possint deorum in se uultum conuere, puerilia et humanae oblectamenta leuitatis".

<sup>29</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 9.

*Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, uir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et prouocauit. Non uideo, inquam, quid habeat in terris Iuppiter pulchrius, si <eo> conuertere animum uelit, quam ut spectet Catonem iam partibus non semel fractis stantem nihilo minus inter ruinas publicas rectum.*

(He aquí un espectáculo digno para que dios contemple atento a su obra, he aquí algo igual de digno que dios, el varón fuerte plantado ante la mala fortuna, incluso también si la ha provocado. No encuentro -diré- qué habría en la tierra que Júpiter pueda considerar más bello, si quisiera posar su mirada [aquí], como que contemplar a Catón, ya derrumbado más de una vez su partido, alzándose en nada menos recto entre las ruinas de la república).

Catón es presentado como aquel varón firme y tenaz en su propósito que Horacio canta en la oda III, 3 (vv. 1- 8), impertérrito e impávido ante la caída del orbe entero y que ya Cicerón había prefigurado en *De Officiis* I, 112: *semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit.*

Se despliega entonces un *theatrum mundi* donde una audiencia divina disfruta, con fruición estética, de un espectáculo particular y específico: un gran hombre sobrellevando valientemente las desgracias (II, 7-8). Séneca destaca con gran precisión el libre albedrío y la serenidad con la que el general emprende su acto final: *Aggredere, anime, diu meditatatum opus, eripe te rebus humanis* (*De Prov.* II, 9). Esta calma y esta serenidad se constituyeron en características necesarias de toda *éulogos exagógé* en el mundo romano. Termina el discurso y reaparece la voz de Séneca narrando el gratísimo espectáculo<sup>30</sup>.

*Liquet mihi cum magno spectasse gaudio deos, dum ille uir, acerrimus sui uindex, alienae saluti consulit et instruit discedentium fugam, dum studia etiam nocte ultima tractat, dum gladium sacro pectori infigit, dum viscera spargit et illam sanctissimam animam indignamque quae ferro contaminaretur manu educit.*

<sup>30</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 11.

(Tengo muy claro que los dioses contemplaron con enorme goce, mientras aquel varón, severísimo vengador de sí mismo, se ocupa de la salvación ajena y prepara la huida de los disidentes; mientras se dedica al estudio incluso en la última noche; mientras la espada lastima el sacro pecho, mientras desparrama sus vísceras y libera ese alma santísima e indigna de ser mancillada por el hierro con su propia mano).

Destaca el epíteto del general, que se condice con la condición que Séneca exhorta a Lucilio a alcanzar en sus epístolas<sup>31</sup>: Catón, *vindex sui*, muestra su sangre fría y su disposición anímica al garantizar la seguridad y la vida de todos los que lo rodean. Estos actos no sólo realzan la profunda humanidad del general, sino que reafirman y atestiguan hasta qué punto la decisión tomada es fruto de la voluntad y la razón y no obra de la desesperación, hecho puntual y central en la disposición y ejecución de las acciones eminentemente espectaculares que analizaremos un poco más adelante, particularmente el suicidio de los soldados cesarianos en *Pharsalia* IV.

La calma y la *securitas* del general se revelan en los dos ‘compañeros’ escogidos para pasar su última noche: el libro y la espada. Ambos objetos poseen una función connotativa central. La lectura del *Fedón*, particularmente, enmarca la escena y agrega a la representación todo un conjunto de significados y connotaciones que apelan directamente a la competencia enciclopédica de los espectadores y de la posteridad, identificando y adscribiendo la muerte de Catón a la de Sócrates.

El ímpetu estético que empuja a los dioses a volver su rostro hacia este *theatrum mundi* se apodera entonces del propio narrador<sup>32</sup>:

*Inde crediderim fuisse parum certum et efficax uulnus: non fuit dis immortalibus satis spectare Catonem semel.*

(Incluso creería que la herida fue poco certera y eficaz: no fue suficiente para los dioses inmortales contemplar a Catón una sola vez).

---

<sup>31</sup> *Vindica te tibi* es la orden con que Séneca abre su primera carta a Lucilio. Séneca, *Epistulae morales ad Lucillum*, I, 1.

<sup>32</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 12.

Enmascarando su propio *impetum spectandi* detrás de la figura de los dioses, el narrador no duda en reformular el hecho histórico en pro de una mayor efectividad dramática. La muerte del general requirió, según Plutarco, dos pasos para ser completada, ya que el dolor de la herida desvaneció a Catón. Séneca reformula el material histórico para transformarlo en hecho teatral, en el cual el énfasis está puesto sobre la relación que se establece entre el actor y la audiencia<sup>33</sup>.

Pasamos ahora a ver cómo esta concepción espectacular de los actos está presente en la épica y en la tragedia de nuestros autores y cómo el paradigma estoico de heroicidad se ve subvertido de manera radical.

### **Vulteyo, Esceva y Troyanas: El teatro del horror**

En el libro IV de *Pharsalia*, una pequeña embarcación cargada de soldados cesarianos queda atrapada y es arrastrada hasta una peligrosa bahía rodeada de acantilados que se inclinan amenazantes (*Phars.* IV, 455-461). Estas rocas ofrecen un punto de observación privilegiado para la contemplación del combate:

*hanc omni puppes statione solutae  
circumeunt, alii rupes ac litora complent.* (IV, 463-64)

*detegit orta dies stantis in rupibus Histros  
pugnacesque mari Graia cum classe Liburnos.* (IV, 529- 530)

(La rodean naves procedentes de todos los puertos,  
otros llenan las costas y los despeñaderos

El día mostró a los Histros de pie sobre las rocas  
y junto a la flota griega, a los combativos Libarnos sobre el mar).

---

<sup>33</sup> De Marinis (1997: 8): "Sólo con su cooperación [i.e. las contribuciones de las ciencias humanas y sociales] el estudioso del teatro puede proceder a refundar seriamente los estatutos de su disciplina e intentar de ese modo dar cuentas efectivamente del hecho teatral no sólo, o principalmente, como producto, objeto, resultado, sino también, y especialmente como proceso o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además quiere decir dar cuenta de él como fenómeno de significación y de comunicación, es decir, como un hecho esencialmente *relacional*".

La arenga del comandante a sus jóvenes soldados deja entrever esta conciencia estética que hemos destacado:

*non tamen in caeca bellorum nube cadendum est  
aut cum permixtas acies sua tela tenebris  
inuoluent. [...]*

*perit obruta uirtus  
nos in conspicua sociis hostique carina  
constituere dei; praebebunt aequora testes,  
praebebunt terrae, summis dabit insula saxis,  
spectabunt geminae diuerso litore partes.*

(IV, 488-495)

(No caeremos, sin embargo, en la oscura nube de la guerra  
o cuando las armas mezcladas envuelven en las tinieblas  
a los ejércitos [...])

la virtud oculta desaparece.

Los dioses nos han colocado en una nave claramente visible para nuestros compañeros y para nuestros enemigos; el mar ofrecerá los testigos, las tierras los ofrecerán, nos los dará esa isla con sus altas rocas, Los bandos hermanos nos contemplarán desde costas opuestas).

El comandante cesariano no sólo es consciente de la necesidad de espectadores y testigos (*perit obruta uirtus*, IV, 491) sino también del cuidado artístico con el que debe llevarse a cabo el *magnum et memorabile exemplum* (IV, 496-497), su monumento póstumo a la *militiae pietas*<sup>34</sup>. La preocupación estética implica tanto la concepción del acto como su ejecución; en su discurso, Vulteyo considera las circunstancias que harán aún más admirable el sacrificio:

*o utinam, quo plus habeat mors unica famae,  
promittant veniam, iubeant sperare salutem,  
ne nos, cum calido fodiemus viscera ferro,  
desperasse putent.*

(Phars. IV, 509-512)

<sup>34</sup> Ahl (1976: 117-120; 149, 201).

(Ojalá, para que nuestra muerte única posea una mayor fama, nos prometan el perdón, que nos ordenen esperar la salvación, para que, cuando excavemos nuestras vísceras con el cálido hierro, no piensen que estábamos desesperados).

Finalmente, el combate previo al suicidio en masa es sólo un aporte exquisito al *monimentum* que están realizando, la pincelada final que garantiza, tal como quería el comandante, que el atroz espectáculo sea un meditado -aunque perverso- acto racional, nunca fruto de la desesperación:

*utque satis bello visum est fluxisse cruoris  
uersus ab hoste furor.*

(*Phars.* IV, 539-540)

(Cuando consideraron que la sangre derramada en el combate era suficiente, desvían su furia del enemigo).

Satisfechos con su obra, los soldados vuelven sus armas contra sus propios compañeros. El horror de sus acciones despliega un espectáculo monstruoso que subvierte aquello que los convierte en *indomitos viros* (IV, 505), su *virtus* y su *pietas*<sup>35</sup>:

*nec volnus adactis  
debetur gladiis: percussum est pectore ferrum  
et iuguli pressere manum. cum sorte cruenta  
fratribus incurrunt fratres natusque parenti,  
haud trepidante tamen toto cum pondere dextra  
exegere enses. pietas ferientibus una  
non repetisse fuit.*

(IV, 560-566)

---

<sup>35</sup> Rudich (1997: 133-134): "There exists yet another psychological dimension hinted at by the seductive appeal of suicide for the caesarian warriors. It suggests, despite the appearance of political and personal loyalty, an emotional anarchism and an existential nihilism, a passion for destruction, and self-destruction for its own sake, an involvement with danger and risk, 'on the verge of the abyss,' as inner spiritual need. Again, it is not necessary to claim that Lucan himself was necessarily conscious of it".

(La herida no se debe a los gladios dispuesto: El hierro fue golpeado por los pechos y los cuellos presionaron las manos. Cuando la suerte cruenta hace que los hermanos se enfrentaron a sus hermanos y el hijo a su padre, las espadas cumplieron sin embargo con todo su peso y no temblaron las manos: La única piedad que tuvieron los enloquecidos fue no repetir el golpe).

Los soldados se regocijan en su propia desesperación, en la creación de este *pignora amoris* que domina la escena:

[...] *despectam cernere lucem*  
*victoresque suos uolui spectare superbo*  
*et mortem sentire inuul*

(IV, 568- 570)

.. (Se regocijan en contemplar la luz despreciada y mirar con rostro altanero a sus vencedores y sentir la muerte).

Otro despliegue de valentía y horror se da en el libro VI: la increíble *aristeía* de Esceva, que enfrenta él solo a las tropas de Pompeyo cuando intentan romper el asedio, se lleva a cabo ante un público admirado que, curiosamente, luego de escuchar la arenga del soldado (*Phars.* VI, 150-165), es movido a la contemplación estética de la matanza y no a participar en ella:

*monit tantum uox illa furorem,*  
*quantum non primo succendunt classica cantu,*  
*mirantesque uirum atque auidi spectare secuntur*  
*scituri inuenes, numero deprensa locoque*  
*an plus quam mortem uirtus daret.*

(*Phars.* VI, 165-169)

(A tanta locura los movió aquella voz, cuanto no encienden las trompetas con su primer canto, admirados y ávidos de contemplarlo, los jóvenes lo siguen para saber si la virtud, sorprendida en inferioridad numérica y posición desfavorable ofrecería algo más que la muerte).

A diferencia del discurso de Vulteyo, cargado de contenido filosófico y de sentencias estoicas, las palabras de Esceva son directas y propias de un curtido soldado: apela a la vergüenza de huir y faltar de los túmulos (VI, 150-154).

Si en la batalla naval frente a Marsella los vencedores se admiraban de la capacidad de César de generar estas lealtades monstruosas *iam strage cruenta/ conspicitur cumulata ratis, bustisque remittunt / corpora uictores, ducibus mirantibus ulli / esse ducem tanti* (IV, 570-572), Esceva resulta el *exemplum* por excelencia de esta furiosa *fides*:

*non paruo sanguine Magni  
iste dies ierit. peterem felicioz umbras  
Caesaris in vultu: testem hunc fortuna negavit:  
Pompeio laudante cadam.*

(Phars. VI, 157-160)

(No pasará este día  
con poca sangre del Magno. Buscaría feliz las sombras  
ante el rostro de César: la Fortuna me ha negado este espectador,  
caeré con Pompeyo alabándome).

El soldado es consciente de la presencia de un público e incluso desea, de manera similar a Medea, un espectador específico y particular.

Esceva encarna una *virtus* vaciada de contenido y completamente resignificada por el accionar del discurso lucaniano<sup>36</sup>. La virtud, para este soldado, es sólo un *amor mortis*:

*incaluit uirtus, atque una caede reffectus  
'soluat' ait 'poenas, Scaeuam quicumque subactum  
sperauit. pacem gladio si quaerit ab isto  
Magnus, adorato summittat Caesare signa.  
an similem uestri segnemque ad fata putatis?  
Pompei uobis minor est causaeque senatus  
quam mihi mortis amor.*

(Phars. VI, 240-246)

---

<sup>36</sup> Rudich (1997: 133): "In the poet's eyes, Scaeva's heroism predictably manifested the perversion and corruption of the major value, *virtus*, a commitment to the service of *civitas*. It is to him that one of Lucan's best *dictums* applies: 'virtue in civil war is a heinous crime' (*in armis! Quam magnum virtus crimen civibus esset*, 6, 148)".

Se reavivó su virtud, reanimado por esta sola muerte,  
“que pague su pena, dice, cualquiera que espere ver  
a Esceva vencido. Si el Magno busca la paz de esta espada,  
que entregue sus insignias, venerando a César.  
¿Acaso pensáis que yo soy igual a ustedes?  
¡Vuestro amor por Pompeyo y la causa del Senado  
es menor que mi amor por la muerte!”

La *virtus* de Esceva es extrema, desmesurada y monstruosa, sólo un remedo deformado del concepto primigenio. Su propio cuerpo despedazado se transforma en el reflejo del horror que encarna y despliega:

*fortis crebris sonat ictibus umbo,  
et galeae fragmenta cauae compressa perurunt  
tempora, nec quicquam nudis vitalibus obstat  
iam praeter stantis in summis ossibus hastas.*

(VI, 186- 195)

(El duro escudo resuena con los numerosos golpes  
y los fragmentos abollados del hueco casco abrazan  
sus sienes comprimidas, nada retiene sus órganos desnudos  
excepto las lanzas clavadas en lo profundo de sus huesos).

En medio del combate, una flecha se clava en su ojo izquierdo pero él, en una desafiante muestra de valentía, la arranca, con el órgano aun clavado en ella, y la pisotea ante la mirada atónita de los soldados de Pompeyo (*ille monas ferri neruorum et vincula rumpit! adfixam uellens oculo pendente sagittam! intrepidus, telumque suo cum lumine calcat.* (VI, 214-219). El rostro de Esceva es un fiel reflejo de la ira y el *furor* que alimentan su horrorosa virtud:

*perdiderat uultum rabies, stetit imbre cruento  
informis facies* (VI, 224-225)

(La rabia le desfigura el rostro, la cara se desfigura  
a causa de la lluvia de sangre).

La llegada del ejército cesariano libra a los pompeyanos de la vergüenza de haber sido vencidos por un solo *vir* y los hombres de César levantan a Esceva como la viva imagen de la virtud: *vivam magnae speciem virtutis adorant* (VI, 254).

Vemos cómo los personajes despliegan un muy coherente andamiaje estoico en su estructura profunda; sin embargo sus acciones son furiosas y desmesuradas, resultando personajes subversores y confutadores del propio paradigma que los constituye discursivamente. La consciente espectacularidad de sus actos está profundamente enraizada en la concepción estoica del heroísmo, pero sólo son capaces de dar macabros y truculentos espectáculos que, lejos de ser monumentos a la *pietas* y a la *virtus*, despliegan horrorosos y deformados remedos de estos conceptos centrales para la conformación del *vir Romanus*.

Pasemos ahora a *Trojanas*. Ulises ha decretado la muerte de Astianacte, que será precipitado de la alta torre de Príamo. Polixena, por su parte, debe ser sacrificada como ofrenda al fantasma de Aquiles para que la flota griega pueda zarpar. Tanto la alta torre de Príamo como la tumba de Aquiles poseen las características de los antiguos anfiteatros. Las muertes de estos jóvenes son narradas por el mensajero a una desesperada Hécuba:

*undique adfusa ducum  
plebisque turba cingitur; totum coit  
ratibus relictis vulgus. His collis procul  
aciem patenti liberam praebet loco,  
his alta rupes, cuius in cacumine  
erecta summos turba libravit pedes.  
Hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit  
extrema montis ille praeurpti petit,  
semusta at ille tecta vel saxum imminens  
muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)  
tumulo ferus spectator Hectoreo sedet.* (Tro. 1076-86)

(Colmada por todos lados es rodeada  
por la turba de jefes y soldados, todo el pueblo se reúne,  
abandonadas las naves. A estos una colina alejada

les permite ver con una amplia perspectiva,  
a aquellos, una alta roca en cuya cima se amontonan  
muchos en puntas de pie.  
A éste lo sostiene un pino, a aquél un laurel, a otro una encina,  
ese busca la parte más alta del bosque sacudido,  
uno cuelga de un techo quemado o de una roca que sobresale  
de un muro en ruinas, y algún salvaje espectador (impiedad!)  
se sienta sobre el túmulo de Héctor).

Cada espectador busca caóticamente la mejor locación para apreciar el espectáculo, quizás emulando el comportamiento del bullicioso público romano de la época imperial. Hacen luego su entrada los "actores": Ulises conduce al joven que, feroz y soberbio, desafía al jefe griego y en un último acto, se arroja desde lo alto de la torre aun antes de ser empujado (vv. 1091-1103). La actuación de Astianacte, su hidalguía y su valor, literalmente conmueven al público:

*moverat vulgum ac duces  
ipsum Ulixen. non flet e turba omnium  
qui fletur.* (Tro. 1098-1110)

(Había conmovido al pueblo y a los caudillos,  
y al mismo Ulises. No llora, de toda la multitud,  
quien es llorado).

Establecida la relación teatral, el horror hace su aparición en escena, el cuerpo del indefenso joven es destrozado y esparcido por la caída:

*Ossa disiecta et gravi  
elisa casu; signa clari corporis  
et ora et illas nobiles patris notas,  
confundit imam pondus ad terram datum;  
soluta cervix silicis impulsu, caput  
ruptum cerebro penitus expresso — iacet  
deforme corpus.*

(Sus huesos yacen esparcidos  
y destrozados por la pesada caída, la forma de su hermoso cuerpo  
su rostro y el aquel parecido a su padre, las confundió  
el peso arrojado a la tierra profunda;  
su cuello se rompió por la caída contra las rocas, su cráneo  
destrozado y su cerebro aplastado – sólo queda  
un cuerpo deformado).

Terminado este espectáculo, el público se apresura a buscar otro punto de observación privilegiado para la segunda 'función'; el paisaje ofrece nuevamente las condiciones necesarias para contemplar cómodamente el rito:

*[tumulumque Achillis] cuius extremum latus  
Rhoetea leni verberant fluctu vada;  
adversa cingit campus et clivo levi  
erecta medium vallis includens locum  
crescit theatri more, concursus frequens  
implevit omne litus.* (Tro. 1021-1026)

(La otra parte (de la tumba de Aquiles) la ciñe una llanura y un valle inclinado en una suave pendiente que rodea, a la manera de un teatro, su centro; una nutrida concurrencia llenó toda la costa).

Otra vez el mensajero define a la audiencia como *spectatores*<sup>37</sup> que se conmueven ante la belleza y el valor de la víctima:

*magna pars vulgi levis  
odit scelus, spectatque.* (Tro. 1028-1029)

Una gran parte del vulgo inconstante  
odia el crimen, y lo contempla.

---

<sup>37</sup> Boyle (1997: 20 ss).

*stupet omne vulgus, et fere cuncti magis  
peritura laudant. hos movet formae decus  
hos mollis aetas, hos vagae rerum vices;  
movet animus omnes fortis et leto obivus.*

(Tro. 1043-1046)

(Queda estupefacto el vulgo y casi todos alaban a quien está por morir. A estos los conmueve su noble hermosura, a aquellos su juventud, a otros la condición inconstante de las cosas; a todos conmueve la fortaleza de su ánimo al enfrentar la muerte).

Se constituye, entonces, una relación teatral donde los espectadores se admiran y compadecen a la víctima (*mirantur ac miserantur* v. 1148)<sup>38</sup>. Inmediatamente se repiten las condiciones sacrificiales: la víctima indefensa marcha gallardamente e increpa feroz a su verdugo (*audax virago non tulit retro gradum; / conversa ad ictum stat truci vultu ferox* (vv. 1151-1152), desafiando tanto a su asesino como a la propia tumba del futuro esposo:

*Ut dextra ferrum penitus exacta abdidit,  
subitus recepta morte prorupit cruor  
per vulnus ingens. Nec tamen moriens adhuc  
deponit animos; cecidit, ut achilli gravem  
factura terram, prona et irato impetu.*

(Tro. 1155-1159)

(Cuando su mano hundida profundamente extrajo el hierro, fluyó la sangre por la enorme herida y recibió la muerte. Tampoco entonces depuso su ánimo, cayó, y para hacer más pesada la tierra para Aquiles, se arrojó sobre ella con enfurecido ímpetu).

---

<sup>38</sup> De Marinis (1997: 26-27): "Paralelamente, la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como 'coproductor' del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados".

La cruenta inmolación de esta muchacha indefensa por parte del guerrero más salvaje de los argivos, da paso a una abominación y a un horror aún mayor:

*non stetit fusas cruor,  
Humove summa fluxit; obducit statim  
Saevusque totum sanguinem tumulus bibit.* (Tro. 1162-1164)

(La sangre derramada no se estancó  
ni fluyó sobre el montículo de tierra; inmediatamente la succionó  
la tumba salvaje y se bebió toda la sangre).

La tumba cobra vida y se vuelve una monstruosa encarnación de la sed de sangre<sup>39</sup> de su dueño; tal es la potencia de esta que trasciende los límites de la muerte y aterra a los espectadores.

Cabe destacar que, si bien esta tragedia despliega escenarios propicios para estos espectáculos del horror, no se produce una subversión tan radical del paradigma estoico de heroicidad presente en los casos de Vulteyo y Esceva, simplemente porque tanto Astianacte como Polixena no actúan según los requisitos del mismo. En ambos falta el componente activo que caracteriza la preparación minuciosa de las *performances*<sup>40</sup> y, al no tener la posibilidad de expresarse en escena, tampoco despliegan sentencias o conceptos estoicos donde sustentar su actuación, aunque hagan un admirable despliegue de valentía y *constantia*<sup>41</sup>: Astianacte se comporta como un cachorro enfurecido que en vano se esfuerza por atacar a su captor (vv. 1093-1096) y el último acto de Polixena está caracterizado por un *irato impetu* (v.1159). En *Troyanas* se instaura entonces este teatro del horror que abre las puertas y allana la escena para la entrada de su más profundo, radical y subversivo exponente en la figura de Atreo.

---

<sup>39</sup> Ahl (1976: 84-87).

<sup>40</sup> Cfr. nota 18.

<sup>41</sup> Star (2006: 208-209).

### Atreo: El artista del horror

Entre el teatro del horror desplegado en *Troyanas* y la figura de Atreo como artista del mismo, media la figura de Medea. En ella aparece por primera vez<sup>42</sup>, de manera inequívoca, la profunda conciencia teatral manifiesta en la preparación y ejecución de su venganza. Sin embargo, tal como destacamos anteriormente en *Troyanas*, su naturaleza furiosa y las pasiones que la empujan no la convierten en una figura asimilable al *sapiens* estoico.

El magistral verso *odit scelus, spectatque* resume, en cierta medida, el estado interno de Jasón, el espectador por excelencia que requiere la venganza de Medea. La propia bruja es consciente de la necesidad de un público para que sus acciones posean significación y aprobación:

*Nunc hoc age, anime; non in occulto tibi est  
perdenda virtus; approba populo manum.*

(*Med.* 976-977)

(¡Vamos, ánimo, hazlo! Tu virtud no debe perderse  
en secreto; aprueba tu obra con el pueblo).

Más tarde, se pone en juego una representación dentro de la misma representación cuando Medea, la *malorum machinatrix facinorum* (*Med.* 266), aparece en un nivel superior del escenario, sobre un tejado, debatiéndose entre continuar o no su terrible venganza y cediendo en su impulso asesino (vv. 982-991), pero la aparición de Jasón reaviva las llamas de su *furor*.

*Voluptas magna me invitam subit  
Ecco et crescit. derat hoc unum mihi,  
spectator iste. nil adhuc facti roor:  
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.*

(*Med.* 992-994)

---

<sup>42</sup> Seguimos la cronología relativa de J. Fitch (1981), que organiza las tragedias en tres grupos: tragedias tempranas (*Edipo*, *Agamenon* e *Hipólito*), tragedias medias (*Troyanas*, *Medea* y *Hércules furioso*) y tragedias tardías (*Tiestes* y *Fenicias*). Cfr. también Vizzotti (2007: 76-77).

(Una gran alegría me invade aunque no lo quiera,  
es más, aumenta. Sólo esto me faltaba,  
ese como espectador. Considero que nada  
he hecho hasta ahora, cualquier crimen  
que haya cometido sin que ese lo vea, no ha existido).

Al igual que Vulteyo, Medea es consciente que los despliegues de que esta desfigurada *virtus* vaciada de significado se pierden y carecen de sentido, si no son desplegados ante una audiencia de espectadores que den cuenta de ellos.

Medea se regodea en una voluptuosidad estética, su obra será ontológicamente confirmada en tanto representación gracias a la presencia de espectadores y, específicamente, de uno en particular. El objeto estético, o la representación, sólo adquiere sentido en tanto se instaure una relación teatral que complete y actualice sus posibilidades significativas; Medea resume estos complejos conceptos relacionales de manera precisa: si no es visto, no adquiere existencia válida. La profundidad de su conciencia teatral allana el camino para que, en la figura Atreo, Séneca pueda desplegar todo el alcance poético y metapoético de su proyecto creador.

El rey realiza la macabra ceremonia de inmolación (y cocción) de sus sobrinos en los profundos y oscuros *penetralia* del palacio de Pélope, acompañado por una turba de esclavos y el mismo mensajero que narrará el crimen. El relato, rico en detalles, hace repetidas veces hincapié en el obsesivo y meticuloso actuar del rey:

*servatur omnis ordo, ne tantum nefas  
non rite fiat. CHORVS: Quis manum ferro admouet?  
NVNTIIVS: Ipse est sacerdos, ipse sumesta prece  
letale carmen ore uiolento canit.  
stat ipse ad aras, ipse deuotos neci  
contrectat et componit et ferro admouet;  
attendit ipse - nulla pars sacri perit.* (Thy. 689- 695)

(Todo se lleva a cabo con orden y cuidado,  
para que un crimen tan grande no se realice fuera del rito.  
[Co.]: ¿Qué mano blande el hierro? [Mens.]: Él mismo oficia de sacerdote,  
él mismo entona el canto letal con boca violenta.  
Él mismo se alza junto al altar, él mismo manipula a los condenados,  
los ordena y blande el hierro, él mismo dispone todo  
- ninguna parte del rito es descuidada).

Aquí el mensajero pronuncia palabras claves muy específicas, los términos *ordo* y *rite* prácticamente no pueden traducirse sin perder gran parte de su carga semántica, la ceremonia no puede hacerse sin un orden racional y premeditado, crimen tan grande no puede carecer del carácter sacro y numinoso. Luego, la repetición casi obsesiva del pronombre *ipse* refuerza la preocupación y la dedicación de Atreo. Se encarga él mismo de todos los aspectos importantes, ningún detalle será ignorado o descuidado (*nulla pars sacri perit* v. 695), a medida que se acerca la hora final las señales y los prodigios se suceden uno tras otro<sup>43</sup>, Atreo persiste inmovible:

*sic dirus Atreus capita deuota impiae  
speculatur irae. Quem prius mactet sibi  
dubitat, secunda deinde quem caede immolet.  
nec interest, sed dubitat et saenum scelus  
inuat ordinare.* (Thy. 712- 716)

(Así Atreo contempla terrible las cabezas consagradas  
a su impía ira. Duda a quién sacrificará primero  
y a quién inmolará después. No importa, pero duda  
y se complace en disponer ordenadamente un crimen cruel).

---

<sup>43</sup> Séneca, *Thyestes*, 696 ss.

Este pasaje nos trae a la memoria al Velázquez de “Las Meninas”, ligeramente alejado de su modelo, volcándose hacia su costado, suspendido en un *kairós* artístico entre la tela y el pincel, con su brazo suspendido contemplando su obra, a punto de desplegar el volumen del espectáculo al dar la primera o última pincelada<sup>44</sup>.

El ‘artista’ toma una pequeña distancia para abarcar con su mirada la obra a realizar (*dirus Atreus [...] speculatur* vv. 712-713), surge entonces la duda, pero nada tiene ésta que ver con el remordimiento o el miedo, no nace de una contradicción ética, moral o legal: la duda es estética. El asesino se regodea en organizar y disponer de manera ordenada, meticulosa - artística al fin- los elementos constitutivos de su obra: ¿Quién cae primero? ¿Quién después? (vv. 713-714). En el verso 715 polemizan de manera irreconciliable el plano ético y el estético, en detrimento del primero, por supuesto: *nec interest, sed dubitat*. No importa moral o éticamente quién caiga primero, no hay remordimiento o pena alguna, la duda obedece al plano del arte, al espacio de la *performance*<sup>45</sup>.

He aquí la inversión absoluta del héroe estoico, se han trastrocado el orden y las prioridades, pero el armazón está intacto y estructura al personaje y su conducta. En vez de morir dignamente y de modo inspirador para el mundo, Atreo mata cruelmente y aterra a la posteridad, pero el sustrato es común. Puede apreciarse entonces otro de los puntos fundamentales de la tragedia y la poética senecana al poner en escena las paradojas y las problemáticas estoicas, los aspectos de la doctrina que preocupaban al filósofo y regodeaban al poeta.

Culminada su obra, Atreo pronuncia las siguientes palabras, cuyos ecos horacianos son evidentes:

*Aequalis astris gradior et cunctos super  
altum superbo vertice attingens polum.*

(*Thy.* 884-885)

(Igual que un astro avanzo y por encima de todos  
alcanzo el alto polo con mi cabeza soberbia).

<sup>44</sup> Foucault (1999: 13-25).

<sup>45</sup> Rosenmeyer (1989: 77).

En la *Oda* I, 1 Horacio proclama que si Mecenas lo considera parte del selecto grupo de los poetas, él tocaría las estrellas con su cabeza enhiesta<sup>46</sup>. La imagen es idéntica, Atreo entra en escena igual que un astro y tocando soberbiamente el cielo: se ha consagrado como artista, su obra ha sido concluida. Pero esto no es suficiente, Atreo desea contemplar sus efectos inmediatos, regodearse artísticamente en lo que podríamos llamar la 'recepción' de su obra:

*Turba famularis, fores  
templi relaxa, festa patefat domus.  
libet uidere, capita natorum intuens,  
quos det colores, uerba quae primus dolor  
effundat aut ut spiritu expulso stupens  
corpus rigescat. Fructus hic operis mei est.  
miserum uidere nolo, sed dum fit miser.* (Thy. 903-907)

(Esclavos, abrid las puertas  
del templo, que la casa despliegue el festejo.  
Me agrada contemplar esto: al ver las cabezas de sus hijos  
qué colores tomará, qué palabras proferirá  
su primera pena o cómo su cuerpo sin aliento  
se quedará rígido. Este es el fruto de mi trabajo  
no deseo verlo desdichado, sino ver cómo se vuelve desdichado).

Las puertas se abren como un gran telón para que Atreo pueda ver su obra en acción y regodearse en los efectos que ésta produce. El fruto de su trabajo será apreciar estéticamente la reacción del receptor en el mismo momento que se producen (v. 907). Llega incluso a lamentarse de la existencia, si podemos llamarla así, de una tradición en lo que respecta a su obra:

<sup>46</sup> Horacio, *Odas* I, 1, vv. 35-36: "Quod si me lyricis uatibus inseres, / sublimi feriam sidera uertice". Cfr. también Vizzotti (2006: 528-535).

<sup>47</sup> La palabra colores no sólo hace alusión al talante de Tiestes, sino que es un término técnico muy específico del campo retórico, cfr. Goldberg (1996: 272): "The word colores can refer not only to facial complexion. Those schooled in rhetoric, which of course means Seneca and his audience, would also hear in color its technical sense, i.e. the kind of plea a speaker makes, the line of argument, the 'complexion' he puts on the case at hand. Thought never more than loose assemblage of attitudes, postures, and rationales, the colores were nevertheless fundamental to declamation, where success often depended on the apt and inventive twists given to familiar topics".

*Vidit infandas domus  
Odrysia mensas - fateor, immane est scelus,  
sed occupatum; maius hoc aliquid dolor  
inueniat.* (Thy. 272-275)

(Ya contempló esta casa odrisia  
las mesas funestas - Lo reconozco: el crimen es gigantesco,  
pero ya fue realizado. Que mi dolor encuentre algo  
aún más grande).

Como buen artista, Atreo es consciente de la existencia de precursores, y también es consciente de que debe superarlos.

La conciencia estética es uno de los rasgos que más acercan al rey al paradigma del héroe estoico. Hasta tal punto llega que, cuando percibe que su audiencia de inmortales ha huido, que su obra se ha quedado sin público, pronuncia las siguientes palabras: ..

*utinam quidem tenere fugientes deos  
possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem  
omnes uiderent!* (Thy. 893- 895)

(Ojalá pudiera yo retener incluso a los dioses que huyen  
y forzarlos a regresar. Para que todos contemplen  
el banquete de la venganza).

Finalmente, si el héroe estoico prolongaba, articulaba e incluso disfrutaba de los momentos más terribles de su vida, cuando se ponía a prueba su temperamento, Atreo hace exactamente lo mismo al otro lado del espectro, en las antípodas de la virtud, pero mostrando la misma *constantia*<sup>48</sup>. En Atreo podemos encontrar un sistemático y obsesivo despliegue de estos recursos y elementos en la consecución de su obra: prolonga, dispone cuidada y ordenadamente,

---

<sup>48</sup> Star (2006: 207-244).

analiza y lleva a cabo de un modo eminentemente estético su cruel venganza.

El sólido y profundo andamiaje estoico de este personaje, paradigma del gobernante violento e irascible, antítesis del *iustus rex* anhelado por Séneca, es un vehículo ideal para plantear, problematizar y poetizar los aspectos más controvertidos del pensamiento senecano.

### Conclusión

Así como Catón, en *De providentia*, despliega su muerte como el más hermoso espectáculo que los dioses puedan contemplar, los personajes estudiados llevan a cabo sus crímenes con una profunda concepción teatral y son conscientes de formar parte de un *spectaculum* que debe ser observado, completado y significado por un público espectador. Este público es condición necesaria y absoluta para la existencia e inteligibilidad de estos espectáculos del horror desplegados en el marco de la épica lucaniana y la tragedia de Séneca.

Lucano lleva al extremo las posibilidades dramáticas del género épico: Vulteyo y Esceva despliegan sus furiosas acciones a la manera de textos espectaculares en escenarios naturales y ante públicos ávidos de contemplar el desmesurado espectáculo de su *militiae pietas*. El horror que enmarca estas acciones, que en otro contexto hubiesen sido nobles y valientes, transfigura y convierte en grotescos criminales a estos varones empujados por una *ratio* desequilibrada y furiosa. Las virtudes y los conceptos estoicos en los que se sustenta y justifica esta concepción de heroicidad se ven vaciados de significado por el espectacular horror que caracteriza las acciones de estos soldados.

El género trágico, por su parte, ofrece un mayor y más rico abanico de posibilidades para explorar la espectacularidad de las acciones y los límites de la representación dentro de la representación. En *Trojanas*, Séneca nos ofrece un verdadero teatro del horror que, si bien no desestabiliza el paradigma estoico de heroicidad de manera tan radical, pone en juego la cuestión del teatro dentro del teatro y abre el abanico de posibilidades escénicas que serán aprovechadas por el autor en otras tragedias<sup>49</sup>. En las obras estudiadas puede apreciarse un claro *crescendo*, tanto en la profundidad de la conciencia teatral de los personajes, como en el grado de desestabilización y subversión de los paradigmas

---

<sup>49</sup> Fitch (1981).

filosóficos y poéticos que enmarcan las acciones: entre los cruentos sacrificios de las víctimas inocentes en escenarios naturales dispuestos *theatri more de Troyanas* y la figura de Atreo aparece la figura de Medea quien, si bien presenta una voluntad expresa de establecer una relación teatral para que sus crímenes cobren una significación completa, no posee la potencia desestabilizadora ni la profundidad subversiva de este último.

Las acciones se conciben y ejecutan como espectáculos que resultan siempre incompletos, si carecen de destinatarios que actualicen sus potencialidades significativas y comunicativas<sup>50</sup>. Los personajes conciben estéticamente sus acciones hasta el mínimo detalle, dando -como Velázquez- ese paso atrás que permite abarcar con la mirada la obra en progreso, buscando la perspectiva que les permita aplicar la pincelada precisa que la culmine. Por otro lado, las matanzas son puestas en escena sobre escenarios muy específicos y particulares y ante audiencias necesarias, requeridas incluso por los mismos actores. Esceva, el rudo soldado cesariano, se contenta, a falta de César como testigo, con caer ante la mirada de los soldados de Pompeyo, ya que no ha tenido, como Medea, la suerte de poder ejecutar su obra ante su espectador anhelado.

Atreo, finalmente, es el artista del horror por excelencia<sup>51</sup>, resultando casi un *alter ego* furibundo del propio Séneca. Aparece en el texto como el creador de una truculenta tragedia y despliega todas las características de un dramaturgo profesional, considerando la existencia y los requerimientos de una tradición mítica y literaria, la necesidad imperiosa de innovar sobre la misma *-fateor, immane est scelus, / sed occupatum; mañs hoc aliquid dolor / inueniat. (Thy. 272-275)-* y exigiendo de manera casi diabólica la presencia de un público que dé existencia y validez ontológica a su horroroso espectáculo. Los crímenes sólo existen y cobran sentido en tanto se establezca una relación teatral entre las partes im-

---

<sup>50</sup> De Marinis (1997: 25): "Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene un existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en sí misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico, sólo en relación con las ya mencionadas instancias de su producción y de su recepción (mejor dicho, de sus recepciones). Incluso se podría decir que lo que realmente existe, al menos desde el punto de vista semiótico, no es el espectáculo sino la *relación teatral*, entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos e interrelacionales del cual un espectador es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la fruición del público".

<sup>51</sup> Schiesaro (1994: 196-210).

plicadas, o incluso de manera más radical, tal como lo dice la propia Medea, no adquieren siquiera existencia si no son contemplados y significados por una audiencia competente.

Quizás la característica más interesante e innovadora de las poéticas senecanas y lucanianas sea la profunda representación auto-reflexiva de las *performances*, tanto teatrales como criminales, donde la disposición y ejecución de las matanzas se despliegan a la manera de textos espectaculares<sup>52</sup>: desde los *exempla virorum* desplegados por Vulteyo y Esceva hasta obra maestra de Atreo, donde las figuras del héroe estoico, del autor y del criminal se ven amalgamadas y superpuestas en un complejísimo juego de espejos deformantes, pasando por las tragedias (*Troyanas* y *Medea*) que preparan la escena e instauran las condiciones necesarias para la ejecución de esta representación dentro de la representación, los textos-en-la-historia ofrecen en su interior estos textos-en-situación<sup>53</sup> en los cuales es posible detectar un *crescendo* en la conciencia teatral de los personajes. Esta conciencia teatral, esta seguridad de formar parte de un espectáculo eminentemente relacional, vincula a los personajes con el paradigma estoico de heroicidad, pero sólo para subvertirlo de manera radical a través del horror que despliega el espectáculo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHL, F. M. (1976). *Lucan. An Introduction*. London, Cornell University Press.
- BOYLE, A. J. (1997). *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London & New York, Routledge.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires, Ed. Galerna.

---

<sup>52</sup> De Marinis (1997: 23-24).

<sup>53</sup> De Marinis (1997: 24): "En la práctica es claro que el contexto general (o cultural) se convierte en el más importante cuando se trabaja sobre acontecimientos del pasado, y lo mismo sucede con el contexto inmediato, o espectacular, cuando el objeto de estudio está constituido por acontecimientos contemporáneos. En el primer caso, podríamos hablar, por lo tanto, de *textos-en-la-historia* y en el segundo, de *textos-en-situación* (comunicativa), pero no hay que olvidar jamás que todo texto espectacular es siempre ambas cosas a la vez".

- FITCH, J. G. (1981). "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare". En: *AJP*, Vol. 102, n° 3, pp. 289- 307.
- FOUCAULT, M. (1999). *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- GALÁN, L. (2002). "El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca". En: *Auster 6/7*, La Plata, pp. 69-83.
- GRIFFIN, M. (1986a). "Philosophy, Cato and Roman suicide: I". En: *G&R*, Vol. 33, N° 1: 64-77.
- GRIFFIN, M. (1986b). "Philosophy, Cato and Roman suicide: II". En: *G&R*, Vol. 33, N° 2, pp. 192-202.
- GOLDBERG, S. (1996). "The rise and fall of Roman tragedy". En: *TAPhA* 126, pp. 265- 286.
- HIJMANS JR, B. L. (1966). "Drama in Seneca's Stoicism". En: *TAPhA*, Vol. 97, pp. 237- 251.
- LAPIDGE, M. (1979). "Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution". En: *Hermes* 107, pp. 334-370.
- PARK POE, J. (1989). "An Analysis of Seneca's *Thyestes*". En: *TAPhA* 100, pp. 355-376.
- RIST, J. M. (1995). *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica.
- ROSENMEYER, Th. (1989). *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California.
- RUDICH, V. (1997). *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London & New York, Routledge.
- SCHIESARO, A. (1994). "Seneca's *Thyestes* and the morality of tragic furor". En: *Reflections of Nero: Culture, history and representation*, London, Duckworth, pp. 196-210.
- SKLENÁR, R. (1999). "Nihilistic cosmology and Catonian ethics in Lucan's *Bellum Civile*". En: *American Journal of Philology*, N° 120, pp. 281-296.
- STAR, Chr. (2006). "Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy". En: *TAPhA* 136, pp. 207-244.
- VIZZOTTI, M. (2006). "Ecos horacianos en *Thyestes* de Séneca". En: *ACTAS. Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos "Voces relegadas del mundo Greco-Latino"*, La Plata, pp. 528-535.
- VIZZOTTI, M. (2007). "Séneca, didascalias y voluntad de representación". En: *Auster* 12, La Plata, pp. 57-79.

# **THEOCRITUS TRADITUS: ALGUNAS TESIS ACERCA DE LA LECTURA DE LA POESÍA BUCÓLICA TEOCRITEA**

**Irene M. Weiss**

Universidad Johannes Gutenberg  
weissds@uni-mainz.de

## **Resumen**

Los estudiosos de la bucólica teocritea suelen repetir tres errores en la lectura de los idilios: confusión entre poesía pastoril y bucólica, clasificación de la bucólica como poesía realista e insistencia en el carácter irónico de los idilios bucólicos de Teócrito. El presente artículo repasa una serie de importantes contribuciones de los últimos cuarenta años en las que estudiosos europeos y americanos caen en un uso irreflexivo de estos tres lugares comunes, y propone algunas tesis para retornar a una lectura de los textos bucólicos libre de los prejuicios y errores acumulados con el paso del tiempo.

**Palabras clave:** poesía bucólica *vs.* poesía pastoril - realismo - ironía.

## **Abstract**

Three mistakes are currently and almost without discussion introduced by many classical scholars in their reading of the bucolic poetry of Theocritus: confusion between pastoral and bucolic poetry, classification of his bucolic poetry as realistic, and the statement of its typical irony. This paper examines main contributions of the last thirty or forty years in which scholars belonging to different European and American schools make unreflected use of these three common places, and proposes a serial of theses in order to return to a reading of Theocritus' bucolic-texts without the burden of the accumulated prejudices and errors.

**Keywords:** bucolic poetry *vs.* pastoral poetry - realism - irony.

Los poetas helenísticos han tenido una suerte impar. Después del período de intensa recepción por parte de los neotéricos, muchos desaparecieron parcial o totalmente del horizonte de lectura europeo para reaparecer recién en los siglos XIX y XX, en la mayoría de los casos en forma fragmentaria y reducidos al dominio de filólogos e historiadores. Si dejamos de lado la transmisión íntegra de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, ni siquiera un poeta del calibre de Calímaco, una parte fundamental de cuya obra nos ha llegado en fragmentos, pudo superar esta prueba histórica. Los idilios bucólicos de Teócrito fueron en cambio objeto de una sostenida recepción, en cuyo desarrollo queda al mismo tiempo en evidencia la otra cara de la medalla: en el amplísimo círculo de sus lectores surgieron y surgen aún interpretaciones muy dispares y encontrados juicios estéticos. Unas y otros parecen encontrar apoyo en los diferentes planos de significación con que juegan los idilios bucólicos, que colocan en especial al filólogo en un terreno lábil, donde es difícil hallar certezas. Algunas, sin embargo, son posibles. Con las tesis que presento, y en las que incluyo tanto interpretaciones de otros estudiosos como mías, propongo un replanteo crítico de aspectos fundamentales de la bucólica teocritea. Aunque se trata en diversos casos de terreno conocido en las investigaciones sobre la poética del siracusano, entiendo que el resumen y discusión de algunos de los errores metodológicos más arraigados entre los filólogos puede ayudar a desembarazar la lectura de los idilios bucólicos de ciertos persistentes prejuicios. Me concentraré fundamentalmente en tres lugares comunes que siguen acompañando la lectura de la bucólica teocritea<sup>1</sup>: la clasificación indiferenciadora de los idilios como 'poesía bucólica' o 'poesía pastoril o pastoral'; el realismo como categoría estética característica de la bucólica de Teócrito; la ironía como marca distintiva de su poética<sup>2</sup>.

1. La literatura pastoril o pastoral, que perduró como género literario a lo largo de los siglos gracias a la inmensa popularidad de las églogas de Virgilio en la Edad Media y en el Renacimiento, llegó -en un extremo de convencionalismos-

---

<sup>1</sup> Es abundantísima la bibliografía sobre los problemas que en estas páginas discuto, por lo que me limitaré en todos los casos a una selección de algunos textos ejemplares o de especial relevancia.

<sup>2</sup> En la misma línea de análisis pueden entrar otros puntos metodológicamente discutibles como el de las inferencias biográficas sobre Teócrito a partir de evidencias internas de los idilios, método de recuperación histórica a partir de textos ficcionales que tiene su punto de arranque ya en los escolios.

hasta bien avanzado el siglo XVIII, cuando desapareció casi por completo de la cultura europea como efecto de las purificaciones estéticas y, no en última instancia, políticas operadas por el *Sturm und Drang* y por el pensamiento ilustrado. En este largo capítulo de la literatura europea la recepción de Teócrito se desarrolló más bien como apéndice de la de Virgilio. Este desarrollo milenarío fue llevando la poesía bucólica de la Antigüedad clásica a un proceso de "pastorilización", neologismo con el que quisiera señalar la operación de vaciamiento del 'programa poético' de la bucólica antigua, incluida la virgiliana. La consecuencia fue un tipo de literatura que favorecía la minucia y el artificio en la 'presentación' de un asunto circunstanciado: un determinado paisaje, pastores ocupados en la custodia del ganado propio o ajeno, pastores enamorados que sufren penas de amor y de los cuales algunos cantan, acompañados o no de instrumentos musicales. Este derivado se constituye así en una nueva expresión poética, con otras marcas genéricas. Es por ello necesario distinguir entre este resultado histórico-literario y la bucólica antigua que, de Teócrito a Virgilio, está caracterizada por el movimiento autorreflexivo o metapoético, es decir, por el hecho de ser poesía sobre el 'canto' de los pastores<sup>3</sup>, poesía sobre poesía.

La confusión o indistinción terminológica entre poesía o literatura pastoril, o pastoral, y poesía bucólica es el primer paso para anular las diferencias entre ambos géneros. Es lo que ocurre en el caso de Bernd Effe, divulgador en las universidades de habla alemana de una línea simplificadora de interpretación de lo que entiende por poesía bucólica y poesía de pastores<sup>4</sup>. Ya en el primero de sus trabajos, en 1977, proclamaba la legitimidad de ocuparse de la génesis de un género literario que presentaba de un modo vago y generalizador como "de gran importancia en la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna"<sup>5</sup>. En su último volumen sobre el tema reitera su voluntad expresa de mantener el concepto de "un género bucólico" -constituido por lo que antes ha llamado

---

<sup>3</sup> "[D]ie hexametrische Hirtendichtung der Antike ist nicht Dichtung über Hirten, sondern Dichtung von Hirtengesang" (la poesía de pastores hexamétrica de la Antigüedad no es poesía sobre pastores, sino poesía sobre el canto de pastores), Schmidt (1987: 16), cfr. Schmidt (1972: 107 ss). El canto de los pastores está tematizado inclusive en el id. 4, 32, poema en que los pastores no cantan, así como lo estará luego en la égloga I de Virgilio, sólo en apariencia una excepción, ya que Títiro aparece "*siluestrem tenui musam [meditatus] auena*" y enseñando a "*resonare [...] Amaryllida silvas*".

<sup>4</sup> El primero de estos estudios es Effe (1977) como compilador, *Theokrit und die griechische Bukolik*, Darmstadt 1986; junto con G. Binder (1989 y 2001).

*Pastoraldichtung*, poesía pastoril-, que incluye desde las églogas de Virgilio o la novela de Longo hasta los dramas de Tasso o los idilios de Geßner, aunque para ello tenga que contentarse con una “simplificación de la complejidad histórica” en beneficio de una clara descripción de “los rasgos esenciales, constitutivos del género”<sup>6</sup>. Según esto, la “simplificación” de la evidente complejidad histórica (perspectiva diacrónica) tiene por objetivo lograr claridad en lo que es la esencia del género (perspectiva sistemática), de la que en principio sólo dice que es temática. El resultado de su análisis, sin embargo, contradice el propósito clarificador, ya que las interpretaciones de la bucólica antigua lo llevan, erróneamente, a identificar como la “función temática dominante”, en la que encuentra la esencia del género bucólico en sus casi dos mil años de recorrido, su carácter de literatura de evasión. La marca distintiva de todo el género es, según afirma, la propuesta de un proyecto alternativo que presenta un mundo completamente diferente y mejor que el de la realidad fastidiosa e insuficiente<sup>7</sup>. A esta concepción corresponde el género bucólico como plasmación poética de la Edad de Oro, de la Arcadia o del Edén -todos lugares ideales proyectados por el deseo humano de paz, armonía y belleza-, o su interpretación como literatura utópica<sup>8</sup>. Prueba del arraigo de este tipo de generalizaciones es *What is Pastoral?*, publicado por Paul Alpers (1997). El autor, indiferente a las fundadas diferenciaciones entre poesía bucólica y poesía o literatura pastoril desarrolla-

<sup>5</sup> “[I]ch darf [...] die Legitimität einer literaturhistorischen Problemstellung betonen, die das [...] Phänomen der Genese einer literarischen Gattung betrifft, zumal einer solchen Gattung, der viele Jahrhunderte hindurch in Antike, Mittelalter und Neuzeit eine große Bedeutung zugekommen ist [...]” (Me permito subrayar la legitimidad de una problemática histórico-literaria que toca al fenómeno de la génesis de un género literario al que le cupo una gran importancia en la Antigüedad, la Edad Media y la Modernidad), Effe (1977: 6). Esta posición fundamental de Effe no ha cambiado a lo largo del tiempo.

<sup>6</sup> Cfr. Effe (2001: 12).

<sup>7</sup> “[D]ie dominierende thematische Funktion [...] besteht darin, daß mit ihr aus einem Gefühl des Ungenügens und Überdresses an den realen Zuständen heraus der als belastend oder defizient empfundene Wirklichkeit die Möglichkeit einer ganz anderen, besseren Welt gegenübergestellt [wird ...]: also [eine Literatur, die] Evasionscharakter besitzt” Effe (2001: 13).

<sup>8</sup> Es éste otro de los lugares comunes no revisados por los filólogos, como lo prueban Lawall (1967: 10), que también habla de poesía de evasión; Effe (1977: 7); García Teijeiro/Molinos Tejada (1986: 31), e inclusive Serrao (1971: 68). Poggioli (1975: 5), habla sin mayores preámbulos de Garden of Eden. Cfr. Schmidt (1987: 13 ss), quien ve en la transferencia de carácter utópico a la poesía bucólica un mero reflejo, no reflexionado, que lleva a ciertos estudiosos a aplicar al género fundador las mismas categorías que encuentran en la poesía pastoril moderna.

das en los últimos decenios, representa un retorno a la imprecisión semántica. En el prefacio al volumen aclara que maneja un concepto formalista de la pastoral y de su historia literaria que lo lleva a considerar como su *central fiction* a los pastores y la vida que llevan, lo que ejemplifica luego con una serie de obras literarias desde el helenismo hasta nuestros días<sup>9</sup>. Una tal reducción analítica y terminológica, originada en una simplificación de la conciencia histórica (cultural, lingüística, literaria), compromete la comprensión de la esencia de la poesía bucólica teocritea<sup>10</sup>.

No se trata de negar la evolución de un género, sino de acercarse a ella con adecuados instrumentos hermenéuticos. En esto se ha concentrado desde los años setenta del siglo pasado una serie de filólogos que ha venido precisando los límites entre poesía bucólica, poesía pastoril y género pastoril. Ya en 1972 argumenta Schmidt con agudeza sobre la importancia de llamar bucólica sólo a la bucólica antigua, y de evitar el término “pastoral” para referirse a ella<sup>11</sup>. “Bucólico”, agrega, es un adjetivo que aparece por primera vez en Teócrito, referido al canto (ποιδὸν) ο a la Musa (Μοῦσα)<sup>12</sup>. Más de diez años más tarde Halperin dedica un entero libro bajo el título de *Before Pastoral* a precisar cuál es el origen de la poesía bucólica y qué la caracteriza, destacando muy especialmente su pertenencia al epos como un rasgo insoslayable de la definición<sup>13</sup>. También Bernsdorff hace en la introducción a *Hirten in der nicht-bukolischen Dichtung des Hellenismus* una distinción entre “mundo de pastores” y “pastoral”, por un lado, y el adjetivo “bucólico” por el otro. Aplica los dos primeros términos a aquellos textos que tienen que ver con pastores, un uso que remite al latín *pastoralis*.

---

<sup>9</sup> Alpers (1996: 10). En Alpers (1996: 8) se encuentra la afirmación: “*Literary pastoral first appeared in classical antiquity, and it had an enormous vogue in the Renaissance*”. Un autor más, entonces, que en su afán por encontrar similitudes y líneas fundamentales entre las obras que estudia olvida los rasgos diferenciadores, que son los que permiten configurarlas genéricamente.

<sup>10</sup> La indiferencia de Effe frente a las radicales mutaciones que sufre la poesía de pastores desde la Antigüedad a la Edad Moderna se manifiesta también en la indistinción con que emplea los términos “idilio” e “idílico”, unas veces para designar la poesía de Teócrito, otras en la acepción moderna.

<sup>11</sup> Schmidt (1972: 11-17).

<sup>12</sup> Schmidt (1972: 18).

<sup>13</sup> Halperin (1983: 249-266). Halperin sigue expresamente (cfr. Halperin 1983: 18) la huella de su maestro van Sickle (1975: 45-72). Nauta (1990: 120) critica la desproporcionada pretensión de Halperin de llegar a la antigua definición de poesía bucólica, sobre la cual, según Nauta, no se puede hablar de manera absoluta.

“Bucólico”, en cambio, lo emplea en dos sentidos: 1) para designar toda la poesía transmitida de Teócrito, Mosco y Bión, para lo que se apoya en los escolios a Apolonio Rodio 1, 1236 y en otras fuentes antiguas; 2) refiriéndose a rasgos de la poesía de Teócrito dentro de una tipología ideal que pueda tener recepción por ejemplo en Virgilio (así el empleo del dórico, el canto amebeo, etc.)<sup>14</sup>. Tales definiciones parecen más bien funcionales a los intereses que persigue Bernsdorff en su estudio y son sólo tangencialmente relevantes para la comprensión del problema que nos ocupa, pero interesan por el empeño propedéutico que pone el autor, conciente de las dificultades que ocasiona la indiferencia terminológica, en determinar en qué sentido emplea los vocablos.

A la definición genérica tendrá que servir de base la precisión semántica. Es la línea crítica adoptada por Ruurd Nauta, quien ante todo llama la atención sobre la discrepancia de criterios -a veces la forma, a veces el contenido, a veces otros- en que muchas veces se funda la distinción de géneros literarios en las comunidades literarias concretas<sup>15</sup>. Por ello, su propuesta para la comprensión del programa poético en el que se encuadra originariamente un texto es atender a dicha comunidad literaria, y darle a la recepción todo el peso que tiene en la constitución genérica, dado que sólo se puede hablar de género a partir de la recepción del texto fundador en un segundo texto<sup>16</sup>. Propone asignar la palabra “género” al fenómeno que resulta de esta perspectiva histórica, dejando para la consideración teórica, es decir, la distinción entre forma narrativa, dramática o mixta, el término “modo”, tal como hace Genette<sup>17</sup>. Esta afirmación lleva en primer lugar a tomar conciencia, como se ha dicho más arriba, de que de acuerdo a la forma métrica de los idilios la poesía bucólica de Teócrito era considerada en la Antigüedad *epos*. Al mismo tiempo, y gracias a los testimonios de Teócrito, Mosco, el *Anecdoton Estense* y la *Suda*<sup>18</sup>, en que se designa al grupo

<sup>14</sup> Bernsdorff (2001: 10-12).

<sup>15</sup> Nauta (1990: 117) habla de “*konkrete literarische Gemeinschaften*”. De las dificultades con las que debe enfrentarse el estudio de los géneros literarios en la Antigüedad da cuenta Cairns (1972: 31-33).

<sup>16</sup> Cfr. Nauta (1990: 118-120). Un claro ejemplo en la literatura española lo ofrece la novela picaresca, denominación que sólo se puede aplicar al *Lazarillo* retrospectivamente, a partir de la publicación del *Guzmán de Alfarache* en 1599.

<sup>17</sup> Genette (1986: 89-159).

<sup>18</sup> Teócrito I, 20, 120 y las Musas bucólicas de los versos intercalares 64, 70, 73, 76, 79, Teócrito V, 44, 60, 68, Teócrito VII, 36; Mosco III, 94-95; *Anth. Pal.* 9.205; *Anecd. Est.* 7.8 W.; *Suda* s. v. Θεόκριτος y Μόσχος.

de estos poemas como βουκολικά, se puede afirmar que es en la Antigüedad donde surgió la designación de poesía bucólica para un género independiente dentro de la poesía épica. De esto ofrece también testimonio el epigrama de Artemidoro de Tarsos (primera mitad del siglo I a. C.) que aparece en los escolios a Teócrito y en la *Antología Griega*<sup>19</sup>, y que seguramente encabezaba su edición de los poetas bucólicos. Sobre la base de este fundamento histórico, Nauta distingue entre a) poesía de pastores (*Hirtendichtung*), a saber aquella en la que el medio pastoril es dominante; b) poesía pastoral o pastoril (*pastorale Hirtendichtung*), y c) poesía bucólica (*Bukoliké*)<sup>20</sup>. La poesía de pastores y la poesía pastoril, históricamente posteriores a los idilios teocriteos, pueden pertenecer al género lírico; la poesía bucólica, no<sup>21</sup>.

De acuerdo a lo anterior resulta evidente, en mi opinión, que en el desarrollo del género se revirtió la relación entre elementos del contenido, es decir “pastores”, “animales cuidados por pastores”, “paisaje en el que se mueven pastores con su ganado”, y esencia o idea del género. En una transposición semántica según el principio de *pars pro toto* o *continens pro contento*, los elementos constitutivos del género pasan a transformarse en la esencia genérica misma. Y es así como los mencionados contenidos de la poesía bucólica, que también pueden encontrarse, por ejemplo, en la poesía homérica, en la hesiodea o en poemas geórgicos, se constituyen en la cifra o el código de comprensión de la poesía bucólica y de la literatura pastoril. Su mera presencia está sin embargo muy lejos de ser prueba suficiente de pertenencia<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Wendel: *Prolegomena G y Antología Griega*: 9.205.

<sup>20</sup> Esta distinción coincide con la línea expuesta por Schmidt, (1972: 11-19) y Schmidt (1987: 16).

<sup>21</sup> A pesar de nuestro acuerdo con los fundamentos de la distinción de Nauta, no coincidimos con él en dos puntos: por un lado, en la restricción del género pastoril a la poesía, ya que más preciso sería hablar de literatura pastoril, con lo que incluiríamos, para poner un caso, a Longo; por otro lado, en que la poesía de pastores sea necesariamente posterior a la poesía bucólica, dado que no sabemos con exactitud cuándo se compusieron muchos de los epigramas de ambiente pastoril. Un resumen de las dificultades que enfrenta el estudioso que quiere precisar la cronología de los epigramas de ambiente pastoril se encuentra en Bernsdorff (2001: 128).

<sup>22</sup> Un ejemplo hiperbólico de esta tendencia indiferenciadora se encuentra en Manuel Fernández Galiano 1984, un volumen sobre “poesía pastoril grecolatina” que reúne, en lo que hace a la literatura griega, desde Homero y Heslodo hasta Esteskoros, Eurípides, Sofrón, Filóxeno, Calímaco, siguiendo como criterio único el de la presencia de pastores en los textos (cfr. pp. 7-8). Pero también H. Beckby, 1975: 354 habla de “bukolische Szenen” (“escenas bucólicas”) en Homero.

Sin desconocer la importancia circunstancial que pueden tener los escolios para la comprensión de los idilios, de lo dicho podemos deducir que hay que privilegiar la consideración de lo que presentan los mismos poemas tanto en el momento de su producción como en el de su recepción. En los escolios, canto bucólico y Musa bucólica no se comentan especialmente, porque se entienden simplemente como canto o Musa “de pastores”. En los idilios, sin embargo, tanto el adjetivo βουκολικός como el verbo βουκολιάσδομαι se encuentran con toda evidencia sólo con rango de términos programáticos<sup>23</sup>, motivo por el cual se les da posteriormente el título de Βουκολικά a las ediciones conjuntas de Teócrito, Mosco, Bión y Virgilio. A Teócrito se lo considera con razón el arquetipo de la poesía bucólica, pero como en toda constitución genérica, también en este caso el género se constituye como tal sólo con su recepción y cultivo, que es lo que se verifica en la poesía de Mosco, Bión o Virgilio. A esto es a lo que se llama poesía bucólica. Al desarrollo posterior del género, representado por textos que ni están en verso épico (criterio formal) ni tematizan primordialmente la autorreferencia o autorreflexividad, es decir el hecho de que se trate de canto sobre el canto (criterio que atiende a la esencia), habrá que denominarlo literatura pastoril o pastoral, no bucólica. En su desarrollo a lo largo de la cultura europea la literatura pastoril toma las más variadas formas de expresión, pero mantiene su caracterización fundamental en la medida en que se trata de pastores enamorados que sufren penas de amor.

2. Quizás el momento inicial de la polarización entre Teócrito -poeta realista- y Virgilio -poeta sentimental- está en el famoso capítulo XVI de Las fuentes del *pensamiento europeo*, de Bruno Snell, titulado “Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”<sup>24</sup>. Naturalmente hay referencias al realismo de Teócrito ya en el siglo XIX en investigadores como Couat o Legrand<sup>25</sup>, pero el estudio de Snell, centrado en Virgilio, ha tenido más amplia difusión, y la decidida oposición que traza entre ambos poetas ha dificultado los estudios sobre

<sup>23</sup> Ver nota 18.

<sup>24</sup> El título del original alemán, publicado en Hamburgo en 1963, es aún más programático: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (= El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre el surgimiento del pensamiento europeo entre los griegos).

<sup>25</sup> Couat, 1968: 400-401; Legrand, 1968: cap. III ( “L'invention des motifs ”).

Teócrito<sup>26</sup>. Valga como ejemplo una de tantas afirmaciones del capítulo:

“Teócrito había descrito a los pastores de su propia tierra de una manera realista y un tanto graciosa, en su propio ambiente ordinario; pero Virgilio descubrió en la vida de los pastores un ideal de existencia elevada e ilustrada”<sup>27</sup>.

Ya los escoliastas, en su afán biografista, remiten ciertas escenas o personajes de los idilios a la vida del poeta, o identifican figuras y escenas cotidianas, en especial en los casos de los id. II, *Φαρμακείρια*, y XV, *Συρακόσια*, donde indican como fuente los mimos de Sofrón (floruit 530 a.C.)<sup>28</sup>. Aparte de ciertos motivos, Sofrón ofrecía dos coincidencias más con Teócrito: era siracusano y los diálogos entre sus figuras estaban en dórico. Entre los dos hay que destacar empero dos diferencias notables: Teócrito no escribe en prosa, sino en verso épico, y no mima la realidad cotidiana, sino que imita, entre muchos otros, a Sofrón, tal como señala Σ. También los mimiambos de su contemporáneo Herondas, poblados de figuras de baja extracción social, suelen ser asociados por los filólogos modernos a la producción de Teócrito. La asignación de los idilios teocriteos al grupo de los mimos, con la distinción entre mimos urbanos y mimos rurales, se mantendrá hasta nuestros días, valga como evidencia el uso indiscutido del término por parte de Stanzel en un trabajo por lo demás de gran sutileza analítica<sup>29</sup>.

De entre muchos ejemplos posibles comienzo eligiendo dos de ediciones alemanas de gran difusión. En la primera de ellas, publicada en Tusculum por

---

<sup>26</sup> En un trabajo relativamente reciente (Fantuzzi-Hunter 2002, volumen publicado en italiano y posteriormente en inglés bajo el título de: *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: 2004), Fantuzzi atenúa la asignación de la bucólica teocritea al realismo, poniendo los términos “realismo”, “realista” por lo general entre comillas. Con ello queda en todo caso claro que lo que le interesa al filólogo es indicar la presencia de un medio ficcional que evoca un vínculo con un mundo extrapoético.

<sup>27</sup> Snell, (1965: 397). El texto alemán dice: “Denn während Theokrit die Hirten seiner Heimat realistisch-ironisch in ihrem alltäglichen Milieu geschildert hatte, sah Vergil im Leben der theokratischen Hirten ein erhöhtes und verklärtes Dasein”, Snell, (1993: 372). El texto español trivializa el original al traducir “verklärtes Dasein” por “existencia ilustrada”, cuando la expresión significa en realidad “existencia transfigurada”.

<sup>28</sup> Cfr. Wendel (1966: 270 y 305).

<sup>29</sup> Stanzel (1995: passim).

F. P. Fritz, éste insiste en la presentación “realista” de la poesía de Teócrito, “*wie es im Alltag wirklich der Fall ist*”<sup>30</sup>, que, según subraya, establece un contraste con la elaboración formal que presentan los idilios. También Beckby destaca en su edición de los bucólicos griegos que “[w]as wir vor uns haben, sind unverfälschte Bilder aus dem wirklichen Volksleben”<sup>31</sup>. Un ejemplo más reciente lo ofrece el autor de una breve historia de la literatura griega, quien afirma que el centro del interés de Teócrito está en una “*realistische Darstellung einer bürgerlichen Alltagswelt*”, agregando que lo que caracteriza la poesía del siracusano es su tendencia a presentar “*Menschen wie du und ich mit detailverliebttem Realismus*”<sup>32</sup>. En todos estos casos sobrevuelan justificaciones del uso del término apoyadas, entre otros motivos, en el empleo de nombres griegos para pastores griegos, a diferencia de lo que hace Virgilio (Snell), o en la descripción fiel al detalle (Fritz), o en el pintoresquismo con que pinta la población rural (Beckby), o en las acertadas descripciones psicológicas (Paulsen).

La lectura “realista” de Teócrito no es campo exclusivo de la filología alemana; tiene también gran difusión en los ámbitos anglosajón, francés, italiano e hispanohablante. Por lo común, los estudiosos no definen lo que entienden por realismo, sino que ilustran más bien la afirmación con pasajes de los idilios. Un ejemplo reciente aparece en el *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, de 2006, especialmente interesante por formar parte de una obra de difusión de lineamientos básicos para la comprensión de temas del mundo clásico. En el artículo “How bucolic are Theocritus’ bucolic singers?” R. Pretagostini se propone responder a la pregunta de “*how Theocritus intended to present himself to his public as a bucolic poet*”. Dos son los procesos concomitantes que considera de relieve: la transposición de una realidad antropológica a la esfera literaria de la poesía pastoral y la transposición a un medio rústico de características del

<sup>30</sup> “[C]omo ocurre realmente en la vida cotidiana”, 230. Más adelante habla de “*naturgetreu [nachzeichnen]*” (copiar manteniéndose fiel a la naturaleza), 230, y argumenta que el realismo de Teócrito se pierde en sus seguidores, 234.

<sup>31</sup> “[I]o que tenemos delante de los ojos son cuadros no adulterados de la verdadera vida del pueblo”, Beckby (1975: 354).

<sup>32</sup> Paulsen (2005: 316). El primer pasaje dice: “presentación realista del día a día burgués”, el segundo: “personas como tú y yo [presentadas] con un realismo enamorado del detalle”.

mundo urbano<sup>33</sup>. Su tesis, semejante a la de buena parte de quienes defienden la lectura “realista”, es que hay una base antropológica real, la de los pastores sicilianos o griegos, que compiten en certámenes poéticos que culminan con un premio al mejor. Esta realidad de base sería la que Teócrito transpone en un canto pastoril de carácter literario. A esto se agrega el proceso concomitante: el añadido teocriteo de rasgos típicos del mundo urbano en el mundo rural. El resultado es lo que Pretagostini llama, siguiendo un uso que no cuestiona, un “mimo rústico”, para diferenciarlo de los mimos urbanos de Herondas. Quien lee se pregunta: 1) si poesía bucólica es lo mismo que “pastoral song”; 2) qué fundamento y qué extensión tiene la calificación de mimo rústico que Pretagostini aplica a los idilios bucólicos; 3) qué fuentes maneja el autor para hacer sus afirmaciones. Los tres puntos plantean problemas de metodología. A 1) se puede responder que sí, Pretagostini emplea “pastoral song” como equivalente de poesía bucólica, con lo que “pastoral” amplía ahora su campo semántico, pues no sólo es equivalente a poesía bucólica, sino que designa también la creación oral de los pastores sicilianos, presumible origen de los idilios bucólicos teocriteos. En lo que hace a 2), nadie duda de las afinidades entre los mimos sicilianos de Sofrón o de Herondas y algunos de los idilios de Teócrito, como se ha visto más arriba, pero la tesis de Pretagostini los ‘reduce’ a la categoría de mimos, lo que significa un retroceso en el campo de los estudios del poeta siciliano como agudísimo representante de la nueva poética alejandrina. Con respecto a 3), punto referido a las fuentes probatorias utilizadas por Pretagostini, contrariamente a lo que podría pensarse no acude a  $\Sigma$ , sino a la evidencia interna que proveen los idilios. Pero la evidencia interna pocas veces es prueba suficiente, y seguramente no lo es en este caso.

Para este tipo de enfoque antropológico, los idilios interesan menos como literatura que como canteras para descubrir de dónde recoge el poeta proveniente de la ciudad información sobre costumbres y hábitos frecuentes entre la población rural, por ejemplo el de la música que cultivan. ¿Qué quiere decir en este caso realismo? Que los idilios ilustran el mundo real contemporáneo del poeta y permiten establecer con él una correspondencia que tiene también

---

<sup>33</sup> Pretagostini (2006: 53): “the transposition of an anthropological reality into the literary sphere of pastoral song, and the transposition to the rustic environment of features typical of the urban world”.

valor etiológico. Los idilios de Teócrito tienen para Pretagostini una historia previa, a saber la de las *performances* rústicas de carácter folclórico que tenían lugar en los certámenes entre pastores reales<sup>34</sup>. Del material que ofrecen los idilios induce la forma en que se desenvolvía la realidad de los certámenes poéticos entre los pastores<sup>35</sup>. Tal acercamiento a los poemas extrapola los constitutivos de la ficción intrapoética, debilitando así los cimientos literarios del mundo bucólico.

A diferencia de los ejemplos citados, que presentan el realismo teocriteo como un sobreentendido, G. Zanker dedica varias páginas de *Realism in Alexandrian Poetry* (1987), a precisar el concepto. La tesis fundamental del libro es que el realismo es un aspecto común a toda la poesía alejandrina. En la introducción el autor fundamenta su afirmación recurriendo por una parte a una cita de *On realism* (1973), de J. P. Stern, según la cual el realismo es a *perennial mode*, observable en todos los períodos de la literatura y del arte. Por la otra, remite a la definición de realismo del *Oxford English Dictionary*: “close resemblance to what is real; fidelity of representation, rendering the precise details of the real thing or scene”<sup>36</sup>. La primera aproximación, que no dice nada que permita identificar qué es lo peculiar del realismo, será completada más adelante; la segunda constituye inevitablemente una *petitio principii*, ya que opera con los términos “ semejanza” y “fidelidad”, que suponen conocimiento de lo real, es decir del referente de la literatura realista. Zanker salva más adelante esta dificultad epistemológica cuando resume: “*Realism is characterised by its fidelity to what is perceived as nature or reality*”<sup>37</sup>, caracterización en la que la “percepción” de la realidad completa, o desplaza, la “representación”, tal como aparecía en la definición del *OED*. La relativización del concepto ayuda a entender lo que le interesa al autor, pero añade una nueva dificultad: la de definir qué se entiende por “percepción de la realidad”. A un terreno más seguro llega Zanker con la representación de la realidad en el sentido de la mimesis auerbachiana, que -según entiende- se caracteriza primordialmente por la inclusión, a partes iguales, de los diferentes estratos sociales. Distingue luego el realismo decimonónico, que identifica como

---

<sup>34</sup> Pretagostini (2006: 54-55).

<sup>35</sup> Pretagostini (2006: 59).

<sup>36</sup> Zanker (1987: 4).

<sup>37</sup> Zanker (1987: 5).

un realismo serio, preocupado por la “representación objetiva de la realidad social contemporánea<sup>38</sup>”, del realismo alejandrino, de propósito en general cómico o irónico<sup>39</sup>. Pone como ejemplos los idilios bucólicos y urbanos de Teócrito y los mimiambos de Herondas: “*this pieces may be realistic in subject-matter but they are far from serious in conception or effect*”<sup>40</sup>. Para concluir, resume las características de los tres tipos principales de realismo literario como modo universal o perenne: 1) un estilo que enfatiza el detalle, 2) una materia o asunto que tiende a lo cotidiano y familiar, 3) un acercamiento intelectual que presta especial atención a la probabilidad y la plausibilidad<sup>41</sup>. Veremos que sólo la primera de las características puede ser eventualmente verificada como “modo literario” de algunos idilios bucólicos.

Es indiscutible que la clave para una interpretación de los idilios de Teócrito como poesía realista reside en la definición que se dé de realismo. Dado que es imposible definir lo que es una realidad exterior, lo mejor será aceptar, con Zanker, que realidad es lo que percibimos como tal. Para que un poeta sea considerado realista, tendrá que escoger de la realidad que percibe como tal elementos que han de servir para producir en el lector un efecto semejante al de la realidad percibida. Esa selección estética tendrá entonces que permitirle al lector encontrar indicadores deícticos que denoten la realidad percibida. En la bucólica teocritea estos indicadores se encuentran fundamentalmente en algún detalle de la descripción de un personaje o de la naturaleza, y en diálogos ágiles, con contenidos por momentos inclusive vulgares, que permiten la asociación con experiencias personales, con ciertas percepciones que reconocemos como posibles en nosotros o en nuestro mundo. Faltan en cambio las funciones denotativas que caracterizan al “realismo formal”: presentación de las figuras como individuos, con una minuciosa descripción de sus rasgos físicos y psíquicos; tiempo y espacio concretos; encadenamiento causal de una acción, que además es dable encuadrar en un escenario singularizado<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Tal la definición de Wellek (1963: 240 ss).

<sup>39</sup> “[*They [the Alexandrians] most commonly used it for comic and ironic purposes*”, 7-8.

<sup>40</sup> Zanker (1987: 7 ss).

<sup>41</sup> Cfr. Zanker (1987: 8). Es difícil no recordar el primer capítulo de *Mimesis*, de E. Auerbach, donde, a partir del reconocimiento de Ulises por parte de Euriclea (Od. XIX), el autor analiza la representación de lo cotidiano-realista en Homero, que no es precisamente un poeta alejandrino.

2.1. Los idilios bucólicos tienen como protagonistas pastores, entre los que se distinguen tres grupos: vaqueros, pastores de ovejas y cabreros. Todos, a excepción del cabrero sin nombre del id. I, tienen nombres, algunos documentados en otras fuentes, otros no. Y ésta es en general toda la información de que disponemos sobre sus rasgos exteriores. Dada la estructura dramática predominante en los idilios bucólicos, lo que sabemos de los pastores está en lo que dicen, en lo que transmiten sus voces. Es lo que permite conocerlos, así como conocemos a los héroes homéricos por sus palabras, sus acciones, su origen. La excepción la constituye el más famoso de los idilios, el VII. En él, el yo que relata el encuentro, Simiquidas, presenta con cierta minucia al cabrero Lícidas, con quien coincide en parte del camino mientras se dirige, en compañía de unos amigos, a casa de conocidos que han organizado unas fiestas en honor a Démeter para celebrar la buena cosecha:

οὔνομα μὲν Λυκίδαν, ἧς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν  
ἠγνοίησεν ἰδών, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔξοχ' ἔωκει.  
ἐκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο  
κνακὸν δέρμ' ὠμοῖσι νέας ταμίσιο ποτόσδον,  
ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος  
ζωστήρι πλακερῷ, ροικὰν δ' ἔχεν ἀγριελαίῳ  
δεξιτερῇ κορύναν <sup>45</sup>.

(se llamaba Lícidas y era cabrero; viéndolo, nadie hubiera podido desconocerlo, pues por sobre todo parecía un cabrero. En sus hombros una piel espesa, amarillenta, de lanudo macho cabrío que olía a cuajo fresco.

Llevaba una vieja túnica ceñida a las costillas con un cinturón trenzado, y tenía en la diestra un corvo cayado de olivo silvestre.)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Id. VII, vv. 13-19.

<sup>46</sup> Versión de la autora, como lo son también las restantes traducciones y versiones.

El intenso efecto visual y olfativo que produce esta descripción parte de lo que lleva el cabrero; de sus rasgos personales, en cambio, no se dice nada<sup>47</sup>. Antes de describir su vestimenta, el poeta dedica dos versos a insistir en su condición de cabrero, repitiendo el denotativo αἰπόλος y apelando así a la realidad “cabrero” como a algo conocido. El denotativo y los cuatro versos y medio de la descripción acercan la figura en la medida en que permiten individualarla, apartarla de toda tipología. El hecho, sin embargo, de que ese mismo cabrero que huele a cuajo fresco cante pocos versos después, 52-89, un προπεμπτικόν de alta elaboración poética que se eleva hasta la invocación final del mítico cabrero Comatas, a quien invoca como θεῖε Κομάτα, ha llevado a la crítica a concluir que la presentación de Lícidas es parte de una masquerade bucólica. Con esta interpretación, que niega la impresión de estar ante un cabrero real, se entra en el mundo de las posibles connotaciones del pasaje. Si nos mantenemos, en cambio, en el reconocimiento de elementos referenciales de impacto sobre los sentidos (piel de cabra, olor de cuajo, cayado), es mucho más plausible que el poeta juegue aquí con aquello a lo que Roland Barthes llamó, en otro contexto literario, “l’effet du réel”: inclusión detallada de elementos de la realidad referencial en la ficción novelesca-idílica en nuestro caso. Es una técnica de enfoque que podemos denominar de “primer plano”, que es como Auerbach explica lo peculiar de la mimesis ya en Homero<sup>48</sup>. ¿Qué función cumple esta voluntad de acercar la figura del cabrero a la percepción sensible del lector?

El efecto de los seis versos y medio de la descripción de Lícidas es de contraste. Contrariamente a los que sostienen la tesis de la *masquerade*, considero que la caracterización exterior y el canto de Lícidas llevan a construir una persona del mundo bucólico. En su descripción, el poeta ha seleccionado elementos que han de ser relevantes para la poética que expresa el cabrero dentro de ese mundo. Estamos con esto lejos de una interpretación alegórica, que extrapolaría nuevamente la función intrapoética del cabrero Lícidas, pero también lejos de una interpretación realista, que busque una posible correspondencia de Lícidas con cabreros del mundo griego contemporáneo.

---

<sup>47</sup> También en el id. V, 52, hay una referencia olfativa, pero con una función muy diferente dentro del agresivo marco de la relación entre Lacón y Comatas.

<sup>48</sup> Auerbach (1950. 17).

En la misma línea están las reconvenções a los animales con que se cierran algunos idilios, como el I y el V, que ayudan a destacar el contraste entre los pastores cuando mimitan acciones que les son propias en el mundo de la realidad extrapoética, y la actividad que los caracteriza en el mundo bucólico, a saber, el canto y la poesía. El contraste sirve precisamente para destacar que no estamos ante pastores reales. Coincidimos con Vara en que los pastores de la “vida real”, a diferencia de los teocriteos, pasan sus horas de descanso en quietud y adormilados, tal como se los presenta en *Fedro* 259a, y no en certámenes poéticos<sup>49</sup>.

2.2. También el marco natural y geográfico en el que transcurren los idilios, que se presenta al lector en mucho más detalle que los pastores mismos, le ha servido a parte de la crítica como soporte para sostener el realismo teocriteo. Es cierto que abundan las referencias concretas, los sonidos o los efectos visuales<sup>50</sup>. Aparecen nombres de ríos, montañas, árboles, plantas en general y podemos ubicar en el mapa Sibarís, Crotona o Cos. La pregunta es en qué medida hay una correspondencia con elementos que estén relacionados entre sí en el mundo natural o con espacios concretos individualizables en la realidad extraliteraria.

En el comentario a su edición de Teócrito resumía Gow el resultado a que había llegado Alice Lindsell en sus investigaciones sobre la botánica de los idilios. La información fundamental: las plantas mencionadas en un mismo lugar poético de los idilios no corresponden necesariamente a plantas que crecían en tiempos de Teócrito en el correspondiente lugar geográfico de la cuenca mediterránea<sup>51</sup>. Lindsell, quien supone que Teócrito pudo haber adquirido sus conocimientos sobre plantas gracias a Teofrasto y sus discípulos, repasa en efecto algo más de diez plantas que aparecen en los idilios y llega a la conclusión de que sólo dos de ellas no crecían exclusivamente en Grecia o en las islas orientales. No por ello deja Teócrito de mencionarlas en contextos geográficos

---

<sup>49</sup> Cfr. Vara (1992: 337).

<sup>50</sup> Los lugares tienen vida porque los arroyos murmuran o el agua baja resonando por las piedras, como en el id. I, 1-7. Schmidt, 1972: 77 observa que en los idilios no se encuentra el paisaje como definición de un espacio, sino que la naturaleza llega al lector a través de la música de los versos y de estímulos sensibles, que provocan un efecto inmediato.

<sup>51</sup> Cfr. Gow (1973: I xix).

occidentales, es decir en Sicilia o en el sur de Italia<sup>52</sup>. Un caso especial lo ofrece el κάρκτος, en id. X, 3. Según Teófrasto<sup>53</sup>, es una planta que sólo crece en Sicilia, información que confirman otros autores. Esto, sin embargo, no parece ser obstáculo para que la planta aparezca mencionada en Filitas, poeta nacido en Cos que con toda probabilidad no llegó nunca a Sicilia. Así como la presencia de la planta en Filitas no indica necesariamente localización geográfica, de modo semejante en Teócrito puede poner de manifiesto, según Lindsell, la imitación de Filitas por parte del siracusano<sup>54</sup>, con lo que la mención de la planta, agregamos nosotros, perdería significado como indicadora de los conocimientos botánicos de Teócrito y dejaría de ser índice necesario de que la acción del idilio transcurre en Sicilia. Pierde entonces valor de *realia* para transformarse en índice de filiación poética. La misma función poetológica puede ser transferida a las menciones de plantas arriba señaladas. A Lindsell, sin embargo, le interesa más la biografía de Teócrito que su poética, lo que le impide llegar a este resultado, ni ver la elección botánico-poética del siracusano como fuente de inspiración para la bucólica de Virgilio, a quien la estudiosa reprocha reiteradamente desconocimiento científico y pesadas imitaciones del siracusano<sup>55</sup>.

En un libro dedicado exclusivamente a la vegetación en la obra de Teócrito, Kurt Lembach toma distancia respecto de la afirmación de Lindsell de que los conocimientos botánicos de Teócrito proceden fundamentalmente de Teófrasto, y sostiene en cambio que en los idilios los nombres de las plantas provienen en su mayor parte de la épica, la lírica y el drama<sup>56</sup>. Una excepción la

<sup>52</sup> En XI, 45, crecen cipreses (κυπάρισσος, *cypressus sempervirens*) en el monte Etna; en V, 128, el codeso (κύνισος, *medicago arborea*), y en I, 132, las violetas (ἴον, *viola odorata*), cfr. Lindsell (1937: 90).

<sup>53</sup> HP 6, 4, 10.

<sup>54</sup> "[κάρκτος] does not belong to Theocritus alone: his reference to it is an obvious imitation of his master Philetas." Lindsell (1937: 85). Curiosa es la conclusión que de sus investigaciones saca Lindsell: el hecho de incluir plantas orientales en la geografía occidental de algunos de los idilios es para ella índice de que Teócrito dejó muy joven Sicilia para irse a Cos y a Alejandría, motivo por el cual no tiene presentes las plantas de la Magna Grecia, sino las de Grecia oriental.

<sup>55</sup> Sólo una de numerosas citas posibles: "Virgil has not seen this sight, though he writes as if he had, in his rather clumsy imitation: *Torva laena lupum sequitur, lupus ipse capellam, Florentem cytisum sequitur lasciva capella*". (Lindsell, 1937: 89).

<sup>56</sup> "Die Pflanzennamen bei Theokrit, besonders die seiner Bäume und Kranzblumen, sind zum größten Teil durch Epos, Lyrik und Drama überkommen [...]", (Lembach, 1970: 185).

constituyen las plantas relacionadas con la magia y las que se emplean para la preparación de yacijas, casos en los que Teócrito asume la tarea de una nueva selección vegetal para el nuevo mundo poético que está creando<sup>57</sup>.

Algo comparable a lo que ocurre con la vegetación sucede con los sitios geográficos mencionados en los idilios, a pesar de que muchos de ellos son puntualmente constatables. Lo que en general llama la atención es la combinación en que el poeta presenta los espacios, porque no se puede identificar una correspondencia 1:1 con la topografía real. Es particularmente interesante observar estos desfasajes en los id. IV y V, considerados en general los más realistas dentro de la colección de idilios bucólicos. El escenario geográfico del id. IV es en apariencia la región cercana a la ciudad de Crotona, ya que Coridón aclara que apacienta su ganado a las orillas del Esaro, el río que atraviesa la ciudad. Pero inmediatamente agrega: ἄλλοκα δὲ σκαίρει τὸ βοθύσκιον ἀμφὶ Λάτιμνον. (IV, 19: “en otras ocasiones retoza [el ganado] en el umbroso Latimno”). Σ precisa el sitio como monte de Laconia cercano a Crotona. Dada la inmensa distancia, mar mediante, que separa Lacedemonia de Crotona, Wendel integra <η>, presentando los sitios como alternativas. Subsiste sin embargo el problema de que Latimno no se encuentra en ninguna otra fuente antigua ni es emparentable con ningún topónimo actual, lo que lo lleva a Gow a concluir que quizás también en este caso estemos ante un uso ornamental de los nombres geográficos<sup>58</sup>. Pocos versos más adelante, en IV, 23, Σ identifica también Fisco como monte, pero no existen testimonios de su existencia, por lo que Gow no duda en afirmar que se trata del nombre de una persona<sup>59</sup>. A la inseguridad que produce la imposibilidad de localizar topográficamente algunos sitios se suma el hecho de que los escolios no siempre coinciden entre sí.

También en el id. V deja la geografía perplejo al lector. Por una parte está el problema de los topónimos que pueden corresponder a distintos sitios geográficos, como en el caso de Hímera, en el id. V, 124, que designa dos ríos diferentes de Sicilia – a ello se agrega la dificultad de que está mencionado por uno

---

<sup>57</sup> “Hier hatte er die Aufgabe, für diese ins Poetisch-gültige erhobene Welt eine neue poetische Auslese von Pflanzen zu schaffen”, (Lembach, 1970: 184).

<sup>58</sup> Gow (1973: II, 80). La imposibilidad de integrar los distintos lugares en una geografía identificable hace que resulte curioso el comentario del pasaje en García Teijeiro, p. 82: “Como se ve, Teócrito sitúa la acción en un marco geográfico preciso”.

<sup>59</sup> Gow (1973: II, 82).

de los pastores de la zona de Turios y Síbaris, en el golfo de Tarento, ubicado a muchos cientos de kilómetros de Sicilia, por tierra y mar. Dado que los ríos son de género masculino e Hímera en V, 124, es femenino, Gow imagina que tal vez se trate de una fuente<sup>60</sup>, de la que sin embargo no tenemos otro testimonio. Por otra parte, hacia el final del idilio Lacón manda a Comatas al Hales a arrancar ciclamen (id. V, 123). Σ explica que el Hales es un río de Italia, pero cuando aparece la misma construcción en el id. VII, 1, el escolio duda de si se trata de un lugar o de un demo en la isla de Cos, llamando con todo la atención sobre el hecho de que también es un río de Sicilia<sup>61</sup>.

La selección de los topónimos parece en muchos casos guiada por el principio de evocación, como si se tratara de constituir espacios a partir de lugares de la memoria, no necesariamente a partir de experiencias personales grabadas en el recuerdo del poeta<sup>62</sup>. Tanto en el id. I como en el id. VII la muerte de Dafnis se asocia a ciertos lugares geográficos, pero mientras en el id. I las indicaciones permiten ubicar la muerte en la costa este de Sicilia, porque precisamente Tirsis lamenta que las ninfas no hayan estado en los lugares de culto de esa región, en el id. VII, aunque inicialmente se asocie a Dafnis con el Hímera (VII, 73), como hemos visto nombre de dos ríos de Sicilia, se colocan luego los lugares de culto en el otro extremo de Grecia, ya que se mencionan (vv. 76-77) el Hemo y el Ródope, montes de Tracia, el Atos, situado en la península Calcídida, o el extremo Cáucaso. En el id. I difiere, como se ha dicho, el escenario de la muerte de Dafnis, pero se mantiene el juego con el otro extremo de Grecia en la medida

<sup>60</sup> Gow (1973: II, 114).

<sup>61</sup> Wendel (1966: 77). Ante el problema que se plantea, Schmidt (1987: 90), prefiere solucionarlo recurriendo a un no probado -y por lo tanto tampoco convincente- uso fraseológico: "*Es ist nicht notwendig, für id. 5 einen sonst nicht bezugten Fluß dieses Namens in der Gegend von Sybaris anzunehmen. Der sprichwörtliche Charakter des Satzes macht eher das Gegenteil wahrscheinlich*" (No es necesario aceptar para el id. V el nombre de un río cercano a Síbaris del que no tenemos ningún otro testimonio. El carácter proverbial de la frase [ἐς τὸν Ἄλεντα] hace verosímil más bien lo contrario).

<sup>62</sup> Webster (1963: 83), en la línea de inducción de datos biográficos a partir de la obra del poeta, da en suponer que el motivo de la variedad geográfica puede estar en las distintas estaciones en la vida de Teócrito: "*It is tempting to suppose either that Theocritus was writing pastoral before he went to the East or if he was young when he came East that he started composing with a nostalgic eye for Sicily and South Italy: into his Western poetry, when it became popular in the East, he then introduced local references and learned allusions, like the mythical lover in Idyll III, 40 ff. and Melanthios [...] at the end of Idyll V*".

en que Tirsis, el pastor del Etna que canta los ἄλγεα Δάφνιδος, reclama a las Ninfas su ausencia, suponiéndolas en el monte Pindo, al noroeste de Grecia (Epiro), o en el Peneo, río de la Tesalia, y no en Sicilia. Al final del himno que canta Tirsis, Dafnis se despide de la fuente Aretusa y del Tíbris, al que Σ identifica como un río de Sicilia<sup>63</sup>, si bien la lógica hace presumir una altura de donde puedan partir ríos, como suponen Gow y García Teijeiro<sup>64</sup>. No hay ninguna certeza sobre la ubicación del lugar, que a lo mejor haya que imaginar en otro sitio, alejado de Sicilia. Si aceptamos la propuesta de Schmidt de que la elección de los lugares geográficos ligados a la muerte de Dafnis pueda depender de quién cante y dónde se encuentre el cantor<sup>65</sup>, podemos afirmar que, como no es inusual en los mitos, estamos ante una relativización de la “realidad” geográfica, que se construye entonces de acuerdo a exigencias poéticas. Para dar una solución a la incertidumbre que provocan los escenarios geográficos en la bucólica teocritea, Gow hace una propuesta concreta: “[...] *geographical names are used, like those of persons, to give an air of precision and verisimilitude to the scene, but [...] the setting is no more strictly local than the dialect, and [therefore is misconceived] the debate whether, for example, Id. I is staged in Sicily or in the East [...]*”<sup>66</sup>.

Tanto Gow como Lindsell se apoyan en la imposibilidad de determinar escenarios botánicos o de precisar localidades para concluir aspectos del itinerario biográfico de Teócrito. Ya he expresado más arriba mis dudas sobre la legitimidad de usar las evidencias internas como fuentes probatorias de aspectos extrapoéticos. Sí se puede afirmar, en cambio, que la selección de plantas y lugares tiene por objetivo la constitución de una nueva realidad poética, construida a partir de elementos del mundo natural o geográfico. Los elementos tienen que corresponder al mundo de la percepción sensible o literaria del lector porque, si no, no tendría éste posibilidad de reconocerlos, pero el nuevo mundo constituido no remite a una realidad coherente y empírica del mundo extrapoético. La vegetación y la geografía teocriteas proveen el relieve topográfico de una creación estética basada en parte en la selección mnemónica de acuerdo a algún criterio difícil de definir, pero también en modelos literarios, sobre todo

---

<sup>63</sup> Cfr. Wendel (1966: 68-69).

<sup>64</sup> Gow (1973: II 23-24); García Teijeiro (1986: 61).

<sup>65</sup> Cfr. Schmidt (1987: 94).

<sup>66</sup> Gow (1973: I xx).

poéticos. También Virgilio, como es sabido, construye una geografía poética propia, en la que retoma y lleva a una culminación el procedimiento teocriteo<sup>67</sup>. A esta constitución topográfica de un nuevo mundo poético corresponde, en la perspectiva poetológica, la construcción del mito de Dafnis, núcleo semántico de la poesía bucólica.

2.3. A los dos puntos anteriores quisiera agregar el elemento formal como contraprueba de la inconsistencia argumentativa de quienes sostienen el supuesto realismo de la bucólica teocritea. La pregunta es en este caso en qué medida pueden ayudar los vehículos formales de que se valen los idilios a crear un efecto de realidad cotidiana, o a transmitir la sensación de que se están reproduciendo diálogos o certámenes entre pastores reales. Presento en lo que sigue los resultados de dos artículos relativamente recientes sobre el metro y la lengua de los idilios bucólicos.

Desde las primeras observaciones sobre la métrica teocritea hechas por Daniel Heinsius a principios del siglo XVII, son muchos los estudiosos que han tratado de determinar las peculiaridades del hexámetro de Teócrito. En un minucioso artículo, M. Fantuzzi revisa todos los registros hexamétricos que se encuentran en Teócrito y, a partir de parámetros distintos de aquellos adoptados por investigadores anteriores, comprueba, sobre todo en los idilios bucólicos “serios” (Fantuzzi clasifica así los id. I a VII, incluida *Φαρμακείτρια*, pero con exclusión del id. XI, *Κύκλωψ*), la evidente similitud con los hexámetros calimacuos<sup>68</sup>. Para el caso de un rasgo métrico peculiar del hexámetro bucólico teocriteo, poco frecuente en los de Calímaco y Apolonio Rodio, a saber la mayor frecuencia espondeica, Fantuzzi ve una estrategia de compensación de la cual Teócrito encontró precedentes en los hexámetros de Parménides y en los del siciliano Arquestrato, contemporáneo de Aristóteles. Está claro que los defensores del realismo teocriteo no discuten el empleo convencional del hexá-

<sup>67</sup> Ante las heterogéneas descripciones de las Églogas Pöschl (1964: 45-46), concluye: “*Im ganzen ist es eine Ideallandschaft*” (En suma, se trata de un paisaje ideal). Cfr. también Witek (2006: 23 s.).

<sup>68</sup> “[...] *Dai risultati [...] mi pare difficile dubitare che gli idilli bucolici ‘seri’ siano un insieme specificamente caratterizzato anche dal punto di vista metrico rispetto a tutti gli altri carmi (tranne che rispetto a Id. II, a cui sono molto affini). Le uniche ‘leggi’ callimachee che non vengono percepite mai [...] sono la prima e la seconda legge di Meyer – quelle che unanimemente si conviene essere le tendenze meno vincolanti anche nell’ esametro ‘callimacheo’ coevo*”, Fantuzzi (1995: 236).

metro ni pretenden que reproduzca ningún metro de uso entre pastores. Pero la extrema elaboración métrica del hexámetro bucólico teocriteo manifiesta mucho más, en su recepción de distintos momentos del desarrollo del metro, una evidente voluntad de hacer converger el distanciamiento histórico-literario con la individuación autorreflexiva que caracteriza su creación bucólica. Esta actitud revela una vez más al *poeta doctus*, al mismo tiempo que descubre como ilusoria la posibilidad de que una forma de tal grado de elaboración pueda ser empleada como parte de la convención genérica, de manera realista y con afán mimético.

En lo que hace a la lengua, no es una novedad que el dórico de los idilios teocriteos no corresponde a ninguna de las variantes conocidas del dialecto. Se trata de una lengua artificial de características dorizantes, procedimiento estético difundido también para otros dialectos en diversos poemas de la literatura griega clásica<sup>69</sup>. Son lenguas literarias, como será también lengua literaria el latín que nos ha llegado transmitido por los textos. También sobre este punto observaba Gow que Teócrito usaba formas del dórico que no se habían dado juntas en ninguna variante del dialecto oral, formas a las que mezclaba otras de origen épico e inclusive algunas eólicas, de lo que concluía que el de Teócrito era un dialecto artificial, peculiar del poeta<sup>70</sup>. Resulta, en consecuencia, difícil aceptar la afirmación de Zanker de que *"the Doric of the pastorals does indeed have an element of realism"*<sup>71</sup>.

Una nueva vuelta de tuerca sobre el dialecto de los idilios bucólicos de Teócrito la ofrece J. G. J. Abbenes (1996). Luego de revisar los aportes de los últimos años, Abbenes, apoyándose en la distribución de E- y O- largas en el dórico del siracusano, propone la hipótesis de que el poeta imitó la distribución de un texto en dórico severo -es decir, τός y ἄγωσα en lugar del dórico medio τούς y ἄγουσα, λυθήσα en lugar de λυθείσα, ξήνος en lugar de ξείνος-, que puede haberle llegado "modernizado", por lo que a las formas de dórico severo (como

---

<sup>69</sup> Cfr. Dover (1971: xxxi).

<sup>70</sup> Gow (1973: l xxiii): "[...] *Theocritus uses concurrently Doric forms not found together in any variety of spoken Doric. Secondly he uses forms which are not Doric at all, some Epic and attributable to the metre in which he writes, and a few which seem on the evidence available to be rather Aeolic than Doric. [...] In short Theocritus' dialect is artificial, peculiar to himself [...]*".

<sup>71</sup> Zanker (1987: 165).

berle llegado “modernizado”, por lo que a las formas de dórico severo (como resultado del proceso de μεταακκηρισμός) se mezclan formas de la koiné helenística. El autor concluye que, dado que el mismo tipo de distribución se encuentra en textos de Alcman, en los Δίσοι λόγοι en los textos genuinos de Arquitas y de Filolao y en los textos pseudo-pitagóricos, el fenómeno puede indicar en la lengua de Teócrito un elemento tomado de la tradición<sup>72</sup>. *“The reason why Theocritus would have wanted to write in a strict Doric dialect should probably be sought in the literary tastes of the Alexandrians, who loved to write in obscure, or at any rate in antiquated dialects [...]”*<sup>73</sup>. ¿Cómo puede pensarse que una lengua tan construida y “oscura”, la elección de cuyas formas responde en la mayoría de los casos a referentes de la tradición literaria y filosófica griega, pueda ser vehículo formal de imitación de la “realidad” de los pastores contemporáneos de Teócrito? Estos estudios proveen datos concluyentes de que la lengua y el metro de los idilios bucólicos no espejan, reproducen ni imitan realidad exterior alguna, por lo que hay que interpretarlos como los constitutivos semántico-formales en la poética del mundo bucólico teocriteo. Resulta evidente que para los lectores contemporáneos del poeta, quienes, en su vasta cultura literaria y filosófica, gozaban de una plena recepción de las complejidades métricas y dialectales elaboradas por el poeta, la poesía de Teócrito no puede haber causado de ninguna forma el efecto de literatura realista<sup>74</sup>.

No tiene a esta altura relevancia si había o no pastores que cantaban en la realidad de Grecia o de la Magna Grecia contemporáneas, porque de lo que se trata es de poesía en complejos y elaborados hexámetros dactílicos que presenta dramáticamente y en un dialecto creado o recreado por el poeta a pastores en diálogo, en certámenes, cantando un παρακλαυσίθυρον, un προπεμπτικόν o expresándose en algún otro tipo de elevada forma poética de la que no existen testimonios más que en la literatura antigua<sup>75</sup>. La afirmación sobre el realismo

<sup>72</sup> Cfr. Abbenes (1996: 16).

<sup>73</sup> Abbenes (1996: 17).

<sup>74</sup> Por lo dicho anteriormente, sorprende una vez más cómo justifica Zanker (1987: 26), lo que él considera el realismo propio de la poesía alejandrina: *“I conclude that Alexandrian realism was primarily a response to the cultural identity crisis felt by the new city’s Greek population, especially its educated members [...]”*, Cfr. 229.

<sup>75</sup> Como queda aclarado más arriba (nota 3), la excepción la constituye el id. IV, en el que sin embargo Coridón, luego de subrayar su afición a la música y su ejercicio en el canto, canta en el v. 32 un hemistiquio a la ciudad de Crotona.

teocriteo nos coloca frente a un falso obstáculo que dificulta y oscurece la lectura de los idilios bucólicos. Recapitulando, podemos concluir con fundamento que no hay en la bucólica teocritea una remisión sistemática a referentes externos ni extraliterarios que den pie a su adscripción al realismo ni que justifiquen atribuir al poeta una intención realista. La poesía bucólica teocritea no es ni tiene la intención de ser poesía realista. Teócrito se apropia de elementos aislados del mundo extrapoético, como cuando presenta a Lícidas o menciona plantas y lugares, pero los propone en una nueva combinación, insertándolos en una pequeña forma, εἰδύλλιον, que no tiene precedentes ni extraliterarios ni literarios. Es tal vez la poesía más innovadora dentro de la literatura helenística en la medida en que su rasgo fundamental es la construcción de un novísimo mundo poético, completamente ficcional<sup>76</sup>, inexistente hasta ese momento: el de pastores, míticos o poéticos, que cantan sus propias penas de amor o las de otros, con lo que el arte, la belleza, se constituye en el centro de sus ocupaciones y de sus preocupaciones. Dafnis, el mito central de este nuevo mundo poético, es también un pastor músico (id. I, 128).

3. Quienes leen la bucólica de Teócrito como expresión de realismo literario suelen presentar como un aspecto convergente la ironía que, de acuerdo a ellos, es evidente en los idilios. Ya se ha visto más arriba que Zanker considera que el realismo teocriteo persigue propósitos cómicos o irónicos, afirmación que lo obliga a explicar cómo es que para lograrlos emplea el metro heroico, a diferencia de lo que hace por ejemplo la comedia. Su explicación es pragmática, y refleja la lectura de un hombre del siglo XX: partiendo del caso del id. XV, *Ευπακόστια*, una pieza no bucólica, entiende que la incongruencia entre el uso del hexámetro dactílico y el contenido tiene que haber resultado muy divertida para los lectores contemporáneos de Teócrito<sup>77</sup>. Esta interpretación la ha de trasladar luego a la bucólica, sin que medien explicaciones sobre lo que entiende bajo ironía, término que aparentemente emplea en su sentido moderno. También Horstmann aparece los mismos términos en el título de su libro *Ironie und Humor bei Theokrit*. Varias páginas de la introducción están dedicadas a

---

<sup>76</sup> Es la expresión que usa Payne (2007: 1), para explicar la fascinación que ha ejercido sobre él la lectura de la bucólica teocritea: "Their world is the first fully fictional world in Western literature".

<sup>77</sup> Zanker (1987: 11-12).

razonar sobre las dificultades que plantea el empleo del término ironía<sup>78</sup>, no en última instancia porque, en la medida en que como medio estilístico expresa lo no expresado, es decir que se ocupa de lo no dicho sobreentendiéndolo a partir de lo dicho -lo que la retórica latina llama *simulatio*<sup>79</sup>, el autor se ve obligado a interpretar la 'intención del poeta'. Tal afirmación nos enfrenta a un concepto discutible y discutido desde la perspectiva hermenéutica.

Precisamente en la intención del autor es donde afirma el pie Effe para asegurar que en los idilios teocriteos domina una "distanciada ironía"<sup>80</sup>. Para explicar esta lectura, agrega que el culto habitante de la ciudad (sc. Teócrito), que goza de las bendiciones de la civilización, mira desde arriba los movimientos de las capas más simples y más primitivas de la sociedad y pone en evidencia, con una sonrisa de satisfacción y en complicidad con el lector, las conductas que él considera típicas del horizonte limitado de la gente humilde<sup>81</sup>. Es evidente entonces que para Effe la frase "distanciada ironía" o "distancia irónica" es expresión de una conciente superioridad, tanto del poeta como de su público, respecto del sector social inculdo y apartado de la civilización. Aunque no aclara en qué definición de ironía se funda, sus afirmaciones delatan una no reflexionada inserción en el concepto moderno de ironía, según veremos de inmediato. Convencido Effe de su verdad, no se esfuerza por encontrar en los idilios pruebas que sirvan de apoyo a su declaración. Más aún, la afirmación le sirve para sostener su tesis fundamental, reiterada en las diversas obras arriba mencionadas, según la cual el género bucólico nace en la grieta semántica que surgió entre la intención irónica de Teócrito y la recepción que tuvo su poesía. El error hermenéutico de quienes no supieron leer la bucólica teocritea según la intención del poeta se transformó así en el fundamento constitutivo del nuevo género literario:

<sup>78</sup> En su crítica a Horstmann, Schmitt (1989: 108-109) no evalúa con la debida objetividad los esfuerzos del primero por distinguir el concepto de ironía como *simulatio* del de la ironía romántica.

<sup>79</sup> Horstmann (1976: 4).

<sup>80</sup> Effe (1977: 12-15).

<sup>81</sup> "Der die Segnungen der Zivilisation genießende, gebildete Städter blickt auf das Treiben einfacher, primitiver Schichten herab und entlarvt mit überlegenem Lächeln und in schmunzelndem Einverständnis mit dem gleichgesinnten Leser die Verhaltensweisen, die er als für den beschränkten Horizont der kleinen Leute typisch betrachtet", Effe (1977: 15 s.).

“Los pastores que Teócrito, desde la perspectiva de su superioridad civilizatoria y cultural, pone en ridículo como típico ejemplo de la simplona estulticia y de la primitiva torpeza del pueblo bajo, y que entrega a la sonrisa e inclusive a la carcajada de su público, son de algún modo entendidos positivamente, y se interpreta la forma de vida de los pastores como una contrapropuesta seria y alternativa a una realidad que se siente como deficiente –es decir, como una propuesta de identificación, alejada de toda distancia irónica al estilo de Teócrito.

[...] No es hasta llegar a esta ‘falsa’ atribución de sentido (si analizamos la intención del autor) por parte de los recipientes que se pone el fundamento esencial para la constitución del nuevo género.”<sup>82</sup>

El pasaje, que desenmascara la insuficiencia metodológica de quien no duda en convencerse de lo deficiente que fue la lectura que hizo Virgilio de su modelo griego<sup>83</sup>, pone al mismo tiempo en evidencia cuán urgente es revisar este tipo de afirmaciones<sup>84</sup>.

Tal es el emprendimiento de Schmitt en “Ironie und Spiel bei Theokrit?”. El examen de las diferencias entre lo que se entendía por ironía en la Antigüedad y el uso corriente del término en la actualidad le permite desvelar en los filólo-

---

<sup>82</sup> Effe (1977: 20-21): “Die Hirten, die Theokrit als typisches Beispiel für die einfältige Beschränktheit und primitive Borniertheit der kleinen Leute aus der Sicht zivilisatorisch-kultureller Überlegenheit ironisch bloßstellt und dem Lächeln oder gar dem Gelächter seines Publikums preisgibt, erhalten gewissermaßen ein positives Vorzeichen, und ihre Lebensweise wird verstanden als ernsthafter, alternativer Gegenentwurf zu einer als defizient empfundenen Wirklichkeit – also als Identifikationsangebot, fern aller ironischen Distanz à la Theokrit. [...] Erst die (gemessen an der Autorintention) ‚falsche‘ Bedeutungsgebung durch die Rezipienten [hat] das wesentliche Fundament für die Konstituierung der neuen Gattung gelegt.”

<sup>83</sup> En Effe (2001: 14), la ironía es el elemento que define la poesía en la intención misma de Teócrito, pero los sucesores la desconocen y lo transforman en archegüeta. También en un artículo dedicado a los epyllia teocriteos insiste en la radical ironía con que contempla Teócrito los mitos, lo que Effe presenta como “destrucción de la tradición”, Cfr. Effe (1979: 53 ss).

<sup>84</sup> Cfr. además, entre muchos otros, Fritz (1970: 229-230). La lectura de Teócrito en clave irónica está también difundida en el ámbito de la filología española. En la introducción a sus *Bucólicos griegos*, Brioso Sánchez (1986: 31) no duda en afirmar que lo que caracteriza a Teócrito es “[u]n recurso casi constante al humor y la ironía, que con gran frecuencia no ha sido bien interpretado por los estudiosos [...]. Hoy por hoy Teócrito se nos revela como el más fino humorista alejandrino, que busca un distanciamiento respecto de sus personajes, sus temas y sus modelos, sometiéndolos a un filtro de sutil ironía”.

gos que defienden la lectura irónica la proyección involuntaria de un concepto estrechamente ligado a la subjetividad propia del hombre moderno, expresada ejemplarmente en la ironía romántica<sup>85</sup>. Friedrich Schlegel es, en efecto, quien en algunos de los fragmentos publicados en 1797 en *Lyceum der schönen Künste*<sup>86</sup> repropone el término “ironía” en una concepción hasta entonces desconocida. Por más que en el fr. 108 el autor afirme que se ocupa de la ironía socrática, las precisiones que hace descubren una percepción paradójica del mundo<sup>87</sup>, lo que lo llevará, en el fr. 48, a aclarar la ironía precisamente como “forma de la paradoja”. Se aleja completamente de la ironía socrática cuando la define como *Widerstreit des Unbedingten und Bedingten* (conflicto de lo incondicionado y lo condicionado) o como *Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung* (imposibilidad y necesidad de una comunicación completa)<sup>88</sup>. Estas precisiones no sólo desplazan la ironía del campo de la retórica al de la crítica, tanto histórica como sistemática, sino que presentan una reversión de la estructura semántica del término. Significativo para nuestro propósito es el final del fr. 42:

“Hay poesías antiguas y modernas que respiran continuamente y en todo el divino hálito de la ironía. Toma cuerpo en ellas una verdadera bufonada trascendental. En el interior, una disposición de ánimo que abarca todo con su mirada y que se eleva infinitamente por sobre todo lo condicionado, también sobre el propio arte, la propia virtud o la propia genialidad. En el exterior, en la realización, la mímica de un buen bufón italiano común y corriente”<sup>89</sup>.

En la certeza schlegeliana de la inmensa distancia entre el yo y lo condicionado, incluida su propia obra, reconocemos el marco histórico-cultural en el que sur-

<sup>85</sup> Schmitt (1989: 108-110).

<sup>86</sup> Se trata fundamentalmente de los fragmentos 7, 42, 48 y 108.

<sup>87</sup> Cfr. Behler (1997: 46).

<sup>88</sup> Así en el fr. 108.

<sup>89</sup> “Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transcendente Bouffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo”. Cfr. Allemann (1970: 58), y Schnell (2008: 16-18).

ge la irreflexiva afirmación de Effe. Pero, ¿hay alguna correspondencia entre la aseveración romántica y la ‘intención’ de Teócrito? Entiendo que no, ya que la redefinición de ironía que se encuentra en Schlegel refleja una relación nueva y revolucionaria entre individuo y mundo<sup>90</sup>.

Es lícito sin duda preguntarse si es fundamentalmente erróneo suponer que alguien pueda pretender captar la intención del poeta. La respuesta es que no lo es, si el creador ofrece algún indicio que le permita al lector entrar en el juego cómplice. El ejemplo clásico es el de Sócrates, quien simula, “hace-como-que” sabe menos de lo que realmente sabe, como se ve en el transcurso de los diálogos. Otro posible índice sería un comentario autorial de un creador que tomara distancia de sus figuras. Dado que en los idilios bucólicos predomina la forma dramática, es difícil oír la voz del poeta, a través de la cual podríamos llegar a postular una distancia buscada. En dos casos, sin embargo, hay un dato de lo que Allemann llama la *transparente Verstellung* (“simulación transparente”)<sup>91</sup>, que corresponde al concepto de ironía del mundo antiguo: se trata de la sonrisa que acompaña las palabras de Afrodita en el id. I, 95-96 (ἡ Κύπρις γελάοισα, / λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ’ ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα), y la descripción de Lícidas μ’ ἀτρέμας εἶπε σεσαρώς / ὄμματι μειδιῶντι, γέλως δέ οἱ εἶχετο χεῖλευς (“me dijo reposado y con malicia, risueña la mirada, contenía en los labios la sonrisa”) en el id. VII, 19-20. Sobre todo en el primer caso, se hace hincapié en que la sonrisa de la diosa disimula el estado de ánimo en que se encuentra, actitud para la cual hay antecedentes y paralelos en la poesía griega<sup>92</sup>. Inducir, en cambio, de la gracia que puedan producirnos algunos pastores la intención irónica del autor resulta metodológicamente inconsistente, porque llevaría a presentar en clave irónica numerosos pasajes de la poesía griega, de Homero en adelante.

Para explicar las ‘mediaciones’ evidentes en la bucólica de Teócrito parece mucho más productiva la aproximación al texto que propone Goldhill, quien analiza las distancias que ponen de manifiesto los poemas como voces que alternan y se distinguen, o como voces que son marco a otras voces o son encuadradas por ellas, o como marcos que enmarcan otros marcos<sup>93</sup>. Resumen

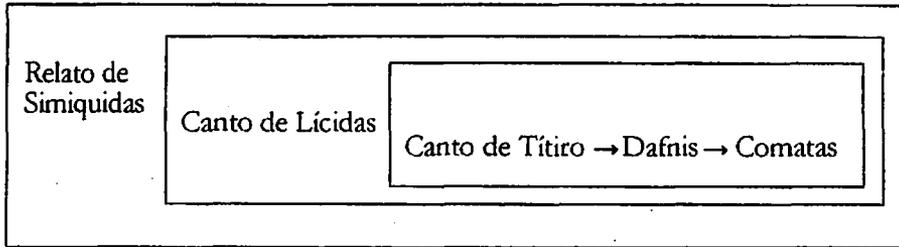
<sup>90</sup> Cfr. Behler (1997: 92-114, 101).

<sup>91</sup> Allemann (1970: 29).

<sup>92</sup> Cfr. Gow (1973: II, 21).

<sup>93</sup> Cfr. Gow (1973: II, 21).

ma los encuadres y correspondencias de voces que Goldhill pone en evidencia al analizar el canto de Lícidas en id. VII. Este canto está incluido en el relato en primera persona de Simiquidas, e incluye a su vez el canto de Títiro, quien primero canta sobre la muerte de Dafnis, luego sobre la apoteosis de Comatas:



Un poema remite a otro poema que remite a otro poema, en un juego de cajas chinas, de *mise en abîme*, que guía al lector en la búsqueda de la voz bucólica por excelencia. En el id. VII parece ser la del cabrero Comatas, el θεῖε Κομάτα con cuya invocación termina el canto de Títiro, al mismo tiempo que el de Lícidas.

4. Como conclusión de las páginas que preceden, formulo ocho tesis que considero esenciales para comprender la poesía bucólica de Teócrito:

- sólo puede ser productiva una lectura de los idilios que reconozca el rasgo esencial de los pastores bucólicos, a saber, que son pastores que cantan;
- es poesía de poesía, poesía sobre poesía. En ella es constitutiva la presentación de pastores que cantan y de sus cantos: todo su mundo gira en torno al canto, al poder del canto, al amor sometido al canto o doblegado por o ante el canto;
- fundamental para la comprensión de lo que reconocemos como actividad propia de estos pastores es el análisis de los términos βουκολικός, βουκολιαστάς, βουκολικάς, αἰδῆς, βουκολικὰ Μοῖσαι, βουκολιάσδομαι, βουκολές (idd. I, V y VII);

<sup>94</sup> Cfr. el análisis del enfrentamiento entre Afrodita y Dafnis en el id. I en Weiss (2001).

- como el canto de los pastores está enmarcado en el canto que representa el idilio mismo, y como en los cantos se inscriben a menudo nuevos cantos, podemos afirmar que estamos en esta inclusión de unas voces poéticas en otras ante un rasgo distintivo de la poesía de Teócrito;
- el mundo bucólico es la poesía bucólica: no es heterónimo ni depende de una realidad empírica anterior y exterior a él. Es un mundo estético ficcional con leyes propias, creado a partir de la docta recepción de la literatura anterior y contemporánea y legitimado por su propia existencia. Resulta descaminado entonces interpretarlo como poesía realista, como transporte de alguna función extraliteraria, ni como poesía utópica ni alegórica, lo que también llevaría a buscarle una función exterior al texto mismo;
- las correspondencias entre las distintas figuras, los temas, motivos, mitos, lugares, paisajes constituyen ese mundo y remiten a él<sup>95</sup>. Como bien observa Stanzel, es un mundo sin referencias históricas, lo que lo hace aparecer como un mundo autónomo<sup>96</sup>, ligado por una red auto-reflexiva de referencias internas, asociaciones, reminiscencias, remisiones. Si se las sigue, se crea un tejido que une todos los idilios bucólicos y algunos de lo que no lo son, tejido que reconocen los poetas seguidores de Teócrito, quienes no por acaso asocian al mundo bucólico la muerte de Adonis y la de Dafnis;
- el sentido (σῆμα) de los idilios no deriva de los objetos que presentan o de los representados, sino de la relación y correspondencia entre ellos, que es la que expresa el canto bucólico. En esta poesía, todo lo que existe existe en tanto cantado;
- aparte de la poesía, la otra fuente de los idilios bucólicos es la naturaleza representada, que es en ella constitutiva, no accidental. La compleja red que une en la naturaleza los árboles con los ríos, los arroyos con los

---

<sup>95</sup> De esta red relacional se han ocupado primero Lawall y después Schmidt, cf. el comentario a ambos en Bernsdorff (1994: 50, n. 42).

<sup>96</sup> Stanzel (1995: 34): "*Die Welt des Hirtengesangs, wie sie uns in Theokrits Gedichten entgegentritt, erscheint als eine in gewissen Sinne unabhängige Welt, die in sich funktioniert [...]*" (El mundo del canto pastoril, tal como se nos presenta en las poesías de Teócrito, aparece como un mundo en cierto modo independiente). Cfr. Stanzel (1995: 38).

montes y las fuentes es espejo u origen de la nueva poesía de Teócrito, de su poética bucólica. Es la fuente primera de la belleza como ritmo, orden, gozo de los sentidos y gozo interior. Pero también aquí es el poeta quien combina libre y programáticamente los elementos, tejiendo su propio bosquecillo estético como entreteteje las ramas de los árboles que crecen junto a la surgiente en el *locus amoenus* del comienzo del id. VII (v. 7-9):

ταὶ δὲ παρ' αὐτᾶν  
ἀγχειροὶ πετέλαι τε εὐσκίον ἄλλος ὕφανον  
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφέες κομόωσαι.

(junto a ella [la fuente] entretejían álamos y olmos un bosquecillo umbroso cubierto por una cabellera de hojas verdes).

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones

DOVER, K. J. (1971). *Theocritus. Selected Poems*. Glasgow, MacMillan.

GOW, A.S.F. (ed.) (1973 [1952]). *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press.

WENDEL, C. (1966 [1914]). *Scholia in Theocritum vetera*. Stuttgart, Teubner.

### Traducciones

BECKBY, H. (1975). *Die griechischen Bukoliker. Theokrit – Moschos – Bion*. Meisenheim/Glan, A. Hain.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid, Akal.

FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1984). *Títilo y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*. Madrid, Fundación Pastor.

FRITZ, F.-P. (1970). *Theokrit: Gedichte*, Tübingen, Heinemann.

GARCÍA TEJERO, M. – MOLINOS TEJADA, M. T. (1986). *Bucólicos griegos*. Madrid, Gredos.

### Estudios

ABBENES, J.G. J. (1996). "The Doric of Theocritus, a Literary Language". En: Harder, E.M. – Regtuit, R. F. – Wakker, G. C. (ed.). *Theocritus*. Groningen, Forsten, pp. 1-19.

ALLEMANN, B. (1970). "Ironie als literarisches Prinzip". En: ALLEMANN, B. – SCHÄFER, A. (ed.). *Ironie und Dichtung*. München, Beck.

ALPERS, P. (1996). *What is Pastoral?*. Chicago, The University of Chicago Press.

- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BEHLER, E. (1997). *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, Schöningh.
- BERNSDORFF, H. (1994). "Polyphem und Daphnis. Zu Theokrits sechstem Idyll". En: *Philologus* 138, pp. 38-51.
- BERNSDORFF, H. (2001). *Hirten in der nicht-bukolischen Dichtung des Hellenismus*. Stuttgart, Steiner.
- CAIRNS, F. (1972). *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, University Press.
- COUAT, A. (1968 [1882]). *La poésie alexandrine*. Bruxelles, Culture et civilisation.
- EFFE, B. (1977). *Die Genese einer literarischen Gattung: die Bukolik*. Konstanz, Universitätsverlag.
- EFFE, B. (1979). "Die Destruktion der Tradition". En: *Rheinisches Museum* 121, pp. 49-77.
- EFFE, B.-BINDER, G. (1989). *Die antike Bukolik: eine Einführung*. München, Artemis Vlg.
- EFFE, B.-BINDER, G. (2001). *Antike Hirtendichtung: eine Einführung*. Düsseldorf, Artemis & Winkler.
- EFFE, B. (1986). *Theokrit und die griechische Bukolik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- FANTUZZI, M.-HUNTER, R. (2002). *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*. Roma-Bari, Laterza.
- FANTUZZI, M. (1995). "Variazioni sull' esametro in Teócrito". En: FANTUZZI, M.-PRETAGOSTINI, R. *Struttura e storia dell' esametro greco*, I. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 221-264.
- GENETTE, G. (1986). *Théorie des genres*. Paris, Ed. du Seuil.
- GOLDHILL, S. (1991). "Framing, polyphony and desire: Theocritus and Hellenistic poetics". En: *The poet's voice. Essays on poetics and Greek literature*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 223-283.
- HALPERIN, D. (1983). *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven-London, Yale University.
- HORSTMANN, A. (1976). *Ironie und Humor bei Theokrit*. Meisenheim am Glan: Hain.
- LAWALL, G. (1967). *Theocritus' Coan Pastorals. A Poetry Book*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.
- LEGRAND, Ph.-E. (1968 [1898]). *Étude sur Théocrite*. Paris, Boccard.
- LEMBACH, Kart (1970). *Die Pflanzen bei Theokrit*. Heidelberg, C. Winter.
- LINSELL, A. (1937). "Was Theocritus a botanist?". En: *Greece & Rome* 17, pp. 78-93.
- NAUTA, R. (1990). "Gattungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte am Beispiel der Entstehung der Bukolik". En: *A&A* XXXVI, pp. 116-137.
- PAULSEN, T. (2005). *Geschichte der griechischen Literatur*. Stuttgart, Reclam.
- PAYNE, M. (2007). *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- PÖSCHL V. (1964). *Die Hirtendichtung Virgils*. Heidelberg, Winter.

- POGGIOLI, R. (1975). *The oaten flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.
- PRETAGOSTINI, Roberto (2006). "How Bucolic are Theocritus' Bucolic Singers?". En: FANTUZZI, M. -PAPANGHELIS, T. *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden-Boston, Brill, pp. 53-73.
- ROSENMEYER, Th. (1969). *Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: University of Californian Press.
- SCHLEGEL, F. (1988 [1797]): *Kritische Schriften und Fragmente*. E. Behler (ed.), t. 2. Paderborn, Schöningh.
- SCHMIDT, E. A. (1972). *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*. München, Fink.
- SCHMIDT, E. A. (1987). *Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie*. Frankfurt a/M., P. Lang.
- SCHMITT, A. (1989). "Ironie und Spiel bei Theokrit?". En: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, N.F. Bd. 15, pp.107-118.
- SCHNELL, R. (2007). "Ironie als Lebensform". En: Waltraud >Wara< Wende (ed.): *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 16-32.
- SERRAO, G. (1971). *Problemi di poesia alessandrina I*. Roma, Ed. dell' Ateneo.
- SNELL, B. (1993 [1946]). *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. [traducción española] (1965). *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid, Editorial Razón y Fe.
- STANZEL, K.-H (1995). *Liebende Hirten. Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*. Stuttgart, Teubner.
- VAN SICKLE, J. (1975). "Epic and Bucolic (Theocritus Id. vii; Vergil Ecl. I)". En: *Quaderni Urbinati di Filologia Classica* XIX, pp. 45-72.
- VARA, J. (1992). "The Sources of Theocritean Bucolic Poetry". En: *Mnemosyne* XLV, pp. 333-344.
- WATT, I. (1957). *The Rise of the Novel*. Berkeley, University of California.
- WEBSTER, T. B. L. (1964). *Hellenistic Poetry and Art*, London, Methuen.
- WEISS, I. M. (2001). "El canto bucólico y el poder destructivo del amor". En: GRAMMATICO G. - ARBEA, A. - PONCE DE LEÓN, X. *Querer, poder, deber, en la antigüedad*, Santiago de Chile, Iter, pp. 147-157.
- WELLEK, R. (1963). "The Concept of Realism in Literary Scholarship". En: *Concepts of Criticism*. New Haven, Yale University Press, pp. 222-255.
- WITEK, F. (2006). *Vergils Landschaften*. Hildesheim, Olms.
- ZANKER, G. (1987). *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its Audience*. London, Croom Helm.

# NOTICIAS

## XXI SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

### “θεωρεῖν / Speculari: La palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo”

Del 21 al 24 de septiembre de 2010, la ciudad de Santa Fe se convirtió en sede del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por los Departamentos de Letras, Historia y Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC). La Comisión Organizadora de este evento que bianualmente congrega a la comunidad de clasicistas argentinos y extranjeros, estuvo integrada por la Prof. Silvia S. Calosso (Presidente) y los Dres. Juan Carlos Alby (UNL-UCSF), Arturo Álvarez Hernández (UNMP), Fabián Mié (UNL-UNC) y Rubén Florio (UNS) como Vicepresidentes.

Bajo el título “θεωρεῖν / Speculari: La palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo”, este encuentro propuso a los asistentes debatir sobre la importancia que cobra la voz de los antiguos -aún en un mundo globalizado y tecnologizado como en el que vivimos- al momento de comprender los derroteros por los cuales el pensamiento del hombre ha incursionado.

Las actividades del Simposio dieron inicio el día martes 21 de septiembre con el acto de apertura en el Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral, el cual contó con la presencia del Rector de la mencionada universidad, Abogado Albor Cantard; el Rector de la UNR, Prof. Darío Maiorana; el Presidente de la AADEC, Dr. Arturo Álvarez Hernández; el Decano de la FHUC, Prof. Claudio Lizárraga y la Presidente del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Prof. Silvia Calosso. La apertura contó además con un momento musical, interpretado por la soprano santafesina Susana Caligaris quien, acompañada de la pianista Svetlana Emyasheva, interpretó magníficamente composiciones de Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Juan José Castro y Juan Pedro Esnaola. La conferencia inaugural estuvo a cargo de la reconocida helenista Francesca Mestre (Universitat de Barcelona), quien disertó sobre “Cultura en el Imperio romano: un mundo libresco”. El viernes veinticuatro el Dr. Harm Pinkster de la Universidad de Ámsterdam, Holanda, pronunció la conferencia de cierre titulada “Active and Passive voice as a means of representing the world from different perspectives”.

La propuesta del Simposio fue variada no sólo en cuanto a las temáticas, sino también en lo relativo a actividades. Hubo en total siete conferencias, además de las mencionadas, que versaron sobre: “Gorgia e Isocrate: i poteri della parola e la scoperta della letteratura”, a cargo del Dr. Roberto Nicolai (Univer-

sità degli Studi di Roma La Sapienza); “El eclipse en Plutarco”, trabajo presentado por Constantino Baikouzis (Rockefeller University); “Res Gestae: ordenar la memoria en los inicios de la Roma Imperial”, Dr. Nicolás Cruz (Pontificia Universidad Católica de Chile); “El neologismo en Aristófanes como instrumento que crea un mundo. A propósito de Ranas”, Dr. Pablo Cavallero (Universidad de Buenos Aires); “Ciudadanos en asamblea: La palabra que hace/deshace la democracia ateniense”, Dr. Julián Gallego (Universidad de Buenos Aires); “El hombre complejo, número, armonía y biología”, Dr. Francisco García Bazán (Investigador Superior del CONICET); “Interpretar la piedad socrática bajo la mirada de Gadamer”, Dr. J. Zamora (Universidad Autónoma de Madrid), y dos teleconferencias: “The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording”, dictada por el Dr. Gregory Nagy (Harvard University) y “Un cerdo defiende su felicidad: El argumento paradójico del Gryllos de Plutarco”, a cargo del Dr. David Konstan (New York University).

Otra modalidad académica que consideró el Simposio y que resulta hoy en día muy interesante para los investigadores, en tanto permite el debate de ideas y el contraste de miradas sobre un mismo objeto de estudio, fueron los paneles. El primero de ellos, con título homólogo al del Simposio, reunió a los doctores Juan Carlos Alby (UNL y UCSF), Fabián Mié (UNL, UNC, CONICET) y Arturo Álvarez Hernández (UNMdP); el segundo panel titulado “Las tragedias de Séneca desde nuevas perspectivas de estudio” estuvo a cargo del Dr. Andrés Pociña Pérez y la Dra. Aurora López López, ambos provenientes de la Universidad de Granada, España. El tercer panel “El Estoicismo entre Grecia y Roma” reunió a los doctores Marcelo Boeri (Universidad Alberto Hurtado, Chile), Mariano Nava Contreras (Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela) y Andrea Lozano Vázquez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia). Finalmente, el panel “Lingüística y Retórica de las Lenguas Clásicas” convocó a la Dra. Esperanza Torrego (Universidad Autónoma de Madrid), al Dr. Jesús de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid) y a la Dra. Nora Múgica (Universidad Nacional de Rosario).

En total se conformaron cincuenta y cinco comisiones de ponencias (220 trabajos) que versaron, en el marco de la temática propuesta, sobre distintos aspectos de la literatura, la retórica, la historia, la filosofía, la política, la religión y el arte grecorromano, como así también en torno a un tema hoy en día sobre la mesa de debate: cómo enseñar las lenguas clásicas de un modo eficaz y sin

perder de vista la sabia recomendación del docere delectando de los antiguos.

Otra actividad a destacar es el dictado de cursos simultáneos de especialización, que comenzaron el día miércoles 22 y se extendieron hasta el cierre del encuentro. Los participantes pudieron optar por dos propuestas igualmente interesantes: "El mundo de la Segunda Sofística: tradición y *mimesis* literaria griegas en el Imperio romano" a cargo de la Dra. Francesca Mestre, y "Classics in the Age of Wikipedia: Creating, Sharing and Accessing Information in a Global, Networked Environment" dictado por el Dr. David Bamman (Perseus Project, Estados Unidos).

En el marco del Simposio también se presentaron dos libros: En recuerdo de Beatriz Rabaza. *Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Aurora López y Andrés Pociña (eds.), Universidad de Granada, Granada, 2009 y *Ensaio sobre Plutarco. Lecturas Latino-Americanas*. Oliveira Silva, M. A. y Vergara Cerqueira, F. (Comp.): Ed. UFPel, Pelotas, 2010.

En el mediodía del miércoles 22 de septiembre se llevó a cabo la Asamblea General Ordinaria de AADEC con el fin de renovar autoridades. Contando con una importante presencia de socios, resultaron consagradas por unanimidad de votos como nuevas autoridades de la asociación para el período 2010-2012: Juan T. Nápoli del ateneo La Plata en el cargo de Presidente; Liliana Pérez del ateneo Rosario fue elegida Vicepresidente; Marta Alesso -representante del ateneo La Pampa-, Secretaria; Gabriela Marrón (Bahía Blanca) fue elegida Prosecretaria; Estela Guevara, representante del ateneo Mendoza, fue elegida Tesorera y como Protesorero, Luis M. Martino del ateneo NOA-Tucumán. De esta manera la Asociación Argentina de Estudios Clásicos ratifica su decisión de mantener un espíritu federal para la conformación de la Mesa Ejecutiva de la institución. Asimismo, en la mencionada reunión se estableció como sede organizadora del próximo Simposio Nacional la ciudad de Tucumán.

La noche del día jueves 23 de septiembre, con anterioridad al Acto de clausura celebrado el día viernes por la tarde, la cena de camaradería reunió con muy buen ánimo a los concurrentes y demostró una vez más la cálida recepción, la buena disposición y la indudable eficiencia de los organizadores del evento para la coordinación de las diferentes actividades propuestas durante el Simposio.

**Lorena Ángela Ivars**  
Universidad Nacional de Cuyo

## XVI ANNUAL SEMINAR COURSE ON ANCIENT GREEK LITERATURE AND CULTURE

Desde el 17 al 31 de julio de 2010 se realizó en la ciudad de Delfos, Grecia, el *XVI Annual Seminar Course on Ancient Greek Literature and Culture*. El mismo tuvo lugar en el European Cultural Centre of Delphi y fue organizado por este prestigioso Centro y el Hellenic Ministry of Culture and Tourism.

La Dra. Ana María González de Tobia fue la persona responsable de la coordinación y ejecución del Seminario de julio 2010 por Argentina. Su tarea eficaz y responsable permitió una excelente organización y un óptimo desarrollo de las actividades programadas. Por primera vez, este curso estuvo destinado a profesores hispanoamericanos y la comunidad argentina dedicada a los estudios clásicos fue la que inauguró esta experiencia científica internacional. Además de los docentes oriundos de distintas provincias argentinas, conformaron el grupo seleccionado una profesora de Chile, otra de Brasil y un docente de Uruguay.

El programa del Seminario fue dictado por reconocidos especialistas, varios de los cuales dictan clases en distintas universidades de Grecia. Cada conferencista disponía de ochenta minutos para desarrollar su tema; concluida la disertación, se abría el debate.

La primera conferencia "Song, politics and cultural memory: Pindar's Seventh Pythian, the Alcmaeonid Temple and the Politics of Performance", estuvo a cargo de la Prof. Lucia Athanassaki de la Universidad de Creta. Mostró la relación entre la Pítica VII, que exalta la raza de los alcmeónidas, y el frontón este del templo alcmeónida en Delfos. Lucía Athanassaki disertó también sobre "Tragic ways of looking at Archaizing Sculptures: Bacchylides 18 and the Athenian Treasury in Delphi". En esta ocasión, vinculó el contenido de la oda 18 de Baquilides con las imágenes que aparecen en una serie de metopas, conservadas en el Museo de Delfos. La Dra. Ana María González de Tobia, de la Universidad de La Plata, estuvo a cargo de cuatro conferencias: "¿Cómo contaron los antiguos griegos su propia historia? Mito e historia."; "La narrativa mitohistórica en la historia. El *logos* Cresos en Heródoto. Historia, Libro I."; "Un mito, una historia y su definición en el arte." y, finalmente, "Los estudios Clásicos en Latinoamérica."

La exposición de E. Bowie de la Universidad de Oxford, titulada "Sacadas of Argos: thrice Pythian victor" se centró en el estudio de los escasos fragmentos conservados de Sacadas de Argos, poeta del siglo VI a. C. El Prof. Ioannis Xydopoulos, de la Universidad Aristóteles de Tesalónica, estuvo a cargo de

una conferencia titulada "Macedonians and Southern Greeks. The literary and epigraphic evidence (7th-1st cent. BC)". En su disertación procuró demostrar la posibilidad de que los macedonios hayan sido considerados una raza griega en el mundo antiguo.

También expusieron en este Seminario, entre otros, el Prof. Yannis Petropoulos, de la Universidad de Tracia, la Dra. en arqueología Alkistis Choremi-Spetsieri, el Prof. Stelios Virvidakis de la Universidad de Atenas.

Es interesante destacar que la única conferencia sobre un autor griego contemporáneo fue dictada por el Prof. Elias Danelis, de nacionalidad griega pero residente en España y dedicado a la enseñanza del griego moderno. En su disertación se refirió al poeta y dramaturgo Ángelos Sikelianós (1884-1951), muy recordado por los habitantes de Delfos no solo por su obra, sino también porque dio un nuevo impulso a la región en la primera mitad del siglo XX. En dos oportunidades, 1927 y 1930, Sikelianos volvió a organizar los famosos festivales délficos. Esta ponencia se dictó en la antigua residencia del artista, convertida hoy en el Museo de las Fiestas Délficas.

Incluidas entre las actividades del Seminario se encontraba la visita al Museo y sitio arqueológico de Delfos el día domingo 25 de julio. Previamente, el día sábado, hubo tres conferencias dictadas por la prestigiosa arqueóloga Rosina Kolonia, Prof. Emérita de Delphi Antiquities y ex-Directora del Museo, quien acompañó al grupo durante el recorrido del Museo. Tanto sus conferencias como las explicaciones que brindó generosamente en la visita al museo otorgaron un plus al enriquecimiento natural que brinda la visita a estos lugares.

En el marco de este Seminario se ofreció también una representación del *Edipo Rey* de Sófocles, que tuvo lugar en el teatro del European Cultural Centre of Delphi. Un reconocido elenco griego estuvo a cargo de esta puesta en escena de la tragedia de Sófocles. El famoso actor Konstantinos Markoulakis se desempeñó en el papel de Edipo y la actriz Karyofilia Karabeti interpretó a Yocasta. El director de la puesta en escena fue Spyros Evangelatos, muy respetado en el ámbito teatral griego por haber dirigido 36 obras representadas en el grandioso teatro de Eidauro. Ser espectador de esta obra en un teatro emplazado en Delfos, con el marco natural del Golfo de Corinto a la distancia, constituyó una experiencia humana y estética inolvidable que se sumó a los aportes pertinentes del Seminario.

Las actividades concluyeron el día jueves 29 de julio con una mesa redonda

en la que todos los asistentes sintetizaron su experiencia sobre le Seminario y recibieron las certificaciones correspondientes.

Como cierre final hubo una cena de despedida, para la que se habían convocado a dos grupos de danza que brindaron un bello espectáculo de bailes típicos. De este modo, las personas responsables del funcionamiento del Centro, ejemplos genuinos del espíritu hospitalario heleno, lograron un grato cierre para una experiencia única.

**Andrea Verónica Sbordelati**  
Universidad Nacional de Cuyo

## RESEÑAS

**Cicerón. *Catilinarias*.** Traducción, notas e introducción de Emilio Rollié, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009. 1º edición. 336 pp.

Emilio Rollié, especialista en lenguas y literaturas clásicas, es profesor en la Universidad Nacional de La Plata. Ya hemos podido apreciar la calidad de su trabajo en Horacio. Odas. Una introducción crítica. En esta oportunidad nos ofrece una versión de las *Catilinarias* o los cuatro discursos contra Catilina de Marco Tulio Cicerón, seguido de la *Conjuración de Catilina* de Cayo Salustio Crispo y precedidos de una introducción sobre el contexto histórico en el que se insertan los textos.

La introducción presenta un panorama extenso de la historia de Roma en una síntesis precisa y objetiva. Teniendo en cuenta las dificultades que el lector experto encuentra hoy para comprender los asuntos que marcaron los vaivenes políticos de la república romana, sin lo cual se corre el riesgo de no entender ni apreciar los discursos que siguen, Rollié ofrece una explicación tan escueta como clara. Fundado en una bibliografía clásica y seria, no vuelca sobre la política de la ciudad antigua los prejuicios ideológicos de la modernidad ni transfiere conceptos de la sociocrítica posmoderna, aún cuando muchas instituciones, estrategias y personajes se repitan en la actualidad. Los antecedentes históricos de la conjuración de Lucio Sergio Catilina, como la cronología de la vida de Cicerón, le brindan al lector universitario o especialista un apoyo indispensable.

Otro gran acierto es, sin duda, el texto de Salustio en la versión del mismo profesor Rollié. En efecto, la lectura de ambos discursos permite completar todo el asunto del *Bellum Catilinarium* y cotejar los puntos de vista de estos contemporáneos de la crisis de la república.

Sin embargo, el gran mérito de la edición lo representa el trabajo de traducción. Todo el que se ha acercado a esta tarea conoce los peligros y sinsabores de la misma. Pero cuando se traduce a un clásico, la problemática es aún mayor y ni qué decir cuando ese clásico representa la cima de la retórica latina. Las posibilidades que se le ofrecen al traductor son muchas: la versión literal que suele ser áspera y poco elegante, la libre, que a veces traiciona el espíritu del autor y la muy libre, que en realidad refleja más al traductor y se convierte, en rigor, en una versión parafrástica.

En su versión, Rollié ha privilegiado la claridad, la elegancia sin afectación y el estilo típicamente ciceroniano trasladado al español, tarea que sólo se consigue con el manejo solvente de ambas lenguas. Ejemplos de ello son el uso de algunos cultismos, como la traducción de *sapientia* por “sapiencia” y no sa-

biduría, teniendo en cuenta el gusto ciceroniano por tales giros. Resultan muy valorables las adaptaciones pertinentes, guiadas por el cotexto, como la traducción del *quid* interrogativo por expresiones diversas, como “¿qué más?”. La versión vence, además, la costumbre de los que se dedican a la enseñanza de la gramática latina de permanecer demasiado pegados a las posibilidades que ofrece el manual. En general, los buenos traductores bucean en las expresiones equivalentes con mayor libertad que los gramáticos y el que desempeña ambos oficios conoce de estas diferencias. Así, nuestro traductor busca con libertad decir en español lo que Cicerón dice en latín y para ello ‘desescolariza’ ciertas equivalencias establecidas por las gramáticas, sobre todo en las expresiones típicamente latinas de la voz perifrástica o de las formas nominales del verbo.

Respetuoso del estilo del retor, mantiene las repeticiones y paralelismos en su lugar y refuerza el tono enfático original. La adaptación de la puntuación al castellano, teniendo en cuenta que ha seguido para Cicerón el texto de Henri Bornecque que ya tiene un trabajo de modernización de la puntuación, sigue de manera correcta y natural las normas del español.

Respecto de la traducción de Salustio, se pueden hacer las mismas observaciones, sin embargo, se debe destacar un mérito no menor: en las dos versiones Cicerón tiene un estilo y Salustio otro, lo que muestra por parte de Rollié el conocimiento y la fidelidad a los textos originales.

En ambos textos se ha seguido la numeración paralela y se han agregado numerosas notas que ofrecen información sumamente interesante. En conclusión, se trata de una edición muy cuidada e indispensable para el especialista.

**Mariana Calderón de Puelles**  
Universidad Nacional de Cuyo

Evans Civit, J. H. (ed.). *Antología del Index Aristotelicus de H. Bonitz*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, Colección Instrumentos, 2010. 637 pp.

En 1870 Hemann Bonitz publicó el *Index Aristotelicus*, obra monumental sobre la lengua de Aristóteles. En él registra los diferentes sentidos con los cuales aparecen distintas palabras de la lengua griega en sus obras, tanto los significados comunes como los matices específicos notificados en ellas. También constan en el *Index* las citas de las principales ubicaciones de estos sentidos. Esta obra de incalculable utilidad para la comprensión de la obra aristotélica es, sin embargo, de difícil acceso. Requiere conocimiento de las lenguas clásicas: el vocabulario y su cotexto (indicado muy sucintamente) están en su idioma original y las respectivas traducciones, en latín. Además, las citas están registradas mediante un sistema de abreviaturas propio, también en griego, con la referencia a la página, columna y línea de la edición de Bekker. Es decir que, entre originales y traducciones, se requeriría de mucho material añadido para que la consulta a esta obra fuera provechosa. Por lo demás, su diseño resulta poco amigable, con letra muy pequeña y poco espacio entre los renglones.

A partir de dos proyectos avalados y financiados por la SECyT de la UNCuyo, un equipo de investigadores de esta universidad, bajo la dirección del Prof. Dr. Jorge H. Evans Civit, ha elaborado una antología que supere las dificultades mencionadas y haga accesible la valiosísima obra de Bonitz. Ellos son, por el Instituto de Lengua Clásicas: Liliana Sardi de Estrella, Esther Driban, Elda Cecco, María Estela Guevara de Álvarez, Cristina Silventi, y María Guadalupe Barandica. Del Instituto de Filosofía: Jorge Horacio Evans Civit, Diego Lema Sarmento, Tania Squizzato e Ivana Anton Mlinar. Este tomo es el primero de los que, esperamos, difundan esta investigación.

Las diferencias son notables a primera vista. Con una diagramación que facilita la lectura, los distintos sentidos se encuentran claramente explicados en español, las citas griegas están traducidas junto con un cotexto que permite apreciar su funcionamiento y las referencias a las obras constan de los nombres completos en nuestro idioma. En el caso de obras que no contaban con una versión en español, el título se ha mantenido en latín y la traducción de los textos correspondientes ha sido realizada por el investigador a cargo del término.

La selección de términos que constituyen esta antología no es arbitraria. Han sido elegidos por la importancia que tienen para entender la obra de Aristóteles desde el punto de vista lógico-metafísico. Por ejemplo,

“el estudio de las voces σύμβολον, σημεῖον, ὄνομα, λόγος, πρᾶγμα, νοεῖν, νόημα, νόησις, νοητικός, νοῦς es indispensable para entender la diferencia que Aristóteles establece entre los símbolos con los que el hombre se comunica fácticamente y el ámbito de los conceptos de las cosas: el ámbito de lo inteligible.” (p. 10).

Figuran también en este ámbito μῦθος y λέγειν. Distintos términos pueden ser agrupados en diferentes zonas semánticas. Para denominar al individuo en su particularidad, Aristóteles usa τίς (pronombre indefinido), ὅδε, ἕκαστος, σύνολος. Para el ámbito de lo universal, εἶδος, ιδέα, μορφή, ἴδιος, ἰδίᾳ (κατ' ἰδίαν), ἅπλοος, αὐτός, κοινός, κοινή, ἀφαιρεῖν, ἀφαίρεσις. Abarcan la zona del acaecer de las cosas συμβαίνειν, δόξα, ἐνδέχασθαι, τυγχάνειν, τύχη, ἀνάγκη, αὐτόματος. Para el estudio del ser, resulta útil la presencia de los términos εἶναι, τὸ ὄν, ὑπάρχειν.

Se suma a la valoración de esta obra el hecho, ya mencionado, de que el equipo de editores haya estado íntegramente conformado por el recurso humano de la Universidad Nacional de Cuyo. Este trabajo, metódico y erudito, rescata de los anaqueles una obra fundamental para la comprensión de Aristóteles como es el *Index Aristotelicus* de Bonitz, por lo que resulta de una inmensa utilidad para los lectores de habla hispana y merece figurar en las investigaciones sobre el tema que se desarrollen en nuestro medio.

**Susana Aguirre de Zárate**  
Universidad Nacional de Cuyo

Francisco Cortés Gabaudán y Julián Víctor Méndez Dosuna (eds.). *Dic Mibi, Musa, Virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, 725 pp.

Resulta imposible evitar el lugar común al decir que Antonio López Eire fue, sin duda, una de las grandes figuras de la filología clásica de los últimos años. Este volumen da cuenta de esta aserción desde una óptica que, aunque en todo rigor científico, es también íntima: el homenaje sincero de sus amistades. López Eire era una persona de muchos y variadísimos amigos, porque sus notables alcances intelectuales le permitían desenvolverse con soltura en casi cualquier rama de los estudios clásicos. Tanto el actual cuerpo docente de la Universidad de Salamanca como sus alumnos lo recuerdan con especial aprecio y, como en el libro, le rinden con sus buenos recuerdos, un tributo sentido y constante. Sería poco útil en este espacio reseñar la brillantísima carrera académica del homenajeado. Baste decir que el Prof. López Eire representó, y representa, una autoridad internacional en temáticas como Dialectología, Historia de la lengua y Poética y Retórica griegas.

Los editores forman parte del cuerpo de investigadores y docentes de la Universidad de Salamanca. Francisco Cortés Gabaudán, profesor titular de Filología Griega, realiza en la actualidad numerosas aportaciones a los campos de la retórica, la oratoria, la historiografía, medicina y etimologías griegas. Por su parte, Julián Méndez Dosuna, Catedrático de Lengua Griega, se desempeña en el área de la lingüística, centrado en el estudio de la morfo-fonología de los dialectos griegos antiguos. Ambos editores fueron estudiantes, colegas de trabajo y amigos del Prof. López Eire. Con *Dic Mibi, Musa, Virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*, presentan tanto al investigador especializado como al público general, una muestra fiel de la pluralidad y excelencia académica del homenajeado, a través de una recopilación de artículos de muchos de los más destacados investigadores actuales de la Filología clásica, casi todos ellos, fervientes discípulos de López Eire y su obra.

Ya el título del volumen, la traducción que hiciera el poeta latino Horacio del primer verso de la *Odisea*, advierte que podremos conocer, al menos en parte, esa especie de héroe que López Eire fue para sus colegas y discípulos. El volumen, de muy lujosa impresión, cuenta con ochenta y cuatro estudios recientes, la gran mayoría en español, de las más variadas temáticas y con una actualización bibliográfica al final de cada uno, que reviste gran utilidad. Estos estudios están a cargo de especialistas de reconocida trayectoria y abarcan temáticas relacionadas en su mayoría con aspectos lingüísticos, culturales y lite-

rarios del indoeuropeo y las filologías griega y romana. Es la misma variedad la que dificulta una reseña abarcadora que no canse al lector, por lo que opto por hacer centro en algunos artículos que considero de especial interés y que espero darán una idea, seguramente somera, acerca del valioso contenido del libro.

El primero de estos estudios remite a una esfera poco conocida en la tradición de los estudios clásicos latinoamericanos. La Dra. Ana Agud, reconocida especialista en estudios indo-iránicos en España, propone una profunda reflexión epistemológica en torno al concepto de *lo absoluto*, en el estudio inaugural del volumen, titulado “Lo absoluto, el sueño, la sílaba *om* y dos poemas crepusculares: Una reflexión intercultural”. Con un lenguaje claro pero que requiere predisposición y concentración, Agud presenta un breve cuadro de situación acerca de la forma en que la civilización occidental ha racionalizado conceptos signados por una irracionalidad inmanente. Haciendo hincapié en esta idea, la reflexión se extiende hasta la lengua misma y su imposibilidad para aprehender la realidad en toda su dimensión, concluyendo que ‘lo absoluto’ tal vez no sea más que una especie de esperanza conceptual que abarque todas las cosas y situaciones, incluido nuestro “vivir para morir”. Con seguridad se trata de una abstracción vacía abordada desde siempre por los pensadores de toda época y civilización. La autora propondrá a continuación el punto de vista de la antigua filosofía india acerca de este asunto, remitiendo en primer lugar al *Poema del no ser*, fragmento de autor anónimo perteneciente al *Rigveda*, y unos de los pilares del pensamiento especulativo indio, donde se intuye cómo la conceptualización misma, como forma de determinar una realidad, elimina la idea de ‘lo absoluto’, por lo que se hace necesario aproximarse desde otra perspectiva, esto es, la utilización de un lenguaje de estilo paradójico que no descarte ninguna porción de la realidad. Aquí entra en juego la sílaba *om*. Amén de una breve e interesante explicación lingüística que da la autora, esta sílaba sería lo más cercano a nuestro ‘absoluto’. No posee para los indios un significado particular, sino que se constituye en un ‘deseo’ de hacer manifiesto aquello que no se puede comprender, un deseo de, según la autora, “instalarse en lo último, inaprensible, absoluto”. En la instancia final de su estudio, Agud, retoma el concepto del filósofo Schelling, quien ve el arte como la forma más cercana de materialización de ‘lo absoluto’, aunque tal vez igual de incomprensible. La ilustración y reflexión a la luz de poemas de Alcman y Goethe resultan por demás esclarecedoras.

Un ejemplo práctico y a la vez riguroso en el área de la filología griega es el trabajo presentado por el Dr. Luis Arturo Guichard, profesor de Filología Griega de la Universidad de Salamanca, titulado “Acerca del tratado Περὶ γρίφων de Clearco de Solos”. Moviéndose con habilidad por un terreno pantanoso como ha sido siempre el de los géneros literarios, Guichard ofrece una interesante perspectiva introductoria al género antiguo conocido como γρίφοι, a través de una redacción tan precisa como enjundiosa, sobre una literatura inserta en un periodo aún falto de estudios. Inicialmente concebido por Clearco de Solos, filósofo peripatético, en el s. III a.C., la teoría de los γρίφοι es retomada con modificaciones por Ateneo de Náucratis en su obra *Los sabios en el banquete*, aproximadamente cinco siglos después. La definición amplia de Clearco comprendía siete tipos distintos de γρίφος y se refería a “un problema entretenido, cuyo sentido debe hallarse mediante una búsqueda, usando la reflexión, a cambio de un premio o castigo”. Por otra parte, Ateneo, a quien pertenece la nomenclatura γρίφοι, presenta un género integrado ya específicamente por acertijos de diversos tipos a lo que, de acuerdo con el investigador, se suman una numerosa serie de “sobreelaboraciones” en el plano de lo formal, tales como los acrósticos, anagramas o permutaciones entre otras, que en definitiva constituyen recursos retóricos. De los siete tipos mencionados por Clearco, Ateneo menciona sólo tres de ellos, cada uno marcado profundamente por el uso de uno de estos recursos retóricos. Este estudio es una primera introducción a un género unido íntimamente con el simposio, especialmente importante para la comprensión de los “procesos de sobreelaboración literaria”, los gustos de la época y las relaciones entre teoría y producción.

Si bien los estudios de filología latina son menores en cantidad, no lo son en importancia. Buen ejemplo de ello es el trabajo de la Dra. Isabel Moreno Ferrero cuyo título, “De nuevo el “malentendido tenaz”: la influencia de Herodiano en las *Res Gestae* de Amiano”, nos invita a dar un paseo por los avatares de la grandiosa historia romana. La investigadora, especialista en historiografía latina, inaugura su estudio planteando que la variedad de las fuentes que pueden percibirse en la obra de Amiano, si bien son fruto de una inclinación por el ornato superficial característico de la época, pueden sin embargo comportar líneas de inspiración más profundas. La influencia de Herodiano, un funcionario romano devenido en historiador, últimamente revalorizado por la crítica, iría en la prosa de Amiano, más allá del mero paralelismo. Resulta probable que

Amiano haya tenido en cuenta a su predecesor tanto en la selección de ciertos esquemas retóricos, consagrados en el género historiográfico griego, como en algunos tópicos y hasta giros lingüísticos, aunque diferenciados por su postura final frente a los hechos de la historia. Al tratar un mismo tópico, la pluma de cada autor devela en los personajes de la narración histórica, virtudes y vicios diferentes, cuya selección está condicionada, en parte, por su idea acerca de aquello que es bueno para la ciudad. La Dra. Moreno ofrece un estudio fuertemente documentado, que invita al lector especializado a prestar atención a una parcela todavía poco explorada.

El trabajo tanto de los investigadores como de los editores es sin duda digno del homenajeado. Su contenido, mucho más variado y rico que lo que esta reseña ha pretendido dar muestra, recuerda la proteica imagen de un maestro que será recordado siempre.

**Mauricio Fernandez Nuin**  
Universidad Nacional de Cuyo

Francesca Mestre y Pilar Gómez (eds.). *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, 290 pp.

Del 16 al 18 de noviembre de 2006, se llevó a cabo el Coloquio Internacional “Luciano de Samosata: escritor griego y ciudadano romano” organizado por el grupo de investigación *Graecia Capta* de la Universidad de Barcelona. Los organizadores quisieron resaltar que el samosatense fue un autor situado en la encrucijada entre tres culturas: la de su Siria natal, la *paideia* griega en la que se educó y el mundo político romano del que era ciudadano. El coloquio internacional contó con la participación de académicos de España, Francia, Bélgica, Italia, Grecia, Reino Unido y Estados Unidos.

La obra que aquí reseñamos reúne trabajos presentados en dicho coloquio y dedicado a la memoria Jacques Bompaire, académico francés especialista en literatura griega de período romano, quien murió el 6 de mayo de 2009. El volumen está compuesto por trece ponencias expuestas durante el coloquio que mencionamos, tres trabajos adicionales sobre Luciano y dos trabajos que reflejan la tradición de los estudios luciánicos en la Universidad de Barcelona. Si bien el cuerpo de la obra está constituido por dos apartados principales, incluye también la conferencia de apertura pronunciada por Carles Miralles, y al final un trabajo que describe las obras de Luciano conservadas en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. Los artículos compilados han sido escritos en español, catalán, francés, italiano e inglés.

La obra está encabezada por un prefacio y una introducción a cargo de Francesca Mestre y Pilar Gómez, respectivamente. La primera de ellas, destaca cómo se decidió organizar el coloquio internacional, la temática propuesta y la estructura de la obra. Además, Mestre señala que esta obra se dirige tanto a especialistas en el mundo grecolatino como a quienes se interesan por las humanidades en general. Por su parte, Gómez señala en la introducción que el título del coloquio y de esta obra se propone mostrar los dos modos de encarar la obra del samosatense: estudiarlo para descubrir su valor literario, o situarlo históricamente y examinar sus relaciones con sus contemporáneos. La editora expresa su deseo de que estos estudios contribuyan a la comprensión de un autor tan complejo como Luciano, capaz de mostrar en una sola persona “un juego complejo de máscaras y de identidades”. (p. 15).

En la conferencia de apertura, Carles Miralles expone cómo se desarrolló su interés y su trato con la obra de Luciano desde que tradujo un pasaje de las *Verae Historiae* (II.13) en su primer año como estudiante de griego, y el cons-

tante trabajo de investigación sobre Luciano llevado a cabo a lo largo de décadas por el Departamento de Filología Griega de la Universidad de Barcelona y, particularmente, por figuras como Josep Alsina, Eulàlia Vintró, Montserrat Jufresa, Francesca Mestre, Pilar Gómez y él mismo.

La primera sección de este volumen, “Lucian the writer”, que concentra la mayor parte de los trabajos. Mauro Bonazzi (Università degli Studi di Milano), autor de “Luciano e lo scetticismo del suo tempo”, estudia la compleja actitud de Luciano frente al escepticismo de su época, pues aún aborreciéndolo por ser una doctrina filosófica, Luciano y el escepticismo son eminentemente prácticos y se dirigen al hombre común.

Jesús Carruesco y Montserrat Reig (Universitat Rovira i Virgili y Universitat de Barcelona), en “Fontenelle i els *Nous diàlegs dels morts: unes vides paral·leles* a la manera de Lluçia”, sostienen que los *Nuevos diálogos de los muertos* de este autor francés moderno se insertan en la tradición luciánica de escritura de diálogos satíricos pero al mismo tiempo inauguran una nueva tradición que subvierte el tono moralizante de las *Vitae parallelae* de Plutarco.

Baudouin Decharneux (FNRS - Université Libre de Bruxelles), autor de “Lucien doit-il être rangé dans la boîte des philosophes sceptiques?”, analiza la pertinencia y los límites de las apreciaciones que categorizan a Luciano como filósofo ecléctico o escéptico. El autor analiza en particular tres ejemplos tomados de las obras *Hermotimus* y *Verae historiae* del samosatense.

Manuela García Valdés (Universidad de Oviedo) en “Luciano: diálogo y compromiso intelectual”, se propone exponer las reglas propias de las que derivan los escritos de Luciano, y sus sentimientos y la invención que le permiten plantear con libertad el objetivo de sus creaciones. La autora remarca constantemente el “esfuerzo continuo que Luciano hace por ser él mismo” (p. 75). Los elementos cómicos, fantásticos e increíbles presentes en su obra, según la académica española, estarían intencionalmente dispuestos para buscar un auditorio más amplio. Sin embargo, lo cómico no quitaría lugar a lo serio pues “la voluntad de juicio que subyace en su producción muestra el papel responsable y consciente de un «humanista» en ese mundo singular” (p.86).

Isabelle Gassino (ERAC – Université de Rouen), autora de “Par-delà toutes les frontières : le *pseudos* dans les *Histoires vraies* de Lucien”, estudia la relación que se da entre el *pseudos*, entendido como ficción y no como mentira, la *altheia* (verdad) y el *logos* (razón, discurso, o mejor, discurso racional). Considera

que en la obra de Luciano hay una abolición de los límites entre *pseudos* y *aletheia* y entre *pseudos* y *logos*, de modo tal que el autor consigue que el mundo de sus *Verae historiae* sea un mundo sin límites pues es un mundo de palabras, un mundo más allá de las fronteras posibles.

En “*Lucià a taula: aliments i simposi*”, Pilar Gómez y Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona) estudian la crítica de Luciano a los filósofos expuesta en su *Symposium*, su antibanquete paródico de la literatura simpótica y de los banquetes reales. Esta obra, de naturaleza simposiaca y al mismo tiempo paródica, articula la filosofía y la comedia, sin dejar de lado el tratamiento que esta última hace de las necesidades básicas, representadas en este caso por la alimentación.

Orestis Karavas (Universidad del Peloponeso), autor de *Luciano, los cristianos y Jesucristo*, estudia pasajes específicos en los que Luciano se refiere a los cristianos (*Peregr.* 11-13 y 16; *Alex.* 25 y 38) y a Jesucristo (*Peregr.* 11 y 13; *Philops.* 16) con el propósito de resumir y corregir las teorías formuladas hasta el momento acerca de la relación entre el samosatense y el Cristianismo.

Desde una perspectiva narratológica, Karen Ní-Mheallaigh (University of Exeter) expone en “*The game of the name: onymity and the contract of reading in Lucian*” un estudio de los pseudónimos que el autor utiliza como un modo de representarse a sí mismo como un otro con una credibilidad diferente y, consecuentemente, capaz de generar actitudes diversas en sus lectores según el pacto de lectura que en cada caso se establezca.

Esta sección del libro finaliza con “*The metamorphoses of the ass*”, trabajo escrito por Tim Whitmarsh (Corpus Christi College, Oxford), quien propone una relectura de *Lucius sive asinus* desde la perspectiva de la inestabilidad de la identidad del *yo* en las narraciones ficcionales en primera persona en las que “uno habla como un «yo» que uno no es” (p. 141). El autor también se hace cargo del problema de la autoría de la obra analizada, abordándola desde la incierta identidad de Lucio.

La siguiente sección, “*Lucian the citizen*”, intenta mostrar a Luciano como ciudadano del Imperio Romano. El primer trabajo, “*Lucien, Lucius Verus et Marc Aurèle*” pertenece a Alain Billault (Université de Paris – Sorbonne), quien se propone demostrar que Luciano también intentó sacar provecho de su obra adulando a Lucio Vero y Marco Aurelio sin dejar de ser un artista.

Catherine Darbo-Peschanski (CNRS, Centre Luis Gernet, Paris), autora de

“L’*historia* d’un citoyen romain de langue grecque”, examina las *Verae historiae* y *Quomodo historia conscribenda sit* con el fin de analizar la doble identidad de Luciano, escritor griego y ciudadano romano. La autora estudia el verbo *suggraphein* y el sustantivo *historia* desde una perspectiva semántica, y a continuación vuelve su atención a este último término desde la perspectiva de la elocuencia romana.

En “Luciano y el viaje: una estrategia discursiva”, Javier Gómez Espelosín (Universidad de Alcalá) sostiene que “Luciano ocuparía un lugar algo ambiguo y hasta contradictorio dentro de una historia de la literatura de viajes” (p. 169) pues, según su estudio, el tema del viaje es secundario y “parece tener en Luciano una funcionalidad literaria más que narrativa, utilizado más bien como una estrategia discursiva que le permite presentar ideas, ilustrar determinadas actitudes o actividades intelectuales o ahondar a través de dicho recurso en cuestiones más próximas a sus verdaderos intereses culturales y/o ideológicos” (p. 181).

David Konstan (Brown University, Providence), autor de “Anacharsis the Roman, or reality vs. play”, estudia el sentido que Luciano otorgaba a los deportes y los juegos en su época. Según él, los dos protagonistas del diálogo *Anacharsis* fallan por su incapacidad para comprender los juegos como una representación opuesta a un valor utilitario, cuyo carácter lúdico, en cambio, produce placer. El artículo, escrito en inglés, juega con el doble sentido del verbo inglés *play*, que al mismo tiempo significa *jugar* y *representar un papel*.

Alain Martin (Université Libre de Bruxelles) estudia en “Lucien et l’Égypte” un corpus de textos relacionados con Egipto (*Deor. Conc.* 10-11, *Rh. Pr.* 6, *Apol.* 12, *Luct.* 21 comparados con *Hdt.* II 78) con el fin de discutir la fecha en que Luciano estuvo en Alejandría y la función administrativa que desempeñó en esa provincia del Imperio Romano.

En “Lucien ne sait pas dire bonjour...” Francesca Mestre y Eulàlia Vintró (Universitat de Barcelona) se ocupan del interés de Luciano por el lenguaje a partir de una anécdota que Luciano incluye en *Pro lapsu*, donde narra un error cometido en una *salutatio* por causa del contacto entre las lenguas griega y romana.

Bruno Rochette (Université de Liège) es autor de “La problématique des langues étrangères dans les opuscules de Lucien et la conscience linguistique des grecques”, trabajo relacionado temáticamente con el que acabamos de comentar y que, además, cierra esta sección del libro dedicada a estudiar a Luciano

como ciudadano romano. El autor parte de varios hechos de vital importancia para la comprensión de la preocupación de Luciano por el lenguaje: Luciano no era griego sino sirio; vivía en el Imperio Romano donde el bilingüismo estaba bastante extendido; se interesaba por los pueblos y las lenguas de las provincias periféricas del mundo grecolatino; y por último, Luciano estaba inserto en la Segunda Sofística, muy atenta a la calidad del lenguaje utilizado. Rochette sostiene además que para Luciano el lenguaje no sólo es una propiedad que debe ser conservada sino que además es algo que se debe compartir.

Finalmente, la sección "Lucian in the library of the University of Barcelona" incluye un único trabajo escrito por Lluís González Julià y Laia Bofill Torres (Universitat de Barcelona) y titulado "Edicions conservades al Fons Antic de la BUB" en el que se expone un catálogo completo de las ediciones de Luciano conservadas en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. El catálogo clasifica las obras según sean primeras ediciones de la versión griega, traducciones latinas y traducciones a lenguas modernas. Un último apartado está dedicado a ediciones elaboradas con una finalidad didáctica. El trabajo no sólo incluye detalles de cada una de las ediciones sino que además reproduce algunas de las bellas portadas, páginas, letras capitales e ilustraciones que ornamentan estas obras.

Hacia el final del volumen se encuentra un listado completo de la bibliografía utilizada por los autores, un *index locorum*, y un *index nominum* de personalidades reales y personajes ficticios y mitológicos.

El volumen reseñado ofrece al lector un panorama de la vida y de la obra de Luciano de Samosata que, si bien no agota el tema, cumple con su objetivo de contribuir a los estudios que consideran al autor como escritor griego y como ciudadano romano. La diversidad de autores, enfoques y cuestiones analizadas, así como la calidad de los trabajos compilados, contribuyen al cumplimiento del objetivo de la obra, y vuelven su lectura no sólo instructiva y placentera, sino además recomendable.

**Matías Sebastián Fernández Robbio**  
Universidad Nacional de Cuyo

**Silvia Calosso (compiladora).** Junio Clásico 07/08. *Lógoi/orationes sobre el mundo antiguo*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2009, 182 pp.

En el prólogo del volumen, la compiladora, Silvia Calosso, relata la intrahistoria de estas páginas.

La Universidad Nacional del Litoral, con trayectoria en Lenguas Clásicas en la Escuela Universitaria del Profesorado, transformada en Facultad de Humanidades en 1991, se inicia en el ámbito de la investigación en la década de 1990. Los equipos de cátedra de Literaturas Griega y Latina, Griego I y Latín I y de Sociedades Mediterráneas desarrollan Proyectos de Investigación, dictan Seminarios optativos de grado con visitas de profesores de otras universidades nacionales y del extranjero, clases abiertas para alumnos y público en general y cursos a distancia. Nacen al mismo tiempo un grupo de Estudios Griegos y Latinos, un boletín *Numenius/Angelos*, donde se publican artículos, reseñas y notas que dan cuenta de la asistencia de sus integrantes a Congresos y Jornadas. Se funda el Ateneo Regional de la AADEC (Asociación Argentina de Estudios Clásicos). Salen de imprenta cuatro volúmenes dedicados a los estudios clásicos entre los años 2000 y 2008.

En este verdadero renacimiento de los estudios clásicos, surge la idea de dedicar cada año un mes entero a dictar cursos, clases abiertas, y conferencias. En *Junio Clásico 07/08. Lógoi/orationes sobre el mundo antiguo* se publican los resultados de Junio Clásico 2007 y Junio Clásico 2008.

El número incluye doce artículos: once de prestigiosos investigadores nacionales cuya proyección traspone con holgura nuestras fronteras, y uno de una investigadora de nacionalidad española. La bibliografía de cada uno, completa y actualizada, aparece al final de cada colaboración. El diseño gráfico, sobrio y cuidado, y la edición sin erratas permiten apreciar que la publicación ha sido corregida exhaustivamente.

Abre la serie de artículos el de Juan Carlos Alby, "La recepción del pensamiento helénico en los comienzos de la era cristiana". La tesis del autor afirma que tanto en el *modus vivendi* como en el discurso del Cristianismo, muchos elementos de la filosofía tradicional grecorromana fueron absorbidos e integrados, aunque algunos desaparecieron del horizonte religioso, mientras que otros fueron asumidos por la praxis cristiana.

Expone cuáles fueron las corrientes del pensamiento helénico que ingresaron en la era cristiana -platonismo, aristotelismo, estoicismo y epicureísmo- y se exhibe en la que tuvo una considerable predilección de parte de los primeros autores cristianos. Alby demuestra cómo estos se apropian del platonismo en

tanto consideran verdaderas sus premisas. El trabajo se centra en las vicisitudes de las escuelas platónicas desde comienzos del siglo I a.C. hasta el inicio de las clases de Plotino en Roma, en el 244 d.C. Para ello repasa sus tres líneas hermenéuticas: la Nueva Academia, que interpreta la filosofía platónica contra algunos aspectos de la filosofía estoica; el Neoplatonismo, que integrado por los platónicos que pitagorizan, llega hasta Alejandría, tiene su máximo exponente en Plotino y, a través de él, se llega a San Agustín, quien elabora una filosofía platónica cristiana y por último el Platonismo medio, que aborda la filosofía de Platón estudiándolo sistemáticamente bajo la forma de comentarios.

En el caso de Aristóteles, menciona una triple recepción cronológica: a partir del siglo VI, gracias a las traducciones realizadas por Boecio; desde el siglo XII, con el arribo de otros textos, el corpus aristotélico pasó a ser la *Logica vetus* y, finalmente, se completó el *corpus aristotelicum* con los comentarios de Averroes. El crítico finalmente apunta que sólo se incorporaron algunas ideas del estoicismo: el concepto de *logos*, el de *pneúma* vivificante comunicado por dios al hombre en el momento de su creación, la doctrina de una providencia divina que gobierna el universo y la certeza que comporta la fe, apoyada en la doctrina del asentimiento.

María Isabel Barranco examina la figura de la mujer y sus relaciones con lo monstruoso en "Monstruos femeninos: mitos y lugares en la Grecia antigua". Su hipótesis parte de la representación de la mujer en los mitos transmitidos por los relatos orales o por los textos literarios como un ser que se aproxima a lo monstruoso en la medida que se aparta de su cualidad de ser humano. Así la autora plantea el caso de las Amazonas, las mujeres/animales como la Esfinge, las Sirenas, las Harpías, las Gorgonas y las heroínas trágicas que exponen esa proximidad entre la mujer y lo bestial. Se advierte que este desvío debe ser destruido por un *anthropos*, según el orden instituido por la cultura griega antigua: son los héroes salvadores. Esta hazaña se interpreta como símbolo de un proceso civilizador; de lucha contra el salvajismo. Por último se postula que en la época arcaica, en donde se consideraba necesario consolidar las incipientes comunidades ciudadanas, estos héroes 'liberadores' adquieren una dimensión simbólica que la memoria colectiva preservará en la escritura y en el arte.

Manuel Berrón explora en su artículo "Razones y pasiones, o sobre el continente y el virtuoso en la ética de Aristóteles" la posibilidad de encontrar, en el caso del tipo virtuoso, una relación entre pasiones y razones pero no en

el sentido más usual de oposición, sino en el de complemento. Recuerda que Aristóteles establece que, si el hombre continente es el que tiene deseos fuertes, bajos y violentos pero se mantiene apegado a la regla, el virtuoso es el que se distingue por poseer apetitos moderados y buenos, y que apetece lo moderado en la medida que le corresponde. Su modo de ser nace del ejercicio y capacita al agente a realizar más fácilmente y de mejor modo las acciones correctas. En el caso del virtuoso hay una conjunción entre la acción virtuosa motivada por la razón y la obtención del placer.

En *"Mousiké: una introducción"*, Edgardo Blumberg estudia cómo la música constituía un aspecto esencial de la sociedad griega antigua, en tanto conjunción de disciplinas artísticas y vehículo para la comunicación de un patrimonio cultural, pero también espacio para la innovación y ruptura, motivo de debates filosóficos, éticos, acústicos y métricos. El trabajo comienza con la etimología y la evolución de la palabra *mousiké* en sentido restringido y "la conjunción del elemento musical y coreográfico junto al elemento textual", para proseguir con la historia del género en Grecia y la reinterpretación del mismo a fines del siglo XVI en el *dramma*, posteriormente *opera in musica*.

Ivana Selene Chialva en "Luciano de Samósata, refutador de Homero (La *paidéia* de los huesos en el Hades)", plantea la hipótesis de que reconocer la ambigüedad de términos como *filosofía*, *sofística* y *verdad* en Luciano, permite diferenciar al autor, ya sea de sus contemporáneos ilustrados (la segunda sofística), como de la *paidéia* de los autores de la antigüedad (en especial Homero y el ciclo épico). La diferencia entre Luciano y sus contemporáneos es ese gesto paródico que se expresa en una doble vertiente: asediar un legado cultural mítico desde la ficción sin desvincularse de la búsqueda del conocimiento; tratar con tono jocoso e irrisorio los temas clásicos y la falsa erudición de los sofistas.

Se advierte como novedad el que Luciano se considere a sí mismo como el inventor de un nuevo género que reúne el diálogo socrático y la comedia antigua y cuyo resultado será el 'diálogo satírico', que le permitirá poner en cuestionamiento la tradición cultural a través de la fusión de esas formas discursivas heredadas. La autora elige tres diálogos del *Libro de los muertos* y analiza las vicisitudes de cada personaje en su descenso al inframundo.

En "La écfrasis y la historia en el libro VIII de *Eneida*", Guillermo De Santis, investiga de qué modo el libro VIII de *Eneida* despliega la historia de Roma desde sus orígenes prehistóricos hasta la Roma contemporánea de Virgilio.

Libro inserto entre libros de batallas, donde la descripción predomina sobre el avance narrativo, ofrece sin embargo las más arriesgadas prolepsis reconocidas por el lector. El autor apunta que es un libro particularmente interesante para establecer relaciones entre la historia -con estrategias de escritura como la organización cronológica *ab initio* y *ex ordine* y la selección de versiones históricas que se adecuen con un orden armónico de cosas descritas por el autor- y la épica, con recursos como la inversión temporal y la prolepsis a épocas no abarcadas por la narración interna. La hipótesis del trabajo se centra en la relación que Virgilio plantea entre la digresión, respecto de la continuidad narrativa, y la prolepsis como estrategia de inserción de una mirada total de la historia de Roma, para afirmar que es la écfrasis una marca innegable de modos de lectura.

Rubén Florio en su artículo "Claves para la interpretación simbólica del *Within Piscator*", comienza con un repaso de las ediciones del poema *De quodam piscatore quem ballena absorbnit*, de Letaldo de Micy, descubierto en 1849 en un códice de la Biblioteca Nacional de París. Propone repasar las reflexiones aportadas por la crítica y arriesgar una nueva solución al problema de la interpretación de la obra. El poema, escrito en hexámetros, presenta una narración que se adscribe a la literatura folclórica anglosajona de transmisión oral, con el libro de Jonás como subtexto doctrinal. El milagro "de la vuelta a la vida" autoriza a pensar en el tema de la 'iniciación', reforzado en el plano simbólico. Todas las señales exhibidas por el protagonista evocan la ceremonia iniciática de la purificación a través de dos símbolos recurrentes en los autores cristianos: el encierro en un vientre oscuro y la presencia del agua con valor bautismal. Esta narración es, para el autor, un mensaje moral sobre la condición del hombre en su tránsito terrenal del que puede resurgir no como el héroe clásico -guerrero superior y paradigmático- sino como un hombre común que debe lidiar con la volubilidad de la fortuna y enfrentarse a una experiencia extraordinaria que produce en él una conversión radical.

Claudio Lizárraga en "Orden y justicia en el pensamiento político tardo-republicano en Roma: Salustio y Cicerón" parte de la siguiente premisa: desde la expulsión del último rey, la República constituyó una búsqueda permanente de organización institucional sobre la base de la distribución del poder, al mismo tiempo que la desintegración de la República conduce, paradójicamente, a la conformación de un estado imperial. El estudio analiza en qué consistieron las transformaciones del orden social y político en ese momento a partir del

libro I de *La conjuración de Catilina* de Salustio y del libro I de *La República* y del libro I de *Las Leyes*, de Cicerón. Obras que, si bien pertenecen a géneros distintos y que se valen de estrategias discursivas diferentes, están atravesadas por un denominador común: el de una 'ideología republicana'.

En "La retórica y el discurso en sociedad. La adecuación como virtud social del discurso", Carmen Marimóm Llorca demuestra que, antes de que la Lingüística destacara el alcance de la figura del destinatario en relación con el proceso de elaboración de un enunciado, las ciencias clásicas del discurso —la *Poética* y la *Retórica*— habían previsto este aspecto. La Retórica desde sus orígenes ofrece una teoría sobre la forma, en la que se vincula el discurso, el universo social y el acto comunicativo.

El artículo "Biografía e historia en la tradición griega: ¿Plutarco o Tucídides?" de María Leonor Milia repasa el desarrollo de la biografía como género literario desarrollado en la época helenística para situar a Plutarco y a Tucídides en la distinción que la Antigüedad clásica hacía entre esta forma de escritura y la historia. La autora intenta descubrir qué valor tienen las *Vidas paralelas* y la *Historia de la guerra del Peloponeso* como fuentes de trabajo de los que, desde el presente, analizan el mundo antiguo. En un primer nivel, considera a ambos autores fuentes de información, advirtiendo, sin embargo, que Plutarco trabaja con materiales de segunda mano y de desigual valor. Tucídides, en cambio, recoge y examina información casi de primera mano. En un segundo nivel, ambos autores constituyen ejemplos de una relación entre los actores sociales, las coordenadas en que se encuentran inmersos y las representaciones simbólicas de las que son portadores, que todo historiador debe examinar.

Juan Tobías Nápoli en "El diálogo en el espacio trágico: un espejo del debate de ideas en el seno de la democracia ateniense", parte de la aseveración de que ninguna sociedad puede funcionar sin un conjunto de convicciones comunes que constituyan su idea de nación; este ideario debe anclarse en un espacio en el que pueda someterse a juicio público y se abra en múltiples alternativas. En el nacimiento de la democracia, en la Atenas clásica, este espacio fue el teatro. El investigador repasa para ello los tópicos relacionados con la política que aparecen especialmente en *Troyanas* de Eurípides y *Agamenón* de Esquilo; en estas dos tragedias el abuso de poder, las minorías vencidas, los problemas de la libertad, se presentan y discuten en escena: los personajes justifican sus decisiones, representan las opiniones del público, juzgan opiniones a veces dis-

cutibles y rechazables a un tiempo. Nápoli propone que, en nuestros días, sea la universidad quien asuma una función similar en la construcción de la sociedad democrática de la que forma parte.

Cadina Palachi muestra la posibilidad que ofrece el estudio del latín en lo que se refiere a derivación por prefijación en su colaboración “Cambios operados en la estructura argumental de dos verbos latinos a partir de su derivación mediante prefijos de tipo preposicional”. El trabajo centra su atención en la relación entre semántica léxica y morfología en tanto que observa los cambios operados en la estructura argumental de dos verbos latinos, *eo* y *venio*, y sus derivados mediante prefijación de *circum* y *ob*.

El conjunto de artículos, atractivos en su variada temática permite concluir que esta publicación coordinada por Silvia Calosso no sólo hace visible un decurso de la actividad docente e investigativa de quienes se dedican al estudio y la enseñanza de las lenguas clásicas en la República Argentina, sino que despierta el interés y el debate universitarios desde una lectura renovada del mundo clásico.

**María Gabriela Frannino de Zonana**  
Universidad Nacional de Cuyo

Fernández Deagustini, María del Pilar. *El espacio épico en el Canto 11 de Odisea*. La Plata, Centro de Estudios Helénicos, 2010, 88 pp.

Dentro de los numerosos enfoques a que ha dado lugar *Odisea*, María del Pilar Fernández de Agustini ofrece en esta obra la posibilidad de una nueva interpretación del poema, centrada en la indagación del espacio épico del Canto 11 a la luz de su estructura espacial y de su composición discursiva.

El marco teórico que sirve de punto de partida es la distinción de las categorías espaciales formulada por Rush Rehm para el teatro (*The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, 2002). A partir de esta propuesta la autora aborda el estudio del Canto 11 dentro de los lineamientos de los enfoques narratológico de Irene De Jong y antropológico-lingüístico de Gregory Nagy.

Consciente de los riesgos que comporta la sujeción a cualquier clasificación -en este caso la taxonomía espacial propuesta por Rehms- y a un enfoque rígido como el narratológico, la autora defiende el provecho que puede derivar de estas posturas críticas y sustenta una interpretación por demás cautivante del espacio de Odisea: el poema, dividido en dos mitades -la primera que ubica a Odiseo en Troya y Esqueria en un viaje de auto-reconocimiento; la segunda, centrada en su regreso a Ítaca y en el reestablecimiento de su identidad-, halla en el Canto 11 su centro no sólo estructural sino también temático, en la medida en que la conquista de la muerte admite ser considerada la hazaña más ardua que puede llevar a cabo un héroe. La llegada al Hades -el viaje más lejano emprendido por Odiseo- se ubica en el centro del viaje, lo que “parece afirmar que el único modo en que se puede regresar es morir y renacer” (p. 15).

A partir de esta lectura de la estructura del poema, el Canto 11 es interpretado desde el punto de vista del espacio como una réplica de la organización de *Odisea* pero con una configuración tripartita: en el Canto predominan dos espacios significativos, Ítaca y Troya, divididos por un *intermezzo* en el que Odiseo, al modo de un aedo, se erige en narrador en segundo grado del relato. Sobre esta base Deagustini adapta a la poesía épica las categorías espaciales de R. Rehm y propone la siguiente clasificación de los lugares geográficos del Canto 11: a) dos *espacios distantes* evocados en el relato de Odiseo y representativos de dos códigos éticos heroicos: uno analéptico, Troya, el espacio del pasado; otro proléptico, Ítaca, el del futuro; b) un *espacio performativo*, Esqueria, donde Odiseo narra sus aventuras; c) superpuesto al anterior, un *espacio escénico*, el Hades, donde asistimos a la performance del héroe; d) un *espacio metaperformativo*, la misma Esqueria, en que se reflexiona sobre los espacios distantes evocados, *i.e.*, Troya e Ítaca.

El examen particular de cada espacio comienza por Esqueria, la isla de los feacios, considerada al igual que Hades una frontera fundamental para el análisis del Canto 11. Mediante el método filológico literario, Deagustini despliega con lucidez y admirable claridad expositiva las claves de su lectura: la minuciosa descripción del lugar, lo que hace de la isla un espacio fundacional para el desarrollo del acto *performativo*; la trascendencia de la recepción hospitalaria brindada por los reyes de Esqueria a Odiseo, circunstancia en que se insertan las tres *performances* del aedo Demódoco; el llanto del héroe como disparador del reencuentro consigo mismo; la estructura compositiva del inicio del relato de Odiseo ante los feacios; las características fundamentales del espacio *performativo* en que se desarrolla la *performance* de Odiseo (privacidad, otredad, hospitalidad) y su condición de espacio liminar entre Ítaca y el mundo de las aventuras; el carácter singular del *intermezzo* (vv. 330-384), interrupción del relato que divide a la *Nékyia* en dos partes: una signada por el deseo de regresar a Ítaca, otra centrada en los acontecimientos de Troya. El examen de Esqueria como espacio *performativo* concluye con un esquema en que la autora, conforme a un criterio de clasificación discursivo y espacial, propone una estructura simétrica del Canto 11, en la que distingue tres partes, de las cuales el *intermezzo*, la parte central, constituye el cuerpo fundamental del Canto.

El segundo lugar analizado es el Hades, concebido como espacio escénico en donde tiene lugar la aventura más importante del Odiseo. Después de poner de relieve la fuerte vinculación entre el Canto 11 y el canto precedente, Deagustini revisa una cuestión largamente discutida por la crítica homérica: la determinación de la ubicación del Hades en la geografía mítica del poema. Respecto de las interpretaciones que defienden la posibilidad de que Odiseo pasee por el Hades mientras observa las almas de los muertos, adhiere a quienes consideran que el héroe se mantiene en una posición estática -lo que implicaría un viaje en sentido horizontal y no vertical- y sostiene la pertinencia del término *nékyia* ("evocación a las almas de los muertos") antes que *katábasis* ("descenso y desplazamiento") para la denominación del Canto. A estas cuestiones se suma la consideración de otro tema también muy debatido por la crítica, el de la función del Canto 11. En relación con este tema la autora propone un giro categórico en el planteo del problema: con respecto a la *Nékyia* la pregunta que cabe hacer, a su juicio, "no debe ser, meramente, cuál es la función de esta aventura en el plan de los *apólogos* en particular o de *Odisea* en general, sino por

qué Odiseo elige narrarla ante los feacios y, sobre todo, por qué le otorga el lugar central de su relato” (p. 36). En efecto, si se admite que los hechos narrados por el héroe son producto de una selección deliberada, es plausible admitir que la *Nékyia* ocupa el lugar central del relato porque constituye a juicio de Odiseo la hazaña más grande que puede realizar un héroe. Hazaña curiosa, por cierto, porque el héroe visita el Hades contra su voluntad, pero -y aquí llega la respuesta a las preguntas planteadas- el Hades otorga a Odiseo “la posibilidad de referir su necesidad de llegar a Ítaca y demostrar la importancia de ser escoltado” por los feacios (p. 36).

Como rasgos caracterizadores del Hades se señalan su otredad, su apertura temporal y su naturaleza informativa. Al igual que Esqueria, se trata de un espacio liminar no sólo desde un punto de vista geográfico, sino también porque marca el fin de las aventuras del héroe y el inicio de su regreso y, desde un enfoque etnográfico, porque constituye la expresión extrema de “lo otro”, representado aquí por la muerte. El examen del Hades como espacio escénico se cierra con un aporte sugerente: la posibilidad de interpretarlo como una metáfora del renacer ético y poético del héroe.

El análisis del Hades explora, a continuación, los dos principales espacios distantes evocados por Odiseo en su *performance*: Troya e Ítaca. Dominado por el anhelo del regreso, el héroe decide desarrollar la primera parte de su relato, antes del *intermezzo* evocando el retorno a su patria, en los diálogos con Tiresias y Anticlea; la segunda parte del relato, posterior al *intermezzo*, ubica a Odiseo entre Troya y Esqueria, en los diálogos con Aquiles y Áyax. Retomando el esquema propuesto en p. 26, Deagustini examina en detalle los sucesivos encuentros del héroe con las almas de los muertos, desde el punto de vista de su vinculación espacial: Elpénor (espacio distante vincular), Tiresias (espacio distante proléptico), Anticlea (espacio distante analéptico), catálogo de heroínas (espacio distante mítico), Agamenón (espacio distante vincular), Aquiles (espacio distante analéptico), Áyax (espacio distante analéptico) y catálogo de héroes (espacio distante mítico). Esta es, cabe decirlo, la parte medular del estudio de la autora, de una exégesis sólida, riquísima en datos, sustentada a cada paso con el apoyo de referencias al texto griego y complementada con la mención de las posturas críticas más esclarecedoras en relación con las cuestiones planteadas.

El estudio sobre el Canto 11 se cierra con la consideración del *intermezzo* en su condición de espacio metaperformativo. Deagustini interpreta que la inte-

rrupción del relato de Odiseo, si bien breve, adquiere un valor fundamental en tanto esclarece la relación poeta/audiencia/*épos* a través de la 'crítica literaria' de la *performance* del aedo. El examen del Canto 11 como sede del espacio meta-performativo intenta desentrañar la complejidad del *intermezzo* desde distintas perspectivas: la interpretación de este espacio como metarreflexión acerca del modo de narrar épico y acerca del contenido de la narración épica; las claves sobre la *performance* del aedo contenidas en el proemio del relato de Odiseo (vv. 9-36); los patrones discursivos a los que se atiene la composición del relato (apologético, catalógico y nóstico, conforme a la tipología propuesta por Graciela Zecchin en *Odisea: discurso y narrativa*, 2004); las circunstancias en que se produce la interrupción del relato; la breve acotación de carácter evaluativo del narrador homérico sobre el efecto de la narración de Odiseo en su auditorio (vv. 333-334); la reflexión sobre las representaciones de los poetas épicos dentro del poema; por último, la distinción de dos visiones de la actividad poética como 'discurso de la representación' -tal el caso de Demódoco, que repite una tradición fija- y 'discurso de la producción', carácter que asume el relato de Odiseo cuando selecciona libremente el contenido de su relato conforme a la circunstancia y a su necesidad de asegurar el regreso.

En la conclusión se enlazan de un modo sutil los ejes vertebradores de esta investigación sobre el espacio épico. Por medio de un planteo crítico sólido y novedoso, la autora demuestra la utilidad de la consideración del espacio para la interpretación del texto literario. A los méritos señalados sólo bastaría agregar, simplemente, que después de la lectura de esta obra nuestra comprensión del Canto 11 de *Odisea* ya no será la misma.

**Estela Guevara de Alvarez**  
Universidad Nacional de Cuyo

## IN MEMORIAM

La doctora Lucrecia Bracelis nació en Luján, provincia de Mendoza, en 1929. Hizo sus estudios secundarios en el Colegio Universitario Central de la Universidad Nacional de Cuyo, donde recibió la medalla de oro a la mejor egresada. Se recibió de Profesora en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad. En 1964 obtuvo el doctorado en Filología Clásica en la Universidad de Madrid, con una tesis doctoral titulada "La influencia de Virgilio sobre Claudio Claudiano".

Con una fuerte vocación docente, ocupó múltiples cargos, de los cuales se señalan solamente algunos. Enseñó Latín y Castellano en el Colegio Universitario Central, en el Liceo Agrícola y Enológico y en la Escuela de Comercio Martín Zapata, entre otras instituciones. Se desempeñó como Jefe de Departamento de Lenguas Clásicas de la Escuela de Magisterio y como Jefa del Departamento de Humanidades en la Escuela de Bachillerato Técnico, donde fue regente durante algunos años.

En el nivel universitario, comenzó su carrera con ayudante de investigación alumna en el Instituto de Literaturas Modernas. Fue ayudante de investigación en el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, donde desde 1967 se desempeñó como Jefa de Trabajos Prácticos en las cátedras de Latín.

Su inquietud y preocupación por los temas clásicos se manifestó en sus numerosos trabajos de investigación. Entre los más significativos se encuentran los estudios que realizó con el Dr. F. Kruger, el Dr. Juan Vázquez, con los profesores Aurelio Bujaldón, Claudio Soria y Emilia Zuleta.

Realizó estudios de Lengua Latina en universidades de Madrid, Valencia y Barcelona. Colaboró con publicaciones en la *Revista de Estudios Clásicos* (UNCuyo), donde publicó su tesis doctoral.

Activa, inquieta, locuaz, de buen humor, fue querida compañera y buena amiga. Así será recordada por sus alumnos y colegas.

**Elena Ciardonei de Pelliza**