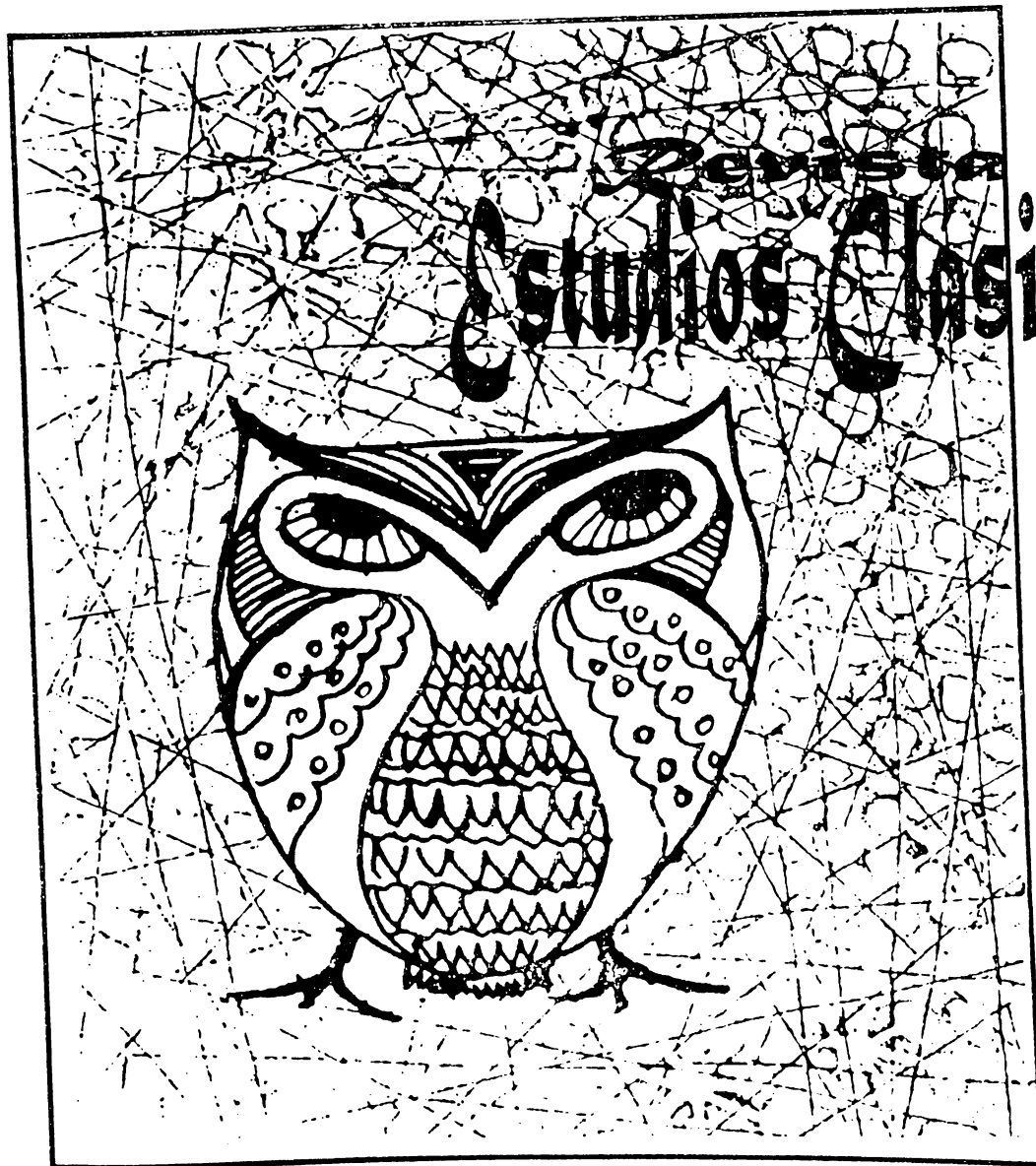


25



Revista de
Estudios Clásicos

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas
1994

ISSN 0325-3465

Revista de Estudios Clásicos

Revista de Estudios Clásicos

25



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

Mendoza - Rep. Argentina - 1996

Autoridades

Directora: Hortencia Larrañaga de Bullones

Consejo de redacción:

Aurelio R. Bujaldón

Dora G. Scaramella

Esther R. de Driban

María E. Guevara de Alvarez

Elena E. Bonelli de Molina

© Copyright by: *Instituto de Lenguas y Literaturas
Clásicas*

Todos los derechos reservados

Tapa: Grabado de Ricardo D. Scilipoti

Correspondencia y Canje
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario - Parque Gral. San Martín
5500 . Mendoza - República Argentina

Impreso en los Talleres gráficos de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
En Mendoza, en el mes de abril de 1996, por.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

INDICE GENERAL

ARTICULOS

- Miriam Di Gerónimo, *Homenaje a Julio Cortázar*. 9
- Beatriz Rabaza, Liliana Perez, Aldo Pricco, Darío Maiorana, *Digressio In Fábula: El Parasitus, Espacio de inscripción de la Comicidad en la Palliata Plautina*. 21
- Beatriz Ardesi de Tarantuviez, *La mujer y el Vino en la Atenas Clásica*. 41
- M. Guadalupe Barandica de Yaya, Esther Rosenbaum de Driban, *De Náufragos y Ballenas*. 53
- Elbia Haydée Difabio de Raimondo, *Enseñanza de la Lengua Griega: Ejercitación y Desarrollo de Habilidades Intelectuales*. 61
- Hortencia Dora Larrañaga de Bullones, *La Técnica del Metarrelato en el Mito de Proteo (Odisea, Canto IV)*. 93
- Laura López de Vega, Dolores Granados de Arena, *La Preocupación por la Belleza de las Mujeres de la URBS*. 117
- María Cristina Salatino de Zubiria, *Propertio III, 13. La Profecía del Poeta*. 145

Dora G. Scaramella, *Función del Prólogo en el Prometeo Encadenado*.

RESEÑAS

Paul Cartledge Aristophanes and his theatre of the absurd (*Luz Pepe de Suarez*).

Genevieve Droz. Los mitos platónicos (*Elbia Haydée Difabio de Raimondo*).

Victoria E. Julia y otros. La Tragedia Griega. τῶ πᾶθει μάθος (*Elbia Haydée Difabio de Raimondo*),

Rubén Leal Riquelme. Sócrates y la ley de la polis (*María Estela Guevara de Alvarez*).

NOTICIAS

Mérida fue sede, en el ámbito bellissimo de Los Andes, de una reunión de Estudios Latinoamericanos de la Cultura Clásica. (*Beatriz Ardesi de Tarantuviez*).

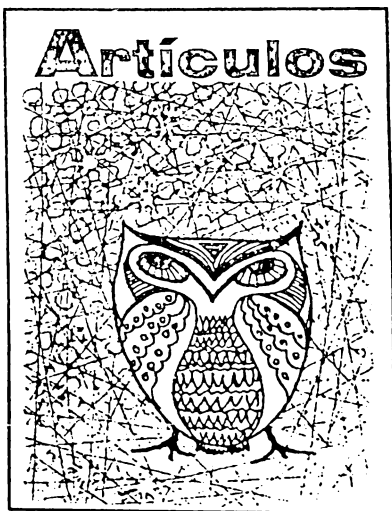
X Congreso de la Federación Internacional de las Asociaciones de Estudios Clásicos.

XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

Premio.

Actividades del Instituto en 1994.

Artículos



HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

Miriam Di Gerónimo

A comienzos de este año, el 12 de febrero de 1994, se cumplieron diez de la ausencia corporal de Julio Cortázar nació en Bruselas en 1914. Tal vez ese hecho fortuito marque aspectos de su producción literaria y de su existencia misma. Vivió entre los 4 y los 37 años en la Argentina.

Nadie mejor que el mismo Cortázar para sintetizar magníficamente su itinerario biográfico:

"Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color el gris (aunque en realidad me gusta el verde). Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión diplomática comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la primera guerra mun-

dial. Tenía casi cuatro años cuando mi familia pudo volver a la Argentina; hablaba sobre todo francés, y de él me quedó la manera de pronunciar la 'r' que nunca pude quitarme. Crecí en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados. ("Los venenos" es muy autobiográfico). Estudios secundarios en Buenos Aires: maestro normal en 1932. Profesor normal en Letras en 1935. Primeros empleos, cátedras en pueblos y ciudades de campo, paso por Mendoza en 1944-45 después de siete años de enseñar en escuelas secundarias. Renuncia a través del fracaso del movimiento antiperonista en el que anduve metido, vuelta a Buenos Aires. Ya llevaba diez años escribiendo, pero no publicaba nada o casi nada (el tomito de sonetos, quizá un cuento), de 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente"¹.

En noviembre de 1951 se fue a París, donde residió hasta su muerte. ¿Qué más podríamos agregar a sus declaraciones personales? Tal vez algunas impresiones acerca de su obra y de su vida que inviten a leerla y entonces estas páginas tendrán sentido.

Ríos de tinta han corrido y se han desatado numerosas polémicas en torno de su 'exilio voluntario', opiniones a favor y en contra van dibujando una figura del escritor que a veces

se muestra poco clara y que parece signada por la dualidad y la ambigüedad: Julio Cortázar entre la Argentina y el extranjero, entre la patria y el exilio, entre la realidad y la ficción, Julio Cortázar entre sus personajes y él mismo, Julio Cortázar entre el escritor burgués y el escritor comprometido.

A todas estas disyuntivas solo una respuesta certera: a pesar de sus años en París, Cortázar seguía siendo esencialmente argentino. Basta leer sus cuentos, novelas y poemas para comprenderlo. Sus obras respiran y destilan el olor, el sabor y el aire argentinos.

Era, claro, un argentino que había incorporado a su cultura todo lo que Europa puede ofrecer: literatura, arte, música, viejas catedrales y siglos de historia concentrada. Julio Cortázar no considera imprescindible vivir en el país o ser un 'emigrado' para elaborar una obra literaria que merezca el nombre de tal. Es más, creo que en el caso particular de Cortázar su alejamiento fue beneficioso como él mismo lo declara en una carta dirigida a Roberto Fernández Retamar, director de la Casa de las Américas en La Habana:

"¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano?/.../".

"De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad"².

Estos espacios y situaciones que conviven simultáneamente en la mente del escritor se traducen en la obra cortazariana en "pasajes": un hombre puede transmutarse en un pez y viceversa ("Axolotl"), una dama de Buenos Aires puede ser al mismo tiempo mendiga en Budapest ("Lejana"), un puente ficticio conduce directamente de la Galería Güemes a las Gale-

ries Vivienne ("El otro cielo"), un indio mejicano puede ser el ciudadano moderno de "La noche boca arriba". "Porque todas esas cosas no tienen explicación lógica" -dice Cortázar-, se trata del pasaje por medio del cual se establece la porosidad entre el mundo real y el ficticio. Omar Prego lo llama 'desplazamiento':

"un desplazamiento que nos coloca frente a una fisura de la realidad, a través de la cual percibimos otra realidad, otro orden de cosas, una serie de leyes que no son menos rigurosas de las que rigen en lo que llamamos el mundo real"³.

Las situaciones del pasaje surgen -según testimonio del autor- como consecuencia de una constante que se da en él desde niño y que consiste en "no aceptar las cosas tal como son dadas"⁴.

En la concepción de Julio Cortázar los pasajes están inscritos en un diagrama mayor: el juego. La voluntad del juego se manifiesta a lo largo de la obra de Julio Cortázar desde el título de sus libros: *Los Premios, Rayuela, 62. Modelo para armar, Final del juego* y en una edición de cuentos completos (*Relatos*, 1970), que Cortázar reordenó en tres partes: "Ritos, Juegos y Pasajes".

El juego -según el autor- permite, como el sueño, situaciones inconciliables pero con leyes tan estrictas como las que rigen en la realidad cotidiana:

"Digo juego con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un *juego*, /.../ las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican *naturalmente* (como lo hace un niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre. El poeta no es menos "importante"

visto a la luz de su verdadera actividad (o función, para los que insistan en esa importancia), porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en la gramática"⁵.

El juego de por sí es una actividad liberadora, ejecutada "como si", que funde un orden nuevo y suspende o cancela el orden histórico. En Cortázar la literatura es también una situación de escape libre pero responsable porque obedece a un reglamento -como cualquier juego-, cuyas reglas no pueden transgredirse arbitrariamente. Según este autor, el juego literario alcanza un carácter de ritual.

En la estética cortazariana, la literatura es un juego en serio que se erige como el estandarte, el arma para luchar contra la 'Gran Costumbre', contra las formas anquilosadas del lenguaje, contra la injusticia.

En el juego cortazariano la realidad y la ficción pueden llegar a entremezclarse en una "porosidad virtual" que lo permite, sin ofrecer una solución diferenciadora. La obra literaria se concibe como una trayectoria, como un itinerario, como una encrucijada de caminos con emboscadas en la que no se percibe nítidamente el cartel final de "llegada". Cortázar desafía al lector -a veces con humor- para que deje "los andadores mentales" -como él los llama- y se convierta en 'lector cómplice' que lo acompañe en el recorrido del laberinto de capítulos, imágenes y situaciones. ¿Quiénes serán los lectores de Cortázar? "Quien esté dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse"⁶ -dice el autor. La obra es un camino que lleva a descubrir, desde lo individual, una apertura a la esencia misma de la condición humana.

La motivación final de estos "juegos serios" la define claramente Hugo Achúgar:

"Porque en él [Julio Cortázar] la fabulación y el juego no son ejercicios de la ensoñación irrelevante sino el ejercicio de una libertad estética que presupone o aspira a la libertad social de la justicia"⁷.

Un capítulo aparte merece el tratamiento de su estada en Mendoza, de su paso por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Precisamente - como él lo aclara más arriba en su itinerario biográfico- esa estancia fue breve. Cuando tenía aproximadamente 30 años fue profesor de Literatura europea septentrional.

Uno de sus alumnos de entonces, el profesor Claudio Soria, lo recuerda así:

"En el aula, sentados frente a él, al comienzo, nos llamaba la atención su apariencia extrañamente de adolescente, su magna estatura, que daba la impresión en el momento de tomar asiento de que se plegaba en largos segmentos, sus grandes ojos sombreados por espesas cejas. Pero mucho más singular era la calidad de su personalidad inmediata, sencilla, modesta, no obstante la profundidad y la amplitud de los conocimientos que impartía. Sabemos que la sabiduría está por encima de los empujes, de la afectada solemnidad y de la soberbia"⁸.

Aquella fue la etapa "profesoral" -como la llama Soria-, el período de la explicación crítica y la didáctica de la obra literaria de escritores ingleses y alemanes que Cortázar difundía en sus propias versiones castellanas, que conservaban a veces la estructura estrófica y rima de los originales. Su conocimiento de dichos autores era cabal y su juicio crítico, agudo y acertado, sin embargo, "su erudición no era árida ni enciclopédica. Por una especie de sinfronismo, de identificación simpática nos parecía que Cortázar se abismaba en el alma de cada uno de los poetas que trataba"⁹.

El recuerdo de sus charlas se mantiene vivo en quienes tuvieron la suerte de ser sus alumnos y amigos: la profesora Emilia de Zuleta, la profesora Erminda Vila de Arroyo, el doctor Francisco Amengual, entre otros.

En una nota publicada en *Los Andes* del 31 de marzo de 1991, Emilia de Zuleta rememora el entusiasmo que impartía en sus discípulos y agrega: "vivía en estado de literatura". Nos cuenta, además, que se reunían en el Club Universitario con otros amigos a escuchar música clásica o jazz¹⁰.

Cortázar también escribió y publicó en Mendoza. Prueba de ello es su primer ensayo crítico "La urna griega en la poesía de John Keats" aparecido en la *Revista de Estudios Clásicos* de nuestra Facultad¹¹.

En Mendoza también Cortázar escribió y publicó un cuento "Estación de la mano", que apareció en la revista *Egloga* que dirigía el Dr. Américo Calí (en el N° 2, de enero de 1945).

Abandonó Mendoza por causas políticas como el mismo lo expresa:

"En esos años participé en la lucha política contra el peronismo y, cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes que verme obligado a 'sacarme el saco' como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos"¹².

De aquí partió a Buenos Aires donde fue gerente de la Cámara Argentina del Libro y después a París (1951) donde desarrolló una fructífera carrera de escritor. Publicó colecciones de cuentos, novelas, ensayos y poemas, incursionó en todos los géneros literarios.

Julio Cortázar fue, tanto en su literatura como en su acción política, un revolucionario. Se pueden marcar en su vida y en su obra dos etapas que él mismo define de la siguiente manera:

"/.../ la tentación cotidiana de volver como en otros tiempos a una entrega total y fervorosa a los problemas estéticos e intelectuales, a la filosofía abstracta, a los altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual, hoy en día, pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba"¹³.

Cortázar tendía hacia una revolución integral. Esta transformación se manifestó en las formas y en los contenidos. En efecto, esta revolución se opera desde afuera hacia adentro. En los primeros años de su producción se manifiesta en las formas literarias y se concretiza, en la última etapa, en su manera de actuar y sentir como un hombre de literatura comprometida y defensor de los derechos humanos de hispanoamérica.

Como un hombre de su tiempo, vivió momentos difíciles de dictaduras y de censura pero eso no le impidió ser menos íntegro. No enarbó la causa del socialismo como un estandarte solamente sino que lo incorporó a su obra y a su respiración natural. Sin embargo, su producción literaria no se hizo por eso panfletaria o de menor nivel. Supo conservar la belleza y calidad de sus escritos. Mantuvo polémicas verbales y epistolares con detractores y con pares. En los últimos años entregó su vida y sus derechos de autor a las causas de los oprimidos. Esta dedicación completa le impidió escribir la novela que estaba rondándole; no sucedió lo mismo, afortunadamente, con los cuentos, así nos confiesa en una entrevista:

"/.../ este continuo trabajo que vamos a llamar de tipo político, que me obliga a estar saltando de un avión a otro, que hace que un día esté en México y otro en Nicaragua, después en Cuba y después aquí, me aleja cada vez más de lo literario. Pero en estos últimos ocho meses he ido encontrando unos pocos huecos propicios y en cada uno de esos huecos ha salido un cuento"¹⁴.

Estamos considerando a otro Julio Cortázar que evolucionó desde aquel "burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético", como se autodefinía en los primeros años. Me parece interesante el testimonio de otro escritor, Mario Vargas Llosa, que explica dicha transformación desde su óptica particular:

"Este otro Julio Cortázar, me parece, fue menos personal y creador como escritor que el primigenio. Pero tengo la sospecha de que, compensatoriamente, tuvo una vida más intensa y, acaso, más feliz que aquella de antes en la que, como escribió, la existencia se resumía en él en un libro. Por lo menos, todas las veces que lo vi, me pareció joven, exaltado, dispuesto"¹⁵.

Creo que las diferencias políticas e ideológicas que separaron en la última etapa a Vargas Llosa de Cortázar hacen que el escritor peruano no alcance a juzgar objetivamente el mensaje de los últimos libros del escritor argentino. Cortázar nunca dejó de ser un creador original, incorporó a sus escritos su visión política pero no por ello dejaron de ser lúdicos, ingeniosos y fantásticos. Al final de sus años Cortázar observa el mundo con otros ojos pero su chispa creativa se mantiene intacta.

Desde el púlpito como orador o desde el púlpito como simple espectador Julio Cortázar militó por lo que creía justo. Por citar sólo dos ejemplos, les dedicó "Nuevo elogio de la lo-

cura" a las Madres de Plaza de Mayo¹⁶ y a Centroamérica *Nicaragua tan violentamente dulce*¹⁷. Tan violentamente dulce como dicen que fue "este argentino que -según García Marquez- se hizo querer de todos". Este cronopio que luchó con la ametralladora que consideró más eficaz: la literatura.

Vaya pues este recordatorio para quien alguna vez pisó las hojas secas de este otoño y que caminó por esta Mendoza arbolada que, sin embargo, no entibió suficientemente el nido para que se quedara entre nosotros.

NOTAS

1. Cartas de Julio Cortázar a Graciela Maturo. París, 4 de noviembre de 1963
2. Julio CORTAZAR. "Carta del 10 de Mayo de 1967". (A Roberto Fernández Retamar). En: *Casa de las Américas; Edición dedicada a Julio Cortázar*. Nº 145-146, a. XXV, La Habana, julio-octubre de 1984, pp. 61-62.
3. Omar PREGO. *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985, p.55.
4. *Ibid.*, p.27.
5. Julio CORTAZAR. "Poesía permutante". En su *Ultimo round*. México, Siglo XXI, 1969. 'Planta baja', p. 65-66.
6. Julio CORTAZAR. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1ª ed. 1963, 24ª ed., 1980, p.497.
7. Hugo ACHUGAR. "Prólogo" de *Julio Cortázar; Al término del polvo y el sudor*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987, p. 15.
8. Claudio SORIA. "Julio Cortázar, Su estada en esta provincia". En *Los Andes*. a. CII, Mendoza, 21 de marzo de 1984. Sección "Libros y autores", p. 1.
9. *Ibid.*
10. Cf. "El cuento que Cortázar escribió en Mendoza". En: *Los Andes*, a. CIX, Mendoza, 31 de marzo de 1991. Sección "Libros y autores", p.8.
11. Julio Cortázar. "La urna griega en la poesía de John Keats". En: *Revista de Estudios Clásicos*. Nº II. Mendoza, U.N.C., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, 1956.
12. Luis HARSS y Bárbara DOHMANN. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica". En: *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p.262.
13. Julio CORTAZAR. "Carta del 10 de mayo de 1967". (A Roberto Fernández Retamar), ya cit., p.66.
14. Omar PREGO. "Julio Cortázar entre la revolución y el mito". En: *Julio Cortázar; Al término del polvo y el sudor*, ya cit., p.226.
15. Mario Vargas LLOSA. "La trompeta de Deyá". Prólogo a: *Cortázar. Cuentos Completos*, 1 (1945-1966). Madrid, Alfaguara, 1994, p.23. ,,

16. Julio CORTÁZAR. "Nuevo elogio de la locura". En su: *Argentina: Años de alambradas culturales*. Buenos Aires, Muchnik, 1984.

17. Julio CORTÁZAR. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires, Muchnik, 1984.

DIGRESSIO IN FABULA: EL *PARASITUS*, ESPACIO DE
INSCRIPCIÓN DE LA COMICIDAD EN LA PALLIATA
PLAUTINA

Beatriz Rabaza

Liliana Perez

Aldo Prieco

Darío Maiorana

quantus sit Dossenus edacibus in parasitis
(Horacio, *Epist.* II, 1, 173)

Así como en otros trabajos, dirigimos nuestra atención hacia el comportamiento ficcional de las máscaras *matrona* y *se-ruus*, por el hecho de que ambas marcan un soporte relevante del verosímil dramático en la Palliata plautina, ahora recorremos en particular los modos de conducta de un personaje que no ha obtenido de la crítica tradicional un espacio de investigación privilegiado: el *parasitus*.

Sin intentar agotar el tema, sino tratando de abrir algunas orientaciones para su estudio, nos hemos abocado a relevar su aparición textual de tal manera que ese particular comporta-

miento discursivo pueda proveer datos acerca de su rol escénico, en el intento de establecer una tipología que se encuadre en la dinámica de la 'relación' teatral.

Delimitadas aquellas piezas plautinas donde aparece la máscara *parasitus* (*Asinaria, Bacchides, Captivi, Curculio, Menaechi, Miles Gloriosus, Persa, Rudens, Stichus* y *Fragmenta*), una primera 'mirada' sobre el *corpus* nos permite establecer una diferencia de corte funcional: la frecuencia de aparición escénica y su incidencia en el desarrollo de la *fábula* resultan evidentemente menores que las del *servus*, por ejemplo. Este hecho podría llegar a conducirnos a considerar al *parasitus* como un rol menor, posiblemente 'desprendido' de los avatares de la acción y corrido del circuito empático que el esclavo funda, además de situarlo también fuera de los discursos 'oficiales' de una teatralidad que no contradice la Institución.

Acerca de la relación del personaje *parasitus* con el marco referencial de la Palliata plautina, sabemos que, por un lado su vinculación con la Comedia Nueva Griega parece situarse exclusivamente en la instancia de acechanza del alimento y en ciertas particularidades de 'bufón' del personaje que son constantes de su aparición. Por otro lado, en el mundo latino a excepción de ciertas referencias hechas por Horacio y Marcial, entre otros, el *parasitus* no se construye como recorte y asignación de una zona del decir social identificable con un oficio o práctica inherentes a un agente social determinado. En cambio, el oficio de parásito sí existía en Grecia, ya en el período de la Comedia Media aparecen referencias a parásitos en las cortes de Chipre, donde su función era la de recoger las informaciones y transmitir las a esas mismas cortes, para que fuera investigado lo que pareciera relevante. En el período de la Comedia Nueva prospera la presencia de los parásitos, aunque se transformen, en las obras, en un tipo exclusivamente literario ya que se vuelven raras las alusiones a parásitos referenciales. Se puede observar con razón que desde el establecimiento del Imperio Macedónico las instituciones democráticas de las ciudades griegas se volvieron cada vez más significativas y con ello también la función del *Sycophanta*, encargado de cui-

darlas. El tipo del *sicophanta* desemboca en el tipo del *parasitus*, y la Comedia Nueva Griega va a mostrar la casi identidad de ambas profesiones¹.

En Roma no encontramos, en la época de Plauto, el oficio de *parasitus*. Recién con la llegada de los inmigrantes *Graeculi*, entre los cuales se encontraban parásitos, este oficio se asienta en el territorio romano e italiano y por lo tanto ingresa en los distintos géneros de la comedia latina. En la Atellana se puede identificar con el glotón y astuto Dossenus, como se puede ver en Horacio, *Epist.* II, 1, 173:

"*quantus sit Dossenus edacibus in parasitis.*"

En el Mimo aparecerá como segundo rol después del Archimimo.

Por lo tanto, el parásito plautino se desliga de un referente extradiscursivo, construido como resultado de una sumatoria de componentes, como máscara a partir del sistema de relaciones que en cada pieza hacen a la dinámica de la *fabula*.

Por ello, más allá de ciertas constantes que podemos enunciar como 'heredadas' del personaje griego, el parásito plautino se constituye en un espacio de perfusión de discursos, en cierta Babel que devuelve al texto discursos provenientes de distintas instituciones romanas.

Este personaje, que en un sistema teatral como el latino, vinculado con lo político, vigilado por el aparato estatal, resulta el más abiertamente literario de todos, se abre a lo social, e incluso determina, en ciertos parlamentos, espacios de evaluación de lo social.

Así por ejemplo, en *Captivi*, Ergasilus reconstruye la memoria del género -a partir de su parlamento conocemos la función que el personaje ejercía en la Comedia Nueva Griega-, construye un espacio y un tiempo otro, un pasado en el que los semas de parásito permanecían fijos, conformando un tipo de ciertas particularidades compartidas con el referente social griego.

469 ERG. *Illicet parasiticae arti maxumam malam crucem,
Ita iuuentus iam ridiculos inopesque ab se
[segregat.
Nihil morantur iam Lacones unisubsellii uiros,
Plagipatidas, quibus sunt uerba sine penu et
[pecunia.
Eos requirunt, qui libenter cum ederint reddant
[domi.*

A partir de allí y con el tránsito a la comedia latina, el personaje fluctúa, y con él el significante que lo nomina se balancea entre el afuera y el adentro de la *fabula*, en una zona franca diseñada entre el 'discurso' y la 'acción'.

Es decir, el discurso del *parasitus* legitima la acción, la 'rectifica'. Devuelve al espectador, que recorre el trazo de una parábola, del afuera del texto -la memoria del género- al adentro del texto -la *fabula*- y traza la línea recta: la acción a realizar, la obtención del alimento a toda prisa, produciendo estragos, violentamente, recuperando la historia del personaje, recuperando el recto camino, de espaldas al desvío, de lleno en la función.

CAPT.495 ERG. *Sic egero.
Nunc ibo ad portum hinc. Est illic mi una
[spes cenatica;
Si ea decolabit, redibo huc ad senem ad
[cenam asperam.*

Si bien no existe homogeneidad en la caracterización del *parasitus*, creemos pertinente observar de qué modo su *agere* y su *dictum* lo remiten a un macrocomportamiento y a una serie de diferenciaciones. Aquella estructura dominante se constituye a partir de la obsesiva necesidad que el tipo tiene por la ingesta y de la remitencia a la tópica de la comida. Así, observamos en este comportamiento:

a) **Hambre voraz** : Una voracidad fuera de cauce, paroxística, que todo lo atrae hacia un espacio ciego que, inevitablemente, no será saciado jamás.

En *Persa*, v. 120 y ss. el *parasitus* Saturio dice que no quiere tener dinero para no *tuburcinari de suo*, es decir "comer con voracidad de lo suyo".

Por otro lado los parásitos se comparan a sí mismos con ratones, animales caracterizados por su compulsión por roer comida 'ajena':

CAPT.77 ss. *Quasi mures semper edimus alienum
[cibum.*

del mismo modo que en *Persa* 58 ss.

Encontramos otros ejemplos de hambre voraz en *Men.* 147, *Miles* 33 ss., *Capt.* 125 y 901 ss., *Persa* 329 ss., *Curculio* 313.

En *Persa* 112 la comida se transforma en el objeto deseado y el *parasitus* utiliza lenguaje militar, como el *seruus callidus*:

SAT. *Sed quid cessamus proelium committere?
Dum mane est, omnis esse mortalis decet.*

Este rasgo dominante también está implicado en la visión que los otros personajes tienen del *parasitus*. En *Persa*, el *seruus* Toxilus, que necesita la ayuda del *parasitus* Saturio

83 TOX. *Sed eccum parasitum quouis mihi auxilio est
[opus.*

lo seduce con la mención de comidas, dando órdenes a los esclavos que están en el interior de la casa:

87 TOX. *Commisce mulsum, struthea, coluteaque
appara,
Bene ut in scutris concalea[n]t; et calamum
[i]nice.*

También en *Captivi* el *senex* Hegio ofrece al *parasitus* Ergasilus, como pago del trabajo realizado el puesto de *cellarius*

895 HEG. ...*te facio cellarium.*

Estos versos dan paso a un monólogo en el que un *puer* relata la violencia y el desenfreno con el que el *parasitus* se apoderó del bien deseado: la comida, el '*cibus alienus*':

909 CAPT. *Diespiter te dique, Ergasile, perdant et ventrem*
[*tuum*
Parasitosque omnis et qui posthac cenam
[*parasitis dabit.*
Clades calamitasque intemperies modo in
[*nostram aduenit domum.*
Quasi lupus esuriens metui ne in me faceret
[*impetum:*
*Ubi voltus **sur**ntis * * * * **
[*impetum*
Nimisque hercle ego illum male formidauit: ita
[*frendebat dentibus.*
Adueniens totum deturbauit cum carni
[*carnarium,*
Arripuit gladium, praetruncavit tribus tegoribus
[*glandia,*
Aulas calicesque omnis confregit nisi quae
[*modiales erant;*
Cocum percontabatur possentne seriae
[*feruescere;*
Cellas refregit omnis intus reclusitque
[*armarium...*

b) El hambre como fuerza motora

Stichus 155 ss.

GEL. *Famem ego fuisse suspicor matrem mihi;*
Nam postquam natus sum, satur numquam fui.

*Neque quisquam melius referet matri gratiam,
[Quam ego meae matri refero inuitissimus.]
Neque rettulit quam ego refero meae matri Fami.*

también en el monólogo de Ergasilus en *Cap.* 461 ss., en *Curculio* 318 ss., entre otros.

En los *Fragmenta* conservados de Plauto se encuentran referencias a parásitos relacionados con la comida, como *Bacaria* en Macrobius, *Saturnalia*, 3, 16, 1, y *Boeotia*, Aulo Gelio, III, 3, 3-5.

Si quedara duda, y en virtud de la determinación emblemática de los *nomina*, la máscara no escapa de la clausura impuesta por su nombre. Así, si partimos de la etimología, aquello que orienta la asignación del significante *parasitus* a cierta matriz de comportamiento de un personaje de la *Palliata*, está relacionado íntimamente con el alimento y, además, liga ese significante a un mecanismo de obtención del mismo².

Este mecanismo -relacionado más con la explotación de determinadas situaciones en las que el personaje actúa que con la fuerza real del trabajo, que orienta al accionar de otros personajes, como el ya mencionado del *seruus*- aleja al *parasitus* de la caracterización tradicional de 'tipo' y conforma un personaje que se acerca a la condición de 'función'.

En *Miles*, *Artotrogus*, "el que roe pan".

En *Curculio*, *Curculio*, "el gorgojo".

En *Persa*, *Saturio*, "el saciado, el harto".

En *Menaechmi*, *Peniculus*, " el cepillito", -ya que en los versos 77 y 78 el propio parásito dice:

PEN. *Iuventus nomen fecit Peniculo mihi,
Ideo quia mensam, quando edo, detergeo.*

En *Stichus*, en la secuencia de nombres que el parásito se atribuye (v.242) aparece *Miccotrogus*, "el que roe migas".

Finalmente, en el caso del parásito de *Asinaria*, el móvil de su accionar se enuncia en un solo verso:

914 PAR. ...*Interea ut decumbamus suadebo, hi dum*
[litigant.

Este único parlamento establece la filiación de un parásito sin nombre a la serie que los *nomina* condensan.

En *Bacchides* aparece asimismo un *parasitus* innominado, cuya ligazón con el móvil de la comida se manifiesta en la referencia al valor de los dientes. (*Bacch.* 596 ss.)

A la vez, entre los límites impuestos por la isotopía 'comer', surgen diferenciaciones en cuanto al rol del *parasitus* en la transformación de los materiales narrativos: el accionar de *Curculio* no resulta marginal respecto de la acción, ya que ejecuta, planea, maquina casi a nivel de un *seruus callidus*. Véanse como ejemplo *Curculio* 336 y 369 ss.:

336 CV. *Immo seruo et seruatum uolo.*
Postquam mihi responsumst, abeo ab illo
[maestus ad forum,
Med illo frustra aduenisse. Forte aspicio militem;

369 CV. *Tu tabellas consignato, hic ministrabit, ego*
[edam.
Dicam quem ad modum conscribas. Sequere me
[hac intro.

Vistas las diferenciaciones, no decisivas, dentro de aquel macrocomportamiento, la pregunta que resta es: ¿En qué consiste el papel fundamental del parásito, si esta máscara no ocupa lugares relativos a la transformación de los hechos de la *fabula*, sino que, casi por completo, se sitúa al margen de la intriga?

Detectamos una considerable recurrencia ligada a la pasión ingestiva: para el logro de su propósito, el personaje en cuestión lleva a cabo una serie de actividades instrumentales: adula, entretiene, presta servicios menores, etc., mientras su voz en varias oportunidades se sale del coloquio propiamente dicho para instalarse en el molde de un aparte.

En *Miles*, por ejemplo, los apartes de Artotrogus separan simétricamente las *res gestae* fingidas de Pyrgopolinices. Lo mismo sucede con los apartes de Gelasimus en *Stichus* 374 ss.

a) **Adula:**

Miles, 9 ss. ART. *Stat propter virum
Fortem atque fortunatum et forma regia
Tum bellatorem...*

adulando el ego del miles y realzando sus atributos.

También en *Stichus* 465 ss. y 583 ss. en los cuales Gelasimus alaba a los hermanos Epignomus y Pamphilippus para obtener de ellos una invitación a comer.

b) **Entretiene:**

A veces los nombres de los parásitos remiten al oficio de entretener, hacer reír, contar cosas ingeniosas, como en el caso de **Ergasilus** en *Captiui* y **Gelasimus** en *Stichus*.

Esta tarea de entretener con palabras ingeniosas, chistes, etc. se evidencia en varios pasajes del *corpus* seleccionado. Por ejemplo en *Curculio* 604, la *uirgo* Planesium dice al parásito:

PLAN. *Nugas garris.*
CV. *Soleo; nam propter eas uiuo facilius.*

En *Stichus* 495 el Gelasimus en su intento por convencer a Epignomus para que lo invite a comer dice:

GEL. *Equidem hercle orator sum, sed procedit parum.*

También en *Captiui* 482 ss.

El divertir a través del *dictum* es considerado un bien, de tal modo que puede transformarse en la dote legada a la descendencia. Así en *Persa* lo estipula el *parasitus* Saturio:

394 SAT. *Dabuntur dotis tibi inde sescenti logi,
Atque Attici omnes; nullum Siculum acceperis.*

c) Presta servicios menores:

En *Stichus* la *uxor* Panegyris envía a una esclava a buscar a Gelasimus diciendo:

151 PA. *...Nam illum ecastor mittere ad portum uolo,*

Otros ejemplos encontramos en *Bacchides* 575 ss. y en *Asinaria* 746 ss. en los que el parásito presta servicios relacionados con cuestiones legales y de manipulación de otros personajes.

El oficio parásito se nutre del 'relleno', no está allí para mantener *agones* de peso con el resto de los tipos. Su destino parece montado sobre vectores hacia el público, apoyado en una franja marginal de la concatenación de las acciones de la *fabula*.

Desmarcado, corrido de la intriga, el comportamiento parásito no se repliega sobre sí mismo sino se 'ofrece', acompaña otros procederes, se relativiza para asistir la caracterización de otras máscaras. Como arrancado de otros dominios, en pocas oportunidades se integra a la red argumental, mas bien actúa en los pliegos de ésta, en sus articulaciones, en las detenciones del proceso. Establece, más que una conducta estereotipada 'necesaria' al juego de las relaciones de las máscaras, un 'procedimiento', una especie de principio estructural del texto plautino por el cual se pacta un acuerdo, una convención eminentemente teatral.

Situado al costado de los otros personajes, irrumpe al modo de una apelación directa al espectador: casi un metapersonaje, concurre a la escena como un elemento de la 'estructura' y no como una figura constitutiva de la 'ficción'. Esta entidad, así, se singulariza creando una particular percepción de su actitud textual y escénica: como si hiciera aún falta, el recurso 'desilusionante' se acentúa al enajenarse como objeto dramático reconocido.

Aceptar que este personaje se diseña a partir de la búsqueda del *cibus alienus* para la que ejercita un conjunto de labores vinculadas con el imperativo de 'hacer reír', abre otro interrogante: ¿a quién se pretende hacer reír? Si fuera al resto de las entidades escénicas, el corpus relevado daría cuenta de operaciones *hic et nunc* y no, como sucede, referidas a un 'afuera' de la ostentación escénica, es decir, verbalizadas y sin concreción efectiva en el presente teatral.

El *parasitus* se sale del universo de ficción y se desplaza hacia el efecto sobre el *theatron*. Así, estamos en condiciones de formular los rasgos constitutivos de su papel fundamental: su carácter artificial se potencia, se autodesigna, se diferencia del circuito constante de máscaras, de modo tal que, si el rol se 'separa' del marco de acuerdo de las relaciones básicas e indispensables entre personajes, termina por configurar una confrontación con la regularidad argumental. Los atributos del proceder escénico del parásito, es decir, la obsesión por comer, su obsecuencia, su sentido común, el oficio de *partenaire* del chiste, el comentario cómico, entre otros, se asocian con el efecto cómico del 'distanciamiento'.

En *Captiui* 70 ss. se construye una relación de complicidad entre el parásito y el público a partir de la suspensión del desarrollo de la *fabula*. En éste como en otros pasajes de la misma comedia, los monólogos del personaje Ergásilo conforman verdaderas piezas digresivas que obligan al espectador al desvío, a volver la mirada sobre la textualidad misma. Producen una comicidad más sutil, más diluida y, de este modo, ella sirve no ya a la risa, producto de la ruptura de la identificación con el personaje, sino a la construcción de un espacio 'épico' para un personaje que es -por definición- antihéroe.

Estos espacios de comunión entre público y personaje conforman una ética del parásito, sustentada en la fidelidad que el personaje debe mantener con la función que la historia del género le ha legado.

Se trata, entonces, de construir un fuera de lugar y un fuera de tiempo. De este modo, el pasado adquiere el estatuto de tiempo fuera del tiempo, un *ucronos*, así como el fuera de lugar

es sólo *utopos*: lugar y tiempo 'otro' en que el parásito encontraba la correspondencia ética del ser con su esencia, única epicidad posible para este personaje.

Este tiempo fuera del tiempo y este lugar fuera de todo lugar tienen un valor relacional, sirven en la medida en que se oponen al presente de la Palliata, que sólo otorga al personaje un espacio funcional.

El *parasitus* incluido en la ficción, como anticipamos, con el estatuto de función garantiza la opacidad referencial y al mismo tiempo, ubicado en el afuera de la *fabula*, separado de la intriga, la nutre lubricando las articulaciones, proyectando la estructura de la Palliata hacia afuera, la relación máscara-*theatron*, portando las máscaras como ropaje, vestuario escénico que lo convierte en cómplice del espectador y lo traduce a comportamiento: producir el efecto cómico.

778 CAPT. ERG. *Nunc certa res est, eodem pacto ut comici*
[serui solent,
Coniciam in collum pallium, primo ex me[d]
[hanc rem ut audiat;
Speroque me ob hunc nuntium aeternum
[adepturum cibum.

y también en :

794 ERG. *Facere certumst. Proinde ut omnes itinera*
[insistant sua;
Ne quis in hanc plateam negoti conferat
[quicquam sui.
Nam meust ballista pugnus, cubitus
[catapultast mihi,
Umerus aries; tum...

Sin anclaje referencial histórico, el mecanismo de producción de lo cómico suma otro procedimiento, habida cuenta de que la opacidad del rol respecto de lo social está garantizada.

Esa enajenación, ese distanciamiento, no resultaría una ruptura en el proceso empático con el público-vidente sino que se

resuelve en 'otra' modalidad empática, en la que la 'apelación' al auditorio involucra a éste en la participación intelectual del 'chiste' o en un 'juicio' de valor sobre otros personajes.

Así, se pueden observar dos polos entre los que oscilan los modos de producción de lo 'cómico', encarnados en esta "máscara-puente":

- El humor se construye *in fabula* a partir de procedimientos vinculados con:

* La comparación: *Menaechmi*, vs. 77 y 78.

* La animalización, la hipérbole y el hambre voraz: *Captiui*, v.77.

* El relato de lo desmesurado: *Captiui*, v. 909 ss. entre otros.

Asimismo, la 'denominación' de esta máscara, que se ha tratado más arriba, integra esta modalidad.

En estos pasajes la producción del efecto de humor descansa sobre los *dicta* y se entrecruza con una intervención convencionalmente dialógica entre los personajes.

- En cambio, si se toma, por ejemplo, *Miles Gloriosus*, se hace evidente el 'viraje' de procedimiento. **Artotrogus** funda, prácticamente, el paradigma de una comicidad alrededor de la *fabula* que ficcionaliza la relación con el público, incluyéndolo directamente en el juego dramático, ya que para constituirse invade el territorio de aquél, requiere la 'complicidad' del espectador, un rol de 'sostén' extraescénico para la afirmación de lo propiamente escénico.

Artotrogus se burla de su amo, en un *rapport* con el público, manifestado en forma:

a) Indirecta:

Elogiando del soldado:

...

* su belleza, fortuna y valor:

9 *Stat propter uirum
Fortem atque fortuna tum et forma regia.
Tum bellatorem,...*

antítesis de la figura que seguramente se pavoneaba en ese momento por el escenario.

* Su actitud generosa y sus éxitos en el campo de batalla:

17 *Cuius tu legiones difflauisti spiritu...*

* Su fuerza:

25 *...elephanto in India
Quo pacto ei pugno praefregisti bracchium!*

* Su éxito con las mujeres:

58. *Amant te omnes mulieres...*

Todas estas alabanzas no hacen más que marcar, por oposición, los valores de Pyrgopolinices, que se irán afianzando a través de toda la obra.

b) Directa:

En los apartes:

En el primero, contradice un reciente elogio, diciéndoles directamente a los espectadores:

21 *Periuriorem hoc hominem siquis uiderit
Aut gloriarum pleniorum quam illic est,*

y en el segundo justifica sus mentiras, porque:

33 *Uenter creat omnis hasce aerumnas:*

La apelación, como *excessus* de un aparte pactado y, por ende, aceptado, se diseña por un lado en la morfología del 'paso y el golpe', de la 'revista', del contrapunto desigual y ridículo de la farsa dórica y de la Comedia Aristofanesca que consiste en la asociación de máscara y público (la risa sería uno de los componentes del vínculo) a los fines de 'burlarse conjuntamente' de otra máscara en el armado de una 'triangulación' cuyo vértice ridículo no participa voluntariamente del juego. Lo 'jocoso' se construye 'a costa' de una máscara y no 'con' ella en la mayoría de los casos, con el instrumento propio de la violencia y lo degradante, de la exposición cruel de miserias y debilidades de los personajes.

Se trata, aquí, de la 'generación' de lo cómico montada sobre una digresión, la que, a su vez, distingue una doble perspectiva.

Por un lado, el *parasitus* 'saliendo' y comentando su oficio, verbalizando fuera del coloquio argumental una particular 'ética'.

Un esquema conceptual fundamenta los numerosos comentarios de Gelasimus, en *Stichus*, acerca de su oficio: el hambre y la pobreza son el móvil que sustenta la profesión de hacer reír:

174 *Gelasimo nomen mi indidit paruo pater,*
 177 *Eo quia paupertas fecit ridiculus forem:*

Pero el cambio de costumbres ha provocado una suerte de agotamiento del oficio que condena al *parasitus* a la inanición (versos. 631 ss.). Oficio que los parásitos heredían de sus antepasados:

PERSA 53 SAT. *Ueterem atque antiquum quaestum*
[rum meum]

.....
Pater, avos, proavos, abavos, atavos, tritavos

Por otro lado, la específica 'salida' para el *iocus*, inventando al 'interlocutor' público, haciéndolo 'cómplice' en el hecho de reírse juntos de otros.

Esta particularidad del oficio parásito parece invertirse sólo en *Stichus*, donde se halla, quizás, el único caso en la obra plautina en el cual un parásito provoca la risa de otro personaje en escena. En los versos 195 ss. la *ancilla* Crocotium, oculta mientras el *parasitus* monologa, se dirige al público y construye a Gelasimus como objeto risible:

217 CROC. *Ridiculus aequé nullus est, quando esurit.*

Además, la *ancilla* caracteriza el oficio del *parasitus*, mencionando el móvil del hambre con la profesión de hacer reír.

Sin vínculos con la serie social, sin participar agonalmente del relato dramático, este 'solitario' se desliga de la 'caterva', funcional y morfológicamente, se constituye como un 'cómico' autónomo, capaz de refrendar y continuar la tradición de la 'rutina' del humorista independiente que puede carecer de *fabula* en escena para ejercer su oficio. 'Parasitador' de la escena, puente entre las máscaras y el *theatron*, se 'otorga' a sí mismo una serie de rasgos enajenados, autodesignándose 'mecanismo'.

En otros términos, así como la Palliata plautina 'se sirve' de sus *serui* para lograr la empatía, el *parasitus* se sirve de la escena para hacer reír, instituyéndose OTRO, distinto, en una alteridad que, casi paradójicamente, se reviste de mayor artificialidad a fin de tejer con el espectador el vínculo más íntimo y efectivo de la complicidad.

BIBLIOGRAFIA

- W.G. ARNOTT. *Alexis and the Parasite's name. Greece & Rome*, Vol. 17. Oxford, At the Clarendon press, 1970.
- W. BEARE. *La escena romana*. Bs. As., Eudeba, 1972.
- E. BENVENISTE. *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*. Madrid, Taurus, 1985.
- M. BIEBER. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, P.U.P., 1961.
- N. BOBES NAVES. *Semiología del Teatro*. Madrid, Taurus, 1987.
- J. BRINKHOFF. "De parasiet in Plautus Menaechmi". En: *Hermeneus*, Vol. 3, 1966.
- M. CROUZET. *Roma y su Imperio*. Barcelona, Destino, 1980.
- G. DUCKWORTH. *The nature of Roman Comedy*. Nueva Jersey, P.U.P., 1952.
- F. DUPOND. *L'acteur-roi*. Paris, Les Belles Letres, 1985.
- F. DUPOND. *Le Théâtre Latin*. Paris, Armand Colin, 1988.
- E. FRAENKEL. *Elementi Plautini in Plauto*. Firenze, 1965.
- A. HELBO. *Teoría del Espectáculo*. Buenos Aires, Galerna, 1989.
- J.O. LOFBERG. "The Sycophant-Parasite." En: *Classical Philology*. Vol. 15. Chicago, The University of Chicago Press, 1920.
- F. MARTINO. *Historia económica de Roma*. Madrid, Akal, 1985.
- E. PARATORE. *Il Teatro di Plauto e di Terenzio*. Roma, Ateneo, 1958.
- PAULYS REALENCYCLOPAEDIE DER CLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT. Tomo 38. Stuttgart, Druckenmüller, 1949.

P. PAVIS. *Diccionario del Teatro.* Barcelona, Paidós, 1983.

R. PERNA. *L'originalità di Plauto.* Bari, L.D.V., 1955.

F. de TORO. *Semiótica del Teatro.* Buenos Aires, Galerna, 1987.

NOTAS

1. J.O.LOFBERG, en su artículo *The Sycophant-Parasite*, p.68, plantea que existe una identificación entre el *Sycophanta* y el Parásito: "The identification of the parasite with the sycophant was but natural. The only essential difference was in the remuneration they receiveid. Tis very difference rendered the parasite a much more "comic" character than the sycophant. An *edax parasitus* would provoke more laughter on the stage than *sucophanta impudens*".

En la *Palliata* Plautina aparecen en escena *Sycophantas* (en *Pseudulus* y *Trinummus*). Consideramos que, en función de sus 'decires y haceres', los *Sycophantas* plautinos se asemejan más a los *serui callidi* que a los parásitos.

2. El término *Parasitus*, como categoría identificatoria del tipo dramático, se generalizó a partir del sobrenombre cómico que Alexis asignó a uno de sus "κόλαξ" tal como lo planteó W.G. ARNOÏT, en su artículo "Alexis and the Parasite's name", p. 167.

LA MUJER Y EL VINO EN LA ATENAS CLASICA

Beatriz Ardesi de Tarantuviez

Sin ninguna duda, la situación de la mujer en la Atenas clásica es un tema sumamente interesante y complejo. No se agota en el simple enunciado de la falta de derechos políticos. Si bien la mujer no era 'ciudadana' y Atenas era un 'club de hombres', no dejaba de tener importancia en el aspecto social y en el de la religión cívica, aunque jurídicamente era considerada siempre un menor, dependiente de un tutor (*kúrios*) y cuya opinión, aún para el matrimonio, no era tenida en cuenta.

Por cierto, en el marco de la *polis*, entidad 'totalitaria', el control de las mujeres fue prioritario para la perduración de la misma, desde el momento que la hija de un ciudadano ateniense, con su legítima descendencia, mantenía la herencia del *oikos*, (*oikos*) y por ende del Estado.

Además, la participación en la religión pública le permitía una presencia relevante en actos importantes de la *polis*. En la procesión de las panateneas representada en el Partenón, por ejemplo, están juntos hombres y mujeres y en todo el Partenón predomina la figura femenina. La imaginería ateniense la prefiere, desde una *core*, hasta una gorgona; desde las canéforas, hasta las mujeres de las escenas pintadas en los vasos. "Las figuras femeninas pueblan la ciudad y sus

formas cambian con el capricho del tiempo"¹.

Pero lo irremediablemente negativo en la vida de la mujer ateniense, por lo menos desde el punto de vista actual, fue la absoluta incapacidad de acceder a la palabra política (*λόγος πολιτικός*).

Al respecto, en un trabajo presentado en el Primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos, el profesor Néstor Grau opinaba que Clitemnestra (en el *Agamenón* de Esquilo) era ejemplo de una mujer que luchaba por sus derechos políticos: "A través de ella, dice Grau, Esquilo traduce las exigencias de la mujer ateniense en particular y de la condición femenina, en general, que aspiraba a ascender al plano propiamente humano y del cual, en principio estaba excluida por el contexto social, legal y político"².

Lamentablemente la ateniense, por lo menos de la época clásica, no escribía, por lo tanto nos es imposible conocer directamente su pensamiento. Lo poco que conocemos de ella es a través de los escritos de los hombres, que muchas veces expresan los lugares comunes universales acerca de los prejuicios y opiniones adversas sobre la mujer en general.

Sin duda, los trágicos nos han dejado retratos de mujeres violentas, apasionadas, decididas y siempre lúcidas. Si fueron inspirados en las mujeres reales de Atenas, debemos suponer que éstas eran capaces de desarrollar razonamientos, de poseer voluntad y capacidad de juzgar, en fin, eran personas inteligentes.

Sin embargo, es muy posible que tal inteligencia y voluntad no fueran del todo aprovechadas por las limitaciones a que estaban sometidas por el entorno social y jurídico-político propio de la *polis*.

La comedia aristofanesca nos induce a pensar que las mujeres, por lo menos algunas de ellas, no estarían del todo conformes con su posición en la sociedad ateniense. Especialmente las tres comedias que las tienen como protagonistas absolutas: *Lisístrata* del año 411, *Las Tesmoforias*, del mismo año y *Las Asambleístas* del año 391.

demuestran una cierta exigencia de la mujer en la participación política, especialmente la primera y la tercera.

Por supuesto, también podemos pensar que esas comedias son nada más que una bufonada, una expresión del 'mundo al revés', y que de ninguna manera tienen un matiz 'feminista' como a veces se ha interpretado. El autor pensaría que el haber probado todo para salvar a Atenas durante el desbarajuste de la guerra peloponésica, no se arriesgaría nada en ensayar un absurdo gobierno de mujeres.

Aristófanes se burla de ellas, pero también se burla de toda la sociedad con una aguda crítica de sus defectos. Pues bien, uno de los vicios femeninos, señalado por el comediógrafo repetidas veces, es el de beber vino: inclusive la embriaguez. Sobre todo las mujeres de edad son, para Aristófanes, borrachas e impúdicas: una vieja asomada a la ventana exclama: "Cómo ¿no vendrá ningún hombre? Pues ya es hora pasada. Yo me estoy aquí llena de albayalde, vestida de amarillo, cantando entre dientes, loqueando y dispuesta a arrojarme en brazos del primer transeúnte?"³.

Curiosamente, un estudio acerca de las inclinaciones alcohólicas de la mujer en la actualidad supone que "En las mayores de 60 años, la soledad, unida a una autoestima y sexualidad en declive suele desatar la situación"⁴.

Por cierto, el vino puede actuar como liberador. Eurípides en *Las Bacantes* muestra cómo las mujeres confinadas al telar y a la rueca dan la bienvenida a la orgiástica liberación prometida por el dios del vino⁵. Para el coro de Bacantes "...toda la tierra danzará...hacia el monte donde permanece la muchedumbre femenina, fuera de los telares y la aguja, agujoneada por Dioniso"⁶.

La participación en el culto dionisiaco permitiría a la mujer escapar, aunque más no fuese por unas horas, del hastioso trabajo esencialmente femenino: el hilado y el tejido. Una mujer se caía de borracha en una fiesta de Sabacio y Adonis⁷.

Ciertamente, los trabajos estrictamente femeninos (como tejido, cestería, jardinería, preparación de alimentos,

etc.), no son considerados formadores de civilización, en cambio, sí lo son los realizados por el hombre: navegación, agricultura, caza, pesca, comunicación verbal, construcción de edificios, domesticación de animales, leyes y gobierno, según nos dice el primer estásimo de *Antígona* de Sófocles ⁸.

Praxágora, amonesta a una mujer porque ésta quiere cardar lana en la asamblea, para no desperdiciar el tiempo, tarea que descubriría su condición femenina inmediatamente⁹.

Es decir, se subestiman las labores femeninas. Incluso los mitos atribuyen los inventos culturales a hombres; fue Cadmo, por ejemplo, quien llevó el alfabeto a Atenas.

Por lo tanto, frente a una vida sin mayores perspectivas, ocupada por fatigosos y rutinarios trabajos (o sin nada para hacer en el caso de tener suficientes esclavas), tediosa por sus limitaciones culturales y políticas, el vino desempeñaría, para algunas mujeres, el papel de un tranquilizador, de un desinhibidor, en fin, de un medio para mitigar el hastío. "La bebida fluida del racimo de la vid...aleja la pena de los desdichados hombres...y concede el olvido de los infortunios de cada día. No hay otro remedio de sufrimientos", dice Tiresias en *Las Bacantes*.

Resulta reveladora la subestimación de la mujer como ser pensante; cuando Lisístrata cuenta que al preguntar a su marido acerca de las resoluciones que tomarían los hombres frente a los problemas de la guerra (respecto a la cual ya habían cometido hartos desaciertos), él le contestó : "Teje tu tela, si no quieres que la cabeza te duela mucho tiempo; la guerra es asunto de hombres". Es decir, las mujeres no tendrían que opinar, ni sugerir otras soluciones, como dice Lisístrata, posiblemente más adecuadas, cuando las probadas por los hombres habían fracasado.

Son evidentes las limitaciones de la mujer ateniense (aunque tal vez, de todas maneras, no se quedaba callada), que pautarían las escasas actividades que podía realizar. Suponemos entonces que el aburrimiento sería la causa principal de las crueles burlas de Aristófanes. Por otra parte, el de las mujeres alcohólicas es un viejo tema cómico.

Pero si bien el poeta cómico distorsionará la realidad para que sea divertida, o para hacer propaganda "...los detalles de fondo deben tener un nivel de verosimilitud que convenzan al público y no le deje perplejo u hostii"¹⁰. Por lo tanto, si el comediógrafo exagerando los vicios, lograba hacer reír al auditorio a partir de una realidad por todos conocida, en nuestro caso el de una mujer bebedora, habría un trasfondo de verdad.

La mujer ateniense bebía a solas, a escondidas, "Bebedoras de vino" las llama Aristófanes en *Las Tesmoforias*. En general, nos referimos a la mujer casada, recluida y ocupada en sus labores domésticas. Por supuesto, la que no participaba de este 'status' de ama de casa 'decente' bebía públicamente y en compañía de hombres, como Neera, la cortesana que aspiró a tener los privilegios de esposa legítima de ciudadano ateniense ¹¹.

Existen imágenes en la cerámica de mujeres bebiendo (evidentemente hetairas), como la copa de figuras rojas que está en el Museo Arqueológico de Madrid con una inscripción: "bebe tú también" (*πίνε καὶ σὺ*), invita una mujer a otra alargándole una copa ¹².

Contrariamente, el hombre se reunía en los simposios a beber en alegre compañía, en un ambiente deliberadamente agradable y a veces culto por las conversaciones reflexivas que se llevarían a cabo, si nos atenemos a Platón y a Jenofonte.

Según parece, en la actualidad sucede lo mismo: "... en la mayoría de los casos las mujeres beben en sus casas, en tanto que los hombres tienden a hacerlo en compañía y con frecuencia en lugares públicos" ¹³.

El vino llega a ser tan importante que el juramento de Lisístrata se hace sobre una copa de vino: "Coloquemos aquí una gran copa negra, inmolemos en ella un cántaro de vino de Tasos y juremos no mezclarle ni una gota de agua". Justamente, lo peor que puede suceder es que se convierta en agua: Calónica exclama "¡Que pueda beber este vino," si cumplo mi juramento!" y a su vez Lisístrata: "¡Y si no lo cumplo, que se me llene esta copa de agua!..."

Para Aristófanes, las mujeres son conservadoras, hay hábitos que mantienen cuidadosamente "como antes", entre ellos singularmente el de beber. "...les gusta el vino puro, como antes..." dice Praxágora ¹⁴.

Pero lamentablemente para ellas, no tienen libre acceso al mismo. El marido, celoso guardián de la despensa, tiene todo bajo llave. "...ahora no podemos como antes, dice una mujer en *Las Tesmoforias*, sacar nosotras mismas de la despensa harina, aceite y vino. Pues nuestros maridos llevan siempre consigo no sé qué condenadas llavecitas lacedemonias, secretas y de tres dientes".

Claro también que cuando el deseo de beber es muy grande pueden utilizar artimañas para obtenerlo: "...formamos con nuestras diademas una especie de tubo para sorber el vino"¹⁵

"El alcoholismo femenino es uno de los problemas más cuidadosamente escondidos, a causa de la condena social que sobre él recae", expresa un informe recientemente publicado¹⁶, y agrega el mismo que "las bebedoras son objeto de mayor desprecio que sus análogos masculinos".

Cuando las mujeres se reunieron en la asamblea aristofanesca la motivación de algunas para participar era poder beber libremente. "La sed me abrasa las entrañas", dice una asambleísta y no quiere hablar en público sin beber antes, como hacen los hombres: "¿Pero suelen beber los hombres en la asamblea?" interroga enojada una mujer, y Praxágora molesta exclama: "¡Vuelta al beber!". "Sí, por Artemisa, afirma la bebedora, y de lo más puro!".

Las mujeres son objeto de burla por Aristófanes, porque no pierden ocasión de beber¹⁷.

Algunas son tan inmaduras e irreflexivas, que Praxágora, la lúcida dirigente, tiene que luchar contra las nimiedades de sus compañeras, como la de aquella que no soportaba "que en las tabernas se construyan aljibes"¹⁸, causando la desesperación de Praxágora que aspiraba a proyectos más elevados.

Hoy también a las mujeres que beben, según el estudio

antes citado, "se las considera personas irresponsables, perturbadas, que provocan la propia ruina y la de sus familias"¹⁹. En *Las Tesmoforias* son acusadas de ser "borrachas". "¡Providencia de los taberneros y peste de los maridos!".

Y "ante la vergüenza... esa mujer (que bebe)... urdirá trampas diversas"²⁰, según el mismo artículo; como la pergeñada en *Las Tesmoforias* por la mujer que esconde bajo ropas de niño un odre con vino: "Mas ¿qué veo? la niña se ha convertido en un odre lleno de vino con zapatitos pérsicos. ¡Oh, mujeres astutas y borrachonas, inagotables en ardides para beber!".

Por supuesto que el vicio de la bebida no es el único al que hace alusión Aristófanes refiriéndose a las mujeres, pero hemos elegido especialmente éste porque el alcohol actúa como un paliativo en el que se apoya un ser que tiene problemas en el marco de su existencia. Nos parece que la mujer ateniense, como ser inteligente, vería limitada extraordinariamente su capacidad de decisión por la presión social a que estaba sometida, además de estar anulada como sujeto activo jurídico-político. A esto se sumaría el relativo aislamiento del gineceo. Llamativamente, el informe sobre el alcoholismo que comentamos opina que "La soledad del ama de casa, se suele reconocer también como un factor que inicia al consumo de alcohol"²¹.

A veces, la única forma de evadirse de la rutina es justamente el alcohol: "¡Echadme vino! -pide una criada en *Las Asambleístas*- Echadme, pues alegra toda la noche a la que ha sabido elegirlo".

No solo Aristófanes alude a la mujer bebedora. Ferécates, su contemporáneo, en un fragmento que se conserva, describe una escena de mujeres que se reúnen para beber: "No se puede beber, Glyke". "Te mezcló uno aguado ¿no?". "Todo agua diría yo". "¿Qué hiciste? ¿Cómo lo mezclaste, maldita seas?". "Dos de agua madre". "Y vino?". "Cuatro". "Vete al infierno, es a las ranas a quienes deberías estar sirviendo"²².

La reunión de mujeres bebedoras recuerda la escena inicial de *El banquete de las mujeres* de Menandro (*Συναριστώσαι*), adaptada por Plauto en *La arquilla (Cistellaria)*: -"Sira... Sólo un detalle hubo en el convite que no fue de mi gusto" -"Selenia ¿Qué detalle?". "Dímelo" "Sira -El que no me daban a beber más a menudo, y eso enturbiaba el vino"... "Sira -Yo padezco del vicio que me es común con la mayor parte de las mujeres que se dedican a este oficio mío: una vez que nos vemos con la bodega bien cargada, nos hacemos en extremo locuaces y hablamos más de la cuenta... Ahora que estoy bien harta a mi gusto, porque me he henchido de la flor de Baco, me da ganas de usar más libre y báquicamente de mi lengua..."²³.

La mujer aristofanesca pertenece a la clase media de los ciudadanos. Ahora bien, si el autor quiso mostrar con la sátira los prejuicios de la sociedad sobre las mujeres para que el hombre común reflexionara, o lo movió una cruel misoginia, no lo sabemos. Lo cierto es que bajo la exageración hay siempre un fondo de verdad que hace entendible el mensaje.

Señalamos además la opinión de que el alcohol "comienza a utilizarse con diferentes fines, entre otros para provocar olvido o para atenuar la cólera, la ansiedad, el hastío. frecuentemente relacionado con situaciones específicas de la vida como... las malas relaciones maritales, por ejemplo"²⁴. Y sospechamos que la vida conyugal de la mujer ateniense no sería del todo satisfactoria, desde el momento que existía la costumbre de la separación de los sexos en el ámbito privado y en el social (de las mujeres 'decentes', se entiende).

Dentro del círculo de prohibiciones que limitaban el desarrollo intelectual femenino estaba singularmente la negación de la palabra política. Especialmente grave en un Estado que hace de la política su razón de ser. Nos resulta difícil comprender la anulación de la mujer en este aspecto cuando los hombres hacían de la palabra política su actividad primordial. Sin embargo, hoy, 2.500 años después, un informe sostiene que "A pesar de los grandes progresos conseguidos

después de la Segunda Guerra Mundial, las mujeres continúan en casi todos los países ampliamente excluidas del poder político, aunque el voto femenino y el derecho a ser elegidas existe en todos excepto en dos: Bahrein y Kuwait"²⁵.

Por supuesto, no creemos que al dar amplias facilidades de participación política, tanto las mujeres de Atenas como las actuales, estarían todas a salvo del vicio de la bebida.

Pero sí suponemos que la mujer ateniense de la época clásica tenía limitadas sus posibilidades de realizar actividades creativas y de desarrollar sus aptitudes intelectuales. Tal situación provocaría en algunas mujeres un estado de aburrimiento en el contexto de una vida doméstica rutinaria que buscaría como paliativo el vino (para el cómico, en cambio, el vicio era generalizado). "El alcohol es un paliativo, una muleta en la que se apoya un ser inmaduro"²⁶, se afirma en el artículo citado. Y sabemos que las esposas atenienses se casaban sumamente jóvenes (14 ó 15 años), por lo tanto no sería extraño en ellas una falta de madurez psicológica que las induciría a realizar 'fechorías' en busca de vino. Así dice Praxágora, la protagonista de *Las Asambleístas* cuando elogia a la lámpara: "Tú sola nos acompañas cuando furtivamente penetramos en las despensas llenas de báquicos néctares y sazonadas frutas, y aunque cómplice de nuestras fechorías jamás se las revelas a la vecindad".

Finalmente, para nosotros, algunas mujeres atenienses (no todas tendrían la estructura psicológica básica para inclinarse a la bebida), llevadas por el hastío y el aburrimiento de una vida sin perspectivas de actividades creativas o interesantes, buscaron en el vino la evasión y el placer.

Evidentemente, a pesar de los 2.500 años transcurridos desde las comedias aristofanescas, vemos cómo la problemática femenina de aquella época tiene puntos de contacto con la de la actualidad (incluso nos animaríamos a decir que es básicamente la misma). Por supuesto, ello nos demuestra el error de suponer que la antigüedad es un pasado totalmente alejado y ajeno a nuestra contemporaneidad.

NOTAS

1. François LISARRAGUE. "Una mirada ateniense". En: *Historia de las mujeres*. Bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Taurus, 1991, p.180.
2. Néstor GRAU. "La rebelión de Clitemnestra". En: *Actas del Primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Mendoza, 1972, pp.171-185.
3. ARISTOFANES. Las Asambleístas. En: *Obras Completas*. Trad. de Federico Baráibar y Zumárraga. Buenos Aires, El Ateneo, 1958, p.640.
4. Diario Los Andes. Mendoza, 29 de Setiembre de 1991.
5. Sarah POMEROY. *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Trad. de Ricardo Lezcano Escudero, Madrid, Akal, 1987, p.133.
6. EURIPIDES. *Las Bacantes*. Trad. de María Celina Griffiero. Buenos Aires, Albatros, 1987, p.34.
7. ARISTOFANES. Lisístrata. En: *op. cit.* p.447.
8. "Muchas son las cosas admirables, pero nada hay más asombroso que el hombre. Este atraviesa el blanquecino mar surcando las olas bramadoras cuando sopla el noto en el invierno, y fatiga a la tierra, madre de los dioses, la tierra inmortal, infatigable, que rotura de año en año con el ir y venir de los arados arrastrados por caballos.
El ingenio del hombre apresa con sus redes el incauto linaje de las aves, las razas de animales salvajes de los campos, y atrapa en sus mallas a los peces de los mares; domina con sus artes las fieras montaraces, y somete al apretado yugo al caballo de velludo cuello y al toro infatigable que habita en las montañas.
Fecundo en recursos, ha aprendido por sí mismo la palabra, el alado pensamiento, los modos de vida ciudadanos, y a escapar del rigor de los hielos, mal refugio en la intemperie, y a evitar el azote de las lluvias...". Trad. de E. Ignacio Granero, Mendoza, 1972. vv.333-360, pp.77, 78.
9. ARISTOFANES. Las Asambleístas. En: *op.cit.* p.610.
10. P.E. EASTERLING y B.M.W.KNOX. (eds.). *Historia de la Literatura Clásica. I. Literatura Griega*. Trad. de Federico Zaragoza Alberich, Madrid, Gredos, 1990, p.432.
11. PSEUDO DEMOSTENES. "Contra Neera". En: *Elocuencia griega*. Trad. de Francisco de P. Samaranch y Julio Palli Bonet. Madrid, Aguilar, 1969, pp. 1133-1161.
12. F.LISARRAGUE. *Op. cit.* p.235.
13. Diario Los Andes, Mendoza, 17 de Diciembre de 1990.

14. ARISTOFANES. Las Asambleístas. *Op.cit.* p.615.
15. ARISTOFANES. Las Tesmoforias.(Las fiestas de Démeter). *Op.cit.* p.506.
16. Diario Los Andes, 17 de diciembre de 1990.
17. ARISTOFANES. Lisístrata. "Déjame un poco (de vino), querida mía -pide Calónica a Lisístrata- para que consolidemos nuestra amistad". *op.cit.* p.441.
18. ARISTOFANES. Las Asambleístas. *op.cit.* p.613.
19. Diario Los Andes, Mendoza, 17 de diciembre de 1990.
20. *ibid*, 29 de setiembre de 1991.
21. *ibid*, 17 de diciembre de 1990.
22. P.E EASTERLING, *Op.cit.* p.430.
23. T. Maccio PLAUTO. *La Arquilla (Cistellaria)*. Comedias tomo II. Trad. de P.A. Martín Robles. Madrid, Edit. Hernando, 1944. Acto I, escenas I y II, pp.76, 80, 81.
24. Diario Los Andes, Mendoza, 17 de diciembre de 1990.
25. *ibid*, 15 de marzo de 1992.
26. *ibid*, 29 de setiembre de 1992.

DE NAUFRAGOS Y BALLENAS*

*M. Guadalupe Barandica de Yaya
Esther Rosenbaum de Driban*

Puede resultar sorprendente para quien lea hoy los *Relatos Verídicos* encontrar en un relato tantas aventuras, seres extraños, fantásticos países, poco creíbles aun para el mismo autor. Es posible que tal derroche de fantasía consciente se explique si ubicamos la obra en su contexto histórico-social. Luciano pertenece a una época, la helenística, cuyo espíritu refleja la síntesis del encuentro entre Oriente y Occidente y cuyo resultado será una cultura ni griega ni oriental.

La organización política que caracterizaba y daba sentido al hombre griego del siglo V, ya no existe. El hombre no es el ciudadano de la *polis*, que ya no funciona, sino el habitante de la gran ciudad, que "se acostumbra a vivir con gentes de otras razas y culturas pero se siente solo e inseguro. De ahí su acusado individualismo"¹.

Es un mundo convulsionado por continuos enfrentamientos políticos, étnicos, religiosos y filosóficos. Ante

* Las citas en griego del presente trabajo se han tomado de la edición The Loeb Classical Library, Londres, 1927.

esta situación de caos y la ausencia de creencias profundas surgen distintas propuestas por parte de las escuelas filosóficas que atienden más a lo ético que a lo puramente especulativo; entre ellas es necesario mencionar el estoicismo, el epicureísmo y el cinismo.

En este tiempo y espacio se desarrolla el género de la novela que se diferencia de los géneros griegos 'clásicos' porque "se trata de una literatura de evasión, de carácter privado y apolítico. En efecto, se dirige a un público muy indefinido, pero de forma especial se refiere a un lector aislado y le invita a una diversión privada, por su universo de ficción"².

Contribuye a su carácter de literatura de evasión la selección de los temas como el amoroso y el de los viajes, temas por demás adecuados para satisfacer la marcada necesidad de evasión de los lectores. Hay una búsqueda de lo maravilloso, la trama se aleja de lo realista para abordar toda clase de azares, viajes, etc.

Dentro de la literatura de viajes que conocemos, la obra más notable es los *Relatos Verídicos* de Luciano.

En efecto, en el libro de Luciano abundan las aventuras ubicadas en espacios ajenos a lo conocido: la Luna, la isla de las lámparas, el mar helado, la isla Quesia, la isla de los Bienaventurados. y hasta el interior de una ballena. Precisamente nuestro estudio se centrará en este último episodio, que recrea dos motivos literarios de gran fortuna en la literatura occidental: el del naufrago y el del viaje en el interior de la ballena.

El naufrago de Luciano

Cuando los viajeros de Luciano abandonan los dominios de Endimión (de los selenitas), visitan la ciudad de los nubecuclillos, amerizan y al tercer día se deslizan en el interior de una gran ballena. Allí se maravillan ante la visión de la inmensa cavidad, que contenía un mundo en miniatura: un templo de Poseidón, bosques, extraños y singulares habitantes atrapados, como ellos, en el interior del cetáceo. También

encuentran a un anciano y a su hijo (Escíntaro y Cíniras), labradores de una parcela cercana a una fuente. Después de un tiempo, el anciano, al modo griego, les pregunta sobre su origen y les ofrece los dones de la hospitalidad en la casa que habían construido él y su hijo en el interior de la ballena y que contaba con lechos de hojarasca (*εὐνήν δὲ ἀπὸ τῶν φύλλων ποιούμεθα*, R.V. Libro I, parágrafo 34).

Después de que los recién llegados refieren sus pasadas aventuras, el anciano relata su historia. Eran marinos mercantes de origen chipriota. Se dirigían a Italia hasta que, sorprendidos por una tormenta, fueron tragados por la ballena.

Escíntaro nos resulta un personaje muy familiar porque en él confluyen todos los naufragos de la historia literaria, especialmente Robinson Crusoe.

Veamos algunos aspectos del naufrago robinsoniano presentes en este lejano antecesor:

. *arribo a una isla*: todos los naufragos comparten una 'prisión' (*δεσμωτήριο*) común. Llegan a 'ese lugar' por acción de fuerzas externas que los superan (*Odisea*, Canto V). Nunca el aislamiento es voluntario. Se llega a ese lugar, no se lo busca. La 'isla' también priva a los naufragos de la noción de la temporalidad. En el caso de Escíntaro, la ballena lo priva también de la noción de espacio por su condición de errante:

*εἴ ποτε ἀναχάνοι τὸ κῆτος, ἐωρῶμεν ἄλλοτε μὲν ὄρη,
ἄλλοτε δὲ μόνον τὸν οὐρανόν, πολλάκις δὲ καὶ
νῆσους· καὶ γὰρ ἠσθανόμεθα φερομένου αὐτοῦ ὀξέως
πρὸς πᾶν μέρος τῆς θαλάττης·*

(R.V. Libro I, parágrafo 32)

(cada vez que la ballena abría la boca, veíamos unas veces montañas, otras sólo el cielo y con frecuencia también islas; y en efecto así comprendimos que marchaba rápidamente hacia todas las regiones del mar.)

. *religiosidad*: enfrentados con una situación límite que parece insuperable y salvados de una muerte inminente, Escíntaro y su hijo construyen un templo dedicado a Poseidón. Esta religiosidad nacida de una profunda gratitud está presente también en Robinson quien relata:

"Apenas me vi en seguridad, levanté los ojos al cielo, dando gracias a Dios por haberme salvado la vida en unas circunstancias en que hacía algunos minutos no había motivo alguno para la esperanza"³.

. *paideia*: al perder las referencias externas los naufragos se ven obligados a enfrentar las necesidades de supervivencia y deben recurrir sólo a sus propias fuerzas y a su capacidad de adaptación. Así su estancia en la isla-ballena les brinda la oportunidad de aprender; podríamos decir que se trata de un 'laboratorio' de aprendizaje inevitable.

Como ejemplo de esta *paideia* impuesta se puede mencionar a Jonás, que sólo abandona la ballena cuando ha aceptado cumplir con la voluntad divina.

. *el rescate*: como Robinson, Escíntaro abandona finalmente esa "prisión enorme e infranqueable, donde vivían en la molición y sin trabas" (*ἐν δεσμωτηρίῳ μεγάλῳ καὶ ἀφύκτῳ τρυφῶσι καὶ λελυμένοις*. R. V. libro I, parágrafo 39).

El 'rescate' es organizado por el 'viajero' Luciano. A diferencia de otros prisioneros de ballenas como Jonás, por ejemplo, ellos deben destruirla para poder recuperar la libertad. La descripción de los procedimientos para la destrucción es minuciosa y cruel para nuestra mentalidad (cf. Odiseo y el Cíclope), aunque para el lector del siglo II haya podido resultar hasta cómica:

μὲν πρῶτον ἔδοξεν ἡμῖν διορύξασαι κατὰ τὸν δεξιὸν τοῖχον ἀποδρᾶναι,...

τοῦ μὲν ὀρύγματος ἐπαυσάμεθα, τὴν δὲ ὕλην καῦσαι διέγνωμεν· ...

ἄρξάμενοι οὖν ἀπὸ τῶν οὐραίων ἐκαίομεν, καὶ ἡμέρας μὲν ἑπτὰ καὶ ἴσας νύκτας ἀναισθητῶς εἶχε τοῦ καύματος, ὀγδόῃ δὲ καὶ ἐνάτῃ συνίεμεν αὐτοῦ νοσοῦντος· ...

δεκάτῃ δὲ καὶ ἐνδεκάτῃ τέλεον ἀπενεκροῦτο καὶ δυσῶδες ἦν· τῇ δωδεκάτῃ δὲ μόλις ἐνενοήσαμεν ὥς, εἰ μὴ τις χανόντος αὐτοῦ ὑποστηρίξειεν τοὺς γομφίους, ὥστε μηκέτι συγκλείσαι, κινδυνεύσομεν κατακλεισθέντες ἐν νεκρῷ αὐτῷ ἀπολέσθαι. ...

Τῇ δὲ ἐπιούσῃ τὸ μὲν ἤδη ἐτεθνήκει.

(R. V. Libro II, parágrafo 1)

(Primero decidimos horadarla por el costado derecho y huir... pusimos fin a la perforación y decidimos incendiar el bosque... Comenzamos, pues, a prender fuego a partir de la cola y durante siete días e iguales noches estuvo impasible al calor, mas al octavo y noveno nos dimos cuenta de que se hallaba enferma... Entre el décimo y el undécimo inició su agonía y comenzó a oler mal. Al duodécimo comprendimos con pena que, si alguien no apuntalaba sus dientes cuando abría la boca, correríamos el peligro de perecer aprisionados en su propio cadáver... Al día siguiente ya había muerto.)

El rescate es complementario de la *paideia*. Sólo volviendo a la vida comunitaria es apreciable el aprendizaje logrado en la soledad.

A pesar de lo conmovedora que resulta la descripción de toda huida en general, el episodio de Escíntaro carece de patetismo, que se podría explicar por:

. la intención de Luciano no es conmover sino divertir.

. en el momento en que Escíntaro hace su relato ya lleva veintisiete años de cautiverio: ἔτη δέ ἐστιν ἡμῖν τῆς καταπόσεως ταῦτα ἑπτὰ καὶ εἴκοσι. (R. V. Libro I, párrafo 34).

Las voces en el relato

La narración del anciano constituye un cambio en el relato. Otra voz se suma a la del narrador básico y modifica el ritmo de la historia, que parece detenerse en un paisaje idílico. Estos hombres que viven de lo que la 'naturaleza' pródiga de la ballena les ofrece, pasan sus vidas en un clima de bucólico recreo. De marinos se han convertido en labradores paradójicamente en un ambiente marino. Cultivan hortalizas, cazan aves, pescan y hasta se bañan en la laguna, ante la total indiferencia del ser que los contiene (λάχανα μὲν κηπεύοντες, ὄρνεα δὲ θηρεύομεν καὶ ζῶντας ἰχθύς ἀγρεύομεν ἔνθα καὶ λουόμεθα, ὁπότεν ἐπιθυμήσωμεν. R. V. Libro I, párrafo 34).

Este es un típico ejemplo de relato intercalado, a la manera de aquellos a los que nos tiene acostumbrado Homero (*Odisea*, Cantos IX-XII).

Recurrir a la inclusión de un relato intercalado, en este caso heterodiegético⁴, es un modo de enriquecer el colorido de la narración y confirmar la maestría de Luciano. Al utilizar por única vez este recurso además garantiza su recuerdo en todos los lectores.

Considerando que lo que unifica los *Relatos Verídicos* es la voz de quien narra, podría ser riesgoso incluir a otro narrador, pues esta inserción quizá llegaría a fracturar esa precaria unidad. Sin embargo dos factores neutralizan el posible quiebre: la extensión del relato del viejo Escíntaro y la dimensión de la ballena, inversamente proporcionales. El breve relato queda también prisionero del voluminoso animal.

El relato de Escíntaro, como dijimos, es el único intercalado en los *Relatos Verídicos*. Los otros encuentros con nuevos personajes, que exigen una breve referencia a su historia personal, nos llegan por la voz del narrador viajero (encuentro con Endimión, Libro I, párrafo 11; con Homero, Libro II, párrafo 20, etc.).

¿Qué intención tuvo Luciano al incluir este episodio de la ballena y el relato intercalado de que hablamos?

No es casual que esta historia transcurra en el mar, símbolo de la vida, principio y fin de la existencia humana. Al recorrer esa estéril llanura sin rumbo fijo, encerrado en el vientre de una ballena, Escíntaro es el arquetipo del hombre de su tiempo, que vive para sí, aislado y sin objetivos, encerrado en la actitud vital estoica del 'bástate a ti mismo'.

Podríamos decir que Escíntaro practica el estoicismo y comparte curiosamente con Zenón, el famoso maestro de esta escuela, su condición de marino dedicado al comercio, fenicio, que naufraga y llega a Atenas arruinado.

De alguna manera el episodio de Escíntaro representa el aislamiento del hombre del siglo II. Escíntaro es en este sentido todos los hombres desamparados, que deben valerse de sí mismos para sobrevivir y sólo confiar en sus propias fuerzas, ser individuos sin el apoyo nutricional de la *polis*.

Decíamos que la *paideia* nacida del aislamiento en la ballena necesitaba plasmarse en la vida comunitaria. Por ello se justifica el 'rescate'. Sin embargo, los viajeros jamás regresan a su tierra, el periplo queda trunco por obra de esa gran 'broma final' de Luciano, que deja inconcluso los *Relatos Verídicos* (*τὰ δὲ ἐνὶ τῆς γῆς ἐν ταῖς ἐξῆς βίβλοις διηγῆσομαι*. . R.V. Libro II, párrafo 47).

Prevalece el quedarse en sí mismo, el individualismo, el apego a la etapa de la vida en la ballena, pues no hay comunidad donde sembrar lo aprendido; y esto también es signo de la época. Como dice García Gual⁵:

"Esas islas felices, los paraísos perdidos, son un tema grato a estos filósofos cansados de una civilización, que no creen posible salvar, y en la que no quieren alienarse. Prefieren un mito robinsoniano y una fantasía poco comprometedora para contrastar con la realidad".

NOTAS

1. **LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA**. Edición de María Cruz Guerrero Ingelmo. Madrid, Akal, 1987, p.11.
2. *Ibidem*, p.18.
3. **Daniel DEFOE**. *Aventuras de Robinsón Crusoe*. Madrid, Espasa Calpe, 1959, p.49.
4. **Gérard GENETTE**. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972.
5. **Carlos GARCIA GUAL**. *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo, 1972, p.89.

ENSEÑANZA DE LA LENGUA GRIEGA: EJERCITACION Y DESARROLLO DE HABILIDADES INTELCTUALES

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

La enseñanza de las lenguas clásicas debe combinar estrategias **modernas y no tan actuales**, si dichas técnicas son positivas a la hora de los aprendizajes. La mecánica y memorización que supone, por ejemplo, la declinación de palabras o construcciones aisladas, puede ser un paso inicial, de fijación, pero será más completa la actividad si abordamos tareas que promuevan el aprovechamiento al máximo de capacidades progresivamente complejas, desde la atención a la creatividad.

Entre las limitaciones de los métodos de enseñanza tradicionales se citan, entre otras, la práctica de habilidades fragmentadas y la falta de seguimiento, de transferencia y mantenimiento de las habilidades entrenadas. Urge, con articulaciones concretas, el trabajo en equipo no sólo en una cátedra sino con sus correlativas, tanto en latín como en griego. Después podremos relacionarlo con otras asignaturas.

Por otra parte, en la investigación empírica contemporánea

de los factores del rendimiento académico, en la última década y sobre todo en los Estados Unidos, una variable que ha cobrado importancia es el tiempo dedicado a los trabajos escolares ("time on task"). Implica el reconocimiento de una variable 'clásica', olvidada por previos enfoques de corte formalista¹.

En este sentido, la ejercitación de los contenidos lingüísticos en actividades individuales cobra especial importancia en la medida en que la tarea cumpla con algunas condiciones:

- que implique un trabajo intelectual estimulante, un desafío al intelecto, y no la mera repetición o aplicación más o menos mecánica;
- graduada en complejidad creciente en el contenido y/o en las habilidades implicadas;
- integradora de habilidades previas en la jerarquía;
- en correspondencia con el ritmo, las necesidades y/o intereses de cada alumno;
- que promueva la advertencia metacognitiva² de su/s objetivo/s, desarrollo y nivel personal de logro; en términos familiares, que luego del esfuerzo realizado, el alumno se sienta satisfecho consigo mismo;
- participativa, es decir que a través de la interacción facilite la confrontación, coordinación, y/o toma de conciencia de la/s alternativa/s y caminos críticos para resolver las situaciones problemáticas.

La importancia de una ejercitación que respete estas condiciones básicas obedece al papel 'catalizador' de los objetivos y contenidos educacionales en el área lingüística. Opera de una manera análoga a la evaluación del proceso de enseñanza-aprendizaje. Como señala Arturo de la Orden³ es un hecho que

la evaluación produce una especie de 'selección natural' de los objetivos educacionales porque el alumno fija los aspectos, contenidos o conductas que son positivamente evaluados y desecha o desestima los logros que no son objeto de evaluación.

El énfasis contemporáneo de la psicología cognitiva en el aprendizaje escolar ha dado lugar a programas para mejorar las habilidades de pensamiento, desde una diversidad de enfoques teóricos. Entre ellos, a la manera de una clasificación de objetivos educacionales, Marzano⁴ identifica "dimensiones" del pensamiento⁵ que le sirven de base para planificar el currículo. Hemos adoptado y adecuado su categorización de las habilidades intelectuales⁶, que define como "microprocesos" esenciales para el funcionamiento de las otras operaciones intelectuales porque son medios o instrumentos para alcanzar las dimensiones orientadas hacia las metas. Por ej.: la síntesis no debe ser un fin en sí misma, sino un medio para conceptualizar, comprender, etc.

Una cuestión muy debatida en los planteos sobre el desarrollo intelectual es si éste debe promoverse como un conjunto simple de habilidades generales, transferibles, en actividades *ad hoc* independientes de las disciplinas, o incorporándolo en el currículo académico a propósito de una disciplina específica⁷. Esta segunda posición es la que prima en los intentos superadores del formalismo-funcionalismo, porque se entiende que pensar es siempre pensar sobre algo y algo particularizado. Luego, aunque reconocemos la existencia y educabilidad de habilidades generales del pensamiento, el intelecto debe ejercitarse dentro de las normas epistemológicas de un ámbito del saber y a propósito de un contenido valioso.

Una propuesta didáctica

Los años de ejercicio docente en la Jefatura de Lengua y Cultura Griega I, para las carreras de Filosofía, Letras e Historia, que incluye también los talleres de traducción, nos han permitido reflexionar sobre la ejercitación más eficaz para lograr con economía de esfuerzo y tiempo el máximo rendimiento.

Esto ha provocado la elaboración de sugerencias de actividades en los cuadernillos prácticos, en artículos de resultados de propuestas previas⁸ y la constante búsqueda de lineamientos y nuevas técnicas en las Ciencias de la Educación para su adaptación en la enseñanza del griego clásico.

En el presente artículo la intención es poner a consideración de los docentes también preocupados en esta problemática, la ejercitación⁹ en el área lingüística, probada y retroalimentada en función de la categorización de las habilidades intelectuales concebida por Marzano. No se nos escapa que varias de dicha habilidades quedan comprendidas en un mismo ejercicio, lo que obedece a la propuesta de actividades integradoras de las habilidades previas en la jerarquía, y por lo tanto a fin de sistematizar esta presentación se ubica dicha tarea bajo la habilidad superior o la predominante. Además, debemos recordar que el contenido lingüístico de la primera cátedra de Griego -por sus objetivos/ contenidos, por un lado, y por la edad/situación de partida de los alumnos, por el otro- permite y a la vez facilita el desarrollo privilegiado de algunas habilidades sobre otras. Finalmente, no se pretende un planteo exhaustivo sino aportar algunos elementos para que la enseñanza de la lengua griega contribuya intencionalmente también al desarrollo de las habilidades intelectuales transferibles sobre todo en el área humanística.

Marzano identifica veintiuna habilidades intelectuales agrupadas en ocho categorías:

I. *De focalización* para atender las partes seleccionadas de la información e ignorar otras. En palabras propias, 'se concentra' en aspectos elegidos, a los que podríamos llamar 'figura', y relega a un 'fondo', proclive a volverse figura en cuanto sea necesario, el resto del contenido:

- 1) **Definición de problemas:** se refiere a la clarificación de las situaciones; conviene comenzar con la enseñanza de los problemas bien estructurados para luego presentar los no definidos o inestructurados.

Presentar un texto. Cuando surge un problema en el análisis morfológico y/o traducción, el docente conducirá el diálogo para que de los mismos alumnos surja la pregunta y la respuesta.

2) **Establecimiento de metas:** que otorgan dirección y sentido al trabajo intelectual.

Comentar de manera breve el objetivo específico de una clase. Reflexionar, al término de la misma, sobre el nivel del logro:

- Incorporar el vocabulario correspondiente a 3ª declinación de asigmáticos a partir del estudio etimológico y mitológico.

II. *De búsqueda de información* a fin de reunir los datos o elementos necesarios para el procesamiento cognitivo; estos datos pueden ya conocerse o requerir un esfuerzo de búsqueda:

3) **Observación:** es la focalización de la percepción en un fenómeno u objeto mediante uno o más sentidos.

Es fundamental que el alumno advierta cómo una percepción deficiente, prejuiciada redonda negativamente en el aprendizaje de una lengua clásica. Son ejemplos sencillos pero frecuentes: confusión de categorías gramaticales (leer un sustantivo como adjetivo o verbo) y fallas en el uso del diccionario (buscar una palabra por una letra inicial incorrecta, desatender a espíritus y acentos, olvidar los aumentos temporales o de reduplicación).

Tachar todas las consonantes mudas o dentales:

Γ Ξ Δ Φ Ζ Κ Θ Σ Τ Χ ζ λ ρ θ η ν δ

- *Escribir los cinco primeros adverbios que aparezcan bajo la χ en el diccionario, con sus principales acepciones.*
- *En un texto, encerrar en un círculo todas las palabras que tienen preposición a modo de prefijo.*
- *Marcar las diferencias entre las dos oraciones siguientes:*

Ὁ θεὸς ἀποτίσει τὴν τοῦ βασιλέως ἀσσηθλίαν·
ὁ γὰρ βασιλεὺς δίκην παρακλίνει.
Ὁ Θεὸς ἀποτίει τῆς βασιλείας ὕβριν· ἤδε οὖν
δίκην παρακέκλιεν.

- *Encerrar en círculos la letra α privativa y subrayar la letra α intensiva:*

ἀδικία - ἀκέφαλος - ἄλοχος - αἰτία - ἀνομία - ἀρετή
ἀτενής ...
(Ofrecer también términos con α en la raíz.)

- *Observar la siguiente construcción:*

αὐτοῦ τοῦ ἐρμηνέως - τοῦ ἐρμηνέως αὐτοῦ.

Formar una idéntica con: ἐκεῖνο - ἔπος.

- 4) **Formulación de preguntas:** un buen cuestionario focaliza la atención en la información importante y conduce a generar nueva información.

- *Sobre la base de la lectura de distintas fuentes (diccionarios, gramáticas, apuntes de cátedra), elaborar un cuestionario del contenido que se juzga imprescindible para una síntesis comprensiva del tema. Formularlo en clase. (En la confrontación de los cuestionarios, se-*

leccionar las preguntas más interesantes para su posterior archivo. Aquí se ejercitan también las habilidades de análisis y evaluación.)

III. *De memorización para la adquisición mnémica y el recuerdo de la información:*

- 5) **Conservación en la memoria a largo plazo** que implica dos estrategias básicas: repetición y elaboración de mnemotecnias.

El primer tema de nuestro programa (alfabeto) puede ser ejercitado de múltiples formas:

. *Completar:*

α δ ζ κ ν ο τ υ ψ

. *Escribir las doce últimas letras del alfabeto.*

. *Escribir el alfabeto desde la primera vocal siempre breve a la segunda vocal siempre breve.*

. *Ordenar el alfabeto móvil.*

. *Incorporar letras o letras faltantes, sin haber dejado espacios.*

. *Escribir la primera parte en letra minúscula y la segunda en letra mayúscula.*

. *Alternar una letra minúscula y otra mayúscula.*

. *Adjuntar a la tipografía dada la otra correspondiente.*

- 6) **Recuerdo**, ya sea como evocación o reconocimiento, que implica sobre todo dos estrategias cognoscitivas: activa-

ción del conocimiento y búsqueda activa (recuperación) cuando los esfuerzos iniciales para el recuerdo han fracasado; esta última supone atender a otros atributos (temporal, espacial, en el modo de presentación) como ayuda para encontrar la información que se quiere evocar.

. *Escribir en griego los siguientes cultismos (las vocales subrayadas son largas):*
analogía - hipérbole - idioma - retórico

. *Formar la palabra a partir del orden numérico de cada letra:*

$$12^a + 1^a + 8^a + 7^a + 18^a + 9^a + 18^a = [\quad]$$

. *Escribir la palabra griega que significa:*

- vida:

- dios:

- muerte:

- ser humano:

. *Indicar qué significa y dar los antónimos:*

μονόφθαλμος - αναδύομαι - υπερπίπτω

. *En el siguiente listado de dioses, subrayar los nombres correspondientes a la 3ª declinación:*

*Ἄθηνᾶ - Ἀπόλλωνος - Ἄρης - Ἀρτέμιδα - Ἀφροδίτη
- Διονύσου - Διός - Ἑρμῆς - Ἥρα - Πλούτων -
Ποσειδῶνα*

. *Subrayar cada par de términos que respeten la construcción dat. pl. -gen. sing.:*

*νόμοι ἀνθρώπου - ἡγεμόσι πόλεων -
ἀμαρτήμασιν ἔθνους - βέλεσιν Ἀρτέμιδος -
δόξαις γέροντος -*

IV. *De organización* para disponer la información de un modo más efectivo:

- 7) **Comparación:** identificar similitudes y diferencias entre dos o más entidades. La estrategia cognoscitiva para la comparación implica cuatro pasos: identificación de los atributos sobresalientes por comparar, reordenamiento de los mis-mos para que queden enfrentados, asignación del carácter -similar o diferente- y verbalización generalizada (ej.: ambos A y B tienen el mismo... pero mientras que A es ..., B es ...). Según Raths¹⁰: "Se recomienda que el docente extraiga primero las semejanzas, ya que parece haber tendencia a concentrarse en las diferencias".

Es una de las operaciones más útiles y factibles de llevar a la práctica. En lengua admiten comparaciones los tres campos, por separado o integradamente:

- *semántico: matices (por ej., entre ψυμός y ψυχή, πέτρον y πέτρα), grupos sémicos, polisemia, aspecto verbal;*
- *morfológico: persona, número, tiempo, voz en flexiones verbales; verbos deponentes medios y pasivos; declinaciones, género, número y caso en flexión nominal sustantiva y adjetiva; aspecto y clases de adjetivos;*
- *sintáctico: complementos circunstanciales; complemento agente y de causa eficiente; coordinación y subordinación; distintas clases de proposiciones, por ej., condicionales...*

Pueden compararse palabras aisladas en parejas, tríos o series, construcciones, oraciones, párrafos, el alfabeto griego en sus dos tipografías, el alfabeto griego con el latino, inclusive dos traducciones y dos comparaciones.

Acentuación y espíritu son también temas posibles, igual que dialectos, estilos, metros rítmicos.

La ejercitación es variadísima. A modo de ejemplos rápidos, proponemos:

- . *Indicar qué tienen en común los sustantivos de esta serie:*

μύθους - ὑπόνοιαν - ἀλληγορίαν - παραβολάς

- . *Declinar y comparar:*

*τὸ ὄρος - ὁ ὄρος - ὁ ὄρος
ὁ ἔλεος - τὸ ἔλεος
ἡ θεραπεία - τὸ θεραπεία
τὸ μνῆμα - τὸ μνημεῖον - ἡ μνήμη*

- . *Indicar semejanzas y diferencias en cada serie:*

*ἄλγεσι - ἀλγήματι - ἀλγηδόνη - ἀλγήσει
πάθης - παθήματος - πάθους*

- . *Distinguir semánticamente entre:*

*ἐπιστήμη - τέχνη - φρώνησις
Ἄνάγκη - Δίκη - Μοῖρα*

- . *Comparar los dos versos homéricos de la *Ilíada* XVI, 733 y 755: ¿En qué se parecen y en qué se diferencian? ¿Son más significativas las diferencias que las semejanzas? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?*

*Πάτροκλος δ' ἑτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἄλτο χαμᾶζε.
Ἐκτωρ δ' αὖθ' ἑτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἄλτο χαμᾶζε.*

Debe dosificarse, desde diferencias y semejanzas obvias, a más sutiles. Mientras más destreza se adquiera en

esta operación, más profundos serán los juicios posteriores. Dejar que los alumnos razonen grupalmente y que luego seleccionen y ordenen todos los datos, omitiendo los más repetidos, completando los incompletos, precisando los ambiguos, separando los juicios compuestos. Pueden listar diferencias y semejanzas, en columnas paralelas para analizar cuáles son más significativas y fundamentar las conclusiones.

- 8) **Clasificación:** agrupamiento de los ítems en categorías en función de uno o más atributos; debe hacerse desde un mismo criterio, las clases deben ser mutuamente excluyentes y tomadas colectivamente deben corresponder al todo. Para algunos autores, es una extensión de la comparación.

Hay dos modos principales: o bien aplicar criterios aceptados o bien crear sistemas nuevos, tanto el docente como el estudiante. Es interesante que el alumno encuentre por sí mismo el/los criterio/s, con su correspondiente justificación. Comprenderá así que las clases son modificables, según la calidad y cantidad de información que se vaya incorporando, pero es funcional solo un principio u óptica por vez. Cada reagrupación facilitará además la asimilación del contenido y el hecho de crear nuevas formas promoverá la inventiva y el orden.

- . *Enunciar y clasificar según los subgrupos de la 1ª declinación:*
ἀπορί_, ἀρχ_, ἡδον_, ἰδέ_, μοῦσ_, σοφί_, τροπ_, χάλαζ_
- . *Colocar sobre cada columna de palabras el vocablo que las incluya:*

ὄβολος δραχμή τάλαντον	λευκός μέλας ἐρυθρός
------------------------------	----------------------------

(Pueden darse los sistemas sémicos mezclados para realizar previamente la tarea de distinguirlos.)

- *Leer la siguiente familia de palabras e identificar categoría gramatical. En caso de sustantivos, clasificar según declinación:*

φαίνω - φάσις - φανερός, ά, όν - επιφανία - φάντασμα - φαντασία - διαφανής, ές - φαντάζω - πρόφασις - φάσμα - φασματώδης, ες - φαντασιοκλήπτως...

- *Especificar cuál es el todo, cuáles las partes y cuál el criterio de clasificación:*

*σώμα - όφθαλμός - κεφαλή - ρίς - ούς
φεύξις - φυγή - φυγάς - φεύγω - φευγ_ - φυγάδε - φύγ_*

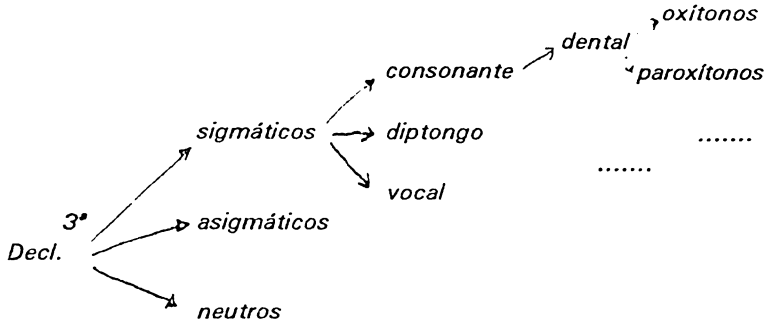
- *Clasificar las flexiones verbales según el siguiente código:*

* verbo simple	** verbo compuesto
@ tiempo primario	@@ tiempo secundario
~ singular	~~ plural
# voz activa	## voz media
### voz pasiva	
^ aumento temporal	^^ aumento silábico
^^^ aumento de reduplicación	

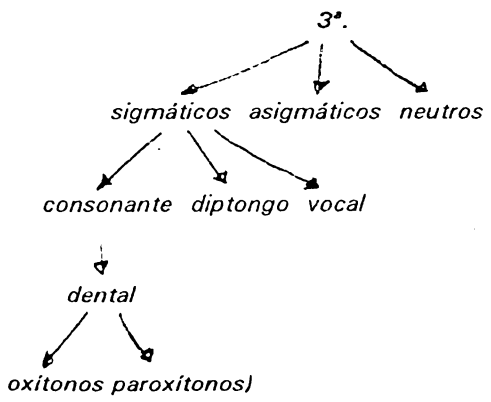
(Las formas verbales pueden darse aisladas o extraerse previamente de un texto.)

- *Ordenar de mayor a menor extensión los conceptos superiores e inferiores:
consonante - sigmáticos - diptongo y grado cero - labial - oxítonos - vocal suave - asigmáticos - -- neutros - diptongos sin alternancia vocal - - gutural - tercera declinación - paroxítonos - dental - vocal.*

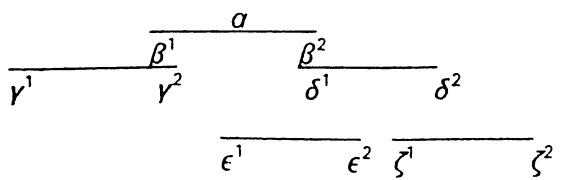
(Se puede representar:



O bien:



En el esquema siguiente las letras designan los conceptos de flexión nominal, colocados en orden de extensión decreciente. Reemplazar las letras por cualquier concepto que responda a las mismas condiciones lógicas:



(Se puede complejizar incluyendo más llaves.)

9) **Ordenamiento:** secuencia de las entidades de acuerdo con un criterio (alfabético, según casos, orden de paradigma, etc.).

. *En una lista parcialmente ordenada, tachar los vocablos que no respeten el orden alfabético.*

. *Ordenar y traducir la siguiente declinación según la referencia adoptada por la cátedra (1. nominativo; 2. genitivo; 3. dativo; 4. acusativo; 5. vocativo):*

() Δί

() Ζεῦ

() Δία

() Ζεύς

() Δία

. *Ordenar paradigmas.*

. *Ordenar las palabras para formar una oración y traducir.*

ἄει εἰς - οἱ - λόγους - καλὰ - ὀρέγουσιν - καί - Ἑλληνικοί - τὰ - τοῦς - πάντων -

(Observación: suavizar acentos cuando sea necesario.)

. *Ordenar cuatro oraciones de un texto narrativo. (Se ha trabajado especialmente con fábulas de Esopo.)*

10) **Representación** en la cual se cambia el lenguaje de presentación de la información (a visual, verbal o simbólico). Se puede elaborar un gráfico, una cadena de datos, una red conceptual, un mapa cognitivo.

. *Identificar dónde aparece en el texto griego la oración leída por el docente o por un alumno.*

- . *Ante un texto en griego, reconocer cuál es la oración traducida oralmente por el profesor o por un alumno.*
- . *Sobre la base de distintas fuentes de información, especialmente gramáticas, concebir un mapa conceptual sobre participio voz activa.*
- . *Preparar un gráfico sobre dativos singulares y plurales de las tres declinaciones.*
- . *Buscar la oración que mejor describa la situación presentada por la fotografía:*



Ἐπὶ πολλοῖς τῆς Ἑλλάδος ὄρεσι ἱερὰ καὶ βωμοὶ καὶ ἀγάλματα Θεῶν ἦσαν.

Ἐν τῷ Παρθενῶνί ἐστι τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ.

Ἐν τῷ καλῷ ἱερῷ τῆς Παλλάδος Ἀθηνᾶς ἰδρυθέντι μαρμάρῳ, αἱ στήλαι εἰσι Δωρικαί.

(En una tarea más sencilla, se pueden presentar palabras aisladas o construcciones.)

V. *De análisis* para clarificar la información existente a través del examen de parte y relaciones; implica 'mirar adentro' para identificar y distinguir componentes, atributos, razones, supuestos. Tres son las habilidades intelectuales básicas:

1 1) **Identificación de atributos y componentes:** es la determinación de las características o partes del todo.

- *Extraer de un texto en griego los vocablos helénicos que se incluyen en los siguientes términos castellanos: partenogénesis, despótico, talasocracia, zoantropía, uranografía, ictiología, hilobios, profilaxis, etc.*
- *Relacionar con flechas las palabras equivalentes de procedencia griega y latina:*

<i>policromo</i>	<i>científico</i>
<i>ocular</i>	<i>subcutáneo</i>
<i>epistémico</i>	<i>multicolor</i>
<i>hipodérmico</i>	<i>oftálmico</i>

(Se enriquece el ejercicio solicitando la transcripción de los términos griegos de donde derivan.)

- *En la siguiente familia de palabras, identificar la raíz e inferir su significado:*

*μιμνήσκω - μνήσις - μνήμη - μνημικός,ή,όν - ανάμνησις
ἀμνηστία - ἀμνησία - ἀμνήμων ...*

- *Marcar con una cruz cada rasgo que corresponde a las palabras dadas:*

Palabras	Género			Número		Casos				
	M	F	N	S	P	G	D	N	Ac	V
								separ.	2ª	3ª
θεέ βιβλία λόγου νόσοις βίβλοι										

- *Formar las flexiones verbales con las siguientes partes: aumento silábico + λου + vocal de unión + des. 2ª plural (observar que no se establece si es desinencia de tiempo primario o secundario porque el estudiante debe inferirlo según la indicación de aumento).*

- *Completar los guiones de manera tal que se forme la flexión verbal correspondiente a cada traducción:*

θηρευ - - -: serán cazados

- - φυτευ -: había sido plantado/había plantado para sí.

- *Agregar la mayor cantidad posible de alomorfos a vocablos griegos [simples]. Usar diccionario. Presentar un ejemplo en cada categoría gramatical -de ser posible- para evitar repeticiones innecesarias o forzadas:*

χρίω [χρῖσμα - χριστέον - χριστιανίζω - χριστιανισμός - χριστιανός - ἐπιχρίω - ἐπίχριστος - Χριστός - κατὰχρισμα...]

12) Identificación de relaciones y patrones: es el reconocimiento de las maneras en que se articulan atributos y componentes.

La relación puede ser causal, jerárquica, temporal, espacial, correlacional, metafórica, condicionante-condicionado, concepto-ejemplo, etc.

Se debe ayudar al alumno a descubrir las claves lingüísticas que muestran las relaciones de: tiempo (*acción consiguiente* -'luego'-; *acción anterior* -'previamente'-, 'hasta ahora'-; *secuencia temporal* -'primero', 'segundo', 'para empezar'-); causa (*directa* -'por'; *resultado* -'luego', 'en consecuencia'; *razón* -'porque', 'por el hecho de'; *inferencia* -'entonces', 'en este caso'; *condición* -'si ... entonces', 'asumiendo que', 'cuando... entonces'-); adición (*igualdad o semejanza* -'ejemplo', 'no solo... sino también', 'más aún', 'como'-; *reafirmación* -'claro es', 'de hecho',

'esto es'-; *ejemplo* -'por ej.', 'otro ejemplo podría ser'; *conclusión* -'luego', 'en consecuencia', 'en suma'); con-traste (*antítesis* -'por el contrario', 'en cambio', 'por otro lado'-; *alternativa* -'más que'-; *comparación* -'como', 'en comparación con'-; *concesión* -'sin embargo', 'de todos modos', 'aunque'); *referencia* (*personal* -'él', 'yo', 'mi', 'el cual', 'quien'-; *de la idea total* -'esto', 'aquello'-; *de la circunstancia* -'cuando', 'donde').

Propio de la lengua griega es la utilización de conectores que pueden ser puntualmente considerados y prudentemente traducidos u obviados.

- . *Derivar el adjetivo de 1ª clase de cada sustantivo dado, aplicando los sufijos:*

- ικός	- ιον
ἁρμονία→	ἀνάγκη→
θεωρία→	ἀνδρεία→
.....

- . *Traducir una palabra por el contexto:*

Ὅρω	{ λευκὰ μῆλα. μῆλον ἐρυσὰ μῆλα. }	{ manzana, en general fruta res menor; oveja, cabra }

Ἔξεστι	{ ὑμῖν φίλους γένεσθαι. εἰς ἔλεγχον }	ἔξεστι	{ sale; viene es posible }

Ἔξεστι ποιμῆνα ἐσθίειν μῆλα ἕως ἔξεστι πρὸ πεδίων θηραπέυσας μῆλα.

- . *Reemplazar cada punto por la letra faltante:*

Λέγουσι. οἱ σοφ.. ἤμ.. .εφυκέναι πρὸς τ.. ἀρετή..
(En la puesta en común de los resultados, se manifiestan las posibilidades de los casos y los tiempos.)

En los siguientes versos de la *Ilíada*, XVI, subrayar las partículas oracionales y proponer 2 ó 3 traducciones al respecto:

(750) Ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστήρες ἔασιν.

(780) καὶ τότε δὴ ῥ' ὑπὲρ αἴσαν Ἀχαιοὶ φέρτεροὶ ἦσαν.

(810) καὶ γὰρ δὴ τότε φῶτας εἰείκοσι βῆσεν ἀφ' ἵππων.

Indicar la causa de las siguientes afirmaciones:

ἀληθής - ἔς forma el gen. sing. ἀληθοῦς, porque

.....

πᾶς forma el nom. sing. neutro πᾶν, porque

.....

- 13) **Identificación de ideas principales:** constituye un caso especial de la habilidad anterior; es necesario reconocer la estructura del párrafo (ej.: problema-solución, comparación-contraste, secuencial o temporal, etc.). Algunas estrategias cognoscitivas útiles son: la elaboración del mapa cognitivo (al que hicimos referencia en la representación) y la formulación de preguntas.

Elaborar un cuadro analítico que compare participio predicativo, apositivo y subjetivo, a partir de diversas fuentes de consulta bibliográfica.

- 14) **Identificación de errores:** es el reconocimiento de fallas conceptuales, de procedimiento y/o de traducción, buscando sus causas para corregirlas si fuera posible.

- *Responder: ¿Qué principio/s morfológico/s se ha/n omitido en la formulación de las siguientes flexiones verbales en 2ª persona singular?*

περοδεύεις - ἐπιβουλεύσασο - καταελύθης - συλέλεγες - στρατεύκεις...

- *Crear una serie de cinco elementos sobre flexiones verbales de voz media-pasiva con un elemento distractor. (En el diálogo grupal, corresponde al resto la tarea de descubrir y fundamentar qué elemento no pertenece a la serie.)*

VI. *De generación* de ideas, información o nuevos significados; es esencialmente constructiva porque, al relacionar las nuevas ideas con el conocimiento previo, se elabora una organización coherente (esquema):

- 15) **Inferencia**, consiste en ir más allá de la información disponible para elaborar afirmaciones verdaderas o al menos razonablemente ciertas; puede ser analógica, inductiva o deductiva.

- *Completar estas relaciones:*

<u>3ª declinación</u>	=	<u>2ª declinación</u>
σώματι	
<u>ἀγορεύουσι (ν)</u>	=	<u>ἠλήθευκα</u>
ἠγόρευε (ν)	

- *Leer y completar la relación entre cada pareja o serie:*

*.ἀνάγκη Ἀνάγκη; ἄτη - ἄτη; δίκη - Δίκη; μνημοσύνη
 - Μνημοσύνη; μοῖρα - Μοῖρα - ὦραι - ὦραι.
 .τὸ αἰτίον - αἴτιος; ἴσος - τὸ ἴσον; ὅλος - τὸ ὅλον;
 ἀναγκαῖος - τὸ ἀναγκαῖον
 .νοῦς - νόω - ἐν νόω ἔχειν*

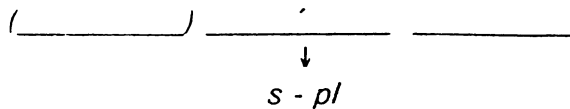
.ἡ ἀγαθὸν ἢ κακόν - ἢ τὸ ἀγαθὸν ἢ τὸ κακόν - ἢ τὰγαθὰ
ἢ τὰ κακά

.θανατόνδε - εἰς θάνατον

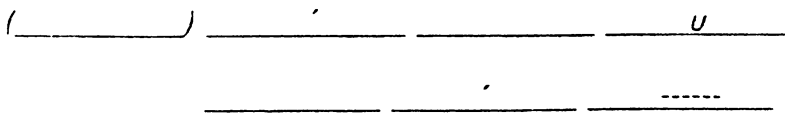
- . Escribir sobre la línea de puntos las letras de la serie que siguen:

γδ , ηθ , λμ σπ , γ

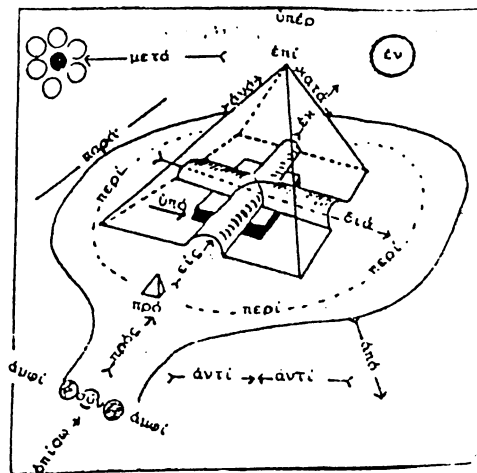
- . Interpretar el siguiente gráfico sobre comportamiento de paroxítonos:



- . Crear un gráfico sobre proparoxítonos. Un resultado de los alumnos:



- . Inferir el significado de las preposiciones a partir del esquema¹¹:



- *Indicar la letra que corresponda a cada acepción, infiriendo por el contexto:*

α. *manzana, en general fruta*
 μῆλον
 β. *res menor; oveja, cabra*

Ἔως ὃ ποιμὴν ἐζήτει μῆλον ἐν δένδρῳ , μῆλον παρὰ τὴν ὁδὸν ἔσθιε βοτάνια.

- *Deducir el significado de cada enunciado a partir de su disposición espacial:*

→ ὅδε - ἧδε - τόδε
 → οὗτος - αὕτη - τοῦτο
 → ἐκείνος - η - ο

[Observación: es de destacar que los alumnos todavía no conocen la categoría gramatical ni la traducción de cada palabra.]

- *Establecer qué palabras se vinculan con la imagen y explicar dichas relaciones:*



ἄγαλμα - ἀγαλματογλύψος -

ἀγωνίζεται - ἀνδριάς - βάλλω -

γυμνός - δίσκος - ἐλέφας - κανών -
τέχνημα - Φειδίας - χαλκοῦς.

- 16) *Predicción, anticipación de datos o de resultados de una situación:*

Una estrategia sencilla es que el alumno convierta títulos y subtítulos en preguntas a las que luego deberá responder. Tomar, por ejemplo, el programa y los apuntes teóricos y formular tales interrogaciones. Esto puede transformarse, además, en una efectiva revisión del contenido básico.

Nos ha dado buen resultado iniciar la clase con la siguiente pregunta: ¿Qué quieren saber del tema? (A medida que surgen inquietudes y dudas, insistir: ¿Qué más quieren saber?). En el curso del primer cuatrimestre de este año, un estudiante muy lúcido me respondió: ¿Qué necesito saber de este tema? Hay otras reacciones más pícaras que son anecdóticas.

Otra posibilidad es solicitar, antes de comenzar el tema, como ejercitación en clase o extraescolar, un listado de preguntas de un tema todavía no abordado. Después, se responden con ayuda de fuentes de información, alumnos adelantados y el profesor. Conservar dichos listados para su enriquecimiento posterior. Por ejemplo:

Cuestionario sobre neutros de 3ª declinación de los alumnos de Filosofía de 1993:

¿Hay subgrupos? ¿Cuántos hay? ¿Cuál es el más 'importante'? ¿Cuál es el más difícil? ¿Con qué declinación, si no hay artículos, pueden confundirse? ¿En qué subgrupo hay más vocabulario? ¿Qué léxico básico conviene recordar? ¿Hay un denominador común en las desinencias de los grupos? ¿Tienen alfa [desinencial] también en plural? ¿Sigue siendo breve? ¿El comportamiento del acento [ortográfico] es igual a lo conocido?

- 17) **Elaboración:** es el agregado de explicaciones, detalles, ejemplos u otra información relevante a partir del conocimiento previo, a fin de mejorar la comprensión o producir nuevos significados.

La afirmación 'el verbo εἶμι es defectivo e irregular, como en la mayoría de las lenguas' puede activar elaboraciones mentales ('el hablante inglés poco experto no advierte la incorrección de 'soy enferma por estoy enferma' o 'no tengo claro el significado de la palabra defectivo') que pueden añadir sentido a la nueva información y relacionarla con el conocimiento existente. En los ejemplos citados, la 1ª elaboración muestra el caso en el que se cumple la afirmación presentada; la 2ª es una elaboración meta-cognitiva que indica una laguna en el vocabulario.

- *Elaborar en castellano un texto con términos procedentes de una misma raíz griega.*

[Posible resultado: A causa de varios problemas (entre otros, su metabolismo deteriorado, una bala accidental que afectó una embolia anterior), murió el famoso discóbolo, apodado el Diablo, en el peribolo de un boliche. Todo un símbolo, manejó también con destreza la ballesta. A falta de óbolos que lleven su imagen, su nombre servirá de marca a un nuevo balón.]

- *Ejemplificar en griego el siguiente concepto: actividad mental:*

μεν - μν - μαν - μαντ - μαθ.

- *En la siguiente palabra, reemplazar una letra por vez para formar una cadena de nuevos vocablos. Verificar su existencia en el diccionario:*

θάλος → χόλος → κόλος → δόλος → πόλος → πάλος → θάλος → κάλος → κάλως...

(En cuanto a las tildes, obviamente es más fácil si se excluye la necesidad de coincidencia.)

Traducir y luego en griego modificar parcialmente el contenido de los fragmentos 24 y 110 de Heráclito de modo libre, según su postura filosófica -o creencias-. Fundamentar en castellano el pensamiento resultante:

Ἄρηιφάτους θεοὶ τιμῶσι καὶ ἄνθρωποι.

Ἄνθρωποις γίνεσθαι ὅκῃσα θέλουσιν οὐκ ἄμεινον.

(En estos ejercicios de producción parcial, el alumno modifica, preferentemente reemplazando y/o ampliando, palabras o construcciones. No se trata de ser irreverente hacia el texto filosófico, sino tomar posición, 'actualizar' a hechos contemporáneos -por ej.: la problemática de la justicia- y ejercitar el vocabulario con su correspondiente morfología.)

Puede trabajarse también con máximas:

Κρίνει φίλους ὁ καιρὸς ὡς χρυσὸν τὸ πῦρ.

[Posible resultado: Κρίνει ἀνθρώπους τὸ πάθος ὡς χρυσὸν τὸ πῦρ]

Elaborar un políptoto con términos a elección de una familia:

[Posible resultado: Οὐκ ἔστι παραβολή · ἐν ταῖς Βαβλιαρίσιν τὰ βαλιὰ βέλεμα ὡς βολίδας βάλλουσιν.]

VII. *De integración:* mientras que las habilidades de análisis implican la distinción entre elementos, las de integración llevan a reunir las partes relevantes o aspectos de una composición, principio, solución.

18) **Síntesis:** es una combinación eficiente de la información en una afirmación coherente; supone al menos tres actividades cognoscitivas -condensación de la información, selección de la parte importante y combinación de las proposiciones originales del texto-. Implica discernir, jerarquizar ideas principales y secundarias, notas conceptuales esenciales y accidentales.

En temas como los nuestros, es interesante pedir que sean los mismos alumnos quienes comiencen la clase con una síntesis oral de lo aprendido en clase o clases anteriores. El cambio de emisor permitirá que algunos alumnos terminen de comprender el tema, en boca de sus pares aún cuando el vocabulario no sea muy especializado y que otros reflexionen sobre su modo de encararlo. No olvidemos además que estamos formando docentes ...

- . *Inventar epígrafes en griego a modo de lema diario.*
- . *En relación con voz media-pasiva, enumerar cinco datos fundamentales para una traducción fiel y rápida. Comparar y analizar los listados.*
- . *Ordenar los conceptos de mayor a menor extensión. Representarlos después en un cuadro sinóptico.*
- . *Reducir a palabras claves una oración, un párrafo o un texto en griego.*
- . *De una gramática, extraer las tres afirmaciones centrales sobre la 'colocación del adjetivo'.*

19) **Re-estructuración:** es la modificación de la estructura del conocimiento existente para incorporar nuevos conocimientos; requiere el desarrollo de la disposición para advertir información contradictoria o inconsistente.

- . *Incluir el comportamiento de los acentos de 3ª declinación en el Cuadro de 1ª y 2ª.*
- . *Extraer de un texto en griego todos los sustantivos que no sean los ya aprendidos de 1ª y 2ª declinación, para señalar sus diferencias morfológicas en relación con aquellos. (Ayudarlos con la presencia de artículos y adjetivos de 1ª clase.)*

- Completar el siguiente esquema mudo sobre 'reduplicación':

Reduplicación: Ej.:

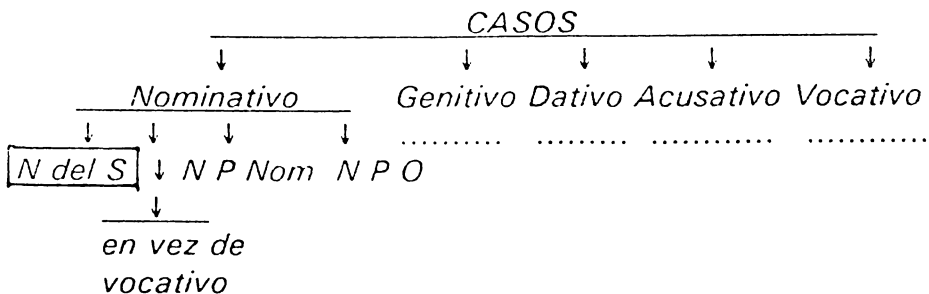
1. Si el verbo comienza por Ej.:

2. Si el verbo comienza por Ej.:

3. Si el verbo comienza por Ej.:

4. Si el verbo es compuesto Ej.:

- Elaborar un organigrama sobre la función principal y otras de cada caso:



VIII. De evaluación para determinar la calidad y racionalidad de la idea.

20) Establecimiento de criterios para elaborar del juicio, ya sean objetivos (ortográfico, semántico, morfológico, sintáctico) como subjetivos (efectividad de la estrategia emplea-

da, grado de logro de metas del aprendizaje; en este último caso, se trata de una evaluación metacognitiva).

- . *Discuta la siguiente afirmación: 'El más fácil de los casos-números, genitivo plural, es el más difícil'.*
- . *En la siguiente serie, se subraya como 'intrusa' una palabra por vez. Fundamente qué criterio justifica tal exclusión:*
 - a) Γοργῶ - Ἑρατῶ - Τερψιχόρας - Κλείω -
 - b) Γοργῶ - Ἑρατῶ - Τερψιχόρας - Κλείω -
 - c) Γοργῶ - Ἑρατῶ - Τερψιχόρας - Κλείω -

21) **Verificación:** es la confirmación de la necesidad de una idea a partir de los criterios de evaluación; implica diferentes procedimientos según el área de estudio (por ej.: en lectura, puede llevar a revisar el texto).

- . *En el último ejercicio presentado en 20), poner en común las fundamentaciones y elegir la más completa y sólida. En caso de dudas, revisar las fuentes previamente consultadas.*

Un ejemplo integrador: Ejercitación de artículos¹²

Objetivo: analizar las formas del artículo desde distintos criterios para su rápida identificación y traducción.

1. Completar:

- . *Las formas del artículo que empiezan con _____ llevan tilde.....*
- . *Son proclíticos*
- . *El artículo no tiene caso*
- . *Fue en su origen un pronombre.....; por eso puede traducirse*

- . Como en castellano, a una palabra, construcción o proposición.
- . Se omite siempre.....
- . Es una gran ayuda para la identificación de los.....
- . En total y sin repetir son

2. Subrayar todos los artículos y analizarlos morfológicamente:

. τῶν ἑτερογενῶν καὶ μὴ ὑπ' ἄλληλα τεταγμένων ἕτεραι τῷ εἶδει καὶ αἱ διαφοραί, οἷον ζῶου καὶ ἐπιστήμης·
(Aristóteles, *Categorías*. 3, 16 y 17)

. Εἰκότως δὲ μετὰ τὰς πρώτας οὐσίας μόνα τῶν ἄλλων τὰ εἶδη καὶ τὰ γένη δεύτεραι οὐσίαι λέγονται· μόνα γὰρ δηλοῖ τὴν πρώτην οὐσίαν τῶν κατηγορουμένων.
(Aristóteles, *Categorías*. 5, 2b, 29-31)

3. Escribir en griego:

del:	la:
para lo:	al (OD):
los:	de los:

4. Pasar los artículos del punto anterior a número contrario:

.....
.....
.....

5. Completar cada serie con el o los artículos faltantes:

- . τὰ - αἱ - ..
- . ὁ - τόν - τῷ
- . τοῦ - τῶν
- . αἱ - ἡ - τά

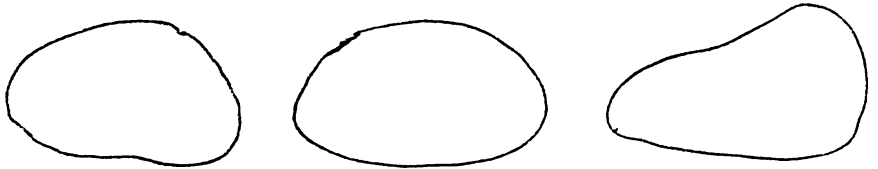
6. En la siguiente serie de artículos:

τούς - τά - τοῖς - τήν - οἱ - τοῦ - τῶ - ἡ - τῶν -

6.1. Clasificarlos según el criterio dado:

a. *proclíticos*

b. *acusativos* c. *masculinos*



d. *plurales*

e. *c. adnominal*



6.2. Con otro color, agregar los artículos faltantes.

6.3. En el conjunto c, aislar el subconjunto incluido de los artículos en que coincidan los géneros masculino y neutro.

NOTAS

1. Stella Maris VAZQUEZ. "Rendimiento escolar y esfuerzo: Hacia la revalorización de la autonomía personal en el proceso educativo". En: *Revista Española de Pedagogía*, Año LI, Nº 195, 1993, pp. 227-250.

2. Término acuñado por J.Flavell en la década del '70 para referirse a: 1) la autoadvertencia de la actividad intelectual, 2) la reflexión que el sujeto realiza sobre los propios procesos en acto, 3) la selección -entre los procedimientos viables- de la estrategia más adecuada para los objetivos perseguidos y la situación problemática planteada (planificación), 4) el control consciente y activo ('monitoreo') de los propios procesos cognoscitivos y su consecuente regulación, ajuste o rectificación. En general, no se trata de una estricta autoconciencia discursiva sino del empleo activo de una serie de estrategias para la economía mental, que 'desde atrás' (metacognición) conducen el operar cognoscitivo.

3. Arturo DE LA ORDEN. *La Evaluación Educativa*. Buenos Aires, Docencia, 1952.

4. Robert MARZANO y otros. *Dimensions of thinking: A Frame work for Curriculum and Instruction*. Alexandria, Virginia, ASCD (Association for Supervision and Curriculum Development), 1988.

5. Estas dimensiones son: 1) Metacognición, 2) Procesos cognoscitivos, 3) Habilidades del pensamiento centrales, 4) Pensamiento crítico y creativo y 5) Conocimiento del contenido. Los procesos cognoscitivos son 'macroprocesos', que requieren tiempo para completarlos; cada uno constituye una secuencia relativamente compleja de habilidades intelectuales. Enumera siete: tres de adquisición del conocimiento -formación de conceptos, formación de principios y comprensión-, tres de producción o aplicación -resolución de problemas, investigación científica y composición- uno] -discurso oral- que participa de ambas finalidades.

6. Varias son las jerarquías o listados -en otros casos- que aparecen en la bibliografía contemporánea. Por ejemplo, Lipman en uno de sus últimos trabajos hace un a extensa enumeración de las habilidades que se consideran en su programa "Philosophy for children": formulación precisa de conceptos y definiciones; generalización; relación de causa-efecto, parte-todo y todo-parte; inferencia inmediata, silogística y condicional; conocimiento de reglas elementales de estandarización; reconocimiento de la consecuencia lógica y la contradicción; identificación de asunciones implícitas; manejo de la ambigüedad; advertencia de lo relevante; reconocimiento de falacias lógicas; provisión de razones; razonamiento analógico; construcción de hipótesis; descubrimiento de alternativas; ejemplificación; análisis de valores; identificación y empleo de criterios; consideración de diferentes perspectivas. Cf. Matthew LIPMAN. "Thinking skills fostered by philosophy for children". En G. SEGAL y otros (eds.). *Thinking and learning skills*. V.I, Hillsdale, New Jersey , Erlbaum Assoc. Publ., 1985, pp. 88-96.

7. Carl BRELL. "Critical Thinking as Transfer: The Reconstructive Integration of Otherwise Discrete Interpretations of Experience". En: *Educational Theory*, 1990, Vol. 40, N° 1, pp. 53-68.

8. Cf. *Revista de Estudios Clásicos*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C.: "Hacia una evaluación objetiva de la lengua clásica griega", 1986, N° 18, pp. 45-92; "Hacia una evaluación objetiva de la lengua clásica griega en el área afectiva", 1987, N° 19, pp. 113-147; "La mitología griega en la literatura infanto-juvenil", 1991-1992, N° 22, pp. 21-35; "Ilíada y Odisea: fuentes generadoras de nuevos textos", 1994, N° 23.

9. La ejercitación propuesta y los comentarios pertinentes se presentan en letra itálica a fin de distinguirlos de los planteos teóricos.

10. Louis E. RATHS y otros. *Cómo enseñar a pensar. Teoría y aplicación*. Tr. Leonardo Wadel y León Miras, Buenos Aires, Paidós, 1971.

11. Citado por Daniel CARRO. *Elementos de griego koiné*. Buenos Aires, Seminario Internacional Teológico Bautista, 1990, p. 20.

12. Al respecto, Lasso de la Vega asegura: "El artículo ha de ser aprendido desde el primer momento por su enorme rendimiento sintáctico." En: José LASSO DE LA VEGA Y SANCHEZ y otros. *La enseñanza de las lenguas clásicas*. Madrid, Rialp, 1992, p. 223.

LA TÉCNICA DEL METARRELATO EN EL MITO DE PROTEO (ODISEA, CANTO IV)*

Hortencia Dora Larrañaga de Bullones

El inquieto mar, con sus formas cambiantes, dio a la antigüedad fecunda generación de mitos relacionados con la metamorfosis. Uno de estos mitos fue el de Proteo, el anciano del mar, un antiguo dios egipcio¹ que ingresó en el mundo de los dioses olímpicos como pastor de los rebaños de focas de Poseidón.

Proteo tenía el don de conocer el pasado, el presente y el futuro. Para sustraerse a los hombres curiosos o necesitados de sus conocimientos eludía sus consultas metamorfoseándose. Tomaba antifaces distintos: melenudo león, ondeante serpiente, pantera, enorme jabalí, agua líquida o árbol de elevada copa y frecuentaba las aguas cercanas a la isla de Faro, no

* El texto utilizado es el de HOMERI. *Carmina et Cycli Epici Reliquae Graece et Latine*. Parisiis Editoribus Firmin - Didot et Sociis, Institutu Francici Tipographis, MCMXXX.

Proteo, por sus dotes proféticas y sus formas cambiantes e inasibles, ha atraído a poetas y escritores antiguos y modernos. Uno de esos poetas, el primero, fue Homero.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar qué recursos literarios empleó Homero para presentarlo y qué fines perseguía al hacerlo.

La seducción que el mito de Proteo ejerció sobre Homero hizo que lo incluyera en un extenso pasaje del canto IV de la *Odisea* (vv.333-569).

Dentro de la economía del canto, este fascinante mito constituye un metarrelato que incluye a su vez otros dos relatos encuadrados. Todos ellos, como recursos literarios, producen: 1) Una demora en el desarrollo de la acción principal. 2) Variedad en la narración, porque cuentan episodios distintos de los que se venían contando y porque introducen nuevos narradores (Menelao, Idotea y Proteo). 3) Un pasaje ágil de un lugar a otro y de un tiempo presente al pasado o al futuro. 4) La presentación en la primera línea del relato de otros personajes importantes de la gesta griega contra Troya. 5) Un suspenso, recurso inusual en la épica. 6) Un singular encanto debido a la belleza y exotismo del mito de Proteo.

La intercalación ocurre en el momento en que Telémaco, que ha llegado a Lacedemonia en busca de noticias de su padre Odiseo, dice al rey Menelao del cual es huésped:

*Ἄτρείδη Μενέλαε Διοτρεφῆς, ὄρχαμε λαῶν,
ἦλυθον, εἴ τινά μοι κληηδόνα πατρὸς ἐνίσποις.
(Od. IV, vv.316-317)*

(Atrida Menelao, alumno de Zeus, príncipe de hombres, vine por si pudieras decirme alguna noticia de mi padre).

Menelao, después de expresar su indignación por la conducta de los pretendientes que diezman el palacio de Odiseo, para responder a Telémaco, le relata su encuentro con Proteo.

El relato insertado es heterodiegético, según la clasificación de G. Genette², pues su narrador no es el mismo que el del relato principal; pero el narrador propio del metarrelato es homodiegético actorial, pues como nos dice Cristina Bravo Rozas³ es "un personaje que está dentro de la historia y que a la vez de narrador es personaje de la misma, esto implica que el saber del narrador es igual al del personaje y que el relato está escrito en primera persona".

El relato intertextual de Menelao contiene una introducción que da el marco geográfico al cuento: la isla de Faros, enfrente de Egipto. Cuando Menelao cuenta que habían sido retenidos por los dioses "sin que se alzaran vientos favorables" para navegar, dice:

*Νῆσος ἔπειτά τις ἔστι πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,
Αἰγύπτου προπάροιθε - Φάρων δέ ἐκικλήσκουσιν -
τόσσον ἄνευθ' , ὅσσον τε πανημερίῃ γλαφυρῇ νηῦς
ἤνυσεν, ἧ λιγύς οὐρος ,ἐπιπνείησιν ὀπισθεν·*

(*Od.* IV, vv. 354-357)

(Existe en el ponto una isla - la llaman Faro - enfrente de Egipto. Se halla tan lejos de él cuanto recorre en todo el día una cóncava nave si la empuja un sonoro viento).

Este distanciamiento espacial, la referencia a un país extraño al mundo griego crea una atmósfera enrarecida, pero atractiva y expectante.

En la introducción habla también el rey lacedemonio del encuentro con Idotea, hija del anciano del mar, y, según un relato egipcio, favorecedora de los navegantes. La figura de la diosa era necesaria a Homero pues ella debía dar a Menelao las indicaciones de cómo acechar y aprehender al cambiante dios.

De pronto, dentro del metarrelato de Menelao, aparece otro intercalado, más breve, pero muy importante para el desarrollo feliz de la narración en la que aparece insertado.

Se trata de un relato espejo, introducido dentro del

relato insertado de Menelao. Dice Carlos García Gual⁴ que en las telas de algunos pintores flamencos "el pintor ha situado en lugar destacado del cuadro, un pequeño espejo, que desde su propio ángulo, refleja, en tamaño menor y con su propia perspectiva, una escena semejante a la que nos presenta el artista en su pintura".

En el elemento mágico de este espejo-relato estalla un encantamiento, un sortilegio. Es la irrupción de lo sagrado en el mundo natural y humano representado por Menelao y los suyos. La sacralidad introducida asegura una realización cierta de lo dicho por Idotea referente al dios marino, al ámbito divino.

La acción del ámbito humano espejada en la narración de Idotea aparece como algo incierto, contingente, pues su ejecución está directamente relacionada con el ingenio, fuerza y valor del héroe homérico, Menelao en este caso.

El objetivo de esta nueva intercalación es, en líneas generales, el mismo que el del metarrelato en el que está inserto y al que sirve de prólogo. Sin embargo podemos descubrir en él fines específicos:

1. Ofrece un modelo, un paradigma de lo que va a ocurrir.
2. Da las indicaciones para acechar y capturar a Proteo.
3. Señala con certeza lo que ocurrirá en el ámbito divino.
4. Crea expectación, inusual en la épica, por la incertidumbre de la acción que depende del valor, fuerza e ingenio del hombre.

Comienza la diosa a contar qué hace su padre y cuáles son sus peculiaridades. Sólo tres versos le son suficientes para caracterizarlo:

*Πωλείται τις/δεῦρο γέ/ρων ἄλιος νη/μερτῆς,
ἀθάνα/τος Πρω/τεὺς Αἰ/γύπτιος, ἵ ὄστε θα/λάσσης
πάσης βέν/θεα οἶ/δε, Ποσειδά/ωνος ὑποδμῶς·*

(Od., IV, vv.384-386)

(Da vueltas por aquí un infalible anciano marino, que conoce las profundidades de todo el mar, el inmortal Proteo egipcio, servidor de Poseidón.)

Encabeza la descripción el verbo principal *Πωλείται* (va y viene, da vueltas, frecuenta) que habla de las andanzas de Proteo por el extenso mar, sugiere sus idas y venidas, sus vueltas. El presente de este verbo indica una acción continua (ayer, hoy y siempre) y nos remite al continuo ir y venir de las olas, que suben y bajan sin reposo, que se hinchan y ruedan incesantes removiendo una enorme masa de agua.

El nombre de Proteo aparece en el v. 385, como centro de una acumulación concéntrica de palabras que lo califican, entre a) un primer grupo formado por *γέρων* (anciano)⁵, *ἄλιος* (del mar, marino), *νημερτής* (infalible)⁶ y *ἀθάνατος* (inmortal) y b) otro grupo calificador compuesto por *Αιγύπτιος* (egipcio), una proposición adjetiva (*ὄστε θαλάσσης / πάσης βένθεα οἶδε*, que conoce las profundidades de todo el mar) y *Ποσειδάωνος ὑποδμῶς* (servidor del Poseidón).

Cada nombre que aplica Idotea dibuja o sugiere el perfil del dios. Ella habla de *πῖς... γέρων*, un anciano. Esta palabra se repite en el relato completo trece veces, ya sola (vv. 410, 422, 450, 455, 460, 465, 485), ya acompañada con otro atributo *γέρων ἄλιος* (el anciano del mar, v. 325) o bien *γέρων ἄλιος νημερτής* (el infalible anciano del mar, vv. 249, 349, 384, 401, 542). La importancia de este término *γέρων* queda expresada no sólo por su reiteración sino por su posición en el centro del verso 384, en perfecto equilibrio métrico.

La venerable ancianidad de Proteo alude a un remoto pasado pre-griego, anterior al mundo olímpico y tiñe la narración con un halo de misterio.

Pero Proteo es, además, un *γέρων ἄλιος*, un anciano marino. Nuevamente surge, esta vez en forma directa, la relación con el mar, con su plasticidad infinita, nunca igual, en continuo movimiento, anticipo de los sucesivos cambios, de las continuas metamorfosis del "anciano del mar".

Remarcado al final de la línea, *νημερτής* está lleno de

connotaciones y destaca otro don de Proteo: su veracidad, su infalibilidad. Este don podríamos derivarlo de su ancianidad, sin embargo está justificado plenamente por el adjetivo *ἀθάνατος* inmortal, que aparece de inmediato, a la cabeza del verso siguiente. Proteo es un dios y, como tal, no puede equivocarse nunca.

Sin duda, *νημερτής* insinúa sus dotes proféticas, las que ejercieron una indiscutible atracción sobre Homero.

El segundo grupo de nombres atribuidos a Proteo se inicia con *Αἰγύπτιος* (egipcio), colocado después de Proteo, en el centro mismo del hexámetro, después de la cesura pentemímera. La palabra *Αἰγύπτιος* después de la pausa es leída métricamente sin deformación, de manera destacada. Homero ha privilegiado este adjetivo gentilicio porque él lo designa como un dios extranjero. El dios marino procede de Egipto, un país bárbaro, extraño, con un hechizo particular y que enriquece el canto con resonancias exóticas.

La importancia de *Αἰγύπτιος* queda señalada también por el marco geográfico del mito: la isla Faro, frente a Egipto. Y se destaca aún más su valor cuando Proteo aconseja a Menelao realizar un viaje sobre el gran río de ese país, para lograr el regreso a su patria:

*Οὐ γάρ τοι πρὶν μοῖρα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐυκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
πρὶν γ' ὄτ' ἂν Αἰγύπτιοιο, Διιπέτεος ποταμοῖο,
αὐτίς ὕδωρ ἔλθῃς ῥέξης θ' ἱερὰς ἑκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν·
καὶ τότε τοι δώσουσιν ὁδὸν θεοὶ, ἦν σὺ μενοιῶς.*

(*Od.* IV, vv. 475-480)

(Pues tu destino es no ver a tus amigos ni llegar a tu bien construida casa y a tu patria tierra hasta que vayas de nuevo a las aguas de Egipto, al río que fluye de Zeus y ofrezcas sagradas hecatombes a los inmortales dioses, los cuales poseen el anchuroso cielo; y entonces los dioses te darán el camino que tú anhelas.)

Como una 'variatio' a la acumulación de adjetivos, hace su aparición una extensa proposición adjetiva. Su amplitud está de acuerdo con la vastedad de sus conocimientos y de sus dominios:

.....ὄστε θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδε,.....
(Od.IV, vv. 385-386)

(... que conoce las profundidades de todo el mar,...)

De pronto surge una limitación a sus dominios y conocimientos: Ποσειδάωνος ὑποδμῶς, servidor de Poseidón. Proteo está sometido, como dios primitivo, al dominio de los olímpicos.

Más adelante, en el mismo parlamento, Idotea sugiere la dificultad que presenta su padre para ser interrogado y enumera los beneficios que de él pueden obtenerse:

Τόνγ' εἶ πως σὺ δύναιο λοχησάμενος λελαβέσθαι,
ὅς κέν τοι εἴπησιν ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου,
νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσεια ἰχθυόεντα·
καὶ δέ κέ τοι εἴπησι, Διοτρεφές, αἴ κ' ἐθέλῃςθα,
ὅττι τοι ἐν μεγάροισι κακὸν τ' ἀγαθὸν τε τέτυκται,
οἰχομένοιο σέθεν δολιχὴν ὁδὸν ἀργαλήν τε.
(Od.IV, vv. 388-393)

(Si de algún modo, acechándolo, pudieses aprehenderlo, él te diría el camino y la duración del viaje, el regreso a la patria y cómo irás sobre el ponto abundante en peces. Y te podría decir, oh discípulo de Zeus, si acaso quisieras, qué ha sucedido de bueno y de malo en tu palacio, desde que tú partiste por largo y difícil camino.)

La subordinada condicional expresa una suposición futura y a lo largo de los seis versos crea una expectativa, un

suspenso sobre lo que Menelao y sus compañeros podrán hacer frente a Proteo. El hecho de que el protagonista esté presente y sea el narrador del primer relato incluido, calma la inquietud en cuanto a que el héroe ha podido regresar a la patria. Pero subsiste en lo referido a la acechanza: cómo la efectuó, de qué modo pudo apresar a Proteo y lograr su información (la forma y duración del regreso y lo sucedido en su palacio durante la ausencia).

Idotea para instruir a Menelao en el acecho que debe tender al movedizo dios inicia una brevísima narración de veintiséis versos, que puede dividirse en tres partes:

I - En la primera parte se emplea el presente en los verbos principales para indicar una acción que perdura, que es siempre igual, como un rito, como el mito del eterno retorno: la actividad de Proteo.

1.1. La salida del mar es detallada cuidadosamente.

1.1.1. El momento en que emerge es el mediodía:

*Ἦμος δ' ἡέλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει,
(Od.IV, v. 400)*

(Cuando el sol ha recorrido la mitad del cielo.)

1.1.2. El modo de salir:

.Proteo sale con el soplo del Céfiro.

*τῆμος ἄρ' ἐξ ἀλὸς εἶσι γέρων ἄλιος νημερτῆς,
πνοιῆ ὑπο Ζεφύροιο,
(Od.IV, vv. 401-402)*

(Entonces el veraz anciano del mar emerge del ponto con el soplo del Céfiro.)

. A escondidas

... μελαίνη φρικὴ καλυφθεῖς·

(Od.IV, v. 402)

(... oculto por el negro erizamiento de las olas,)

1.2. Actividad del dios después de su emersión:

ἐκ δ' ἐλθὼν κοιμᾶται ὑπὸ σπέσσι γλαφυροῖσιν

(Od.IV, vv. 403)

(y después de salir, se acuesta en honda gruta)

ἄμφι δέ μιν φῶκαι νέποδες καλῆς ἼΑλοσύδης
ἄθροαι εὔδουσιν, πολίης ἄλδς ἐξαναδῦσαι,
πικρὸν ἀποπνεῖουσαι ἄλδς πολυβενθέος ὄδμήν.

(Od.IV, vv. 404-406)

(y a su alrededor las focas de natátiles pies, hijas de la hermosa Halosidne, que salen del mar exhalando el penetrante olor del ponto profundísimo, se ponen a dormir todas juntas.)

La honda gruta se llena entonces de golpeteos, ruidos, resoplidos de las focas acostadas junto a Proteo. En los versos, onomatopéyicamente, se suceden sonidos aspirados y espiritus ásperos y la intensa percusión de labiales fuertes casi todas con la misma vocal O:

ἄμφι δέ μιν φῶκαι νέποδες καλῆς ἼΑλοσύδης
ἄθροαι εὔδουσιν, πολίης ἄλδς ἐξαναδῦσαι,
πικρὸν ἀποπνεῖουσαι ἄλδς πολυβενθέος ὄδμήν.

(Od.IV, vv. 404-406)

Y la palabra mar, ya directamente (ἄλδς, dos veces repetida), ya escondida en ἼΑλοσύδνη, invade con sus resonancias, su movimiento, su espuma y salinidad, la cueva en la que Proteo y las focas se encuentran en reposo.

Pero no sólo el mar inunda la cueva, también su picante olor. Con el extendido hipérbaton entre *πικρὸν* (picante, penetrante, acerbo) que encabeza el verso 406 y que califica a *ὀδμήν* (olor) al final del mismo verso, se esparce en el poema y en la gruta la penetrante emanación del mar.

Los versos 407-9 son como un intermedio en el que Idotea anuncia su futura ayuda al héroe: lo llevará a la gruta y lo pondrá en lugar conveniente. Además le ordena escoger para la empresa a sus tres mejores hombres.

II - En el hexámetro 410 se inicia la segunda parte del relato-espejo de Idotea. Está narrado en futuro. El cambio temporal se inició con el intermedio, versos de transición, y hace referencia a un tiempo venidero. Sin embargo, expresa también un hecho que se cumple no sólo en el futuro sino siempre, habitualmente, pues se trata del comportamiento de un dios.

El tema de esta segunda parte, expresamente lo afirma la narradora, es el de las astucias de su anciano padre: primero contará las focas y les pasará revista; después se acostará en el medio. Esta acción de Proteo está repetida en la narración, una vez en la oración principal y otra en la subordinada. No sólo hay repetición sino que esta es sucesiva, una a continuación de la otra. Sin embargo, el empleo de verbos diferentes, distintos coordinantes y diversos nombres para expresar el objeto directo hace pasar inadvertida la reiteración, aunque impone detalles agregados en la misma (contar de cinco en cinco y observar detenidamente).

*Φώκας μὲν τοι πρῶτον ἀριθμήσει καὶ ἔπεισιν·
αὐτὰρ ἐπὴν πάσας πεμπάσσειται ἡδὲ ἴδεται,
λέξεται ἐν μέσσησι, νομεὺς ὧς πῶεσι μῆλων.*

(*Od.*IV, vv. 411-413)

(Primero contará sus focas y les pasará revista; y después de contarlas a todas de cinco en cinco y de observarlas, se acostará en el medio, como un pastor en rebaños de ovejas.)

III - La tercera parte del relato incluido de Idotea se refiere a la acechancia que se debe tender a Proteo para capturarlo (vv. 414-424). La forma de realizarla está expresada como una exhortación, y metida como una cuña en la exhortación, aparece en futuro, lo que intentará Proteo para liberarse. Idotea emplea para la advertencia y consejo una forma del imperativo y en las seis restantes exhortaciones, el infinitivo con valor de imperativo.

*Τὸν μὲν ἐπὴν δὴ πρῶτα κατευνηθέντα ἴδῃσθε,
καὶ τότε ἔπειθ' ὑμῖν μελέτω κάρτος τε βίη τε·
αὐτοὶ δ' ἔχειν μεμαῶτα καὶ ἐσσύμενόν περ ἀλύξαι.
(Od.IV, vv. 414-416)*

(Tan pronto como lo viereis dormido, entonces, de inmediato la fuerza y la violencia sea ejercida por vosotros; y de nuevo sujetadle aunque desee e intente escapar.)

*ὕμεις δ' ἀστεμφέως ἐχέμεν μᾶλλον τε πιέζειν.
(Od.IV, v. 419)*

(Pero vosotros sostenedlo firmemente y apretadlo más.)

*καὶ τότε δὴ σχέσθαι τε βίης λῦσαι τε γέροντα,
ἦρωσ· εἶρεσθαι δὲ θεῶν ὅστις σε χαλέπτει,
νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσει ἰχθυόεντα.
(Od.IV, vv. 422-424)*

(entonces suspende la violencia y libera al anciano, oh héroe; y pregúntale cuál de los dioses se te opone y acerca del regreso cómo irás sobre el mar abundante de peces.)

El propósito de Proteo de no dejarse aprehender utilizando sucesivas metamorfosis se intercala en los versos 417-418,

para justificar las exhortaciones de Idotea. Simplemente ella enumera las mutaciones a las que recurrirá el anciano.

*Πάντα δὲ γιγνώμενος πειρήσεται, ὅσσ' ἐπὶ γαῖαν
ἐρπετὰ γίνονται καὶ ὕδωρ καὶ θεσπιδαῆς πῦρ·
(Od.IV, vv. 417-418)*

(E intentará devenir todos los seres que se arrastran sobre la tierra, y en agua y en fuego que brilla con violencia extraordinaria;)

Con estos puntuales consejos para actuar y preguntar termina el relato espejo de Idotea.

Desde el verso 425 continúa el relato intercalado de Menelao, reflejo y puesta en acto de lo dicho en el relato espejo por la hija de Proteo.

Cambia el relator que ahora habla en primera persona porque es actorial y cambia el tiempo del relato: presente, futuro e imperativo son reemplazados por el pretérito.

Ordenadamente, Menelao va narrando. Cada paso es el cumplimiento de lo dicho anteriormente en el metarrelato, aunque éste está más detallado y con algunos elementos nuevos. La narración se inicia con los preparativos: la cena, el acostarse y despertarse, las súplicas, la elección de los tres compañeros más confiables.

Como un paréntesis narrado en tercera persona, se habla de la ayuda que presta Idotea. Anteriormente ella sólo había dicho que los conduciría al lugar al amanecer y que los acostaría por orden. Ahora se dice:

*Τόφρα δ' ἄρ' ἦγ' ὑποδῦσα θαλάσσης εὐρέα κόλπον,
τέσσαρα φωκᾶων ἐκ πόντου δέρματ' ἔνεικεν·
πάντα δ' ἔσαν νεόδαρτα· δόλον δ' ἐπεμήδετο πατρί.
Εὐνὰς δ' ἐν ψαμάθοισι διαγλάψασ' ἀλήσιον
ἦστο μένουσ· ἡμεῖς δὲ μάλα σχεδὸν ἤλθομεν αὐτῆς·
ἔξείης δ' εὔνησε, βάλεν δ' ἐπὶ δέρμα ἐκάστω.
(Od.IV, vv. 435-440)*

(En tanto la diosa, que se había sumergido en el vasto seno del mar, sacó de él cuatro pieles de focas. Todas habían sido recientemente desolladas. Idotea estaba urdiendo el engaño contra su padre. Y habiendo cavado hoyos en la arena de la playa, permanecía sentada, aguardando; nosotros llegamos muy cerca de ella. Por orden nos colocó allí para la emboscada y arrojó sobre cada uno una piel.)

Las oraciones se acortan. El polisíndeton, *δέ* está siete veces repetido, marca la inquietud, la ansiedad de los momentos previos a la aparición del dios marino.

Un elemento cómico alivia la tensión. Las pieles de foca son insoportablemente malolientes. Idotea había mencionado que las focas "salen del mar exhalando el penetrante olor del ponto profundísimo". El relato de Menelao expresa el agobio de los hombres debajo de las pieles de esos animales.

Una interrogación retórica insiste en la emanación insoportable, asfixiante:

τίς γάρ κ' εἰναλίῳ παρὰ κήτεϊ κοιμηθείη;
(*Od.*IV, v. 443)

(¿Quién podría acostarse junto a un monstruo marino?)

La solución del problema exige una nueva y última intervención de Idotea:

ἀμβροσίην ὑπὸ ῥίνα ἐκάστῳ θῆκε φέρουσα,
ἠδὲ μάλα πνείουσαν, ὄλεσσε δὲ κήτεος ὀδμήν.
(*Od.*IV, vv. 445-446)

(Trayendo ambrosía que exhalaba un olor muy agradable, la colocó en la nariz de cada uno y eliminó el olor del cetáceo.)

Idotea desaparece de la escena y se inicia la verdadera aventura en la que se enfrentarán el ingenio, la fuerza y el valor de Menelao y sus hombres con un dios desprevenido pero que sabe utilizar un recurso, el de los cambios sucesivos, sus metamorfosis.

Pacientemente, como el ánimo de los esforzados hombres que allí intervienen, el poeta, a través de Menelao, prolonga el relato.

Narra, como nuevos ingredientes de la exposición, la expectativa resignada de los hombre-focas y el modo en que los cetáceos salen del mar, agrupados, para tenderse, ordenadamente, en la ribera.

Como había sido predicho, al mediodía el anciano salió del mar y se paseó entre las focas, contándolas.

Se produce un brevísimo suspenso: el dios comienza el recuento a partir de Odiseo y sus hombres. Sin embargo, pese a su condición divina, Proteo no descubre el ardid:

*Ἐν δ' ἡμέας πρώτους λέγε κήτεσιν, οὐδέ τι θυμῷ
ῶϊσθη δόλον εἶναι· ἔπειτα δὲ λέκτο καὶ αὐτός.*

(Od.IV, vv. 452-453)

(Y entre los cetáceos nos contó primero a nosotros, pero no sospechó en su corazón que había un engaño. Y enseguida él también se acostó.)

Sin transición, se inicia la acometida al dios, cuya respuesta es el "doloso artificio" (*δολίης τέχνης*).

El conocimiento del pasado, presente y futuro junto con las variaciones de forma representa el interés principal de Proteo; aunque las metamorfosis en serie como él las realiza, son una consecuencia de sus dotes proféticas. En efecto él intenta huir para no revelar lo que sabe.

Menelao se extiende un poco más que Idotea al mencionar las transformaciones sucesivas de Proteo:

ἀλλ' ἤτοι πρῶτιστα λέων γένητ' ἠϋγένειος,
αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πόρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς·
γίγνεται δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
(Od.IV, vv. 456-458)

(sino que primero devino un león de hermosa melena, luego serpiente, pantera y enorme jabalí; y enseguida se convertía en agua líquida y en árbol de elevada copa.)

El resumen que hizo Idotea al referirse a las mutaciones de su padre: "intentará devenir todos los seres que se arrastran por la tierra", se ha hecho realidad y esta vez -pues suponemos que no siempre las metamorfosis eran las mismas- fue león, serpiente, pantera y jabalí. Es decir, se convirtió en animales que se caracterizan por su fiereza, cuya simple cercanía provoca temor y su cacería resulta difícil y peligrosa.

La continuidad y variedad de los cambios está resaltada por las conjunciones diferentes que se emplean: *αὐτάρ*, conjunción que señala la transición de una cosa a otra (por otra parte, luego); *καὶ*, conjunción copulativa que a veces indica mayor fuerza (y, además, también) y *ἠδέ*, conjunción épica, poética ('y')

En el último verso de los tres dedicados a las mutaciones de Proteo, aparece el mismo verbo empleado anteriormente pero en imperfecto *γίγνεται*, encabezando el hexámetro: "y se convertía, se iba convirtiendo". Con el imperfecto en lugar del aoristo, el poeta insiste en el desarrollo de la acción, en su duración.

Menelao ha dicho en versos anteriores:

Ἥμεῖς δὲ ἰάχοντες ἐπεσσύμεθ' ἄμφι δὲ χεῖρας
βάλλομεν· ...
(Od.IV, vv. 454-455)

(Y nosotros gritando acometimos. Y a su alrededor echamos nuestras manos...)

Pero ahora Proteo se convertía en "agua líquida", inasible, imposible de retener con las manos.

La última metamorfosis a la que acude el anciano, la del árbol, no concuerda con la del relato espejo. Allí dijo Idotea:

...καὶ ὕδωρ καὶ θεσπιδαῆς πῦρ·
(Od.IV, v. 418)

(... y fuego de violencia y brillo extraordinarios;)

Menelao ha vivido en su experiencia otra clase de mutación, una transformación extraña del dios Proteo:

... καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
(Od.IV, v. 458)

(... y árbol de elevada copa.)

Contrapuesto al agua líquida y al fuego, imposibles de aprehender con las manos, móviles e inquietos, aparece un encumbrado árbol, por tanto de grueso tronco y extendidas raíces. A excepción de sus ramas, el árbol es, generalmente, quieto, inmóvil, fijo. Sin embargo, abarcarlo es imposible. Se podrá sostener su tronco, pero nunca a la vez raíces, tronco y copa.

Proteo, sintiéndose vencido ante la fuerza y valor de los hombres, vuelve a su verdadera forma y empieza a interrogar. Era el momento en que el héroe Menelao debía dejarlo en libertad.

¿Por qué se producen estas metamorfosis de Proteo?
¿Por qué su resistencia a dar las informaciones requeridas?

A las acuciantes preguntas del Atrida:

*ὄστις μ' ἀθανάτων πεδάα καὶ ἔδησε κελεύθου,
νόστον θ' , ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσομαι ἰχθυόεντα.*

(*Od.IV, vv. 469- 470*)

([dime...] cuál de los inmortales me detiene, me separó del camino y anudó mi regreso, cómo podré ir por el ponto abundante en peces.)

responde de inmediato Proteo:

*ἀλλὰ μάλ' ὤφελλες Δί τ' ἄλλοισίν τε θεοῖσιν
ῥέξας ἱερὰ κάλ' ἀναβαινέμεν, ὄφρα τάχιστα
σὴν ἐς πατρίδ' ἴκοιο, πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον.*

(*Od.IV, vv. 472- 474*)

(Y bien, debías haber realizado hermosos sacrificios a Zeus y a los otros dioses al embarcarte, a fin de que rápidamente llegaras a la patria tierra navegando sobre el vinoso ponto.)

Proteo prolonga su discurso refiriéndose al destino del héroe, destino estrechamente vinculado con las hecatombes que debe ofrecer.

*Οὐ γάρ τοι πρὶν μοῖρα φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐϋκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
πρὶν γ' ὅτ' ἂν Αἰγύπτιοιο, Διηπετέος ποταμοῖο,
αὐτίς ὕδωρ ἔλθῃς ῥέξης θ' ἱερὰς ἐκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν·
καὶ τότε τοι δώσουσιν ὁδὸν θεοὶ, ἣν σὺ μενοινᾶς.*

(*Od.IV, vv. 475- 480*)

(Pues tu moira es no ver a tus amigos ni llegar a tu bien construida casa y a tu patria tierra antes de que vayas de nuevo a las aguas de Egipto, río que fluye de Zeus y realices sagradas hecatombes para los dioses inmortales, que tiene el ancho cielo. Y entonces te darán éstos el camino que tú anhelas.)

Sólo cuando el jefe griego lo interroga sobre el destino de los otros compañeros de armas en Troya, Proteo expresa su disconformidad:

*Ἄτρείδη, τί με ταῦτα διείρραι; οὐδέ τί σε χρὴ
ἴδμεναι, οὐδέ δαῆναι ἐμὸν νόον...*

(*Od.IV*, vv. 492- 493)

(Atrida, ¿por qué me preguntas estas cosas? No hay necesidad de que tú las sepas ni de que conozcas mi pensamiento;...)

En estos versos se encuentra la clave, creemos, de la conducta de Proteo. No le corresponde al hombre conocer los sucesos y los destinos ya sean pasados, presentes o futuros. Tal vez considere el dios que si la naturaleza no lo ha capacitado para ello no se debe forzarla. Quizás, consciente el anciano del mar de la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto y tangible, sabedor de que la esperanza es uno de los mayores bienes que posee el hombre, no está de acuerdo con dar a conocer su íntimo saber.

Sin embargo, después de prevenir el dolor que causarán sus palabras, inicia un nuevo relato intercalado en el metarrelato de Menelao:

*... οὐδέ σέ φημι
δὴν ἄκλαυτον ἔσεσθαι, ἐπὴν εὖ πάντα πύθῃαι.*

(*Od.IV*, vv. 493- 494)

(... y te digo que no estarás sin llanto después que te informes bien de todas las cosas.)

Este segundo relato interpuesto, que aparece en un tercer nivel de la narración, tiene como objetivos:

I- Espejar en un presente y un aquí:

1.1. *el pasado:*

- . lo sucedido a Ajax: su muerte en el mar.
- . lo acaecido a Agamenón: los peligros superados en el mar, pero no en su palacio de Micenas.

1.2. *el presente:*

- . lo que sucede en esos momentos en otro lugar, en la isla de Calipso, en donde está con vida Odiseo.

1.3. *el futuro:*

- . relacionado con Menelao. Como yerno de Zeus no morirá sino que será trasladado a los Campos Elíseos.

II- Expresar un suspenso.

El tema del nuevo intertexto heterodiegético, que tiene como relator al mismo Proteo, es el destino de tres héroes griegos después de su intervención en la guerra de Troya: Ajax, Agamenón y Odiseo.

Nuevamente se percibe en el metarrelato un clima de tensión, de suspenso, impropio de la épica que pretende crear un ambiente tranquilo que permita gozar y detenerse en el relato y en sus detalles. Sin embargo, puede aceptarse en una narración intercalada.

Proteo se extiende en el padecimiento y muerte de Ajax y de Agamenón, prolongando el ansia de Telémaco y del oyente-lector por conocer noticias de Odiseo. Casi al final de su relato, a pedido del Atrida Menelao, dará referencias sobre Odiseo, si bien esto fue la causa inicial de toda la narración.

La expectación queda planteada cuando el dios marino asegura:

Πολλοὶ μὲν γὰρ τῶν γε δάμεν, πολλοὶ δὲ λίποντο·
(Od.IV, v. 495)

(Muchos de aquellos están en sus casas, pero muchos perecieron)

A continuación, precisa la información pero no da nombres. La incógnita continúa:

ἄρχοι δ' αὖ δύο μούνοι Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
ἐν νόστῳ ἀπόλοντο· μάχη δέ τε καὶ σὺ παρήσθα.
(Od.IV, vv. 496-497)

(Sólo dos jefes de los aqueos de bronceíneas corazas perecieron en el regreso. Pues en cuanto a la batalla, tú también estabas presente.)

Ningún nombre, ninguna pista deja entrever el relator sobre cuál es el héroe que aún permanece con vida. Tampoco fue claro Menelao cuando habló con Telémaco acerca de las noticias que tenía sobre el hijo de Laertes. Sus palabras, imprecisas, no develaron nada sobre Odiseo, ni si vivía ni si estaba muerto:

*Ταῦτα δ' , ἄ μ' εἰρωτῆς καὶ λίσσσαι, οὐκ ἂν ἔγωγε
ἄλλα παρὲξ εἶποιμι παρακλιδὸν, οὐδ' ἀπατήσω
ἀλλὰ τὰ μὲν μοι ἔειπε γέρων ἄλιος νημερτῆς,
τῶν οὐδέν τοι ἐγὼ κρύψω ἔπος οὐδ' ἐπικεύσω*
(*Od.*IV, vv. 347-350)

(Pero en cuanto a lo que me preguntas y me suplicas, yo no te diría otra cosa que fuera lo correcto, ni te engañaré; ninguna palabra de las que me dijo el infalible anciano del mar yo te ocultaré ni esconderé.)

Proteo inicia su historia con la muerte de Ajax y el motivo de la misma: su impía *hybris*. Con el tridente Poseidón partió la roca en la que se encontraba:

*τὸν δ' ἐφόρει κατὰ πόντον ἀπείρονα κυμαίνοντα.
[Ὦς ὁ μὲν ἔνθ' ἀπόλωλεν, ἐπεὶ πῖεν ἀλμυρὸν ὕδωρ.]*
(*Od.*IV, vv. 510-511)

(Y lo arrastraba al inmenso y ondulado mar. [De este modo pereció allí después de beber el agua salobre.]

Cuenta luego en detalle la salvación de Agamenón por obra de Hera, cómo después de una terrible tempestad que lo arrebató por el mar, llega a su tierra. En un largo parlamento de

veintitrés versos (512-534), Proteo describe hábilmente las acciones que se suceden para revelarnos, recién en el verso 534, la muerte de Agamenón.

Dentro de este último relato encuadrado se produce el diálogo entre el relator y Menelao. El tema del mismo es Orestes y la venganza contra Egisto.

La última parte del intertexto de Proteo (vv. 555-569) abarca la revelación sobre Odiseo y el futuro de Menelao.

Ante el pedido del rey de Lacedemonia:

... σὺ δὲ τρίτον ἄνδρ' ὀνόμαζε,
ὅστις ἔτι ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ.
(*Od.IV*, vv. 551-552)

(... Pero nómbrame al tercer varón que aún vivo está retenido en el anchuroso mar;)

responde Proteo:

υἱὸς Λαέρτῳ, Ἰθάκῃ ἐνὶ οἰκίᾳ ναίων·
τὸν δ' ἴδον ἐν νήσῳ θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντα,
(*Od.IV*, vv. 555-556)

(Es el hijo de Laertes, que habita en Itaca; lo vi en una isla derramando abundantes lágrimas.)

En este momento (v.555) conocemos con certeza que Odiseo está vivo, en este momento se disipa la tensión, la incertidumbre acerca de su suerte.

El relator dice también las causas de su detenimiento en la isla Ogygia:

1) Calipso lo detiene por la fuerza:

... ἣ μιν ἀνάγκη ...
ἰσχει ...
(*Od.IV*, vv. 557-558)

(... la cual [Calipso] lo retiene con fuerza...)

2) Está desprovisto de lo necesario para navegar:

*Οὐ γάρ οἱ πάρα νῆες ἐπήρετμοι καὶ ἐταῖροι,
οἳ κέν μιν πέμποιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης.
(Od.IV, vv. 559-560)*

(No posee, en efecto, naves provistas de remos ni compañeros que lo conduzcan por el ancho lomo del mar.)

Para finalizar, vaticina el futuro de Menelao. Como esposo de Helena, hija de Zeus, su destino será diferente del de todos los mortales. No morirá sino que será conducido a los extremos de la tierra, a los Campos Elíseos, paraíso de los bienaventurados:

*τῆπερ ῥήϊστη βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν·
οὐ νιφετὸς, οὔτ' ἄρ χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος,
ἀλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγυπνεΐοντας ἀήτας
'Ωκεανὸς ἀνίησιν, ἀναψύχειν ἀνθρώπους·
(Od.IV, vv. 565-568)*

(Allí los hombres tienen una vida muy complaciente, no hay nieve ni largo invierno, nunca hay lluvia, sino que siempre el Océano envía las brisas del sonoro soplo del Céforo para refrescar a los hombres;)

Proteo concluye su relato y retoma la palabra Menelao. Cuenta su partida del lugar, la vuelta a Egipto, el sacrificio realizado para honrar a los dioses, el túmulo erigido en honor a su hermano Agamenón y el regreso a la querida patria.

Homero, pues, usó como recurso literario el relato encuadrado. Con verdadera maestría se valió de él en forma reiterada: dentro del primer metarelato (narración de Menelao), intercalado en el canto IV de la *Odisea*, introdujo dos intertextos: el relato espejo de Idotea y la historia narrada de Proteo.

La técnica de relato interpuesto le permitió introducir

un bello y exótico mito, dar variedad a la narración, crear un suspenso ajeno a la épica y transmitir su deslumbramiento ante las metamorfosis sucesivas de Proteo. Finalmente, debido a los dones proféticos del dios marino, pasó ágilmente del presente al pasado y al futuro y dio un largo salto de Lacedemonia a la isla de Calipso donde se encontraba Odiseo. El traslado temporal y espacial le permitió incluir en la narración el destino de tres héroes importantes de Troya: Ajax, Agamenón y Odiseo.

De este modo, el relato encuadrado, empleado en un segundo y tercer nivel narrativo, enriqueció, bella y magistralmente, la narración épica de la *Odisea*.

..

NOTAS

1. E. GUIRAND. *Mitología General*. Barcelona, Labor, 1962, p.208 y P. GRIMAL. *Diccionario de Mitología Griega y Latina*. Barcelona, Paidós. 1984, pp. 456-457.

Los dos autores coinciden en que Proteo (según Grimal, desde Heródoto) aparece como un rey de Egipto, contemporáneo de Menelao y no ya como un genio del mar, que habría dado hospitalidad a Paris y Helena y que habría retenido a su lado a ésta con el propósito de devolverla a su legítimo esposo.

2. Gérard GENETTE. *Figures III*. Paris, Ed. Seuil, 1972.

3. Cristina BRAVO ROZAS. "El relato intercalado en España e Hispanoamérica: Ignacio Aldecoa y Arévalo Martínez". En: *El Relato intercalado*. Fundación Juan March, Soc. Esp. de Literatura General y Comparada. Madrid, 1992, p.154.

4. Carlos GARCIA GUAL. "Paradigma y Parénesis (Espejo y Consejo. Tres relatos intercalados). En: *El relato intercalado.op.cit.* p.15.

5. γέπων: es un sustantivo pero puede aparecer como adjetivo aplicado a cosas. En este verso, desde el punto de vista semántico, es un atributo.

6. νημερτής: es un adjetivo compuesto por el prefijo negativo νη + ἀμαρτάνω (errar, no acertar en el blanco, equivocarse, fallar). Significa infalible, que no se equivoca, veraz, verídico, verdadero.

LA PREOCUPACION POR LA BELLEZA DE LAS
MUJERES DE LA URBS *

*Laura López de Vega
Dolores Granados de Arena*

*Allá va la mi señora,
entre todas la mejor;
viste saya sobre saya,
mantellín de tornasol,
camisa con oro y perlas
bordada en el cabezón.*

*En la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor,
en la su cara tan blanca,
un poquito de arbol,
en los sus ojuelos garzos
lleva un poco de alcohol.*

(Romance anónimo español)

Echar una mirada a la manera de vivir de los pueblos antiguos ha sido siempre apasionante. Cuando leemos que cerca del Mar Muerto se ha descubierto lo que podría

* LOS LINEAMIENTOS FUNDAMENTALES DEL PRESENTE TRABAJO FUERON PRESENTADOS EN EL XIII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS, 1994.

considerarse un salón de belleza, un lugar destinado a la fabricación de ungüentos, perfumes, cosméticos en general, y que habría pertenecido a Cleopatra, la mujer a la que incluso Horacio cantó con admiración, se abren las puertas de nuestra fantasía y nuestra imaginación vuela. Pensamos inmediatamente en un mundo misterioso y fascinante de fórmulas mantenidas en secreto para productos que pretenderían apresar la juventud -como en todos los tiempos-, realzar las cualidades físicas o por lo menos disimular imperfecciones.

Revisemos un poco las palabras que aluden a todo ese mundo femenino de la belleza: la palabra *mundus-i* que designa la reunión de cuerpos celestes, parece ser la misma que designa la *toilette*, los objetos de tocador de las mujeres. El sustantivo *cosmos*, del griego *κόσμος*, 'mundo', 'universo', en sentido propio significa 'orden', 'estructura', pero también significa 'adorno', 'compostura'. Lo contrario es por lo tanto caos, *chaos*, 'desorden'. Resulta curioso que de esa palabra *cosmos* tan abarcadora, se derive una con sentido tan restringido como 'cosmético', del griego *κοσμητικός*, último sentido de *κόσμος*, y que se aplique a productos de belleza. Por lo tanto una mujer que acaba de levantarse de la cama y no ha tenido tiempo de arreglarse, acicalarse, ¿puede, por falta de cosméticos, sentirse desarreglada, esto es, caótica?

En este trabajo nos proponemos presentar, a través del rastreo de textos de autores latinos, la preocupación de las romanas de la ciudad por su arreglo personal, la debilidad femenina por trajes, joyas, afeites y perfumes, la tendencia al lujo que tuvieron en muchos momentos de su historia y la existencia de leyes que trataron de refrenar los excesos. De esta manera, consideraremos lo literario en su más genuino sentido documental. Los textos, como un espejo, nos ofrecerán circunstancias y aspectos de la sociedad romana de la *Urbs*, sociedad que se va transformando a medida que las sucesivas conquistas traen un continuo aumento de riquezas y traen también el descubrimiento de nuevas y refinadas formas de vida procedentes de Oriente.

Pierre Grimal¹ dice: "En los comienzos de la ciudad, el rigor y la austeridad de la vestimenta revelan claramente el espíritu del pueblo tradicionalista; cuidadoso de conservar las formas exteriores y que consideraba las innovaciones de la fantasía individual como un relajamiento intolerable". Pero a finales de la República termina la conquista del mundo por los romanos. De Oriente, de Egipto, de Africa, de España, de las Galias, de Grecia, afluyen inagotables riquezas: "cobre, plata, plomo y oro de España y las Galias...púrpuras tirias, sedas chinas importadas del Turquestán en caravanas e hiladas en las islas griegas, sobre todo en Cos. Los romanos solo tienen que servirse, como si sus conquistas debieran garantizarles una vida de lujo y munificencia... También la vestimenta perdió su bella uniformidad. Por un singular contraste, en este momento aparece en la misma Roma una reacción en contra de las tentaciones y de la facilidad de la vida cotidiana"².

La emancipación de la mujer a partir de la época que siguió a las guerras púnicas se convirtió en un problema de política interna. Poco después de la batalla de Cannas se prohibió a la mujer por medio de una ley, la Oppia del año 215, el uso de alhajas de oro, vestidos de varios colores y carrozas. Las mujeres lucharon contra esta arbitrariedad y los debates en torno a la abolición de la ley son un testimonio fehaciente de esas luchas. Tito Livio, *Ab Urbe Condita XXXIV*, nos relata lo esencial de esos hechos:

"Entre las preocupaciones de tan grandes guerras apenas terminadas o de fin próximo, sobrevino un incidente breve de contar, pero que por las pasiones se elevó a un gran debate. M. Fundanius y L. Valerius, tribunos de la plebe, propusieron al pueblo derogar la ley Oppia. La había presentado el tribuno de la plebe Gayo Oppio siendo cónsules Quinto Fabio y Tito Sempronio, en medio del fragor de la guerra Púnica, (prohibiendo) 'que ninguna mujer tuviera más de una onza de oro, ni usara vestimenta de variado color, ni fuera transportada en un carruaje enganchado en la

ciudad o en el campo o cerca de un millar de pasos de allí a no ser por causa de sacrificios públicos”.

Inter bellorum magnorum aut vixdum finitorum aut imminentium curas intercessit res parva dictu, sed quae studiis in magnum certamen excesserit. M. Fundanius et L. Valerius tribuni plebi ad plebem tulerunt de Oppia lege abroganda. Tulerat eam C. Oppius tribunus plebis Q. Fabio Ti. Sempronio consulibus, in medio ardore Punici belli, ne qua mulier plus semunciam auri haberet neu vestimento versicolori uteretur neu iuncto vehiculo in urbe oppidove aut propius inde mille passus nisi sacrorum publicorum causa veheretur.

Los tribunos de la plebe Marco y Junio Bruto defendían la ley Oppia y muchos otros se inclinaban también por mantenerla o por eliminarla. Las mujeres ocupaban las calles en gran número y pedían a los hombres, incluso a los magistrados, que se derogara. Ninguna autoridad podía retenerlas en su hogar: tales eran las pasiones desatadas.

I.7. "Tenían un cónsul, M. Porcio Catón, de ninguna manera sobornable, quien habló así en favor de la ley que se trataba de derogar:

Discurso de Catón

II.8. Ciertamente, no sin cierto rubor, poco antes he llegado al foro a través de una legión de mujeres. Y si el respeto a cada una en particular más que a todas en general, en cuanto a su dignidad y pudor, no me hubiese contenido de que fueran vistas increpadas por un cónsul yo les hubiese dicho:...¿no pudisteis pedir esto mismo a vuestros propios maridos cada una en vuestra casa?"

minime exorabilem alterum utique consulem, M. Porcium Catonem, habebant, qui pro lege quae abrogabatur ita disseruit:

Equidem non sine rubore quodam paulo ante per medium agmen mulierum in forum perveni. Quod nisi me verecundia singularum magis maiestatis et pudoris quam universarum tenuisset, ne compellatae a consule viderentur, dixissem:

Istud ipsum suos quaeque domi rogare non potuistis?

De las palabras de Catón se deduce que la disposición afectaba a las matronas romanas, como dice también García Jurado³.

Discurso de L. Valerio

V.1. *"El cónsul M. Porcio Catón ha llamado intriga y sedición y a veces insurrección femenina el que las mujeres hayan pedido a vosotros públicamente que en tiempo de paz y en una República floreciente y feliz, deroguéis una ley presentada contra ellas durante la guerra y en tiempos difíciles..."*

VI.4. *Yo en verdad confieso que si bien de esas leyes que han sido presentadas no para algún tiempo, sino en vista de una utilidad permanente, para siempre, ninguna debe ser derogada a no ser que el uso la condene o que alguna situación de la República la haya revelado inútil, por el contrario, a las que determinados tiempos demandaron, considero perecederas, como lo diré, y mudables de acuerdo con esos mismos tiempos".*

Coetum et seditionem et interdum secessionem muliebrem appellavit, quod matronae in publico vos rogassent ut legem in se latam per bellum temporibus duris in pace et florenti ac beata re publica abrogaretis. Ego enim quem ad modum ex iis legibus, quae non in tempus aliquod sed perpetuae utilitatis causa in aeternum latae sunt, nullam abrogari debere fateor, nisi quam aut usus coarguit aut status aliquis rei publicae inutilem fecit, sic quas tempora aliqua desiderarunt leges, mortales, ut ita dicam, et temporibus ipsis mutabiles esse video.

VII.1. "Todos los órdenes, todos los hombres sentirán el cambio hacia un mejor estado de la República: ¿solamente a nuestras mujeres no alcanzará el fruto de la paz y la tranquilidad pública? Los hombres usaremos la toga pretexta bordada con púrpura en las magistraturas y en los sacerdocios; nuestros hijos usarán sus togas pretextas con púrpura; a los magistrados en las colonias y en los municipios, aquí en Roma, a los jefes de pueblos de ínfimo rango, permitiremos el derecho de tener toga pretexta y no sólo que la tengan como adorno mientras están vivos sino que incluso, muertos, sean cremados con ella; ¿sólo a las mujeres prohibiremos el uso de la púrpura?"

Omnes alii ordines, omnes homines mutationem in meliorem statum rei publicae sentient: ad coniuges tantum nostras pacis et tranquillitatis publicae fructus non perveniet? Purpura viri utemur, praetextati in magistratibus, in sacerdotiis; liberi nostri praetextis purpura togis utentur; magistratibus in coloniis municipiisque, hic Romae infimo generi, magistris vicorum, togae praetextae habendae ius permittemus, nec ut vivi solum habeant tantum insigne, sed etiam ut cum eo cremantur mortui: feminis dumtaxat purpurae usu interdicemus?

Como se deduce del texto, las *matronae* lucharon tanto que a pesar de la tenaz oposición de Catón levantaron las prohibiciones y se volvió solo al recurso de una contribución sobre el lujo.

A través del tiempo hubo una serie de *leges sumptuariae* o contra el lujo, encaminadas a poner restricciones a la ostentación incontinente en el ámbito de la vida privada. Pero en una época de continuo aumento de riquezas, de descubrimiento o conocimiento de nuevas y refinadas formas de vida procedentes de Oriente y, sobre todo, de obligaciones sociales que no podían orillarse sin el riesgo de

perder al mismo tiempo la posición política, esa lucha circunstancial no podía ser eficaz, porque apenas se limitaba a reaccionar contra los síntomas, nunca contra las causas y raíces profundas del problema que estaban en el propio régimen social, jamás puesto en entredicho⁴.

Examinaremos ahora algunos textos de autores latinos que consideramos tienen valor documental para ilustrarnos sobre el tema que nos ocupa.

En *Epídico*, Plauto nos hace reír a costa de la exagerada preocupación de las meretrices por su vestimenta:

Epid. 229-233

"Cada año ¿qué nombres nuevos encuentran éstas para su vestimenta? túnica ligera (transparente), túnica tupida, lino blanqueado, túnica ceñida, guarnecida con franjas, color caléndula azafranada, túnica interior o demasiado interior, el velo, la regia o extranjera, la verdemar o de plumas, la de color de cera..."

Quid istae quae uestei quotannis nomina inueniunt noua?

Tunicam rallam, tunicam spissam, linteolum caesicium, Indusiatam, patagiatam, caltulam aut crocotulam, Supparum aut subnimium, ricam, basilicum aut exoticum, Cumatile aut plumatile, carinum.

En estos pocos versos "estamos ante una posible referencia a la ley Oppia", dice García Jurado⁵. En otro orden de cosas comprobamos también lo que dice Palmer⁶ "...es en la esfera del placer, lujo, disipación y libertinaje donde más especialmente Grecia prestó su colaboración a la vida y a la lengua de Roma". El pasaje revela también que las romanas consideraban a las griegas un modelo a seguir en materia de modas, como siglos más tarde se consideró a las francesas.

En Plauto encontramos reiteradamente la mención al ejército de esclavos que estaban al servicio de la belleza

femenina, siempre con la intención de poner de relieve los gastos que ocasionaban las mujeres, las *"uxores dotatae"* por un lado y las cortesanas por otro.

En *Aulularia*, Megadoro, el vecino de Euclión, cuando discurre sobre las ventajas de casarse con una pobre, presenta este exagerado cuadro de exigencias que plantean las esposas que aportan dote:

vv.508-516

"Está firme el batanero, el bordador de oro, el orfebre, el tejedor de lino, los mercaderes que hacen las guarniciones de los vestidos, los que hacen ropa interior de mujeres, los que tiñen en color llama, los que tiñen en color violeta, en amarillo, los que confeccionan túnicas con mangas, los perfumistas de calzado, los lenceros, los zapateros remendones, los zapateros finos, están firmes los que fabrican sandalias, están firmes los que tiñen de color malva, reclaman los bataneros, reclaman los costureros, están firmes los que fabrican fajas, los que fabrican cinturones".

Stat fullo, phyrigio, aurifex, linarius,
Caupones patagiarum, indusiarum,
Flammarii, uiolarii, carinarii,
Aut manulearii, aut 'murobatharii';
Propolae linteones, calceolarum,
Sedentarii sutores diabathrarum,
Solearii astant, astant molocinarum,
Petunt fullones, sarcinatores petunt;
Strophiarum astant, astant semul sonarium.

En estos versos, que el personaje recitaría muy rápidamente y quizá contando con sus dedos, Plauto con varias repeticiones realizadas por la posición quiasmástica y con acumulación de palabras largas de gran efecto cómico, hace desfilar una galería de oficios familiares a los romanos como el *fullo* (batanero), el *aurifex* (orfebre), el *sutor*

(zapatero), etc. mezclados con otros sumamente especializados como los *murobatharii* que puede significar 'perfumistas de calzado', o los *diabatharii*, zapateros para hombres y mujeres coquetos, lo mismo que *semizonarii* o *stropharii*, todos de origen griego y que también provocarían la risa por lo exóticos. El autor habla de tintoreros en uno u otro color, siempre en su afán de exagerar la cosa, ya que ni en Grecia ni en Roma existían tintoreros especializados en un determinado color.

Recordemos que los *fullones*, bataneros o tintoreros a su vez limpiaban las telas y las teñían. Las limpiaban ya fuera después de la fabricación que efectuaba el tejedor, ya cuando se manchaban por el uso. Para el lavado, se mojaban las telas en un baño de tierra con arcilla jabonosa, con lo que se las desengrasaba⁷. El mismo tintorero fabricaba la tintura o la recibía de la importación. El color más apropiado era el púrpura, aunque debe ponerse bajo este nombre toda la gama de violetas y rojos y no un color bien definido. Las tinturas de púrpura eran extremadamente costosas y solicitadas. Por esta razón sólo los romanos ricos podían utilizarlas. La púrpura clásica se fabricaba a partir de una sustancia que segregaban ciertos moluscos mediterráneos, del género del múrice. Se buscaron productos de reemplazo menos caros, la mayoría de los cuales eran de origen vegetal: azafrán para los tonos amarillos, jugo de granada para los rojos. También se usaban sustancias minerales: herrumbre de hierro, negro de humo, etc.

En *Trinumus* cuando el joven Lysiteles entona su monodia en la que reflexiona sobre las ventajas y sobre todo las desventajas que trae aparejado el amor, menciona también una caterva de personajes que acompañan a una coqueta cortesana:

Pl. *Trin.* 250-253

"Se concede una noche. Toda la servidumbre es movilizad: la encargada del guardarropas, el criado de los perfumes, el joyero, las abanicadoras, las que se encargan de las sandalias, las cantantes, las que llevan

los cofres, los mensajeros y correos, ladrones de pan y comida".

Nox datur; ducitur familia tota,
Vestiplica, unctor, auri custos, flabelliferae,
/sandaligerulae,
Cantrices, cistellatrices, nuntii, renuntii,
Raptores panis et peni.

Este repertorio de palabras compuestas, importantes por su volumen, contribuyen a marcar la exageración buscada por el autor con respecto a los servidores que acompañan a la meretriz: *vestiplica* (de *vestis* + *plicare*: plegar, doblar), *flabelliferae* (de *flabella*, abanico + *fero*, llevar), *sandaligerulae* (*sandalium* + *gero*). Recordemos que los huéspedes al recostarse sobre el *triclinium* durante el banquete, se sacaban las sandalias que luego, antes de partir, eran reconocidas y retiradas por los esclavos. Las *cistellatrices* (*cistella*: cofre, canasta) eran las criadas que portaban los cofres con los elementos necesarios para el arreglo de las damas. Resulta gracioso también el remate de esta tirada de versos en la concisa y resumidora aposición fina: *raptores panis et peni*: "ladrones de pan y comida".

Con respecto a *unctor*, el criado de los perfumes, podemos decir que hablar de perfumes no es lo exacto. Los romanos, los griegos y los egipcios no conocían el perfume ya que el alcohol no había sido destilado. No existía el jabón tampoco. Para lavarse usaban cenizas de barro y cal triturada y piedra pómez. Luego se suavizaba la piel con bálsamos oleosos. Recurrían a los aceites: el de oliva y el de almendra. Se cuenta que una estratagema para perfumarse era ocultar entre los cabellos, pequeños envoltorios que contenían jazmín y grasa: con el calor la grasa se derretía haciendo caer gotas perfumadas. Inclusive las plantillas de las sandalias llevaban almohadillas que bajo el peso del cuerpo rezumaban un líquido perfumado. Uno de los ingredientes conocidos que emanaba perfume era el áloe, de Arabia, madera olorosa que se usaba

como perfume. Se mezclaba con mirra, el incienso, el nardo, el fresco y fragante cinamono. Se cuenta que Cleopatra impregnaba con ungüentos olorosos las velas de sus navíos cuando iba a encontrarse con Marco Antonio. Este hecho es rescatado por Shakespeare en *Antonio y Cleopatra*, acto II, escena 2, cuando dice : "las velas, de púrpura y tan perfumadas, que dijérase que los vientos languidecían de amor por ellas;..."

En *Curculio*, de Plauto, cuando la vieja Leaena canta su alabanza del vino y exalta el olor del mismo, lo compara con las esencias extraídas de una serie de plantas:

Plauto. *Cur.* 99-101

"Pues el perfume de todos los perfumes es cieno comparado con el tuyo, tú eres para mí esencia de mirra, tú eres cinamono, tú eres rosa, tú eres azafrán y canela, tu eres fenogieco".

Nam omnium unguentum odor prae tuo nauteast,
Tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa,
Tu crocinum et casia es, tu telinum.

En *Mostellaria* encontramos una deliciosa escena del arreglo de una joven meretriz que va pidiendo a su vieja esclava los distintos cosméticos que necesita para embellecerse y ésta se los niega porque considera que a la muchacha no le hacen falta:

Pl. *Mostellaria.* 258 ss.

"Fil. Dame albayalde.

Esc. ¿Para qué necesitas el albayalde?

Fil. Para cubrirme las mejillas.

Esc. ¿Pretendes blanquear una pieza de marfil con tinte negro?

Fil. Dame entonces colorete.

Esc. No te lo doy. Tú eres verdaderamente agraciada. ¿Quieres cambiar con nueva pintura

*una obra bellísima? No conviene que a tu edad
toque ningún cosmético, ni blanco de albayalde,
ni de Melos ni ningún otro”.*

PHILEMATIUM

Cedo cerussam.

SCAPHA

Quid cerussa opust nam?

PHILEMATIUM

Qui malas oblinam.

SCAPHA

Una opera ebur atramento candefacere postules.

PHILEMATIUM

Tum tu igitur cedo purpurissum.

SCAPHA

Non do: scita es tu quidem.

Nova pictura interpolare vis opus lepidissimum?

Non istanc aetatem oportet pigmentum ullum attingere,

Neque cerussam,neque Melinum neque aliam ullam

/offuciam.

Sabemos que en la fabricación de cosméticos se usaban colorantes naturales. El múrice daba rojo muy apropiado: el *purpurissum*, que aparece en la escena del arreglo de Filematia. La blancura de la tez se acentuaba con el albayalde: la *cerussa* que pide la joven. Para maquillarse los ojos, usaban el *stibium*, sustancia de color azul-negro que se obtenía del antimonio, con el que realzaban cejas y pestañas, algo semejante al alcohol mencionado en el romance que sirve de epígrafe al presente trabajo. Usaban además peines de madera y hueso, espátulas y paletas de marfil para extender los afeites, y variados espejos de metal pulido con mangos primorosamente labrados.

La época que sigue va a acentuar aún más el lujo. La emancipación de las mujeres es característica de la Italia de la época de Cicerón: se parece a la Hélade de Polibio, a la Cartago del tiempo de Aníbal en donde siendo soberano el

capital destruyó las clases medias y cubrió de falso barniz la ciudad corrompida en sus costumbres. Mientras más profunda es la separación de las clases sociales, mayor es la competencia por relajar las costumbres de la familia. Las uniones estériles y el celibato se hacen cada vez más frecuentes en las clases altas.

Julio César se ve obligado a tratar de volver al pueblo a la tradición del patriotismo y de la familia. Trató de detener con leyes y decretos el movimiento de emigración de los itálicos; acortó el servicio militar, otorgó recompensas a los que tenían numerosa prole, trató con rigor el divorcio y el adulterio, etc. Llegó hasta los detalles en una ley suntuaria atacando los excesos en construcciones sepulcrales. Fijó un máximo para los gastos de la mesa y prohibió ciertos platos. Mommsen dice⁸: "ninguna de estas ordenanzas era nueva, lo que sí era nuevo en ellas es que el censor estaba encargado de hacerlas cumplir".

Suetonio, *Vida de los Doce Césares*, I, XLIII, comenta el texto:

"Instituyó derechos a las mercaderías extranjeras. Prohibió el uso de literas, igualmente de vestidos de púrpura y de perlas, excepto a determinadas personas y edades y durante determinados días".

Peregrinarum mercium portoria instituit.

Lecticarum usum, item conchyliatae uestis et margaritarum nisi certis personis et aetatibus perque certos dies ademit.

Pierre Grimal⁹ comenta al respecto que "las mujeres eran capaces de todos los heroísmos; colectivamente ellas ofrecían a la patria sus joyas, a veces sus cabellos para fabricar cuerdas destinadas a máquinas de guerra; individualmente aceptaban sacrificar a sus hijos, pero esos grandes movimientos de entusiasmo, como los suscitados por la ley Oppia, tenían por razón el defender con ahínco una

autoridad que las leyes les rehusaban oficialmente, pero que las costumbres no intentaban negarles", por eso sin duda participaban con tanta pasión.

Veremos algunos textos de poetas para comprobar si trasuntan esa inclinación al arreglo personal, al *cultus* y al lujo las mujeres que ellos cantan.

Aunque son muchos los versos en los que Catulo habla de la belleza de Lesbia, de su risa dulce, de la lengua elegante, etc., no dice nada de su arreglo personal, con el que con seguridad debía destacarse entre las mujeres que estuvieran cerca. Por esto no tratamos ninguno de sus poemas.

Virgilio nos presenta la figura de la reina Dido refulgente de oro y púrpura en la escena de la cacería:

Virg. Eneida IV, 136-139

"Por fin sale, apretándola un numeroso cortejo, envuelta en una clámide Sidonia con banda bordada: tiene una aljaba de oro, sus cabellos se anudan con un broche de oro, una fibula de oro sujeta su traje purpúreo".

Tandem progreditur magna stipante caterua
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula uestem.

La insistencia del poeta en marcar los adornos de oro conduce también a una homofonía de vocales fuertes sobre todo en los dos últimos versos. Los lectores romanos verían seguramente en esta descripción una velada crítica al lujo oriental y romano también porque las dos notas que destacan a Dido en su cortejo son también las que prohibía la ley Oppia primero, la de César y la de Augusto luego.

"Una parte esencial del arreglo femenino lo constituían las joyas. Había fíbulas de todo tamaño para sostener algunas vestimentas. Las más largas alcanzaban los ocho o nueve centímetros. Algunas eran de oro o de plata, la mayoría de

bronce... Pero no todas las joyas de las damas romanas tenían la excusa de la utilidad. Collares, pulseras, aros, anillos, eran de uso corriente. Las perlas habían sido introducidas a través de Egipto. Las piedras preciosas eran cada vez más apreciadas en detrimento de la fabricación en metales. Típicamente romano aparece el arte del camafeo"¹⁰.

Horacio nos da algunas notas sobre el arreglo de las mujeres a las que se refiere en sus versos.

En *Odas* I, 5 canta a Pirra. Del joven que la acompaña, además de decir que es esbelto, aclara que está bañado en aromas puros y respecto a ella sólo le pregunta para quién trenza su dorada cabellera siendo, como es, sencilla en sus arreglos. Nos habla entonces de su costumbre de trenzar el pelo y, tal vez, nos dice también que se lo tiñe porque el pueblo latino no tiene mujeres rubias, aunque Pirra significa de cabello rojizo:

*"¿Para quién trenzas tú, sencilla
en arreglos, tu dorada cabellera?"*

cui flavam religas comam,
simplex munditiis?

Horacio, *Od.* I, 5,4-5

En *Odas* III, 1, 41-44, que abre el ciclo de odas cívicas, vuelve a uno de sus temas preferidos: el del justo medio. Dice que la riqueza, la ambición, son siempre motivo de preocupación, por lo que ni los mármoles, ni las telas de púrpura, ni el perfume armenio sirven de consuelo. No nos habla de ninguna mujer aquí pero sí de algo que les gusta sobremanera: la púrpura y los perfumes:

*"Y si al que sufre, ni la piedra de Frigia, ni el uso más
brillante que el astro de las púrpuras lo consuela, ni la
vid Falerna, ni el perfume Acameno..."*

quodsi dolentem nec Phrygius lapis
nec purpurarum sidere clarior
delenit usus nec Falerna
vitis Achaemeniumque costum,

En *Odas* III, 14, 21-22 por la victoria de Augusto sobre los Cántabros imagina Horacio una fiesta en honor al triunfo. Invitará a Neera, una cantante con buena voz, para que participe y le pide que arregle su cabello castaño -de color de mirra, dice- con un rodete:

*"Di también a la armoniosa Neera
que se apresure a sujetar su ca-
bellera de color de mirra con un
nudo;"*

die et argutae properet Neerae
murreum nodo cohibere crinem;

En *Odas* IV, 13, 13-16 va a referirse a Lice, de la que le ha quedado tan mal recuerdo que ahora le agradece a los dioses porque ella envejece y no sabe envejecer. Como continúa su vida de desórdenes y placeres a pesar de sus dientes cariados, sus arrugas y sus canas, se expone a la burla de los jóvenes en general y de Horacio en particular, quien nos da una figura casi esperpéntica de ella:

*"Ni las púrpuras de Cos te volverán ya
a traer, ni las costosas pedrerías, los
momentos que el día efímero encerró
ocultos en tus fastos conocidos".*

nec Coae referunt iam tibi purpurae
nec cari lapides tempora, quae semel
notis condita fastis
inclusit volucris dies.

El poeta Tibulo en muchas de sus elegías se muestra partidario de la belleza natural, exenta de arreglo y afeites:

Tib. *Elegías* I, 3, 91-92

"Entonces, como estés, con tus largos cabellos en desorden, corre, Delia, a mi encuentro con tu pie descalzo".

tunc mihi, qualis eris longos turbata capillos,
obuia nudato, Delia, curre pede.

Eleg. I, 8, 9-12

*"¿De qué te sirve adornar tus suaves cabellos y disponer a menudo peinados variados?
¿De qué te sirve engalanar con brillante colorete las mejillas, de qué el que tus uñas hayan sido cortadas por la mano experta de la manicura?"*

Quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos
saepeque mutatas disposuisse comas,
quid fuco splendente genas ornare, quid unguis
artificis docta subsecuisse manu?

Y agrega enseguida, en versos 15-16

"Ella me agrada, aunque llegue con el rostro desaliñado y no arregle su cabeza radiante con demorado arte".

Ille placet, quamuis inculto uenerit ore
nec nitidum tarda compserit arte caput.

Aquí se hace alusión al complicado trabajo del peinado femenino que tuvo una marcada evolución. En la época republicana, de una forma muy simple, una raya separaba por delante los cabellos, reunidos por detrás en un rodete. Tal es

el aspecto que presenta Porcia, en el busto doble con Marco Porcio Catón que se conserva en el Museo Vaticano. Con el correr del tiempo las matronas romanas, hasta la época de Augusto, usan trenzas atadas con cintas y recogidas detrás de la cabeza. Livia y Octavia, sin embargo, se atreven a usar rulos sobre la frente. Esta moda de los rizos va en aumento y ya en la época de los Flavios los bucles superpuestos forman una complicada arquitectura que levanta considerablemente la altura de la cabeza. Recordemos la Dama del período de los Flavios que se conserva en el Museo Capitolino.

Estos sofisticados peinados requerían tiempo y trabajo y para eso estaban las *ornatrices*, verdaderas víctimas de la ira de las señoras cuando el peinado no salía perfecto. Los poetas dan testimonio de este hecho, como ya veremos, y los epitafios recuerdan también la habilidad y la paciencia de las peluqueras, sin dejar de colocar sus elementos de trabajo: el peine o *acus discriminialis* y el *calamistrum*, es decir las tenacillas de rizar.

No falta la nota irónica sobre los recursos femeninos para disimular el paso de los años en la misma Elegía de Tibulo:

vv. 43-45

"Entonces para que disimule los años se cambia el cabello teñido con la corteza verde de la nuez; entonces es su preocupación arrancar de raíz los cabellos blancos".

coma tunc mutatur, ut annos
dissimulet uiridi cortice tincta nucis;
tollere tunc cura est albos a stirpe capillos.

Recordemos que hasta época reciente, las mujeres de cabello oscuro conservaban su color enjuagándolo con el agua de hojas de nogal hervidas y las rubias mantenían el suyo con enjuague de agua de manzanilla. Las guerras con los pueblos del norte hacen que las romanas conozcan y envidien los

cabellos claros de las germanas y desde entonces ellas también se tornan rubias.

Para Propercio como para los otros elegíacos latinos el amor llena toda su vida. Sus poemas cantan a Cintia, mujer de gran belleza, y aunque reconoce que ella ataviada con un brillante vestido da motivo para escribir un libro (*Elegía II, 1, 6*) considera inútiles el lujo de las sedas, los adornos, los perfumes, porque es hermosa sin ellos y el amor odia el embellecimiento artificial.

Elegías I,2, 1-8

*"¿Por qué te agrada, mi vida, avanzar
con el cabello adornado y mover los
ligeros pliegues de un vestido de Cós?
¿o por qué te agrada bañar tus cabellos
con mirra orontea y hacerte valer con
dones extranjeros y perder la belleza
de tu naturaleza por un adorno comprado,
y no permitir que tus miembros brillen
con sus propias cualidades?
Créeme, no hay ningún cosmético
para tu belleza: el Amor, desnudo, no ama
el artificio para la belleza".*

Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo
et tenuis Coa ueste mouere sinus,
aut quid Orontea crinis perfundere murra,
teque peregrinis uendere muneribus,
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:
nudus Amor formae non amat artificem.

Con arte minucioso describe Propercio la inclinación de Cintia a adornarse los cabellos, a usar vestidos de seda, perfumes y adornos. La música de sus palabras, con abundancia de términos exóticos, parece envolvernos en el

ambiente de lujo en el que vive su amada. Queda clara sin embargo la idea de que con adornos comprados no permite que sus cualidades naturales brillen. Muchos siglos después, otro poeta, el español Rafael de León dice también que quiere a su amada María Manuela al natural. En un tono intimista, con sencillez, insiste en que ella no necesita cosméticos, ni adornos:

¡Ni más carmín, ni más cremas,
ni más tintes en el pelo!
¡No te aguanto más colores
que los que te puso el cielo!

.....
Que te hizo Dios tan hermosa
como una rosa temprana
y se va a enfadarse contigo
por emmendarle la plana.

.....
Mi novia es la más hermosa
y no se pinta la cara.
La tiene como una rosa
tan sólo con agua clara.

Rafael de León, *Trigo Limpio*

En *Elegías* II, 18 Propertio ya no se pregunta cómo ella puede volverse esclava de adornos extranjeros, sino que abiertamente la critica porque tiñe sus cabellos y considera tan absurdo como si tiñera sus sienes de color azul. Insiste en que toda figura es bella como la naturaleza la hizo.

*"¿Ahora, insensata, imitas también a los
teñidos britanos y engañas con tu cabeza
teñida con brillo extranjero?
Como la naturaleza la dio, así está bien
toda figura: el color belga es desagradable
en un rostro romano. ¡Que muchos males
le sucedan a aquella niña que mintiendo,
necia, cambia su cabellera!"*

Nunc etiam infectos demens imitare Britannos,
ludis et externo tincta nitore caput?
Vt natura dedit, sic omnis recta figura est:
turpis Romano Belgicus ore color.
Illi sub terris fiant mala multa puellae,
quae mentita suas uertit inepta comas!

En *Elegías* III, 6, 9-14 el poeta al saber por su esclavo Ligdamo, que es su intermediario, que su amada no tiene ya en su alcoba un espejo, ni anillos en las blandas manos y que ha dejado cerrados a los pies del lecho los cofres de ungüentos, concluye que su amada también sufre por él y la quiere enterar de que en su propio amor hay enojos, pero no engaños. Ha variado aquí la opinión de Propercio porque ahora interpreta la falta de interés de Cintia en vestidos, perfumes, peinados adornos, como reflejo de tristeza:

"¿Así que la viste llorar con los cabellos despeinados? ¿de sus ojos caían muchas lágrimas? ¿Y no viste un espejo sobre su lecho ordenado? ¿ninguna gema adornaba sus níveas manos? ¿y que un triste vestido pendía de sus tiernos brazos, y que sus cofres yacían cerrados a los pies de su lecho?"

Sicin eam incomptis uidisti flere capillis?
illius ex oculis multa cadebat aqua?
Nec speculum strato uidisti, Lygdame, lecto?
ornabat niueas nullane gemma manus?
Ac maestam teneris uestem pendere lacertis,
scriniaque ad lecti clausa iacere pedes

En los elegíacos, *scrinum*, -ii siempre alude a un cofre que contiene los elementos necesarios para el arreglo femenino. En su interior podía haber perfumes, ungüentos y también algunos poemas y cartas íntimas. Pierre Grimal¹¹ llama alabastroteca al estuche de afeites que iría dentro del cofre

labrado o *scrinium*.

Ovidio expresa la contraposición de costumbres entre las antiguas sabinas, tomadas siempre como modelo de virtudes, y las mujeres de su época, en lo que al arreglo, al *cultus* se refiere. En *Medicamina faciei feminae* dice:

vv. 11-21

"Tal vez las antiguas sabinas en la época del rey Tatio querían más trabajar los campos de sus padres que cuidarse a sí mismas, cuando la matrona de cara encendida oprimía el alto asiento, hilaba sin cesar los vellones con los dedos, metía en el redil los corderos que su hija había apacentado y echaba al fuego ramas y leña cortada; pero vuestras madres dieron a luz a jovencitas muy delicadas; gozáis en adornaros el cuerpo con trajes recamados de oro, os deleita variar con artificio el cabello perfumado, queréis que vuestras manos deslumbren con profusión de piedras preciosas y rodeáis el cuello con perlas traídas de Oriente".

Forsitan antiquae Tatio sub rege Sabinae
Maluerint quam se rura paterna coli,
Cum matrona, premens altum rubicunda sedile,
Assiduo durum pollice nebat opus
Ipsaque claudebat, quos filla pauerat, agnos,
Ipsa dabat iurgas caesaque ligna foco;
At uestrae matres teneras peperere puellas;
Vultis inaurata corpora ueste tegi,
Vultis odoratos positu uariare capillos,
Conspicuum gemmis uultis habere manum;
Induitis collo lapides Oriente petitos,

En *Arte de amar* insiste sobre lo mismo:

Ov. *Ars Amandi*, III, 113-114

"Antes existió una rústica sencillez, pero ahora Roma es áurea y posee las grandes riquezas del orbe dominado".

Simplicitas rudis ante fuit; nunc aurea Roma est
Et domiti magnas posidet orbis opes.

Ovidio es un progresista que no se apega a aquella sencillez primitiva, sino que se alegra de pertenecer a este otro tiempo y dice por qué vive bien en su época:

Ovidio, *Ars Amandi*, III, vv. 121-128
*"Que a otros agraden las cosas antiguas;
yo me congratulo de que he nacido ahora;
esta época es apropiada para mis costum-
bres. No porque ahora el oro es extraído
de la tierra, ni porque nos llega la per-
la elegida de diversa ribera, ni porque
se allanan los montes por la extracción
del mármol, ni porque las cerúleas aguas
son rechazadas por un dique, sino porque
está presente el refinamiento (= el aseo)
y no ha permanecido hasta nuestra época
aquella rudeza sobreviviente para nuestros
antiguos antepasados".*

Prisca iuuent alios; ego me nunc denique natum
Gratulor; haec aetas moribus apta meis.
Non quia nunc terrae lentum subducitur aurum,
Lectaque diuerso litore concha uenit,
Nec quia decrescunt effosso marmore montes,
Nec quia caeruleae mole iugantur aquae,
Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos
Rusticitas priscis illa superstes auis.

Rechaza el lujo, pero defiende el aseo y la pulcritud:

vv. 129-133:
*"Vosotras no carguéis vuestras orejas con
ricas piedras que el descolorido Indo re-
coge en su verde agua, ni os mostréis re-"*

cargadas con vestidos de oro recamado. Por estos medios nos buscáis, (pero) con frecuencia nos ahuyentáis. Con la pulcritud se nos cautiva. Que vuestros cabellos no estén desordenados".

Vos quoque non caris aures onerate lapillis,
Quos legit in uiridi decolor Indus aqua,
Nec prodite graues insuto uestibus auro.
Per quas nos petitis, saepe fugatis, opes,
Munditiis capimur: non sint sine lege capillii.

Juvenal se complace en insistir sobre la vida sobria, seria y simple de las antiguas romanas, vida que en la época del Imperio no encontraba muchas imitadoras, excepto entre las campesinas. Como tantos otros poetas echa una melancólica mirada al pasado para reivindicar las viejas costumbres. No sabemos a ciencia cierta si se trata de una simple ficción literaria o de una sincera convicción. Asegura que la paz prolongada y la abundancia de riquezas han engendrado el lujo y han quebrado las antiguas virtudes.

Juvenal, *Sát. VI*, vv.287-293

"En otro tiempo una humilde fortuna salvaguardaba a las Latinas castas y las casas pequeñas, el trabajo, los sueños breves, sus manos endurecidas y arruinadas por la lana etrusca, y Aníbal próximo a la ciudad y los maridos de guardia en la torre Colina, no permitían que fueran alcanzadas por los vicios. Ahora soportamos los males de una paz prolongada y más funesta que las armas, la lujuria se cobijó aquí y se venga del mundo sojuzgado".

Praestabat castas humilis fortuna Latinas
quondam, nec uitiis contingi parua sinebant
tectata, labor somnique breues et uellere Tusco

uexatae duraeque manus ac proximus urbi
Hannibal et stantes Collina turre mariti.
Nunc patimur longae pacis mala; saeuior armis
luxuria incubuit uictumque ulciscitur orbem.

En otro fragmento de la misma Sátira, Juvenal habla de los excesos en el arreglo a los que se sometían las mujeres adineradas y remata con estos ácidos versos:

vv. 471-473:

"Pero el rostro que es tratado y protegido por tantos renovados potingues y que recibe emplastos de flor de harina cocida y húmeda ¿se llamará rostro ó úlcera?"

Sed quae mutatis inducitur atque fovetur
tot medicaminibus coctaeque siliginis offas
accipit et madidae, facies dicetur an ulcus?

La exageración de los peinados también es mencionada por el poeta:

Sát. VI, vv.502-504

"Con tantos pisos oprime, con tantos ensambles arma su erguida cabeza: de frente verás a Andrómaca, de espalda es más baja, la creerías otra".

Tot premit ordinibus, tot adhuc conpagibus altum
acidificat caput: Andromachen a fronte videbis;
post minor est, credas aliam.

Hay que aclarar aquí que la tradición poética atribuía a Andrómaca una elevada estatura.

Marcial, por su parte, da cuenta de la crueldad de las matronas con sus peñadoras, En *Epigr.* II, 68 nos cuenta que, por un leve descuido, la pobre *ornatrix* se convierte en víctima

de su enfurecida señora que no vacila en pegarle con el espejo hasta derribarla al suelo:

"Un solo bucle de toda la cabellera, no bien prendido con la vacilante horquilla, se había rebelado. Lálage vengó esta infamia con el espejo en el que se había mirado y Plecusa cayó herida a causa de los encolerizados cabellos. Deja ya, Lálage, de adornar tus funestos cabellos y ojalá ninguna muchacha toque tu insensata cabeza".

Unus de toto peccaverat orbe comarum
anulus, incerta non bene fixus acu:
hoc facinus Lalage speculo, quo viderat, ulta est,
et cecidit saevis icta Plecusa comis.
Desine iam, Lalage, tristes ornare capillos,
tangat et insanum nulla puella caput.

Es notable la hipálage y la personificación que logra el autor con los adjetivos: *incerta* aplicado a *acu* en lugar de a *ornatrix*; *saevis* a *comis*, *tristes* a *capillos* en lugar de aplicarlos a Lálage, lo mismo que *insanum* aplicado a *caput*. También hay personificación sin duda cuando dice que uno solo de sus bucles *peccaverat*: había cometido una falta. Las peluqueras de todos los tiempos han dejado a veces insatisfechas a sus clientas y éstas han perdido los estribos con ello. Prueba de esto es el comentario reciente de un diario de nuestro medio de acuerdo con el cual una mujer trató de matar a su peluquera porque ésta le había dejado la cabeza "hecha un desastre".

En conclusión, los textos consultados demuestran que los autores en general alaban, sobre todo, la belleza natural de las mujeres y critican el artificio exagerado conseguido con afeites, tinturas y adornos. Las leyes suntuarias, por lo reiteradas, demuestran que eran vanos los intentos de los funcionarios por refrenar los excesos. Los escritores gustan de

contraponer la sencillez de las mujeres de los primeros tiempos con las modas sofisticadas de épocas posteriores y coinciden en condenar el lujo que llega de Oriente. Consideran el aseo y la pulcritud como la base de la belleza. En otro orden de cosas, la púrpura, los perfumes y la pléyade de esclavos que acompañaban a las damas, significaban un gasto que seguramente dolería en el bolsillo de los romanos.

NOTAS

1. P. GRIMAL. *La vida en la Roma Antigua*. Barcelona, Buenos Aires, Méjico, Ediciones Paidós, 1993, p.28.
2. P. GRIMAL. *op.cit.* pp. 67 y 74.
3. F.GARCIA JURADO. "Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina". En *Cuadernos de Filología Clásica*. Estudios Latinos. Madrid, Edit. Complutense. 4-1993, p.40.
4. HERVAS ROLDAN. *Historia de Roma I, La República Romana*. Madrid, Cátedra, 1981, p.351.
5. F.GARCIA JURADO. *op.cit.* p.43.
6. L.PALMER. *Introducción al Latín*. Barcelona, Planeta, 1974, p.89.
7. P.GRIMAL. *op.cit.* pp.105-106.
8. T.MOMMSEN. *Historia de Roma*, tomo II. Madrid, Edic. Aguilar, 1955, p.1090.
9. P. GRIMAL. *L'Amour à Rome*, Hachette, 1963, p.102.
10. P.GRIMAL. *La vida en la Roma antigua*, pp. 113-114.
11. P.GRIMAL. *op.cit.*p.117.

PROPERCIO III, 13. LA PROFECIA DEL POETA

María Cristina Salatino de Zubiría

Auro pulsa fides. Roma no es lo que era. Propercio, por un momento olvidado de Cintia, de ternuras o desdenes, decide moldear en ritmo elegíaco su descontento. Roma paga un precio demasiado alto por su poderosa gloria. Sus dominios, cada vez más extendidos, prometen mostrar las *fascēs* latinas más allá de la Siria o el Egipto y producen riquezas que afluyen excesivas a la capital. Las sólidas costumbres que Propercio había conocido de niño se modifican bajo esta presión y no para bien. Ya Salustio escribe de estos males en el *Bellum Catilinarium* y los hace aparecer en la escena romana con el acrecentamiento de la República y la toma de Cartago:

Sed ubi labore atque justitia respublica creuit, reges magni bello domiti, nationes ferae et populi ingentes ui subacti, Carthago, aemula imperii romani, ab stirpe interiit, cuncta maria terraeque patebant; saeuire fortuna ac miscere omnia coepit /.../ Igitur primo pecuniae, deinde imperii, cupido creuit: ea quasi materies omnium malorum fuere. Namque auaritia fidem, probitatem, ceterasque artis bonas, subuertit; pro his superbiam, crudelitatem, deos neglegere, omnia uenalia habere, edocuit¹.

El poeta de Cintia, que canta al amor feliz y a los celos, que fija en la amada el eje sobre el que edifica su poética, aquel que sabe de oídas las hazañas de su patria porque se niega tanto a usar de las armas como a entonar loas a los generales, el poeta del amor sensual y de la paz, el escritor refinado, en fin, que se goza en el verso pulido y en los breves mitos de Calímaco, cobra súbita conciencia de su oficio de *uates* y muestra su aguda percepción de la realidad.

Poeta augusteo, participa en el tácito programa común de recuperación de los antiguos *mores*. Poco más que una decena de años menor que Virgilio, ha crecido en el desarrollo del proyecto político de Augusto y este es el estatuto ideológico que enmarca muchas de sus elegías del Libro III.

Este gesto de censura de las costumbres, velada o explícitamente, informa también un no desdeñable espacio de la poesía anterior. Aquí algunos ejemplos.

En II, 6, el lamento celoso no deja de advertir que ya no se cuida el pudor en el seno mismo del hogar y que la impiedad deja los templos abandonados:

*quae manus obscenas depinxit prima tabellas/.../
illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos².*

*/.../ uelauit aranea fanum
et mala desertos occupat herba deos³.*

Con el rechazo de la guerra y la vida militar -tan ligado a su programa estético- esboza, versos aquí versos allá⁴, su callada crítica ante el afán de poder y dinero que mueve la impresionante maquinaria bélica de Roma.

En II,16, Propercio, dolido por la infidelidad de Cintia, vuelve a hablar del poder corruptor de las riquezas: piedras preciosas y dinero sobornan la firmeza de la amada y la hacen caer. Gime el amante desplazado y suspira por un modo de vida donde la pobreza sea garantía de virtud. Más adelante veremos que III,13 recoge este deseo, pero elaborado ya en otro tono. En II, 16 no es Roma lo que interesa; sólo se trata

de Cintia y no hay por qué responsabilizar a la ciudad de la conducta de sus cortesanas.

Sin embargo, pese a ser consciente del proceso de debilitamiento de los principios éticos de su mundo y aunque acorde con el sentimiento común de su círculo, cabe subrayar que la condición de poeta cortesano no agradó nunca al espíritu fuerte y bohemio de Propercio. La expansión y el poderío de Roma lo admiran, pero también lo preocupa el efecto ulterior de tal expansión. Además, los bienes materiales lo dejan indiferente. Su meta y el camino que lo lleva a ella son claramente individuales, carecen de matiz social que alienta en el interés de Virgilio u Horacio. Más atento al ritmo bullente de la vida inmediata que a realidades trascendentes, se hunde gozoso en ella y de ella emergen los temas y tonos de su canto. Intimamente convencido de la plenitud que guarda el misterio renovado de vivir aun cuando lllore desdichas o abandonos, desde este misterio canta y de él es su fuerza. Cuando, como en III,13 que nos ocupa, se siente ofendido por lo que ocurre y lo censura, en su queja habla el dolor del individuo lastimado, la cólera o la tristeza del yo, nunca el escepticismo o la ironía.

Por este motivo, el código temático que organiza el texto parte de un *mos* cuya alteración le atañe directamente: la corrupción de las jóvenes, la infidelidad, la aniquilación del amor inocente. La insistente mención, a lo largo del discurso, de la palabra 'riqueza', ya directamente, ya a través de sinónimos o de la variante metonímica, vuelve explícito el eje temático del poema⁵:

a. codicia del lujo

luxuriae nimium libera facta uia est (v.4)

b. pérdida del pudor y el recato

*nulla est poscendi, nulla est reuerentia dandi
(v.12)*

c. impiedad

at nunc desertis cessant sacraria lucis (v.47)

- d. el dinero corrompe todo
*aurum omnes uicta iam pietate colunt.
auro pulsa fides, auro uenalia iura,
aurum lex sequitur, mox sine lege pudor (vv.48-50)*
- e. Roma será destruida por la riqueza
frangitur ipsa suis Roma superba bonis (v. 60)
- f. el poeta predice la verdad
experta est ueros irrita lingua deos (v. 66)

Esta vez no es una cortesana, son las matronas quienes han perdido el decoro y el antiguo sentido de la *fides*. Son las doncellas, quienes, alejadas de la castidad y el pudor, abandonan los templos. Un *omnes* escalofriante mueve el vaticinio del poeta; *omnes* tras del cual caerán no sólo la piedad o el pudor, sino los juramentos y la ley.

La extensa diatriba de 66 versos yergue su sólida estructura y el *vates*, con ambigüedad sibilina, emite su oráculo.

En el umbral del poema, la interrogación indirecta regida por *quaeritis* se dirige a un 'vosotros' depositario último del mensaje poético. En esta como en otras elegías propercianas es importante la retórica de la *oratio* forense en el despliegue estructural del poema⁶.

Cuatro partes constituyen la mentada estructura. La primera (vv.1-13) deja sentada la censura: el dinero corrompe a las muchachas y el afán de ostentación ha vuelto frívolas a las otrora austeras matronas.

La segunda (vv.14-46) marca una extensa antítesis: un doble haz de evasión en el espacio y en el tiempo lleva la mirada del poeta a la fidelidad de las esposas del Oriente y a la antigua sencillez de los antepasados.

En la tercera parte (vv.47-58), el yo retorna a la conciencia del *nunc*, pero ahora muestra el castigo que impiedad y codicia reciben por medio del mito.

En el v. 59 irrumpe de manera explícita el yo lírico y con él el apartado final. La constancia del estado lamentable de las

costumbres, la prueba de su superación en otros lugares y tiempos y la certeza del castigo divino -pasos de la *argumentatio*- preparan el ámbito para que el poeta deje oír finalmente su profecía.

Mas volvamos al comienzo.

*Quaeritis, unde auidis nox sit pretiosa puellis
et Uenere exhaustae damna querantur opes.
certa quidem tantis causa et manifesta ruinis:
luxuriae nimium libera facta uia est*⁷.

Indagáis (*quaeritis*) la razón (*unde*) de dos hechos, dice el yo poético: por qué la noche es valiosa para las muchachas y por qué las riquezas lamentan los daños del amor. La relación causa-efecto que rige ambas situaciones se acentúa rítmicamente en la antítesis *auidis/exhaustae*. La avidez de las jóvenes es la causa *certa et manifesta* de tanta desgracia y su fórmula paradigmática ocupa -cosa frecuente en el discurso properciano- el pentámetro, que cierra el planteo pregunta-repuesta en la primera parte del poema: *luxuriae nimium libera facta uia est*. *Nimum* ocupa un lugar clave, al final de un hemistiquio: no es la libertad lo malo -Propercio no es sino un espíritu libre-, sino su exceso⁸.

Los versos 5 a 12 desarrollan la fórmula acuñada en el pentámetro y declaran en qué consiste aquella *uia nimium libera*.

*Inda cauis aurum mittit formica metallis, 5
et uenit e Rubro concha Erycina salo,
et Tyros ostrinos praebet Cadmea colores,
cinnamon et multi pastor odoris Araba:
haec etiam clausas expugnant arma pudicas,
quaeque gerunt fastus, Icarioti, tuos, 10
matrona incedit census induta nepotum
et spolia opprobrii nostra per ora trahit*⁹.

El lujo afluye ininterrumpidamente y acumula oro, perlas,

telas de púrpura o perfumado cinamono ante los ojos asombrados y ávidos de la mujer romana. El atractivo que ejercen sobre ella -¿sólo sobre ella?- cobra toda su sugestión en la mención de lugares vibrantes de exotismo: India, el Mar Rojo, la fenicia Tiro o Arabia. Presencias animadas en la prosopopeya, los sujetos activos envían, vienen u ofrendan los bienes, enlazados por la insistencia del polisíndeton.

Haec engloba en el v.9 el todo perturbador. Con estas armas el lujo consigue sitiar a las mujeres romanas (*expugnant*), aun a las que se protegen tras el parapeto del pudor o la altivez; también son objeto -el acusativo lo confirma- que el ejemplo de la hija de Icaro no alcanza a rescatar. Y tanto, que en el dístico siguiente crece la indignación del poeta. Se podría admitir que una muchacha fuera tentada por 'estas cosas', pero resulta escandaloso en las matronas, desde siempre espejo de moderación y custodia de los bienes de la prole. La imagen ridícula que ofrecen estas sofisticadas señoras que se pavonean ostentando riquezas que en términos de la moral tradicional no les pertenecen, enciende de ira las palabras del yo poético, duras como guijarros en el ritmo enérgico del pentámetro. La dupla *oprobrii/trahit* es el puente semántico que conduce esa ira.

En amarga síntesis, el dístico concluye:

*nulla est poscendi, nulla est reuerentia dandi;
aut si qua est, pretio tollitur ipsa mora*¹⁰.

El hexámetro ordena sus hemistiquios de manera simétrica y el núcleo del sujeto se desplaza al segundo para intensificar su ausencia en el primero; la consonante *poscendi/dandi* enfatiza los términos en que se cumple la relación amorosa y da relieve a la apódosis terminal. Lo fundamental es que *nulla est reuerentia* y sin ella no hay vallas para el soborno de *pretium* alguno.

Este es el '*hic et nunc*' romanos. Sin embargo, una contrapartida feliz existe hoy en otros lugares y existió en otros tiempos. El adjetivo *felix-felix lex, felix iuuentus*- se repite

anafóricamente y delimita dos secciones dentro de esta segunda parte: la primera traslada la añoranza del poeta a las antípodas de Roma, a los apartados y misteriosos confines de la Aurora; la segunda, al pasado primitivo, espiritualmente no menos lejano.

En el dístico anterior se afirmó: *nulla est reuerentia*. Ahora exclama:

*felix Eois lex funeris una maritis,
quos Aurora suis rubra colorat equis!
namque ubi mortifero iacta est fax ultima lecto,
uxorum fuis stat pia turba comis,
et certamen habent leti, quae uiua sequatur
coniugium: pudor est non licuisse mori. 20
ardent uictrices et flammae pectora praebent,
imponuntque suis ora perusta uiris.
hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella
nec fida Eoadne nec pia Penelope¹¹.*

La antítesis *felix lex* hace hincapié en la fidelidad debida de las esposas¹². El término de comparación roza, por contraste, la hipérbole. Se encienden los apasionados 'fuegos' de Pronercio: *fax ultima, mortifero lecto, pia turba, fuis comis*. Danza aún hoy aterradora de gritos y gestos extremos: *imponunt suis ora perusta uiris*. Un *crescendo* prolijamente dispuesto por el énfasis de estructuras paralelas donde el sujeto y el verbo ocupan un cuasi-centro partiendo en dos la relación modificador-núcleo del ablativo:

*mortifero iacta est fax ultima lecto
fuis stat pia turba comis*

Y para que el tono de exacerbación no decaiga, la afirmación final a toda orquesta: *pudor est non licuisse mori*, consecuencia del encabalgamiento *sequatur/coniugium*. El delirio estalla en la imagen -espeluznante hoy como entonces para un oído occidental- de esas mujeres en delirio que se

arrojan a la pira para abrasarse sobre el esposo muerto. Antitético y escueto, el *hoc genus* nos devuelve a la fría realidad de la mujer romana que ya no muere en las llamas ni espera por años al amado ausente, según adoctrinan los mitos antiguos¹³.

Las *flammae* decrecen. Un nuevo *felix* descubre el velo sutil del pasado y la escena, más convincente esta vez, se ilumina con luz clara y suave, de mañana meridional.

felix agrestum quondam pacata iuventus, 25
diuitiae quorum messis et arbor erant!
illis munus erant decussa Cydonia ramo
et dare puniceis plena canistra rubis,
nunc uiolas tondere manu, nunc mixta referre
lilia uimineos lucida per calathos 30
et portare suis uestitas frondibus uuas
aut uariam plumae uersicoloris auem.
his tum blanditiis furtiua per antra puellae
oscula siluiculis empta dedere uiris¹⁴.

Quondam, una vez hace tiempo, hubo una juventud feliz y tranquila. La exclamación trae el suspiro nostálgico de la elegía, que pena por la felicidad perdida. El orden de las palabras en el pentámetro y sus acentos expresan con precisa economía cuáles eran las prendas de aquella felicidad: *quorum* antecede a la cesura y lleva acento fuerte, *diuitiae* encabeza el verso; su contenido semántico real -un contenido que los tiempos cambiaron en monedas- se expande en el segundo hemistiquio: *messis et arbor*.

De aquellos hombres, de aquellos años cantará el poeta. El pronombre *illis* introduce la serie de coordinados que darán cuenta de sus costumbres. Con maestría pinta un pequeño idilio¹⁵. Para aquellos eran regalo (*munus*) los frutos, las flores o los pájaros del bosque. Los adjetivos esmaltan el conjunto: *pumiceis rubis*, *lucida lilia*, *uuas uestitas suis frondibus*, *auem plumae uersicoloris*.

Con estos dones eran seducidas las muchachas primitivas y así se cumplían las sencillas nupcias:

*inulei pellis totos operibat amantis,
altaque natiuo creuerat herba toro,
pinus et incumbens lentas circumdabat umbras,*¹⁶

Cervatillo, hierba y sagrado pino de Pan¹⁷ acogen, cubren y amparan a los amantes. El polisíndeton acentúa la continuidad del gesto de la naturaleza que los envuelve y es subrayado por la prosopopeya donde el pino, inclinándose - *incumbens*-, cierra el círculo protector al colocar en torno - *circumdabat*- sus quietas, *lentas umbras*¹⁸.

La triple coordinación se completa con el *nec* del v.38.

*nec fuerat nudas poena uidere deas;
corniger Idaei uacuam pastoris in aulam
dux aries saturas ipse reduxit ouis. 40
dique deaeque omnes, quibus est tutela per agros,
praebebant uestri uerba benigna foci:
'Et leporem, quicumque uenis, uenaberis, hospes,
et si forte meo tramite quaeris, auem:
et me Pana tibi comitem de rupe uocato, 45
siue petes calamo praemia, sine cane'*¹⁹.

Nec introduce en el cuadro bucólico la presencia de los dioses, benévolos y protectores para con estos hombres buenos. Todo era inocente en aquella edad dorada: la visión de las diosas desnudas o el arreo del rebaño al redil. Un fuerte hipérbaton enlaza las palabras del dístico

*corniger Idaei uacuam pastoris in aulam
dux aries saturas ipse reduxit ouis,*

en contraste con el orden casi escolar del siguiente:

...

*dique deaeque omnes, quibus est tutela per agros,
praebebant uestri uerba benigna foci.*

El mundo áspero que domina el *corniger aries, dux ipse*, entreverado de senderos quebradizos hasta la *uacua aula pastoris Idaei*, opone su rudeza de zarza y risco a la luminosa *tutela* de los *dique deaeque*, a quienes se dirige el yo lírico.

En ese entonces, el dios hablaba a los hombres en su *ara*²⁰. Un botín de pequeñas presas, a medio camino entre la necesidad y el placer, estaba asegurado para el piadoso cazador que se internara en el ámbito sagrado del bosque. Una liebre, un ave y hasta la insustituible ayuda de Pan lo esperaban. El mensaje del dios se esfuerza por ser explícito y evitar perplejidades al posible caminante del bosque, invocado con generosa hospitalidad: *hospes, quicumque uenis*. Y para que todo sea más claro, cláusulas condicionales paralelas ordenan el cuerpo de los pentámetros.

Los *benigna uerba* de los dioses primitivos con que cierra la segunda parte del poema, se contraponen violentamente con el tono hermético, amenazante, de la profecía final. Y si bien esta es la palabra de hombre, es el *vates*²¹, aquel que puede pre-decir porque 'sabe' en tanto depositario de la luz cedida por los dioses, quien habla. El contraste, sobre todo su violencia, descansa principalmente en el eje *felix-quondam/at nunc*, con que comienza la tercera parte. El poeta destaca con la fuerza peculiar a su estilo que hubo una edad, cuando el hombre era sencillo y sano, en la cual los dioses, muy cercanos, hablaban su mismo lenguaje. Edad anclada para siempre tras de la dura muralla de *at nunc*²².

*at nunc desertis cessant sacraria lucis:
aurum omnes uicta iam pietate colunt.
auro pulsa fides, auro uenalis iura,
aurum lex sequitur, mox sine lege pudor. 50
torrida sacrilegum testantur limina Brennum,
dum petit intonsi Pythia regna dei:
at mons laurigero concussus uertice diras*

55

*Gallica Parnasus sparsit in arma niues.
 te scelus accepto Thracis Polymestoris auro
 nutrit in hospitio non, Polydore, pio.
 tu quoque ut auratos gereres, Eriphyla, lacertos,
 dilapsis nusquam est Amphiarus equis²³.*

Nunc señala el regreso a la dura realidad romana que lastima al yo poético. La fórmula del hexámetro, escueta y de estructura enmarcada, brilla como una linde: *at nunc desertis cessant sacraria lucis*. Ya no hay pastores ni cazadores piadosos en idílicos bosques. Los hombres se acumulan torpemente para medrar en la ciudad. *Desertis* y *cessant* son el fiel que pesa la peligrosa impiedad de los tiempos. Tres versos siguen a esta afirmación para explicar su significado. Sólo la ambición de riqueza, repetida metonímicamente por el oro, es la causa del abandono de bosque y templo. La paronomasia lo reitera: *aurum/auro/aurum*. Ya objeto, es buscado por hombres y leyes -*omnes colunt, lex sequitur*-; ya causa, ha aniquilado la fe en la palabra, piedra de toque para distinguir las épocas donde el hombre construye la historia de aquellas otras donde se destruye con ella *mox sine lege pudor*, reza el hemistiquio del pentámetro final.

Sin embargo, la corrupción y la impiedad no quedan impunes. Lo saben la historia y el mito. Un ejemplo es Breno, rey de los Galos, cuando invadió Grecia y atacó el santuario de Delfos, en la segunda centuria a.C.

Un segundo *at*, cuya oposición incluye un espacio menor, determina el castigo del sacrilego. Todavía se perciben las sacudidas vengativas del épico monte (*laurigero uertice*), pues el hipérbaton desplaza *Parnasus* muy lejos de *mons, uertice* lejos de *laurigero, diras* enfrente, pero alejada de *niues* y *arma* mucho más allá de *Gallica*. En la revuelta, los lugares más importantes del verso son ocupados por *laurigero/concussus-Parnasus/sparsit-diras/niues*, ensamble clave para mostrar la reacción de las fuerzas sobrenaturales, aciagas y nefastas en su manifestación por medio de lo natural.

Mas atrás aún, donde el tiempo queda fuera de las cifras de la historia, el mito provee los casos de Polidoro y Erifile²⁴. Personajes quizás no tan familiares a los oídos romanos, están elegidos, dentro del gusto alejandrino con significativo acierto. Polimestor ilustra la corrupción por codicia, Erifile es el modelo femenino de una vanidad riesgosa que no repara en medios con tal de satisfacer su frivolidad. Impiedad, ausencia de ley, infidelidad. Tres 'males del siglo' que el poema censura desde el comienzo. Casos narrados con apacible orden y dentro de una economía verbal diáfana, Breno, Polimestor y Erifile cierran, como un camafeo de antigua y fina talla, la tercera parte del texto.

Ya es tiempo de que el *ego* se muestre explícito.

proloquar (atque utinam patriae sim uerus haruspex!):
frangitur ipsa suis Roma superba bonis. 60
*certa loquor, sed nulla fides; neque enim Iliu quondam*²⁵
uerax Pergameis Maenas habenda malis.
sola Parim Phrygiae fatum componere, sola
fallacem patriae serpere dixit equum.
ille furor patriae fuit utilis, ille parenti: 65
*experta est ueros irrita lingua deos*²⁶.

Todo ha sido dicho y probado. Ahora *proloquar*, dice. Y palabras abajo, *certa loquor*. La profecía queda acuñada en el marco acotado y rítmico del pentámetro. Roma ha incurrido en desmesura, por eso se quiebra y caerá. El verbo (*frangitur*), con la fuerza contenida de la voz pasiva, encabeza la fórmula; luego, todo discurre según el orden preferido de Propercio: el sujeto *-ipsa Roma superba-*, desmembrado por la intromisión del ablativo circunstancial, que deja de este lado de la cesura su modificador. La rima interna provocada por los acentos fuertes de cada hemistiquio subraya la causa paradójica de todos los males: *suis/bonis*.

Ha dicho 'profetizaré' y ésta es su profecía. Sólo que muchas veces es destino del profeta el que su verdad no sea creída. De allí la *desideratio* que sigue. Pero no confía.

Envolviendo el rudo vaticinio, la esperanza y su inmediata negación dejan abierta la puerta del abismo.

Certa loquor, sed nulla fides. Breve, epigramático, seco y potente como sólo Propercio sabe serlo, frente a la eventualidad del subjuntivo *-sim verus haruspex-*, se eleva otra realidad de certeza tangible. Vaticina *certa, sed* -y toda espera cesa después de esta conjunción, de este revés abrupto en el curso del sentido- *nulla fides*; no hay credibilidad posible para sus palabras. *Sed nulla*, con concisión lapidaria, se constituye en el verdadero acorde final del poema.

Como el murmullo crece paulatinamente después de *fides*, se deja oír la coda: el tácito consuelo que el mito ilustra acerca al yo. No está solo en esta suerte. Casandra, la troyana, es el primer ejemplo; la maldición de Apolo será su herencia para todo arúspice.

La *Ilia Maenas* estuvo sola. *Sola* es la palabra que, osadamente, inicia y finaliza el hexámetro, encabalgando el pentámetro en su cerrada unidad. La estructura paralela apunta, sucinta, dos de las predicciones fatales de Casandra bajo la forma tan latina del acusativo con infinitivo: la funesta pasión de Paris y el caballo de madera. La similitud sintáctica connota una posible comparación: Paris se introduce en la historia patria como un reptil *-serpere-*, de modo semejante al *fallacem equum* urdido por la astucia aquea.

Con el gusto por la anáfora que le es tan propio, repica el *ille furor* en la voz del poeta. Si los teucros hubieran atendido aquella locura, patria y padres hubieran sabido de su servicio. El rumor, acrecido en el paralelo mítico, baja su tono en la fría afirmación terminal: *experta est ueros irrita lingua deos*. La admirable economía de la construcción deposita en perfecto equilibrio rítmico y visual la *irrita lingua* -lengua vana, demente, atenazada por *ille furor*- en el centro de la proposición sustantiva que niega tal vanidad e irracionalidad: *ueros deos*. Los dioses hablaban por boca de Casandra y hablan aún por los labios del yo lírico. El furor profético de ambos será desoído, pero sólo los necios pueden tranquilizarse pensando que no hay verdad divina que aletee en su palabra.

Lo cierto es que no se equivocó. Roma cayó bajo el peso de su propio poderío y riqueza. Sólo en el alma del hombre, en su prudencia y virtud descansa el verdadero poder.

Habituados hoy a la brevedad de la forma lírica, los 66 versos de III,13 pueden parecerse excesivos y, en principio, se cierne sobre la primera lectura la sombra de una forma desmadejada. No están presentes ni la celeste armonía de los hexámetros virgilianos, que desafía cualquier extensión, ni la escrupulosa, breve elegancia de las odas de Horacio. Sin embargo, a poco que se insista en la lectura se manifiesta ante el lector un orden riguroso en donde cada parte, cada estructura y cada palabra ha sido cuidadosamente pensada en atención al ritmo arquitectónico y sonoro del todo. A través de su elegía, Propertio nos acerca la convicción ardorosa de sus ideas, su apasionada defensa del amor inocente como un eje en torno del cual gira toda la construcción humana, su palpitante aspiración individual de mejorar espiritualmente a su posible lector haciéndolo partícipe de un conmovedor ideal de *humanitas*.

Cuando se ha podido morar en el poema, si algún sentimiento de la Antigüedad queda no es, precisamente, el de una lejanía muerta. La poderosa y vieja Roma vive, vibra, se equivoca y perece en estos versos. Su poeta lo cantó y nosotros podemos, gracias a él, mirarnos en su espejo.

NOTAS

1. "Pero después que con el trabajo y la justicia se acrecentó la República; que reyes grandes fueron domados con las armas, y sojuzgadas a viva fuerza naciones fieras, y pueblos numerosos; que Cartago, competidora del Imperio Romano, fue enteramente arruinada; que tierra y mar estaba llano a su poder; entonces comenzó a airarse la fortuna, y a confundirlo todo /.../Primero pues la avaricia, luego fue creciendo la ambición; y estos dos fueron como la masa y material de los demás vicios. Porque la avaricia echó por tierra la buena fe, la probidad y las demás virtudes; en lugar de las cuales introdujo la soberbia, la crueldad, el desprecio de los dioses, el hacerlo todo venal".(SALLUSTS. *Catilinariſche Verſchwörung*. Textausgabe von Theodor Opitz, Leipzig, 1929. 10,1-3 a 5. La Trad. es del Infante D.Gabriel, Bs.As.,1947).

2. Para los textos latinos de Propercio seguimos la ed. de P. FEDELLI. *Sexti Properti elegiarum libri IV*, Stuttgart, 1984. Las traducciones son nuestras.

"la mano que pintó por primera vez cuadros obscenos
(...) ella corrompió los ojos inocentes de las doncellas"
(vv. 27 y 29)

3. "(...) y la araña veló el templo
y la mala hierba se apodera de los abandonados dioses"
(vv. 35-36)

4. Cf., por dar solo un par de ejemplos, II, 15, 41-46 ó II, 27, 5-10.

5. Así aparecen sucesivamente: *luxuriae* (v.4), *aurum* (v.5), *concha Erycina* (v.6), *pretio* (v.14), *diuitiae* (v. 26), *aurum* (v. 48), *auro/auro* (v.49), *aurum* (v. 50), *auro* (v.55), *auratos* (v. 57), *suis bonis* (v.60).

6. Cf. A.TOVAR. "Oratoria en la poesía de Propercio," en: *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, I, Barcelona, 1965, pp. 183-187.

7. "Preguntáis por qué la noche es preciosa a las codiciosas muchachas,
y las exhaustas riquezas lamentan los daños de Venus,
clara ciertamente y manifiesta es la causa de tanta ruina:
un camino demasiado libre se ha abierto para el lujo".

8. Desde fines de la República nuevas disposiciones legales permiten a la mujer romana liberarse de sus obligaciones domésticas al par que una mayor independencia respecto de marido e hijos le da la posibilidad de dedicarse a otras tareas. (Cf. J. CARCOPINO. *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*. France, 1939, pp.97-98, 101-103).

9. "La hormiga india envía el oro de sus cavadas minas,
y la perla consagrada a Venus viene del mar Rojo,
y la cadmea Tiro ofrece los purpúreos colores,

9. "La hormiga india envía el oro de sus cavadas minas,
y la perla consagrada a Venus viene del mar Rojo,
y la cadmea Tiro ofrece los purpúreos colores,
y el pastor árabe el cinamono de intenso perfume:
estas armas toman a viva fuerza incluso a las púdicas enclaustradas
y las que muestran tu altivez, hija de Icario.
La matrona pasea vestida con los bienes de sus nietos
y arrastra ante nuestros ojos los despojos de su oprobio".
10. "No hay pudor ninguno para pedir, ninguno para dar
o si hay alguno, la vacilación misma es suprimida por el precio".
11. "¡Dichosa ley aquella del funeral de los maridos orientales
a los que la rubia Aurora colorea con sus caballos!
Pues cuando la última antorcha es arrojada al lecho mortal,
la piadosa turba de esposas se yergue con el pelo suelto
y mantienen una disputa de muerte: cual seguirá, viva,
al esposo; vergüenza es no haber podido morir.
Arden las vencedoras y presentan su pecho a la llama
y ponen sobre sus maridos sus abrasados labios.
Esta es una raza infiel de esposas, aquí no existe muchacha
ni como la fiel Evadne ni como la piadosa Penélope".

12. Cf. CIC. *Disp.tusc,V,78*,cit. por FEDELLI, *Il libro terzo delle elegie*, Bari, 1985. p.424.

13. Evadne fue mujer de Capaneo, uno de los Siete contra Tebas; cuando el cuerpo de su marido fue quemado se arrojó a la pira. Sobre Penélope parece innecesario hacer aclaraciones.

14. "¡Feliz la otrora tranquila juventud de campesinos
cuyas riquezas eran árbol y mies!
Para ellos eran un regalo los membrillos sacudidos de la rama
y ofrecer canastillos repletos de bermejas moras,
ya cortar violetas con la mano, ya recoger entremezclados
lirios brillantes en los cestillos de mimbre,
y llevar uvas adornadas con sus propias hojas.
o un pájaro matizado de plumaje multicolor.
Entonces las jóvenes dieron en secretas cavernas
a los varones que habitaban los bosques besos comprados con
/estas ternuras".

15. En el sencillo cuadro campesino podría verse el reconocimiento hacia el *magister* Virgilio, quien puso para siempre en latín la magia humilde del campo. Sin embargo, aun cuando Propertio mismo se dice deudor del poeta de Mantua, creo que el sentimiento que predomina en estas alusiones bucólicas está más cerca de Teócrito, de la tradición helenística a que nuestro poeta adhiere programáticamente. Hay en este circuito: membrillos, moras, violetas, uvas, aves, caverna, cervatillo, hierba, pino,

carnero, dioses. liebre, la actitud poética de quien traza un tópico. La experiencia de la naturaleza es en Virgilio real, la poesía sublima esta experiencia a partir de los modelos griegos. En Propertio, hombre más de ciudad que de campo, la experiencia de la naturaleza es, en cambio, literaria.

16. "La piel de un cervatillo cubría enteramente a los amantes,
y la hierba crecía alta en el lecho natural,
y el pino, inclinándose, les colocaba en derredor quietas sombras".

17. Cf. I, 18, 20, donde el yo lírico, angustiado por los desdenes de la amada, pone a la encina y al pino como testigos de su fidelidad: *fagus at Arcadio pinus amica deo*.

18. En la inmejorable traducción española de Antonio Ramírez de Berger (Madrid, 1989) aparece como versión de la palabra *lentas* el calificativo de 'plácidas'. He preferido a éste 'quietas' en razón de la imagen de la sombra circular en torno a los amantes que dibuja un ámbito cerrado y seguro en su inmovilidad. Hay en el pino cierta rigidez que se proyecta en su sombra.

19. "y no era castigo el ver desnudas a las diosas;
el cornífero carnero condujo él mismo de vuelta al vacío redil
del pastor del Ida a las ahítas ovejas.
¡Oh, diosas y diosas todos, quienes tienen la tutela de los campos,
vuestras aras ofrecían benévolas palabras:
'Huésped, quienquiera que vengas, cazarás una liebre
y, si buscas al acaso en mis atajos, un ave:
y pídemelo desde una roca a Pan como compañero
ya sea que busques presas con la caña, ya sea con el perro de caza'".

20. Propertio traduce en los versos 43-46 un epigrama de Laónidas de Tarento (*Ant. Palat., IX 337*).

21. ERNOUT y MEILLET (*Dictionnaire étimologique de la langue latine*) anotan en cuanto a *vates*: "devin, devineresse, prophète, prophétesse, oracle; et comme les prophéties étaient généralement rythmées, "poète". Mot ancien (...) Quand *poeta* s'est généralisé, *vates* a pris un sens péjoratif; puis la poésie impériale l'a repris, alors que *poeta* était devenu banal.(...) Mot italo-celtique(...) Le vocalisme rend incertain un rapport avec le verbe indo-européen qu'atteste skr. *a pi-vátati*, av. *api-vataiti*, "il comprend";(...)"

22. Quiero destacar la presencia harto frecuente en la poesía propertiana de este *at* usado en su forma más cabal y fuerte. Propertio ama la forma quebrada. No le preocupa demasiado la absoluta claridad en el poema. Antes bien prefiere usar el poder alusivo del lenguaje y más de una vez nos encontramos comprendiendo el sentido profundo de sus palabras en el juego connotativo que estas abren y no en las significaciones explícitas en el texto. Sin hablar de hermetismo, gusta jugar con ciertas interrupciones lógicas. Para esto la conjunción *at* le viene de perlas. Además, su enérgica expresividad le rinde el efecto apasionado que busca su espíritu.

23. "Pero ahora los santuarios se abandonan en los desiertos bosques:
vencida la piedad, ya todos rinden culto al oro.
La fidelidad ha sido expulsada por el oro, los juramentos, venales a causa
[del oro,
la ley se somete al oro; pronto, sin ley, el pudor.
Umbrales abrasados atestiguan el sacrilegio de Breno
mientras ataca los píticos reinos del dios de larga cabellera:
mas el monte Parnaso, sacudido en su cima abundante en laureles,
derramó funestas nieves contra el ejército galo.
El crimen del tracio Polimestor, una vez recibido el oro,
te nutre, oh, Polidoro, en no piadoso asilo.
Y también para que tú llevaras los brazos ornados de oro,
Erifile, por ningún sitio está Anfiarao, desbocados sus caballos".

24. Polidoro: la versión más común lo hace hijo de Príamo y Hécuba. Por ser muy pequeño cuando empezó la guerra de Troya, Príamo confió el niño a su yerno Polimestor, rey de Tracia, dándole además grandes tesoros para que viviera dignamente en caso de una derrota de los troyanos. Polimestor, deseando quedarse con los tesoros, mató al niño y arrojó al mar su cadáver, que fue encontrado más tarde por la misma Hécuba. Esta se vengó matando a Polimestor y matando a sus dos hijos.

Erifile: es hija de Tálao, rey de Argos, y hermana de Adrasto. Para asegurar la reconciliación entre Adrasto y el adivino Anfiarao, se acordó el matrimonio de éste con Erifile, comprometiéndose los antiguos rivales a someter a la decisión de ésta cualquier desacuerdo que surgiese. Este no se hizo esperar: Adrasto pretendía que su cuñado se sumase a la causa de Polinices, formando parte de los Siete. Aunque Anfiarao rehusó, porque sabía que perecería, hubo de acompañarlos, ya que Erifile, sobornada por Polinices con el collar de Harmonia, tomó partido por su hermano. (FALCOM MARTINEZ C., FERNANDEZ GALIANO E. y LOPEZ MELERO R. *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid, 1980). Véase también en el mismo diccionario s.v. Anfiarao.

25. Cf. G.P. GOOLD, "Noctes Propertianae" en: *Harvard Studies in Classical Philology*, N° 71 (1966) p.59-106.

26. "Lo profetizare (¡y ojalá sea un adivino veraz para la patria!)
Roma misma se quiebra, soberbia, por sus riquezas.
Cosas ciertas digo, pero no se me cree; pues en otro tiempo tampoco
[la troyana
Ménade debía ser tenida por veraz, en los males de Pérgamo.
Ella sola anunció que Paris urdía el destino de Frigia,
ella sola, que el caballo se introducía falaz para su patria.
Aquella locura fue útil a su patria, a su padre:
su lengua estéril probó que los dioses son veraces".

FUNCIÓN DEL PRÓLOGO EN EL *PROMETEO ENCADENADO**

Dora G. Scaramella

Un rasgo relevante en las tragedias de Esquilo es el cuidado con que ha sido estructurada cada una de las piezas. Hay siempre en ellas un pensamiento directriz que actúa como hilo conductor y a él se subordina cada incidente que introduce o cada detalle que va agregando la inventiva del autor.

Del material que le ofrece la leyenda elegida, el dramaturgo delimita asuntos simples y los convierte en unidades dramáticas bien definidas, donde siempre se debate una cuestión de orden moral y religiosa a la que le da una solución acorde con su visión del mundo.

En esta actitud frente al tema desarrollado, Esquilo siempre se preocupa de asignar un valor especial a la situación inicial.

El prólogo prepara la acción y contribuye a hacer presentir el desarrollo del drama mediante invenciones simples

* Las citas en griego del presente trabajo son facsimilares de la edición *Eschyle*, T.I. Texte établie et traduit par Paul Mazon. Deuxième édition. Paris, "Les Belles Lettres", 1931.

pero impactantes.

Por lo común, en el prólogo no hay acción: esta parte le sirve al poeta para crear la atmósfera trágica y provocar el suspenso.

El prólogo del *Prometeo encadenado*, primera pieza de la *Prometeida* y la única conservada de la trilogía¹, se aparta un tanto de esa función que el dramaturgo le ha asignado generalmente a dicha parte de la tragedia y aparece en él la acción.

Sin embargo, este hecho no impide que la actitud atenta del espectador o del lector capte datos y descubra indicios que anuncian ese pensamiento directriz que hemos señalado. Aparecen referencias al escenario donde se desarrolla la acción, alusiones a la culpa y al castigo y rasgos de los personajes, tópicos que están íntimamente conectados con el conflicto trágico que se debate en el drama.

El escenario

Si bien la inclusión de datos que sitúan el escenario donde se desarrollará la acción responde a una característica propia de la tragedia griega, en el caso del *Prometeo encadenado* el autor se ha detenido más de lo común, corporizando el paisaje que utiliza para dotar de mayor dramatismo al castigo de Prometeo.

En los vv. 1-2 Kratos identifica el lugar adonde había sido conducido el Titán, respondiendo a las órdenes de Zeus.

El autor ha querido subrayar la lejanía, la inhospitalidad y la ausencia de vida humana de la región, logrando una localización con caracteres definidos por medio de la adjetivación, las aposiciones y el uso de adverbios.

En lugar de situar la acción en el Cáucaso, como lo señalaba la tradición, Esquilo ha elegido Escitia, región confín de la tierra. Después de ella, siguiendo la opinión de los antiguos griegos, corría el río Océano que rodeaba toda la tierra².

El autor remarca la lejanía con la expresión *χθονὸς μὲν ἐς τηλουρὸν πέδον*. (v.1), que precede al nombre geográfico γ, valiéndose de la aposición *ἄβροτον εἰς ἐρημίαν*. (v.2), explicita que se trata de un desierto no habitado.

El adjetivo *ἄβροτος* como el adjetivo *ἀπάνθρωπος* del v. 20 que califica a *πάγος*, debían avivar el dolor del protagonista, quien, justamente se había hecho acreedor al castigo por amor a los hombres como muchas veces lo recordará en el devenir de la tragedia. En el primer episodio el mismo Prometeo para referirse a la desierta roca en que está suspendido, utiliza el adjetivo *ἀγείτων* (v. 270).

Las expresiones *πέτραις ὑψηλοκρήμνοις* (vv. 4-5), *φάραγγι πρὸς δυσχειμέρω*. (v. 15) y *τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ*, (v.20) nos sugieren un paisaje montañoso y abrupto, azotado por las tempestades, y escarpados precipicios. Para calificar a estos últimos crea la palabra *ὑψηλόκρημος*, un hápax, en el que al igual que en el adjetivo *δυσχείμερος*, los elementos fónicos contribuyen a acentuar el contenido.

El significante de la expresión *τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ* se acentúa con la locativa *ἴν' οὔτε φωνῆν οὔτε του μορφῆν βροτῶν ὄψη*, (vv. 21-22), donde haciendo uso de la braquilogía, el dramaturgo logra mostrar el estado emocional de Kratos.

En ese lugar tendrá que soportar el Titán el frío y el calor durante mucho tiempo³.

Tal sufrimiento está expresado en versos de profunda poesía traducida por un lenguaje metafórico con osadas y originales imágenes:

*σταθευτὸς δ' ἡλίου φοῖβη φλογί
χροιᾶς ἀμείψεις ἄνθος· ἀσμένῳ δέ σοι
ἢ ποικιλείμων νύξ ἀποκρύψει φάος
πάχνην θ' ἔσαν ἥλιος σκεδᾶ πάλιν,
ἀεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
τρύσει σ'· ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.*

.....
vv. 22-27

... ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν
ὀρθοστάδην ἄϋπνος, οὐ κάμπτων γόνυ·
πολλοὺς δ' ὀδυρμοὺς καὶ γόους ἀνωφελεῖς
φθέγγῃ· Διὸς γὰρ δυσπαράιτητοι φρένες·

vv. 31-34

(Quemado por la brillante llama del sol
cambiarás la flor de tu piel; con gozo para ti,
la noche de esmaltado manto ocultará
la luz, y el sol nuevamente derretirá el hielo
de la aurora, pero sin cesar te consumiré
el mal presente porque no ha nacido aún tu liberador.
.....

... sin gozo, montarás guardia en esta roca
manteniéndote derecho, insomne, sin poder
doblar las rodillas. Proferirás muchos lamentos y gemi-
dos inútiles, pues la voluntad de Zeus es inexorable.)

Recurriendo a recursos fónicos, morfológicos, semánticos y sintácticos seleccionados de acuerdo con sus apetencias expresivas y artísticas, Esquilo ha mostrado los efectos físicos y anímicos que provocan en Prometeo las inclemencias climáticas, propias de una región rocosa, con la sucesión siempre renovada de los días y las noches.

Las referencias al paisaje que aparecen en el prólogo revelan la capacidad que tiene el poeta para descubrir la naturaleza sin convertirla en un elemento que interrumpa la acción dramática. Guardando igual actitud, insiste en otros lugares del drama sobre los mismos elementos paisajísticos: en el episodio I el Titán se lamenta de consumirse en elevada roca de una desértica montaña; en el episodio III, Io alude a la roca donde Prometeo soporta las tempestades y éste remarca la lejanía al describir el viaje de la deuteragonista.

La causal con que finaliza el fragmento mencionado alude a la secuencia que tendrá lugar en el *Prometeo liberado*.

Culpa y Castigo

La dureza y crueldad del castigo están expresados por primera vez en los vv. 5-6, por la subordinada determinativa de *ἐπιστολάς: ὀχμάσαι ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*. En ella el contenido semántico se realza con la elección de palabras en las que predominan sonidos consonánticos y vocálicos que provocan sensación de pesadez y gravedad.

En los vv. 7-11 se hace conocer la falta de Prometeo: robó *ἄνθος*, un 'privilegio' de Hefesto, privilegio que es aclarado con la aposición *παντέχνου πυρὸς σέλας*, "el resplandeciente fuego creador de todas las artes" que entregó a los hombres. Queda aquí circunscrito el aspecto de la leyenda que ha escogido como motivo de la tragedia.

En el segundo episodio Prometeo enumera al coro, las artes que entregó a los mortales (vv. 476-507) compadecido por la situación en que se encontraba el género humano (vv. 442-458)⁴.

Para Kratos la acción del Titan constituye una *ἀμαρτία* (v.8) que debe ser castigada por los dioses y el autor, para ser más preciso, acude a la expresión jurídica *δοῦναι δίκην* (v.8).

También Hefesto considera que Prometeo concedió a los mortales "privilegios más allá de lo que era justo" (v.30).

La posición de los personajes del prólogo será mantenida luego, por todos los personajes de la tragedia. Océano le pregunta a Prometeo: "¿de qué culpas sufres el castigo?" (v.620); Hermes lo llama "ladrón del fuego" (v.946) y le recrimina haber faltado contra los dioses entregando sus privilegios a los mortales (vv.945-6). El coro, si bien está lleno de compasión por los sufrimientos del protagonista, en los vv. 194-195 le pregunta: "En qué culpa te sorprendió Zeus para que te ultrajara tan infame y cruelmente?" y en los vv. 259-61 le hace notar: "¿No ves que has cometido una falta?, no me agrada decirte que has faltado y a ti eso te produce dolor". El mismo Prometeo reconoce su *hamartía* cuando dice: "*ἐκῶν, ἐκῶν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι*" (v.266).

Para el drama esquiliano donde no hay lugar para el dolor inocente, el castigo es siempre el resultado de una culpa.

Ignacio Granero en la introducción de su traducción del *Prometeo encadenado* nos dice: "En Prometeo, pues, ha habido un exceso... Este exceso es contrario a la voluntad de Zeus, y Prometeo ha obrado contra ella sin temor al castigo divino. La situación del Titán se asemeja a la del que justifica sus robos por el hecho de haber repartido el producto de ellos entre los pobres"⁵.

El castigo que se infligirá a Prometeo es para que aprenda a respetar el poder de Zeus y cese en su filantropía, como lo expresan los vv. 10 - 11:

*ὥς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα
στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου.*

La final va introducida por *ὥς* acompañada de *ἂν*, un uso que aparece en los poetas, especialmente en Homero, y se registra rara vez en prosa. El sustantivo *τυραννίς* tiene aquí la acepción de "poder absoluto", aplicado a la soberanía de los dioses. La expresión *φιλανθρώπου τρόπου* que hemos traducido como "filantropía" y que se reitera en el v. 27, es una cualidad de Prometeo que aparece ya en el mito, donde el Titán es presentado como protector de los hombres⁶.

En la tragedia, él se vanagloria de haber salvado a la humanidad oponiéndose al designio de Zeus, quien, apenas obtenido el poder, había concebido el proyecto de destruir a la raza humana para crear una nueva (vv.231-236)

Hefesto, si bien por un lado no se atreve -*ἄτολμός εἰμι*- a encadenar por la fuerza a un dios pariente suyo⁷, por otro, tiene conciencia de que es completamente necesario decidirse a cumplir las órdenes de Zeus, como lo explicita en el v. 17, por medio de una coordinada causal: *εὐωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ*.

El tono sentencioso se logra con la elipsis del verbo *ἐστίν* y el uso del infinitivo *εὐωριάζειν*, que imprime al juicio un carácter general.

Finalmente Hefesto decide enclavar al Titán con grillos "difíciles de disolver" - *δυσλύτοις χαλκείμασιν*- aunque contra

su voluntad, como también Prometeo se someterá al castigo contra su voluntad. El concepto está expresado por medio del *σχῆμα ἑτυμολογικόν* que encabeza el v. 19: ἄκοντά σ' ἄκων.

A la misma figura se recurre en el v. 29 cuando el dios le recrimina el haber ido más allá de los límites permitidos.

*θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπήσων χόλον
βροτοῖσι τιμὰς ὕπασσας πέρα δίκης*

vv. 29-30

([Tú] un dios sin temer la cólera de los dioses entregaste privilegios a los mortales más allá de lo justo.)

En los vv. 36-37 nos volvemos a encontrar con el mismo esquema, cuando Kratos insta a Hefesto a cumplir las órdenes:

*Εἶεν, τί μέλλεις καὶ κατοικτίζη μάτην;
τί τὸν θεοῖς ἔχθιστον οὐ στυγεῖς θεόν*

Luego de estos versos, el diálogo adquiere un tono más fluido contribuyendo a dotar de mayor dramatismo el martirio de Prometeo. Mientras tanto la dicotomía que existe entre los sentimientos de los dos interlocutores se va definiendo y al llegar al final del diálogo ambos personajes quedan perfectamente dibujados.

Los argumentos de Kratos para convencer a Hefesto se basan en que no es posible desobedecer las órdenes de Zeus (v.40), que todo ha sido establecido, que nada es libre, excepto el dios (vv.49-50), en que nada sacará con lamentarse por la suerte de Prometeo (v.43).

Hefesto aunque vacila y le resulta odioso estar obligado a ser la mano ejecutora del castigo, cumplirá la función.

Esquilo nos mostrará al dios herrero ejerciéndolo su oficio y se detendrá en cada momento de la tarea que éste cumple

siempre agujoneado por Kratos: primero encadenará un brazo, luego, el otro, golpeando con fuerza el martillo sobre los clavos para que penetren en la roca (vv. 55-61); luego le clavará en el pecho una cuña de acero que le alcanza Kratos (vv. 64-65), le ajustará un cinturón de hierro a los costados (v.71) y finalmente le engrillará las piernas.

En los parlamentos de Kratos predominan las oraciones imperativas y la parataxis asindética, elementos sintácticos que unidos a la abundancia de verbos y la casi ausencia de adjetivos logran producir un poderoso efecto para denotar la vivacidad de los sentimientos del personaje, las emociones que lo embargan y el descontrol que lo domina.

Las palabras de Hefesto, por el contrario, traducen el rechazo que siente hacia Kratos y sobre todo la compasión por el Titán.

La misma compasión despertará el protagonista a lo largo de la tragedia en los personajes que se le acercan: el coro, Océano, Io.

Mientras tanto Prometeo guarda un impresionante silencio, un silencio que Esquilo maneja para expresar el desprecio del protagonista por los criados de Zeus.

Una vez solo, el Titán, gritará ante la naturaleza toda, el ultraje que él, siendo dios, ha recibido de parte de los dioses.

Personajes

Todos los personajes que aparecen en el prólogo, como los que desfilan en el resto de la tragedia, son divinidades, algo no común en el género dramático. Croiset en *Eschyle* ha hecho notar que los dioses no eran verdaderamente aptos para emocionar al público. Para él, el papel de los dioses en el teatro debía, en general, quedar en el papel de potencias superiores.

Asociadas al destino, convenía que sus acciones se manifestaran por los beneficios que otorgaban a los mortales y los sufrimientos que les infligían. Era uno de los resortes con que contaban los dramaturgos para llegar a un público compenetrado con la religión, pero tal resorte actuaba

generalmente por intermedio de las voluntades humanas⁸.

Sin embargo, la presencia de los dioses en escena no resultaba un artificio convencional. La concepción antropomórfica de los mismos permitía atribuirles pasiones semejantes a las de los hombres y representarlos en lucha los unos con los otros, si bien ya comenzaba a manifestarse la tendencia a corregir tal comportamiento, con reflexiones más maduras.

En el *Prometeo encadenado*, los dioses mostrando las mismas grandezas y debilidades que los hombres, sus mismas pasiones, respondían perfectamente a las exigencias de la tragedia.

Kratos y Hefesto, personajes instrumentales que aparecen sólo en el prólogo, quedan perfectamente caracterizados en esta parte del drama. El primero representa la fuerza ciega. No lo mueve solamente el deber de obedecer. Odia a Prometeo, y se complace con el duro castigo que éste recibe. Sus palabras denuncian ensañamiento, ironía, alegría cruel.

Hefesto por el contrario obrará contra su voluntad, se resiste en lo más íntimo a cumplir el mandato de Zeus; sus palabras dejan traslucir un sentimiento de compasión, aunque finalmente cede a las órdenes de Kratos.

El comportamiento de ambos personajes produce un contraste hábilmente logrado por el autor para emocionar al público.

De Zeus y Prometeo, los dos personajes que provocan el conflicto que se debate en la tragedia, aparecen en el prólogo sólo algunos rasgos, los cuales luego se van afirmando y completando con otros, de acuerdo con la técnica que es usual en la tragedia.

Zeus es el dios que reina por primera vez, por eso es inexorable y duro.

...Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες
ἅπας δὲ τραχὺς ὄστις ἂν νέον κρατῆ.

vv. 34-35

..

(... La voluntad de Zeus es inexorable
porque es duro quien reina por primera vez.)

El concepto expresado en la proposición de relativo si bien alude a la situación de Zeus, supera el caso individual para adquirir alcance universal, por medio del subjuntivo con *ǎv*.

En el párodos, el coro también recuerda que cuando Prometeo robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, hacía poco que Zeus reinaba después de haber destronado a su padre Cronos (vv. 149-151). Océano, por su parte, advierte que hay un nuevo monarca entre los dioses (v.310) y que recientemente se ha sentado en el trono omnipotente (v.389).

Fiel a la creencia tradicional de que los dioses han tenido origen y han evolucionado, y que los olímpicos reinaban tras haber vencido a los antiguos dioses, Esquilo en el *Prometeo encadenado*, presenta a Zeus en la época en que acababa de conquistar violentamente el poder.

El Zeus del prólogo "de voluntad inexorable" y "duro" como todo aquel que reina por primera vez (v.35) se va conformando progresivamente hasta quedar definido como un dios violento, cruel, orgulloso, arbitrario, inflexible, muy diferente del dios sublime, justo y comprensivo, que rige el universo en la *Orestíada* y que seguramente lo regiría cuando Prometeo fue liberado.

La compatibilidad de estas dos concepciones encuentra explicación en la concepción esquiliana de un dios perfectible. Tal creencia se adecua perfectamente con el concepto que tuvieron los griegos sobre Zeus, quien nunca llegará a tener entre ellos un carácter dogmático rígido y acabado sino que constantemente incluirá nuevas interpretaciones que se van conciliando y acomodando con las más antiguas⁹.

Al igual que sucede con Zeus, si bien la figura de Prometeo se irá definiendo en las diferentes secuencias del drama, desde el principio comienza a perfilarse con nítidos caracteres.

En el monólogo con que se cierra el prólogo, en versos

donde la sucesión de consonantes dentales, guturales y grupos consonánticos produce un efecto acústico acorde con los sentimientos que dominan al protagonista, éste grita el ultraje del castigo y la vergüenza de las ataduras que inventó contra él el nuevo soberano:

*Δέρχθηθ' οἷαις αἰκίαισιν
διακναιόμενος τὸν μυριετηῆ
χρόνον ἀθλεύσω·
τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἔξηῦρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ·*
vv. 93-97

(Mirad con qué ultrajes desgarrado soportaré trabajos por miríadas de años; tal atadura inventó contra mí el nuevo soberano de los bienaventurados;)

Su resentimiento se nutre del dolor que le produce la humillación del castigo y del recuerdo de los servicios prestados. Considera que lo que lo ha perdido es su amor por la humanidad a quien decidió ayudar robando el fuego. Fue un acto consciente y con dignidad se somete a la pena porque es necesario afrontar el destino establecido.

*... τὴν πεπρωμένην δὲ χρῆ
αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γιγνώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.*
vv. 103-105

(... pero es necesario soportar el destino establecido lo mejor posible, conociendo que la fuerza de la necesidad es invencible.)

El sentir y pensar del personaje se va afianzando a medida que progresa la acción hasta quedar configurado como un ser rebelde ante lo que considera una injusticia; orgulloso, violento, arrogante hasta la insolencia. Dotado de una energía

indomable, sabe soportar con coraje sus padecimientos. Firme en su actitud no se doblega ante las amenazas, ante los consejos ni ante el halago.

De los caracteres que Esquilo ha impreso en la personalidad de los dos adversarios, surge naturalmente la violencia del antagonismo entre ellos. El enfrentamiento está signado por la cólera implacable del primero y la resistencia que no se doblega del segundo. Se llega así al violento desenlace, el que, al igual que el de *Agamenón* nos deja sumidos en angustiosos interrogantes.

NOTAS

1. Adherimos a la conjetura de que *Prometeo encadenado*, es la primera pieza de la trilogía; a ella le seguiría *Prometeo liberado*, donde se produciría el desenlace del drama, y el tercer lugar correspondería a *Prometeo portador del fuego*, drama que mostraría una de las consecuencias felices del cese de las discordias divinas.

Si bien un juicio acabado sobre la trilogía sólo lo tendríamos con la lectura completa de la misma, los datos que nos proporciona la leyenda y el conocimiento que tenemos sobre el pensamiento del autor nos permiten conjeturar el desarrollo y desenlace del conflicto expuesto en el drama conservado. De un modo u otro se habría producido un acuerdo entre Zeus y Prometeo lo que implicaría la reconciliación entre las antiguas y nuevas divinidades, tal como ocurre en la *Orestíada*.

Tal solución está de acuerdo con la concepción religiosa de Esquilo que creía en las tradiciones teogónicas antiguas y en las luchas de los dioses, pero que buscaba conciliarlos con la concepción de un poder divino que cuidaba de la justicia y del orden cósmico.

2. En los vv. 138-140 exclama Prometeo ante el coro: "Aγ, αἶ, hijas de Tetis y del padre Océano, que fluye alrededor de toda la tierra con incansable corriente".

3. Según un testimonio antiguo, en *Prometeo portador del fuego* el Titán recordaba un largo cautiverio de 30.000 años.

4. No sabemos si la idea de hacer aparecer a Prometeo como el iniciador de la civilización la tomó Esquilo de alguna versión de la leyenda que no ha llegado hasta nosotros, o si se trata de una invención del propio dramaturgo.

5. I. GRANERO, Esquilo, "*Prometeo encadenado*". Mendoza, 1963.

6. La observación corresponde a la nota al v. 11 de *Il Prometeo di Eschilo*. Texto ridotto per le scuole, con riassunti delle parti omesse. Introduzione e commento di Lorenzo Cammelli. Milano, Carlo Signorelli, editore, 1927.

7. Tetis, la madre de Prometeo, era hermana de Cronos, quien a su vez era abuelo de Hefesto: éste en el v. 39 dice: Τὸ συγγενὲς τοι δεινὸν ἦ θ' ὀμίλια.

8. Maurice CROISSET. *Eschyle*. Paris. Société d'édition "Les Belles Lettres". 1965.

9. Ver W. JAEGER, *La teología de los primeros filósofos griegos*. Trad. de José Gaos, México, 1952, pp. 173-4.

CRÓNICA BIBLIOGRÁFICA: ALASKA POR HORACIO CASTILLO

Horacio Castillo, poeta porteño de aguda sensibilidad, amante del mundo helénico, clásico y contemporáneo, agrega con *Alaska*, novedosa selección de poemas que le pertenecen, un nuevo eslabón a su producción poética conocida: *Descripción (1971), Materia Acre (1974) y Tuerto Rey (1982)*.

Castillo es también autor de un estudio sobre Alberto Girri y ha realizado ajustadas traducciones de poetas griegos que han sido valoradas por su fidelidad a los textos originales.

La obra que hoy analizamos lleva un título sugerente, nacido sin duda alguna de la raíz del verbo griego *elásko*, que significa "errar, andar errante" (M. Eterovik, *Lexicón*). Dicho verbo, por ser incoativo, acentúa reiteradamente la acción que denota, tornándola continua. Y es justamente ése el espíritu que ve al poema con el que se abre la obra: *Navegante Solitario*, patética figura del poeta que, errante, vaga por las aguas de la fantasía.

Ante la pérdida del horizonte, la desolación impregna todo. La ausencia de elementos vitales y el generoso contacto con la naturaleza generan una espiral ascendente que lleva a la trascendencia.

Suspensión de los sentidos, que ofrece la comunión con lo perdurable: "Entonces, arrío, duermo. Y la nada, nuevamente, viene a comer de mi mano".

Delirio del alma que lo pierde todo, buscando la estela que lo hace vibrar...

El tema, recurrente en el libro ("La ciudad del sol", "Alaska"), adquiere una nueva dimensión en "Navegante Solitario LI", estallido de esperanza; encuentro con la luz en la noche sensual de la vigilia ardiente.

Búsqueda anhelante del horizonte que atrapa, envolvente e imperativo "...hacia el horizonte que siempre se aleja, hacia el horizonte que nos hace temblar", pero que permite al poeta encontrarse consigo mismo y conocer a "un amo mejor".

El alma de-vela y, purificada, se agiganta.

Griego por actitud de espíritu, su conocimiento del mundo clásico se transparenta a menudo en alusiones a personajes mitológicos o en su obstinada mención de temas míticos. En tal sentido rescatamos tan sólo dos poemas: "Dice Eurídice" y "Omphalos".

El primero, tierno canto de amor, está signado por el descenso de Orfeo a los infiernos en el afán de encontrarse con su esposa.

La figura de Eurídice aparece femeninamente humana: su ansiedad ante la presencia del amado la acucia no sólo porque su aspecto físico se halla deteriorado: "horror a que me vieras con este tocado de sombra", y porque su pelo, al que el sol no se cansaba de dorar, se ve sin brillo, sino también porque la horroriza el sólo pensar que Orfeo no sea ya el mismo que ella conoció; pues ha seguido expuesto al tiempo y al cambio...La angustia estrechar la vida y sentirla palpitar en el pecho. Renace el deseo sexual de poseer al amado.

La súbita partida de Orfeo marca el clímax trágico. Retumba en el silencio el grito desgarrador de la muerta, incitada por el deseo de volver a la vida y gozar de la luz. Con reiterado ritmo, taladra los oídos y estremece el ronco llanto de Orfeo que no halla consuelo a su dolor eterno.

El poema traduce una encendida proclama de la vigencia del amor, más allá de la muerte y de las contingencias temporales.

El otro poema, "Omphalos", "ombbligo o centro", alude a uno de los símbolos del centro cósmico, lugar donde se produce (según lo refiere J.E. Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*), la comunicación entre el mundo de los hombres, el de los muertos y el de los dioses.

En él, el poeta hace referencia a la misión del héroe, quien recibe el mandato de ordenar el mundo a partir de ese punto central, generador de vida, que él deberá descubrir.

Pruebas y dificultades jalonan el difícil camino de su *ascesis*. Con la depuración, se da el encuentro con el árbol de la vida, que abre el entendimiento y permite la demarcación del

centro:

"...Tomé una piedra y la puse junto al árbol
y la piedra se llenó de hojas; el árbol, de sol".

La vida lo impregna todo; el caos ha sido vencido. Símbolos muy ricos en connotaciones (piedra, árbol, pájaro) inundan con su luz la densa composición. Como contraste, una muchedumbre gemebunda y ocre nos recuerda las figuras opacas y errantes del canto XI de la *Odisea*.

Profundos temas filosóficos, referidos a los interrogantes que acucian al hombre y su existencia, son el tema de: "El foso"; "Mono llorando sobre una tumba"; "Visita al maestro".

Sin grandilocuencias ni artificios que encandilan para ocultar inconsistencias, Horacio Castillo, fiel a sí mismo, parco y escueto, elige la palabra exacta y maneja como pocos elegidos el don de la síntesis. Basta releer "Inscripción", himno que condensa el universo del poeta, canto de vida y optimismo que sólo necesita seis vibrantes versos para expresarse:

"Viva el sol degollado al mediodía,
viva el aroma de los eucaliptos,
viva el cuello del ánade,
viva el color del azafrán,
viva la cólera del sueño,
viva el pie desnudo sobre la nada".

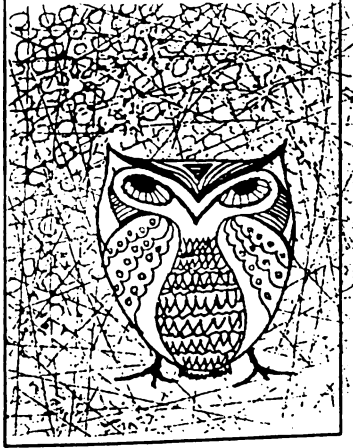
Alaska, obra nacida de un escritor maduro convencido de su destino cósmico, es un 'puente' -en el sentido mítico- que nos eleva y nos transporta.

Es indudable que, para Horacio Castillo, caben los epítetos que Platón, en su *lón*, atribuye a quien vive en permanente diálogo con las musas: "... ligera cosa es un poeta y cosa alada y sagrada" (*lón* 534 B).

Cilly Müller de Inda

• Horacio CASTILLO, Alaska, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, "Colección de Poesías Todos Bailan", 1993.

Reseña



Paul CARTLEDGE. *Aristophanes and his theatre of the absurd*. Bristol, Classical Press, 1990. 82 pp.

Paul Cartledge, el autor del ensayo que nos ocupa, es *Fellow* del Clare College de Cambridge y *Lecturer* en Historia Antigua. Esto justifica el enfoque de este pequeño pero sustancioso volumen sobre la obra del cómico ateniense, ya que es evidente que las consideraciones formuladas a lo largo de los siete interesantes capítulos que conforman su trabajo, se proyectan a través del prisma del momento histórico y sociopolítico que atraviesa Grecia, y particularmente Atenas y los entretelones domésticos de su vida cotidiana en la época del cómico ateniense. En el prefacio que abre el volumen el autor nos pone al tanto de los orígenes del presente estudio y de sus originales propuestas. Nació como repuesta a un temario de trabajo promovido por la *Joint Association of Classical Teachers* (de la cual Cartledge es miembro) titulado *Aristófanes y Atenas*. El programa de estudio indicaba que Aristófanes debía ser analizado en primer término como "a major comic playwright" y luego como el punto de partida para un examen de la sociedad ateniense en los años en que sus obras fueron presentadas al público por primera vez: i.e. 427-385 a.C. Cartledge acota que si bien estos dos objetivos son de hecho inseparables porque toda la comedia antigua es la quintaescencia de la sociedad ateniense de su época, en el presente trabajo intenta poner el acento más en Aristófanes que en Atenas, aunque acepta que ha debido proveer material suficiente acerca de la sociedad ateniense -especialmente en su aspecto religioso- en un intento por lograr hacer inteligible el indispensable contexto de las obras.

A partir de interrogantes pone en marcha el mecanismo de los engranajes de este ensayo enfrentándonos a la problemática de la legitimidad de extraer alguna veta seria o algún mensaje implícito del drama cómico. Este planteo nos conduce a otro cuestionamiento y es natural entonces preguntarse si el punto de vista de la Comedia Antigua en general (y la de Aristófanes en particular), sobre las formas de

autoridad, tanto divinas como humanas, es antidemocrático o tan solo escéptico; si el héroe cómico de Aristófanes representa la imagen del ateniense común de las décadas anteriores y posteriores al 400 a.C. y, "last but not least", si la fantasía Aristofánica lleva inevitablemente aparejadas implicaciones prácticas. El autor confiesa que el deseo de entender mejor este notable momento de la antigüedad griega, en lo que él considera un punto culminante de su historia, puede hacernos caer en la tentación de reciclar tanto como sea posible de este *corpus* único de evidencia de su época que provee la obra aristofánica. Pero advierte acerca del peligro de este propósito ya que sabemos mucho menos acerca de la comedia de Aristófanes de lo que sería preciso saber para poder usarla confiadamente para recrear e interpretar las condiciones sociales, políticas, económicas o intelectuales de la vida ateniense de esa época. Cartledge se manifiesta abiertamente contrario a la opinión de cierta crítica que ha sostenido que el teatro de Aristófanes pinta la realidad "the real pulsating body of life" y sostiene que Aristófanes nunca debe ser tomado *prima facie* como fuente de evidencia.

El análisis del teatro de Aristófanes no se ha enfocado siguiendo una secuencia cronológica, sino que el autor ha agrupado las obras a discutir por tópico, deteniéndose en cada caso, en una o dos obras para ejemplificar sus puntos de vista. De esta manera comienza analizando en el primer capítulo la experiencia dionisiaca deteniéndose especialmente en *Ranas* y haciendo un paralelo con *Bacantes* de Eurípides, continúa con una revisión del tratamiento que hace el poeta de las mujeres a través de la referencia a *Lysístrata* y *Ecclesiazusae*. Hay un capítulo dedicado exclusivamente a la estructura de la comedia a partir de la idea del teatro de Aristófanes y el tema de la *paideia* y la sofística se analiza a la luz de *Nubes*. En otro capítulo aborda el análisis de las utopías aristofánicas, haciendo una particular distinción entre eutopías y utopías y declarando finalmente que, sin lugar a dudas, las del cómico ateniense, y en particular *Aves*, son definitivamente, utopías en el sentido literal de la palabra. En un apartado final titulado

"Aristophanes yesterday, today and tomorrow" destaca las alternativas seguidas por las obras de Aristófanes en el gusto popular, de entonces a acá, y descubre la relación existente con algunas formas de arte moderno. Así descubre rasgos aristofánicos en ciertas óperas de Gilbert & Sullivan o en ciertas mezclas de lo trágico y lo patético con lo cómico en las películas de Chaplin. Del mismo modo señala la conexión entre el derrocamiento del dictador en *The Resistible Rise of Arturo Ui* de Brecht con su equivalente Cleón en *Los Caballeros* y la relación amo-criado entre Pozzo y Lucky en *Waiting for Godot* del irlandés Beckett.

El libro se complementa con la esquemática biografía del cómico ateniense acompañada de una tabla cronológica de los acontecimientos más destacados de la vida ateniense entre el 600 a.C. hasta el 385 a.C. en que muere el cómico, y un mapa de la región ática. En las últimas páginas dos secciones nos proponen sugerencias para un estudio más avanzado a partir de interrogantes generadores de inquietudes planteadas por el autor (tal vez lo más importante de este librito), y nos ofrecen una variada y actualizada bibliografía sobre Aristófanes y su obra, agrupada, para más comodidad, de acuerdo con los tópicos que trata el autor en sus diferentes capítulos. Hay que hacer la salvedad sin embargo: en ciertos casos la comprensión de la lectura se hace difícil dadas las referencias demasiado localistas del autor a programas televisivos de la actualidad británica.

Luz Pepe de Suárez

..

Genevieve DROZ. *Los mitos platónicos*. Trad. y adapt. de los textos griegos: David Chiner. Barcelona, Labor, 1993, 164 pp. 19,50 x 13,50 cm. Nueva Serie N° 28.

El libro considera cómo, por qué y para qué Platón, a pesar de su conocida desconfianza hacia los mitos, no sólo se ha nutrido de antiguas tradiciones míticas y las ha reelaborado, sino también ha inventado mitos de contenido filosófico.

La Prof. Droz se acerca a este "género indefinible" y de extensión variable, estableciendo cinco aspectos básicos: se trata de una 'historia ficticia', con 'imágenes' que sugiere algo 'verosímil', con un 'sentido oculto' y con la 'doble finalidad pedagógica' de iluminar la comprensión e incentivar la moral... Platón mismo hace referencia a sus propios mitos, en un centenar de pasajes, y, aunque lo haga con distintos enfoques, predominan en él dos concepciones: como explicación diferente de lo ya conocido y como conjetura sobre una realidad indemostrable. Según Droz el mito platónico es un *deuteros plous*.

Trece de ellos pueden agruparse o bien por su forma y función (alegóricos, genéticos y paracientíficos en la clasificación de P. Frutigier) o bien por su contenido, óptica abordada en este volumen.

Comienza entonces el análisis de los cuatro ejes temáticos, uno en cada capítulo. Así pues, en "La condición humana" se incluyen Epimeteo y Prometeo (*Protágoras* 320-322 d), el Andrógino de Aristófanes y el nacimiento del Amor (*El banquete* 189c -193a y 203b-204b, respectivamente) y El tronco alado (*Fedro* 246a-249b). Estos relatos escatológicos reconfortan e irradian sosiego y confianza: la política, en tanto asunto de todos, se aprende con una educación apropiada; el amor y la filosofía son conciencia de un déficit e impulsan a la búsqueda del saber; el alma tripartita (conformada por *epitumia*, *thumos* y *nous*) se corresponde con la tripartición de la *polis* y de esto se deriva la justicia como armonía del todo, en doble perspectiva ética y socio-política.

Bajo el título de "Liberación y ascensión espirituales", la investigadora propone cuatro textos que evocan más o menos explícitamente la *anámnesis*: *Menón* 80d-86c, *Fedón* 72c-73b, *Fedro* 249b-250b y *Teeteto* 148e-151d. La reminiscencia, uno de los pilares del sistema filosófico de Platón, implica la relación saber=recordar. A diferencia de *Fedro*, *Menón* es más optimista, más 'socrático' y propicia el empeño. Igualmente hay optimismo racionalista en la alegoría de la caverna (*La república* VII 514a-519d), que plantea las relaciones entre el ser y el conocimiento. En sus cuatro "actos", como los denomina Droz, se llega a dos conclusiones fundamentales: la interrelación filosofía-pedagogía-política, presente en los comienzos de nuestra civilización, y la Visión como actividad espiritual por excelencia para el discípulo de Sócrates.

El misterio del amor (*El banquete* 209e-219b) es un relato de iniciación, en el cual se logra la *anátesis* en una gradación de progresiva espiritualización, paralela a la resultante progresión estética-moral-intelectual hasta (y para) desembocar en la captación de la Idea de lo Bello.

En el tercer capítulo, "El destino de las almas", figuran los temas de la sentencia, la distribución de recompensas y penas según méritos y elección de una nueva vida, en los respectivos pasajes de *Gorgias* 523a-524a, *Fedón* 113d-114c y *Er*, el armenio (*La república* X 617d-621b). Platón integra libremente versiones tradicionales pero perfecciona las ideas de justicia y de responsabilidad. El sentido de estas lecturas permite vislumbrar, en una postura esperanzada, la doble posibilidad de dioses más equitativos y de hombres más responsables. Interesa, otra vez, la calidad de la reflexión. Al mismo tiempo que "elegir bien" el destino -propuesto, no impuesto-, es esencial "vivir bien".

El capítulo siguiente, "El devenir del mundo", presenta cuatro textos. En El demiurgo (*Timeo* 29c-30c) son inseparables calculador, artesano y artista. Es interesante advertir que ninguna línea delata que este dios obrero sea bueno para el mundo y con nosotros. El tiene poder de

reflexión y organización, pero carece de capacidad de creación y es artífice supremo porque participa en lo divino y tiene como modelo el Ser Vivo Absoluto. La segunda fábula, Los ciclos invertidos o el mito del político (*El político* 268d-273c), funciona como digresión y sugiere que la definición del político como pastor de hombres corresponde a la edad de Cronos. Concilia ella también elementos legendarios cósmicos, antropológicos y sociológicos. ¿Miseria del hombre sin Dios? ¿Divinidad confundida con racionalidad y al servicio del bien? Ambas interpretaciones son factibles. Finalmente, la descripción de la Atlántida (*Timeo* 24d-25d y el diálogo inacabado *Critias* 120e-121c) es un llamado de atención: la Atenas contemporánea a Platón puede sufrir idéntica suerte si insiste en excesos.

Se estudian, en capítulo 5º, Giges (*La república* II 359b-360a), las cigarras y Teuth (*Fedro* 258e-259d; 274c-275b y 275c-275e, respectivamente) y, como no admiten inclusión en el criterio adoptado, se los califica "Tres mitos anexos". Temas del primero son la impunidad asegurada y la convicción de la inexistencia de la bondad voluntaria. "Se es justo por obligación". El segundo, bella fantasía, es un invento -como el tercero- de Platón y apela contra la pereza del espíritu. Dos conceptos claves: "Estamos vigilados, evitemos decaer" y "No decaigamos, quizás seremos recompensados" (p.154). El tercero es un homenaje a Sócrates: la escritura atenta contra la búsqueda de la verdad.

El libro cumple, en forma y contenido, con el propósito expreso de penetrar en el conjunto de la obra platónica, bajo el postulado de que el rigor teórico del filósofo se complementa con su genio poético. Mérito de Chiner es la elección de las traducciones al castellano. A cada pasaje le corresponde un breve comentario cuyo tratamiento poco exhaustivo estaría justificado por la intención de la investigadora de ubicar el episodio en la obra específica, indicar la función del mito y sugerir algunas pautas para la meditación por parte de cada lector. Llama la atención además que la bibliografía final, rápida y ordenada, sea toda de procedencia francesa. Tablas,

gráficos, cuadros, esquemas, negritas y bastardillas, subtítulos condensatorios inclusive en los mismos fragmentos escogidos, facilitan la comprensión lectora y armonizan con un estilo sencillo, ameno y, en varias ocasiones, ingenioso.

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

..

Victoria E. JULIA y otros. LA TRAGEDIA GRIEGA. τῷ πάθει μάθος. Buenos Aires, Plus Ultra, 1993. 156 pp., 13,80 x 19,50 cm.

Según se indica en las "Palabras preliminares", este volumen reúne el contenido de un seminario titulado "La tragedia griega", dictado por un equipo interdisciplinario (docentes e investigadores en filosofía, letras clásicas y psicoanálisis y teatro). Como estudio de postgrado en Psicoanálisis, fue organizado por el Centro de Salud Mental "Dr. Arturo Ameghino" y el Ateneo de Humanidades "Lorenzo Mascialino". A una doble visión, retrospectiva y prospectiva, corresponde un doble propósito: acercar el teatro griego a un público no especializado en la materia y destacar su vigencia.

Después del "Prólogo", figura una "Bibliografía básica en castellano" y las conferencias dictadas y presentadas aquí a modo de capítulos. Por ello, es frecuente el uso de giros del tipo de "fíjense, juzguen ustedes", "estoy seguro de que muchos de ustedes ya habrán comenzado...", "como habrán advertido", en evidente alusión a un auditorio presente.

La Introducción (1ª parte): "El teatro institucionalizado en la Atenas del siglo V" está a cargo de V.E. Juliá, también responsable de la penúltima charla, "Eurípides: crisis y vuelta a los orígenes. *Las bacantes*". Hay primero una invocación a Jano, dios latino tutelar de todos los inicios. Preponderantemente sincrónica, la investigadora explora la evolución del término *πάθος* y remite al verso 177 del *Agamenón* de Esquilo. Para hacer comprender mejor el significado de "institucionalización" también recurre a la etimología. Aborda el teatro griego según dos enfoques: la oposición tragedia-comedia y el esquema formal trágico. Alude además a algunos acontecimientos históricos de la Atenas del siglo V y comenta datos puntuales sobre los tres dramaturgos. Dionisio, las Dionisíacas, el coro ditirámico, el certamen, tetralogía, drama satírico, número de obras conservadas, las dos versiones de *Hipólito*, partes del edificio y de la tragedia, público, definición aristotélica del género, función litúrgica de la representación,

se suceden en ameno enlace.

Walter O. Kohan escribe "Introducción (2ª parte): tragedia y filosofía". Examina el aporte de autores como Anaximandro, Parménides y Empédocles y la llegada de estas corrientes de pensamiento a Atenas con los sofistas y pensadores como Anaxágoras. Cuando la *polis* se debilita, resplandece la tríada Sócrates-Platón-Aristóteles. Rescata asimismo la labor de los filólogos contemporáneos -comenzada por Hermann Diels-, recopiladores de los testimonios presocráticos. El proceso de transformación de la sociedad tribal a la *polis* conlleva una creciente despersionalización.

Se detiene en el *ἄπειρον* de Anaximandro y enumera, basado en DK 12 B 1, cinco aspectos vinculados con el *κόσμος* en carácter de : 1) universo de lucha entre contrarios, "orden que se quiebra y se restaura", 2) imperio de la legalidad y proyección armónica de la ley humana en función de la disposición cósmica o natural, 3) gobierno de lo divino-impersonal, 4) orden regido por la necesidad, y 5) unidad en el tiempo. Relaciona luego cada uno con la obra de Heráclito y ejemplifica para fundamentar de qué modo lo divino sustenta lo humano. Finalmente plantea el problema de la libertad: hay ciertamente una ley inexorable pero también es virtual una "elección deliberada" de tal norma. Y amplía la idea heracliteana del "tiempo-niño que juega" con *Leyes* VII 803 c.

Luis Angel Castello, en "Esquilo y los orígenes: Homero", demuestra que la cosmovisión de la *Iliada* y la *Odisea* posibilita el advenimiento de lo trágico. Categorías como *φόβος*, *ἀμαρτία*, *ἔλεος*, *κάθαρσις* y *παθήματα* están presentes ya en los héroes homéricos. Subdividido el artículo en cuatro partes, la primera se remite a los Cantos XIX, XVI y III de la *Iliada* para ilustrar el poder de la *μοῖρα*, la que abona "el árido suelo del pesimismo griego"; la segunda penetra en la desdichada situación del hombre en el Hades; la tercera se refiere a los arbitrarios planes divinos y la cuarta, la "Conclusión", cita un extenso fragmento de la *Antígona* de J. Anouilh, resonancia actual de esas creencias.

La *Orestía* de Esquilo como modelo de la cultura de la

culpabilidad, de Oscar Conde, plantea -luego de la cronología de la producción esquilea y referencias a las trilogías y a la idea de *Δίκη*- la cuestión de la cultura de la vergüenza, existente en Homero, y de la culpabilidad, que asoma en la Edad Arcaica y que recorre la *Orestíada*. Desarrolla exhaustivamente el argumento de cada obra de la trilogía, mostrando a la par la ley taliónica de la justicia tribal: ὕβρις ocasiona ὕβρις.

Leandro Pinkler analiza la creación sofoclea, en dos exposiciones: una sobre el *Edipo Rey* y la otra acerca de *Antígona*. En la primera hace consideraciones filológicas y advierte sobre su propósito de leer el texto respetando las coordenadas históricas en que surgió. Inserta a Edipo en la tradición mítica en general y en el ciclo tebano en particular y señala dos diferencias en *Odisea* XI 271 ss.: Epicasta, no Yocasta y omisión de la ceguera voluntaria. Atribuido a Pseudestesícoro, un papiro arcaico muestra además una Yocasta incrédula a los oráculos. Se detiene en los Labdácidas, a través de *Crisipo* de Eurípides y *Biblioteca* de Apolodoro y de comentarios de Eliano, Cicerón y Platón. La anomalía en los pies y en el andar contenida en los nombres de Lábdaco, Layo y Edipo -advertida por Levi Strauss- se reitera en el enigma de la Esfinge de la hipótesis I de *Las Fenicias*. Altamente conceptualizada en la *Poética* aristotélica, *Edipo Rey* es la tragedia del equívoco para unos y de la apariencia para otros y es inseparable del par miasma-catarsis, esencial en la religión arcaica. Hace hincapié asimismo en las diferencias semánticas entre *μοῖρα*, *ἀνάγκη* y *τύχη* y concluye con la verificación de que Apolo "actúa" en este acontecer trágico, como Hades en *Antígona*. Esta, tragedia de la oposición -contrapone la cadena ley humana-Creonte-macho-religión uránica a la ley divina-Antígona-hembra-religión ctónica. También los hijos de Edipo viven en dúos bipolares. Las leyes "ágrafas" avalan un orden divino, al cual debe subordinarse el hombre. Pero en el siglo V surgen creencias en el progreso humano autónomo (cf. *Protágoras* 320 c ss.) y Sófocles, reformulador de la tradición, supera los unilateralismos mediante la conjunción de los dos planos; de allí que no apoye ni a la heroína ni a su tío.

Fundamental en la obra la veneración a los muertos, la muerte garantiza el ciclo de la vida.

El penúltimo ensayo se detiene, como ha sido frecuente, en la reflexión sobre el título mismo. Eurípides, comprometido con su época, renueva el sentido y el sentimiento trágicos. Racionalista "en cierto modo" en sus obras de las etapas inicial y media, hay sin embargo resacralización y reivindicación del culto dionisiaco, preanunciadas por otra parte en *Troyanas* y *Heracles*. *Las bacantes* religa al hombre con la divinidad.

Jorge Palant medita sobre "El silencio de Dioniso" y retoma el argumento de la última obra de Eurípides, amén de indicar las interpretaciones de Festugière y Nietzsche y de resumir la de Jan Kott sobre el desgarramiento de los tres primos (Acteón, Dioniso y Penteo). También distingue entre el error trágico -por ej. Edipo- y el malentendido -por ej. Hipólito-.

En la tragedia, mito, desgarramiento del sujeto y peso de una significación agobiante son los tres modos de pensar la verdad. ¿Y Beckett? Su drama interroga el vacío, en historias desdibujadas, sin catástrofes, sin dioses ni Dios. De allí el título de la ponencia.

El libro termina con dos índices: de nombres propios de Grecia arcaica y clásica y de sustantivos comunes y adjetivos, con definiciones concisas y sobrias aclaraciones.

El conjunto da impresión de esmero. Cada tema ha sido elaborado con solícito empeño en cuanto a contenido y con sencillez de estilo - a veces con sorprendentes giros muy coloquiales-. Además, cada artículo, efecto de mucha lectura previa, es sostenido con trozos bien seleccionados en cantidad y calidad, no solo de escritores antiguos y modernos sino también de comentaristas y críticos. Los términos griegos -a excepción del subtítulo en la tapa- han sido directamente transcritos al latín para su desciframiento en todo tipo de lectores.

Acertada iniciativa de Plus Ultra, la obra resulta un puente accesible, satisfactorio y placentero para comenzar o rever aspectos primordiales inherentes a la tragedia griega.

Bien merece, pues, su incorporación a la bibliografía obligatoria de los primeros cursos universitarios.

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

Rubén LEAL RIQUELME. *Sócrates y la ley de la polis*. Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 1992. 85 pp.

La obra, basada en la Tesis de Grado que presentó el autor para optar al Grado de Magister en Filosofía, aborda tres aspectos relevantes de la filosofía socrática: divinidad, legalidad y moralidad. El estudio se apoya, fundamentalmente, en *El expediente de Sócrates* de Gastón Gómez Lasa (Valdivia, 1980) y en una selección de diálogos platónicos: *La Apología de Sócrates*, *El Critón*, *El Protágoras*, *La República* (libros 1 y 2), *El Gorgias* y *El Menón*.

En el capítulo primero se describe la situación histórico-cultural de Grecia durante el siglo V a.C., con especial referencia a la ciudad de Atenas. En el plano histórico se advierte que el auge ateniense del siglo V a.C. desencadena un proceso de crisis a comienzos del siglo IV a.C. Esta decadencia obedece principalmente a dos razones: los problemas surgidos entre los distintos estratos sociales y la reacción de Esparta y Siracusa ante el dominio de Atenas. Por otra parte, el desarrollo geopolítico de la *polis* trae consigo el florecimiento cultural. En cuanto a la filosofía, la investigación cambia su rumbo y pasa de los problemas centrados en la naturaleza a la reflexión sobre el hombre.

En el segundo capítulo el autor determina el carácter humanista, político y ético de la filosofía socrática. Sócrates, compenetrado con la misión que le ha encomendado la divinidad, intenta promover en los atenienses la reflexión sobre su vida interior y la práctica de las virtudes. Su objetivo es lograr un cambio de conducta personal que luego se refleje en un cambio de conducta de toda la sociedad.

El capítulo tercero está dedicado a precisar la postura de Sócrates frente a la ley. Ante corrientes intelectuales que amenazan con privar al hombre de su condición de ser político, Sócrates defiende el respeto por la legalidad vigente. Ese respeto por el sistema legal, fundado en el sentido 'divino o sublime de la ley, no impedirá sin embargo que Sócrates sea

acusado de hipocresía.

En el capítulo cuarto se delimita el concepto de alma en el mundo griego y particularmente en la filosofía socrática, con extensas citas de una obra inédita de Omar Jofré, *La concepción de la inmortalidad y la justicia en la Grecia Antigua*.

Según Leal Riquelme, el concepto de alma posee una innegable dimensión política: el hombre tiene una posibilidad real de practicar la virtud, y la política es la técnica que se puede aplicar al gobierno del alma para alcanzar esa perfección espiritual. Es evidente, pues, que Sócrates confiere al concepto de alma un carácter distinto al puramente mitológico y material del siglo VII a. C.

Por último, el capítulo quinto versa sobre las condiciones necesarias para la práctica de la virtud desde la perspectiva socrática. El mérito de Sócrates ha sido la coherencia entre su vida y su prédica filosófica. Su conducta, regida por una moral de carácter verdadero, refleja una auténtica adecuación entre el 'ser' y el 'deber ser'. De acuerdo con su doctrina ética, el saber siempre es virtud mientras que la ignorancia es fuente de errores, de allí la importancia de la educación moral del pueblo.

La obra del profesor Leal Riquelme puede considerarse, según sus propias palabras, como "un estudio acerca de algunas ideas capitales de la filosofía socrática", estudio obviamente no original dado el tema escogido y la abundancia de bibliografía existente, pero seguramente provechoso por la importancia de los asuntos tratados.

María Estela Guevara de Alvarez

Noticias



MÉRIDA FUE SEDE, EN EL AMBITO BELLISIMO DE LOS ANDES, DE UNA REUNION DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS DE LA CULTURA CLASICA

Entre el 7 y 12 de marzo de 1994 se llevó a cabo en Mérida (Venezuela) el II Simposio Internacional sobre los Estudios Clásicos en Latinoamérica (el I se realizó en La Habana). La organización estuvo a cargo del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Esta Facultad es la única en el país que tiene la especialidad de lenguas clásicas, la que se imparte como licenciatura. Por supuesto que dadas las tendencias de nuestra cultura contemporánea, escasos alumnos la eligen, pero los mismos suplen con calidad y excelencia su exiguo número.

El Simposio se realizó en Santiago de los Caballeros de Mérida, ciudad fundada en 1558 y capital del Estado del mismo nombre, situado al Occidente de Venezuela, con una topografía irregular debido a la presencia de dos bloques montañosos paralelos; en las cómodas instalaciones de la Universidad.

La ciudad está ubicada a 1850 m. sobre el nivel del mar. Su territorio fue habitado por grupos indígenas que alcanzaron un alto grado de desarrollo cultural. Durante los días del Simposio la temperatura, sumamente agradable, oscilaba entre 12° a la mañana y 25° en las primeras horas de la tarde. La región no conoce ni los fríos ni los calores extremos. Comenzaba también la época de lluvias moderadas, simpático matiz climático para mendocinos terrícolas de la sequedad ambiental.

La ciudad posee un aire estudiantil muy particular por la presencia señera de la Universidad (fundada hace 200 años) con sus numerosas facultades.

La imponderable belleza de sus montañas, en una zona tropical ofreció un marco imponente a las intensas jornadas de estudio, en medio de la magia del paisaje y de la hospitalidad

y amabilidad merideñas.

Fue gratificante la visita a los hermosísimos edificios históricos, como el Palacio de Gobierno (donde se le otorgó al Gral. Simón Bolívar el título de Libertador), el Palacio Arzobispal y la Catedral Metropolitana que guarda en su interior los restos de San Clemente Mártir; el Rectorado de la Universidad de Los Andes, en cuyo magnífico Paraninfo se realizó la sesión inaugural del Simposio.

El amplio y variadísimo mercado artesanal responde a las expectativas más exigentes en el género.

Naturalmente por su ubicación geográfica el mejor medio de comunicación con la capital y el resto del país es el aéreo. Varios vuelos al día la unen con Caracas, siempre que las mágicas brumas que bajan a la tarde de las montañas lo permitan.

Asistieron a tan importante reunión profesores de México, Costa Rica, Brasil y Argentina. Lamentablemente las profesoras cubanas que tenían a cargo un seminario no pudieron llegar por problemas con el pasaje aéreo.

De nuestra facultad participaron las profesoras Angélica M. Mansilla con su ponencia **Metodología del Latín en el Nivel Superior**, y Beatriz Ardesi de Tarantuviez con el trabajo **Mujeres Espartanas en las Revoluciones de la Epoca Helenística**. Asimismo fue permitido leer **Edipo y el Enigma de J.L.Borges** de la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones, que habiéndolo enviado oportunamente, no pudo viajar por razones ajenas a su voluntad.

Fue notable el ambiente de amistad y camaradería que inmediatamente se creó; clima apto para un nutrido e intenso intercambio de ideas, trabajos, noticias, artículos, libros, direcciones y teléfonos; apoyado aún más por la excelente organización y la calidez de los profesores venezolanos. A tal punto que los ajetreados seis días de reuniones de estudio pasaron harto rápido y el que pudo quedarse un par de días más no dudó en hacerlo.

El programa diario del Simposio se organizó de la siguiente manera:

8	a.m. Seminario	2,45 p.m. Seminario
10	a.m. Ponencias	4,30 p.m. Seminario
11,30	a.m. Seminario	7 p.m. Ciclo de Conferencias

Los Seminarios dictados fueron:

- . **El mito y la alegoría en el arte argentino contemporáneo.** Dr. J. Bedoya (U.B.A.Argentina).
- . **El Jardín y el pórtico. Epicúreos y estoicos.** Dr. A. Cappelletti. (U. Los Andes. Venezuela).
- . **Homeric Religion.** Dr. W. Kullman (Freiburg. Alemania).
- . **Los discursos griegos del S.IV.** Dra. E. Keuls (Minnesota. E.E.U.U.).

El ciclo de conferencias tuvo como tema central el teatro griego:

- . **Actores y actuación en el teatro griego.** Dra. A.Thiele (U. Los Andes).
- . **Tratamiento del mito en tres tragedias de Sófocles: Edipo Rey, Antígona y Edipo en Colono.** Dra. S.Scabuzzo (U.N. del Sur. Argentina).
- . **La teatralidad griega y la soledad en Sófocles.** Dr. L. Asparren (U. Central de Venezuela).
- . **La comedia aristofanesca y sus utopías.** Dra. A.M. González de Tobia (U.N. La Plata. Argentina).
- . **Teatro argentino y cultura clásica.** Dr. A. Fraschini (U.B.A. Argentina).

Además se presentaron cincuenta y ocho ponencias cuyas respectivas sinopsis fueron publicadas en un cuidado cuadernillo para consulta de los participantes.

El último día, sábado 12 de marzo a la mañana, previo al ágape de despedida, se realizó una reunión general de donde surgieron entre otras las siguientes ideas:

- Conveniencia de institucionalizar el Simposio Internacional sobre los Estudios Clásicos en Latinoamérica.
- Posibilidad de designar a Mérida como sede permanente.
- Fijar la periodicidad del mismo (tal vez tres años)."

- Promover el intercambio de profesores y estudiantes.
- Asimismo de publicaciones.
- Lograr efectivizar los convenios entre las Universidades.
- Mayor comunicación entre las Sociedades de Estudios Clásicos.
- Tender a la constitución de la Sociedad Latinoamericana de Estudios Clásicos.
- Trabajar en literaturas comparadas.
- Incentivar el estudio de la tradición clásica en América Latina.
- Incorporar trabajos presentados al Simposio a revistas que publica la Dirección de Cultura de Mérida.
- Trabajar para un mayor contacto entre los países latinoamericanos.

Especialmente se elogió la actuación de los profesores argentinos por la cantidad y calidad de sus trabajos.

Asimismo se reconoció la imponderable colaboración de los estudiantes. Por nuestra parte destacamos el excelente trabajo de los profesores responsables: Esther Paglialunga y Mariano Nava de la Universidad de Los Andes, que con su entusiasmo, capacidad, eficiencia y exquisito trato lograron la culminación exitosa de este encuentro.

Evidentemente el II Simposio de Estudios Clásicos en América Latina fue altamente positivo.

Beatriz Ardesi de Tarantuviez

X CONGRESO DE LA FEDERACION INTERNACIONAL DE LAS ASOCIACIONES DE ESTUDIOS CLASICOS

En la sede de la Université Laval en la ciudad de Quebec, Canadá, tuvo lugar entre los días 23 y 27 de Agosto de 1994 el X Congreso de la Federación Internacional de las Asociaciones de Estudios Clásicos (FIEC).

La ceremonia de apertura, realizada en el Théâtre de la Cité Universitaire de Laval, culminó con una conferencia inaugural a cargo de Alexander McKay perteneciente a la York University de Toronto, quien al exponer sobre el tema *We are all Greeks; but we are Romans too* realizó una proficua síntesis de la vigencia del humanismo grecolatino desde la antigüedad hasta la actualidad.

En lo que respecta a los aspectos académicos, el Congreso contó con la participación de oradores invitados especialmente y, al mismo tiempo, permitió la participación de otros oradores. La organización de comisiones se fundó en esta primera distinción y, de este modo, se reunieron las ponencias en torno a dieciocho temas seleccionados, relativos al helenismo y a la romanidad que resurgen en los modernos planteos de las ciencias humanas, sociales y políticas; temas de vastísimo interés, a saber: *Interpretaciones antiguas de mitos y rituales*, con la presidencia de C. Calame (Univ. de Lausanne) y de F. Jouan (Univ. de Paris X-Nanterre); *Imitación e influencia en las literaturas antiguas*, con la presidencia de J.C. Yardley (Univ. de Ottawa); *La tradición clásica en América*, con la presidencia de M. Lebel (Univ. de Laval) y de M.P. Irigoyen (UNAM); *El concepto de la aristocracia hasta el siglo IV a.C.*, presidida por E. Gabba (Univ. de Pavia); *La comedia antigua y la política*, con la presidencia de F. Zeitlin (Univ. de Princeton) y de C. Mossé (Univ. de Paris VIII); *El status social de escritores y artistas*, con la actuación como presidentes de P. White (Univ. de Chicago) y de M. Mayer (Univ. de Barcelona); *Monumentos conmemorativos paleocristianos*, con la Presidencia de V. Saxer (Vaticano); *El*

Cuerpo Humano, con la presidencia de P.Heuzé (Univ. de Nantes); H.S. Versnel (Leiden Univ.) y de Z. Ritoók (Eötuös Lorand Univ. de Budapest); *El lenguaje de la filosofía antigua*, con la presidencia de F. Rodríguez Adrados (Univ. Complutense de Madrid), F. Montanari (Univ. de Génova) y C. Lévy (Univ. de Paris XII); *Los géneros literarios cristianos*, presidida por J.C. Fredouille (Univ. de Paris-Sorbona); *Las relaciones culturales entre griegos y judíos*, con la presidencia de A. Wasserstein (Univ. Hebrea de Jerusalem); *La Originalidad de la comedia latina*, con la presidencia de A. Pociña (Univ. de Granada); *Estrategias narrativas de la historiografía antigua*, con la presidencia de J. Desautels y L. Finette (Univ. de Laval); *El ejercicio del poder en las monarquías helenísticas y en el Imperio Romano*, con la actuación como presidentes de H. Hauben (Katholieke Univ. Leuven) y de F. Millar (Univ. de Oxford); *Retórica y crítica literaria*, con la presidencia de I. Braren (Univ. de San Pablo), O.S. Smith (Univ. de Göteborg), J. Axer (Univ. de Warsaw) y A. Billault (Univ. J.Moulin-Lyon); *La transmisión y transformación de los valores en la época de Augusto*, presidida por K. Galinsky (Univ. de Texas); *Culturas locales*, con la actuación como presidente de A. Schachter (McGill Univ. de Montreal); *Imitación e influencia en las literaturas antiguas*, con la presidencia de J. Gomez Pallarès (Univ. Autónoma de Barcelona), de G. Xanthakis-Karamanos (Univ. de Atenas) y de A. Moreau (Univ. P.Valéry de Montpellier) y *Derecho y Sociedad en Roma*, con la presidencia de K. Bradley (Univ. de Victoria) y de P. Salmon (Univ. Libre de Bruselas).

La realización de las reuniones denominadas *Instrumenta Studiorum* -destinadas tradicionalmente a la presentación de propuestas de trabajo relativas al material bibliográfico- cobró particular interés en esta ocasión. Esta comisión se reunió en tres sesiones. En la primera sesión, bajo la presidencia de J. Boardman, del Ashmolean Museum de Oxford, expusieron sus propuestas de trabajo R. La Rue y P. Senay (Univ. de Quebec, Tris-Rivières) y F. Tremblay (College Militaire, St. Jean) sobre la versión informatizada del *Thesaurus*

de *Bibliographie Grecque et Latine*; G. Maloney (Univ. Laval) sobre *Un laboratoire informatisé de recherches sur Hippocrate: Une méthode d'apprentissage du Grec Ancien*, y A.M. González de Tobia (Univ. La Plata), quien presentó el *Centro de Estudios de Filología Griega*. En la segunda sesión, bajo la presidencia de Fernanda Decleva Caizzi (Univ. di Milano), expusieron J. Boardman sobre *Information Technology in Classical Archeology*; R. Talbert, sobre *A.P.A. Classical Atlas Project*; N. Livadaras sobre *La nouvelle édition des Etymologica Graeca*; E. Malaspina sobre *Per una nuova cronologia di Cicerone. Spoglio della bibliografia ed elaborazione sur computer* y, por último, P. Maraval, sobre *Biblia Patristica: un instrument de travail*. En la tercera y última sesión, bajo la presidencia de Ana M. González de Tobia, las exposiciones de J.F. Oates (Duke Univ., North Carolina) *The Duke Data Bank of Documentary Papyri: Future development*, y de M. Gigante (Univ. di Napoli) *I Papiri Ercolanesi oggi: bilancio e prospettive*, corroboraron las novedades aportadas por la informática a los estudios clásicos.

Se llevaron a cabo, además, tres coloquios que dieron lugar a interesantes debates. El primer coloquio versó sobre "Los estudios clásicos en Canadá: balance y perspectivas" y se realizó en dos sesiones. La primera sesión contó con la presidencia de J. Thorp y con la participación de P. Smith, I. McDougall, M. Russel y A. McKay. La segunda sesión, con la presidencia de E. Preston y la participación de M. Silverthorne, J. Perrault, L. Finete y R. Friedrich.

El segundo coloquio, sobre el tema "El ejercicio del poder en el Imperio Romano en el período republicano" tuvo en carácter de presidente general a P. Lévêque y se dividió en tres sesiones: I) Formas del ejercicio del poder, con la presidencia de E. Gabba; II) El imperio Romano: Problemas específicos del ejercicio del poder, bajo la presidencia de G. Clemente y III) Formas de administración provincial, con la presidencia de P. Lévêque y de M. Clavel-Lévêque. La conclusión y síntesis general de este coloquio reunió a E. Hermon, G. Clemente y M. Clavel-Lévêque.

El tercer coloquio tuvo lugar durante la última jornada

del congreso y bajo la denominación "Black Athena" consistió en una exploración de la influencia africana sobre la civilización griega. Este último coloquio reunió a D. McCoskey, D. Chioni Moore, M. Bernal y V. Mudimbe, quien actuó como presidente.

Revistió gran interés el hecho de que, además de los coloquios previamente establecidos, se suscitaban debates en forma espontánea motivados por las exposiciones de los estudiosos de mayor prestigio internacional. Entre los ejemplos más notables se pueden mencionar las comisiones destinadas a "La comedia antigua y la política", con la participación de F. Zeitlin y A. Sommerstein; la comisión destinada a "La Retórica y crítica literaria", con las exposiciones de J. Classen y G. Arrighetti sobre los planteos teóricos de Platón y Aristóteles acerca de la problemática de los géneros literarios frente a la historiografía y, en la comisión destinada al "Lenguaje de la filosofía antigua", tras la participación de F. Rodríguez Adrados y J. Mansfield con sus ponencias sobre el léxico de los presocráticos. Estos debates espontáneos permitieron un proficuo tratamiento de los temas y un gran enriquecimiento intelectual de quienes pudimos escuchar distintas posiciones y las argumentaciones que las sustentaban.

Los nombres de los expositores y de los temas mencionados evidencian la variedad de los planteos presentados en cada sesión académica, así como la ocasión de actualización bibliográfica ofrecida a través de la incorporación de las novedades tecnológicas y el impulso que ellas pueden otorgar a una renovada visión de los estudios clásicos.

El congreso convocó a especialistas de más de cuatrocientos centros especializados de universidades de todo el mundo, contando, entre los argentinos, con la presencia de profesores de las Universidades Nacionales de Tucumán, Rosario, Buenos Aires y La Plata.

La conferencia de clausura encomendada a J.P. Vernant no pudo ser ofrecida por la ausencia del Prof. Vernant merced a razones particulares. En su reemplazo, el Prof. J. Thorp de la Universidad de Werstern Ontario nos brindó la conferencia denominada *Le couteau de Delphes: Réflexions sur un legs*

nocif d'Aristote y realizó, con gran humor, el comentario de los presuntos aspectos negativos transmitidos por la tradición aristotélica.

Además de su carácter de reunión científica internacional, el congreso ofreció a los participantes un programa cultural que incluyó la realización de "Una velada de Poesía Griega y Latina" con la lectura interpretativa de textos seleccionados de Homero, Arquíloco, Alcman, Safo, Sófocles, Aristófanes, Cicerón, Catulo, Horacio y Virgilio. La exposición " La raza de las mujeres, plaga para los hombres" organizada por un estudiante de Museología y presentada en la Biblioteca de la Universidad de Laval permitió, a partir de su título provocativo, una visión de los vasos griegos que posee la Universidad, e ilustró cabalmente algunas ideas masculinas acerca de las mujeres en la antigua Grecia. Este programa de eventos sociales se acompañó con la realización de variadas excursiones, en las que también hubo ocasión para cordiales diálogos e intercambios de experiencias docentes y de investigación.

La Asamblea General de FIEC realizada en Quebec en las horas previas a la apertura del Congreso, cumplimentó la renovación de autoridades de la Federación, eligiendo como presidente al Prof. J. Boardman, y aprobó la realización del próximo Congreso Internacional en 1999 en Tesalónica, Grecia.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano

XIII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Desde el 19 al 23 de setiembre de 1994, se realizó en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires (Rca. Argentina), el XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

Organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de esta ciudad, contó con el auspicio de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), de la Municipalidad de La Plata, de la Honorable Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, del Consulado de Italia, del Vice-Consulado de España y del Instituto Griego de Cultura.

Colaboraron el Banco de la Provincia de Buenos Aires, La Honorable Cámara de Senadores, el Teatro Argentino de La Plata, la Unión Latina y la firma Georgalos.

La programación y preparación estuvo a cargo de un Comité Ejecutivo que integraron las profesoras María Delia Buisel de Sequeiro, Lía Galán de Torres, Ana María González de Tobia y Luz Pepe de Suárez, secundado por una Comisión Organizadora y una Comisión de Lectura.

El Encuentro convocó a profesores, investigadores y alumnos de universidades e institutos estatales y privados del país, de Uruguay, de Brasil, de Venezuela y de España.

En calidad de invitados especiales asistieron catedráticos de reconocida trayectoria procedentes de Madrid, Barcelona y Granada (España); de Bari (Italia); de Heidelberg (Alemania); de Melbourne (Australia); de Nueva York y Texas (Estados Unidos) y de Mérida (Venezuela).

En el acto inaugural, la Prof. Ana María González de Tobia, después de agradecer los auspicios y colaboraciones recibidas y dar la bienvenida a las autoridades, invitados especiales y profesores participantes, aludió brevemente al significado del encuentro.

El Rector de la Universidad, tras señalar la necesidad que tiene el hombre de tener siempre presentes los valores que comportan sus raíces para lograr su plena realización, centró su discurso en el papel que ha desempeñado en nuestra cultura

la constitución y estructura de la ciudad griega.

Cerró el acto la conferencia del Prof. Francisco Rodríguez Adrados sobre "La democracia ateniense y los géneros literarios".

El cronograma de actividades incluyó cursos, conferencias y sesiones de comisión. En estas últimas se leyeron y debatieron más de cien comunicaciones que aportaron diferentes aspectos y originales enfoques del tema del Simposio: "La polis y la urbs".

El vasto programa de actividades se desarrolló sin dificultad debido a la excelente planificación prevista y a la amplia información que se suministró a los asistentes.

Las actividades académicas se complementaron con un atractivo programa cultural que mostró diferentes facetas de la vida artística de la ciudad y con reuniones sociales que crearon un clima de franca cordialidad y permitieron un fluido intercambio de ideas.

En el acto de clausura se procedió a la entrega de los diplomas a los especialistas invitados y se hicieron las propuestas para la sede del próximo Simposio, las que quedaron a consideración y resolución final de la AADEC.

D.G.S.

PREMIO

El Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas y el Ateneo (Zona Cuyo) de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos entregaron una distinción al egresado de la carrera de Letras, promoción 1994, que obtuvo el más alto promedio en las asignaturas clásicas. En esta oportunidad el premio correspondió al profesor y licenciado Daniel Israel.

ACTIVIDADES DEL INSTITUTO EN 1994

Durante 1994 el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo ha realizado las siguientes actividades:

1. *Dictado de curso*

La profesora María del Rosario Ramallo de Perotti dictó el curso de actualización "Metodología del latín en el nivel medio: imaginación versus aburrimiento", durante los días 19, 20, 22 y 23 de setiembre de 1994, en la Escuela del Magisterio. Estuvo destinado a profesores de lenguas clásicas de los colegios de la Universidad Nacional de Cuyo y del Colegio San Francisco Javier y abarcó dieciséis horas-cátedra.

2. *Participación en comisiones de revisión de planes de estudio de la Facultad de Filosofía y Letras*

En representación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, la profesora Liliana Sardi de Estrella integra la Comisión de revisión del plan de estudios de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, para adecuarlo a las competencias que en el área de Lengua establece la Ley Federal de Educación.

Hasta el momento se ha bosquejado el plan de la carrera de Profesor de Lengua y Literatura para la futura Educación Polimodal, con título intermedio para ejercer como profesor en el tercer ciclo de la Educación General Básica.

También se ha delineado el plan de la licenciatura en Letras con orientaciones en: lingüística, literaturas modernas y literaturas clásicas.

3. *Participación en la F.M. de la Facultad de Filosofía y Letras.*

Las profesoras Elbia Difabio de Raimondo y María del Rosario Ramallo de Perotti han continuado, du-

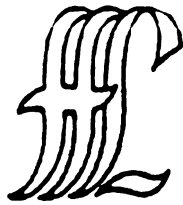
rante este año, con el ciclo radial "Miscelánea clásica", en el marco del programa "Cátedra breve del aire", que se emite a través de la F.M. 102,9 de la Facultad de Filosofía y Letras.

4. Participación en el XIIIº Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

Este Simposio se realizó en la ciudad de La Plata entre el 19 y el 23 de septiembre de 1994, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Asistieron las profesoras Elda Cecco, Elbia Difabio de Raimondo, Dolores Granados de Arena, Laura López de Vega, Angélica Mansilla, Iris Quiero y Dora Scaramella, todas ellas pertenecientes al Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, y las Profesoras Beatriz Ardesi de Tarantuviez y María Eugenia Pareti de Canessa, del Departamento de Historia. Las profesoras asistentes presentaron los siguientes trabajos:

- .Dora Scaramella: "Arquelao de Macedonia en dos autores atenienses".
- . Laura López de Vega y Dolores Granados de Arena: "La preocupación por la belleza de las mujeres de la Urbs".
- . Elbia Difabio de Raimondo: "Estadios morales en los Erga".
- . Elda Cecco y Angélica Mansilla: "Roma y BÍlbilis, temas recurrentes en la poesía de Marcial".
- . Iris Quiero: "El latín en la Escuela-Scout".
- . Beatriz Ardesi de Tarantuviez: "La mujer y el derecho de ciudadanía ateniense".
- . María E. Pareti de Canessa: "Continuidad de la vida urbana en el Occidente tardorromano. El Odeón de Cartago, un testimonio del siglo IV".

Prof. Elda Cecco



EDITORIAL DE LA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO