

Σ
Τ
Υ
Λ
Ο
Σ



S
T
Y
L
O
S

ISSN 0327 – 8859
E-ISSN 2683-7900

INSTITUTO DE ESTUDIOS GRECOLATINOS Prof. F. Nóvoa
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
BUENOS AIRES



STYLOS

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

RECTOR: MIGUEL ÁNGEL SCHIAVONE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECANA: OLGA LUCÍA LARRE

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS: MARÍA LUCÍA PUPPO

INSTITUTO DE ESTUDIOS GRECOLATINOS Prof. F. NÓVOA

DIRECTORA: IVANA COSTA

REVISTA *STYLOS*

DIRECTORA

Ivana Costa

SECRETARIAS DE REDACCIÓN

María José Aragonese

María Agustina Cavasotto

COMITÉ EDITORIAL

Gisele Amaral (Universidade Federal do Rio Grande do Norte); Hugo Bauzá (Universidad de Buenos Aires); Oscar Beltrán (Universidad Católica Argentina); Marcelo Boeri (Universidad Católica de Chile); María Delia Buisel (Universidad Nacional de La Plata); Rodolfo Buzón (Universidad de Buenos Aires-Universidad Católica Argentina); Miguel Castillo Didier (Universidad de Chile); Pablo Cavallero (Universidad de Buenos Aires, Universidad Católica Argentina); Carmen Codoñer Merino (Universidad de Salamanca); Laura Corso (Universidad Católica Argentina); Valentín Cricco (Universidad de Morón); Juan Cruz Cruz (Universidad de Navarra); Marisa Divenosa (Universidad de Buenos Aires); Jorge Ferro (Universidad Católica Argentina); Alfredo Fraschini (Universidad de Buenos Aires); Renan Frighetto (Universidade Federal do Paraná); Ana María González de Tobía (Universidad Nacional de La Plata); Florencio Hubeñák (Universidad Católica Argentina); Emmanuelle Jouët-Pastré (Université de Lorraine); Paula Pico Estrada (Universidad del Salvador); Claudia Mársico (Universidad de Buenos Aires); Ilaria Ramelli (Università Cattolica del Sacro Cuore); Paolo Siniscalco (Sapienza Università di Roma); Eduardo Sinnott (Universidad del Salvador); Mario Trajtenberg (Universidad de la República); Natalia Zorrilla (Universidad de Buenos Aires).

ISSN 0327-8859

E-ISSN 2683-7900

PUBLICACIÓN ANUAL

Correspondencia, libros para reseñar, canjes a nombre de
INSTITUTO DE ESTUDIOS GRECOLATINOS

© INSTITUTO DE ESTUDIOS GRECOLATINOS Prof. F. NÓVOA
Alicia Moreau de Justo 1500 – 1107 Buenos Aires – Rep. Argentina
institutonovoa@gmail.com

STYLOS

NÚMERO 31

2022

SUMARIO

<i>SOKRATIKOÍ LÓGOI – PLATONIKOÍ LÓGOI</i>	5
<i>Louis-André Dorion</i> La superioridad del acto sobre el discurso en la obra de Jenofonte	6
<i>Irmgard Männlein-Robert</i> "Toda la tragedia y la comedia de la vida": sobre la mezcla de afectos y géneros en el <i>Filebo</i> de Platón	20
TRADUCCIÓN	
<i>Pablo Cavallero</i> Filosofía y sátira El <i>Φιλοπλάτων</i> de Teodoro Pródromos (H 149)	41
MAESTROS Y DISCÍPULOS (SEGUNDA PARTE)	
<i>Carla Estefanía Di Palma y Virginia Tello</i> El discurso persuasivo y las estrategias lingüísticas de Clitemnestra en <i>Agamenón</i> de Esquilo: la palabra como artificio en pos del poder	63
<i>Violeta Palacios</i> Frasas proverbiales latinas con sentido figurado y el problema de su traducción	81
<i>María Florencia Saracino y Lara Seijas</i> Los nombres propios en el libro XI de <i>Marx Carmina Saturae</i> de Lucilio: estrategias lingüísticas y la configuración enunciativa del yo satírico	98
<i>Patricia Zapata</i> <i>Pathos, auctoritas e Imperium</i> en la representación de <i>Venus Genetrix</i> en <i>Eneida</i>	118

<i>Marisa Divenosa</i>	
Discípulo de todos, maestro de ninguno: Sexto Empírico y la filosofía	128
<i>Marcela Suárez</i>	
El fenómeno intertextual de la cita en el <i>Annus Patiens</i> del P. Peramás	141
<i>Elsa del Valle Danna</i>	
Los clásicos en el tiempo: Electra vive en casa	160
<i>Yanina Borghiani</i>	
La imagen de Medea en la cerámica del pintor de Policoro y en la de su discípulo: representación pictórica de una metáfora emocional	168
<i>Milena Gallipoli</i>	
Cuando el alumno moderno supera al maestro antiguo. La Atenea Lemnia de Fidias, la reconstrucción de Adolf Furtwängler y la reproducción de August Gerber	178
RESEÑAS	
Platón, <i>Cármides</i> (traducción, introducción y notas de Marcelo Boeri), Buenos Aires, Colihue, 2021. <i>Mauricio Miño</i> .	195
Diógenes Laercio, <i>Vidas de los filósofos ilustres: cínicos y estoicos</i> (traducción, introducción y notas de Néstor L. Cordero), Buenos Aires, Colihue, 2021. <i>Valentín Zabala</i>	199
Jorge Fernando Navarro, <i>El concepto de justicia en la filosofía de Epicuro</i> , Buenos Aires, Miño y Dávila, 2022. <i>Amaranta Ortega</i>	206
NORMAS DE PUBLICACIÓN	211

SOKRATIKOÍ LÓGOI, PLATONIKOÍ LÓGOI

El Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. Francisco Nóvoa, conjuntamente con la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, organizó en noviembre las Jornadas *Sokratikoí lógoi, Platonikoí lógoi*. Seis reconocidos especialistas en la obra de Platón y la de diferentes miembros del círculo socrático compartieron su trabajo en diálogo con investigadores y estudiantes de la Universidad Católica Argentina y de la Universidad de Buenos Aires. Participaron Marcelo Boeri (Universidad Católica de Chile), Richard F. Buxton (Colorado College), Elisabetta Cattanei (Università Cattolica del Sacro Cuore), Louis-André Dorion (Université de Montréal), Irmgard Männlein-Robert (Universität Tübingen) y Kirk Sanders (University of Illinois). El subtítulo del encuentro, *Argumentación y racionalidad, entre filosofía, poética y política*, sintetiza el conjunto de temas que los expositores invitados abordaron y conectaron de manera magistral. Dos de esos trabajos, traducidos aquí al castellano, integran la primera parte de este *dossier*, que continuará en el número 32 (2023) de *Stylos*.

**LA SUPERIORIDAD DEL ACTO SOBRE EL DISCURSO
EN LA OBRA DE JENOFONTE**

LOUIS-ANDRÉ DORION¹

RESUMEN. En este trabajo analizo los pasajes de Jenofonte (especialmente en *Memorabilia* y *Ciropeidia*, con referencias al *Agésilao* y al *Hierón*) en los que se puede vislumbrar la precedencia o incluso la superioridad del *érgon* respecto del *lógos*. Brindo una interpretación acerca del sentido y valor de esta precedencia. Y finalmente intento elucidar cuáles son las consecuencias de esta superioridad para la obra escrita de Jenofonte, observando las conclusiones obtenidas a la luz de la sentencia aristotélica, en la *Poética*, acerca del compromiso filosófico que tiene la historia.

Palabras clave: Jenofonte, *lógos*, *érgon*, ejemplaridad, historia.

ABSTRACT. In this work I analyse the passages in Xenophon (especially in *Memorabilia* and *Cyropaedia*, with references to *Agésilao* and *Hiero*) in which the precedence or even the superiority of *ergon* over *logos* can be glimpsed. I offer an interpretation of the meaning and value of this precedence. Finally, I try to elucidate what are the consequences of this superiority for Xenophon's written work, observing the conclusions drawn in the light of the Aristotelian sentence, in the *Poetics*, about the philosophical commitment that history has.

Keywords: Xenophon. *logos*. *ergon*. exemplarity. history.

Elegí como tema de esta conferencia una cuestión que me parece central en la obra de Jenofonte, y que nunca ha sido tratada por sí misma, lo cual es bastante sorprendente si este tema tiene, efectivamente, el significado y el alcance que intentaré sacar a la luz. Se trata del tema de la precedencia, o incluso, en algunos casos, de la superioridad del acto (*érgon*) sobre el dis-

¹ Université de Montréal. E-mail: louis-andre.dorion@umontreal.ca.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p6-19>

curso (*lógos*). Mi trabajo se dividirá en tres secciones. En la primera sección, analizaré algunos pasajes donde Jenofonte afirma expresamente la superioridad del acto sobre el discurso, e identificaré las razones de esta superioridad. En la segunda sección, daré algunos ejemplos de pasajes donde, sin afirmarse de manera expresa, la superioridad del acto está implícita, y puede ser puesta en evidencia. En el último apartado, que me servirá también de conclusión, intentaré extraer las consecuencias de la tesis de la superioridad del acto en la naturaleza de los escritos de Jenofonte.

1. ANÁLISIS DE PASAJES RELEVANTES

Jenofonte afirma repetidamente la superioridad del acto, pero esta aseveración puede resultar sorprendente en la medida en que algunos pasajes pueden hacer creer que reconoce la misma importancia tanto en el acto como en el discurso. Este es el caso, por ejemplo, del siguiente pasaje, al comienzo de las *Memorabilia*:

Para respaldar mi opinión de que benefició tanto a sus socios por acciones que revelaron su propio carácter (τὰ μὲν ἔργῳ δεικνύων ἑαυτὸν οἷος ἦν) y por su conversación (τὰ δὲ καὶ διαλεγόμενος), fijaré lo que concluya de estos (1.3.1, a partir de la trad. Marchant/Henderson).

El proyecto de Jenofonte, tal como lo expone en este pasaje, es mostrar cuán útil fue Sócrates, tanto de obra como de palabra, por lo que podemos esperar que, en el resto de las *Memorabilia*, los discursos de Sócrates tengan la misma utilidad que sus obras. De hecho, Jenofonte destaca en algunas ocasiones que Sócrates hizo más virtuosos a sus discípulos tanto con sus discursos como con sus acciones.

Así, tanto por precepto como por ejemplo, se esforzó por aumentar en sus compañeros la piedad y la prudencia (Τοιαῦτα μὲν δὴ λέγων τε καὶ αὐτὸς ποιῶν εὐσεβέστερους τε καὶ

σωφρονεστέρους τοὺς συνόντας παρεσκεύαζεν.) (4.3.18; trad. Marchant/Henderson).

Con tales palabras y acciones, alentó la justicia en aquellos que recurrían a su compañía (Τοιαῦτα λέγων τε καὶ πράττων δικαιότερους ἐποίει τοὺς πλησιάζοντας) (4.4.25; trad. Marchant/Henderson).

No solo la redacción de estos dos pasajes es casi idéntica sino que su ubicación también lo es, ya que ambos se encuentran al final de sus respectivos capítulos. Y puesto que sirven de conclusión, ¿cómo no concluir en que los discursos y las acciones de Sócrates contribuyen, igualmente, a hacer más virtuosos a sus compañeros? Sócrates es quien reconcilia *érgon* y *lógos*, y quien logra, en virtud de esta perfecta conciliación, hacer virtuosos a sus compañeros.

A pesar de esta aparente igualdad de *lógos* y *érgon*, hay algunos pasajes en las *Memorabilia* que inclinan la balanza a favor del *érgon*. El primero de estos pasajes se encuentra al final de 1.5:

Tales fueron sus palabras; pero su propio autocontrol se mostró aún más claramente por sus hechos que por sus palabras (Τοιαῦτα δὲ λέγων ἔτι ἐγκρατέστερον τοῖς ἔργοις ἢ τοῖς λόγοις ἑαυτὸν ἐπεδείκνυεν) (1.5.6; trad. Marchant/Henderson).

Si se trata de demostrar que uno es dueño de sí mismo, obviamente las acciones cuentan más que las palabras. En otros términos, lo que confirma la virtud de un hombre son sus acciones más que sus discursos. Subrayo que encontramos en este pasaje la misma expresión que en el primero que cité: “Sócrates se estaba mostrando” (δεικνύων ἑαυτὸν, 1.3.1; ἑαυτὸν ἐπεδείκνυεν, 1.5.6), haciendo gala de su autocontrol. Pero ¿por qué Sócrates debe demostrar que es dueño de sí mismo con sus acciones? ¿Acaso solo lo hace para demostrar que es dueño de sí mismo? Volveré sobre esto más adelante.

La superioridad del acto es confirmada por otra conversación en las *Memorabilia*, aquella en la que Sócrates habla con Hippias acerca de la naturaleza de la justicia. Al comienzo de *Mem.* 4.4, Jenofonte dice lo siguiente:

Nuevamente, con respecto a la justicia, no ocultó su opinión (Ἄλλὰ μὴν καὶ περὶ τοῦ δικαίου γε οὐκ ἀπεκρύπτετο ἢν εἶχε γνώμην), pero lo proclamó por sus acciones (ἀλλὰ καὶ ἔργῳ ἀπεδείκνυτο). Toda su conducta privada fue lícita y útil: a la autoridad pública prestó una obediencia tan escrupulosa en todo lo que las leyes exigían, tanto en la vida civil como en el servicio militar, que fue un modelo de buena disciplina para todos (4.4.1; trad. Marchant/Henderson).

A primera vista, *érgon* y *lógos* son igualmente importantes aquí: si Sócrates no ocultó su pensamiento, tiene sentido esperar que lo revele a través de su discurso. Jenofonte no lo dice de manera explícita, sino que está implícito. Insiste especialmente en que Sócrates reveló su pensamiento a través de sus acciones, y a sus acciones, privadas y públicas se referirá luego. En otras palabras, el pensamiento de Sócrates acerca de la naturaleza de la justicia puede manifestarse en dos formas (*lógos* y *érgon*) que parecen estar en el mismo plano. Sin embargo en el mismo capítulo, mientras el tema de discusión es la justicia, Hippias va a reprochar a Sócrates precisamente por no revelar lo que piensa sobre la justicia:

Pero te juro que no escucharás a menos que primero declares tu propia opinión sobre la naturaleza de la justicia (πρὶν γ' ἂν αὐτὸς ἀποφήνη, ὃ τι νομίζεις τὸ δίκαιον εἶναι); porque es suficiente de que te burles de los demás, cuestionando y examinando a todos, y nunca estés dispuesto a rendir un relato o declarar una opinión sobre cualquier cosa (αὐτὸς δ' οὐδενὶ θέλων ὑπέχειν λόγον οὐδὲ γνώμην ἀποφαίνεσθαι περὶ οὐδενός). (4.4.9; trans Marchant/Henderson).

Hípias reprocha a Sócrates por no apoyar el *lógos* y no revelar su *gnóme* no solo sobre la justicia, sino también sobre las demás virtudes. La respuesta de Sócrates también merece leerse con atención:

¡En efecto, Hípias! ¿No has notado que nunca dejo de declarar (οὐδὲν παύομαι ἀποδεικνύμενος) mis nociones de lo que es justo?

¿Y cómo puedes pedirme que rinda cuentas de ello (Καὶ ποῖος δὴ σοι, ἔφη, οὗτος ὁ λόγος ἐστίν;)?

Las (nociones) declaro por mis hechos, de todos modos, si no por mis palabras (Εἰδὲ μὴ λόγῳ, ἔφη, ἀλλ' ἔργῳ ἀποδείκνυμαι) ¿No crees que las obras son mejor evidencia que las palabras (ἢ οὐ δοκεῖ σοι ἀξιοτεκμαρτότερον τοῦ λόγου τὸ ἔργονεῖναι;)?

Sí, mucho mejor, por supuesto; porque muchos dicen lo que es justo y hacen lo que es injusto; pero nadie que hace lo que es justo puede ser injusto (4.4.10; trad. Marchant/Henderson).

Sócrates se defiende por no revelar nunca su *gnóme* sobre tema alguno; es falso, afirma, que no lo esté revelando, pero no lo revela con palabras, sino con obras, porque las obras funcionan como “mejor evidencia” que las palabras. Este es el primer pasaje de las *Memorabilia* en el que Sócrates afirma claramente la superioridad de los hechos sobre las palabras. Este importante pasaje merece varias observaciones:

(a) el acto es superior al *lógos* porque funciona como prueba mejor que el *lógos*. Si la acción es mejor prueba que la palabra, tenemos que extraer todas las consecuencias y una de ellas es que Sócrates no se defiende con palabras de la acusación de injusticia que se le ha hecho, sino con el argumento de que nunca ha cometido acto injusto alguno. La prueba definitiva de que Sócrates no es culpable es que nunca cometió ningún acto injusto. Este pasaje de las *Memorabilia* es perfectamente coherente con la *Apología* (8), en la que, tras la intervención de su signo divino, Sócrates renuncia a defenderse con un *lógos* ¿Esto significa que renuncia por completo a defenderse?

No, porque se defenderá pronunciando en voz alta y clara, a riesgo de parecer jactancioso (*megalegóros*), los actos de su vida.

(b) Incluso antes de la discusión con Hippias, Sócrates ya había mencionado la característica más convincente del acto. En el Libro 3, mientras habla con Teodoto, Sócrates le hace la siguiente declaración:

καὶ ὅτι ἀρεστοί σοί εἰσιν οἱ φίλοι, οἷδ' ὅτι οὐ λόγῳ ἀλλ' ἔργῳ ἀναπείθεις.

Y que tus amigos te complacen, los convences, lo sé, no con palabras sino con hechos (3.11.10; trad. Marchant/ Henderson).

El verbo ἀναπείθω es ambivalente: puede significar “persuadir”, en cuyo caso sigue siendo paradójico que uno persuade a alguien con sus hechos y no con sus palabras; pero este verbo también puede significar “seducir”, y está entonces más en el orden de las cosas, es decir, que Teodoto deba seducir a sus “amigos” más con sus hechos –podríamos darnos cuenta de cuáles– que con sus palabras. En cualquier caso, este pasaje es una expresión más de la convicción de Jenofonte respecto de la superioridad del *érgon* sobre el *lógos*.

(c) Si el acto constituye una “mejor evidencia” (ἀξιοτεκμαρτότερον) que la palabra, es simplemente porque el acto se basta a sí mismo y no necesita estar respaldado por pruebas para ser creído:

Tal, entonces, es el registro de los actos de mi héroe, en la medida en que se hicieron ante una multitud de testigos (Καὶ ταῦτα μὲν δὴ εἴρηται ὅσα τῶν ἐκείνου ἔργων μετὰ πλείστων μαρτύρων ἐπράχθη). Acciones como estas no necesitan pruebas (οὐ τεκμηρίων προσδεῖται); la mera mención de ellas es suficiente y exigen la creencia inmediata (ἀλλ' ἀναμνησαί μόνον ἀρκεῖ καὶ εὐθὺς πιστεύεται). (Ag. 3.1; trad. Marchant).

Este pasaje del *Agesilao* atribuye al acto el mismo tipo de superioridad que *Mem.* 4.4.10: el acto es una prueba mejor, es más convincente que la palabra porque lleva consigo la convicción. Como explica Hippias al final de *Mem.* 4.4.10, la virtud de un hombre se mide y verifica más por los actos que hace que por los discursos que pronuncia. Surge la cuestión de si este es el único tipo de superioridad del acto sobre el discurso, o si Jenofonte reconoce otros motivos para afirmar la superioridad del acto. En la *Ciropedia* hay al menos dos pasajes en los que Jenofonte atribuye a Ciro una posición que va claramente en la dirección de la superioridad del acto. En el primer pasaje, Ciro realiza esta declaración a sus generales:

Y recuerda esto, que si en los ojos de ellos se demuestran valientes (θαρροῦντας τούτοις ὑμᾶς αὐτοὺς ἐπιδεικνύητε), les enseñarán no solo a sus camaradas, sino también a muchos otros, no por precepto meramente, sino por el ejemplo a ser valientes (οὐ λόγῳ ἀλλ' ἔργῳ θαρρεῖν διδάξετε). (*Cyr.* 3.3.39; trad. Miller).

Jenofonte emplea la misma expresión que ya encontramos dos veces en el caso de Sócrates: los propios generales deben mostrar (ὑμᾶς αὐτοὺς ἐπιδεικνύητε) confianza en sí mismos ante sus soldados, porque así les enseñarán (διδάξετε), no con palabras, sino con hechos (οὐ λόγῳ ἀλλ' ἔργῳ), para que ellos a su vez ganen confianza en sí. El que enseña, enseña primero con su ejemplo, con sus acciones, y no con sus discursos. Aquí tenemos una segunda razón de la superioridad de la acción: no solo es más convincente que el discurso sino que también es más eficaz pedagógicamente, en la medida en que la enseñanza descansa primero en la ejemplaridad del maestro.

Ciro reafirma la misma posición, de forma mucho más desarrollada, en un largo pasaje del Libro 3 donde, en respuesta a Crisanta, quien sugiere que arenga a los soldados para hacerlos “mejores” (σὺ ἀμείνους ποιήσεις τοὺς στρατιώτας, 3.3.49), expone claramente las limitaciones e insuficiencias del discurso:

Ningún discurso de amonestación puede ser tan bueno que haga de inmediato a quienes lo escuchan buenos hombres si

no lo son ya; seguramente, no haría buenos a los arqueros si no hubieran tenido práctica previa en tiro (εἰ μὴ ἔμπροσθεν τοῦτο μεμελετηκότες εἶεν); ni podía hacer buenos a los lanceros, ni a los jinetes; ni siquiera puede capacitar a los hombres para soportar el trabajo corporal, a menos que hayan sido entrenados para ello antes (ἦν μὴ πρόσθεν ἡσκηκότες ὤσι). (3.3.50; trad. Miller).

Para que los soldados demuestren valentía en el campo de batalla, la clave del éxito es doble: por un lado, deben haber practicado sus diversos deberes y, por otro, sus propios líderes deben darles el ejemplo de lo que esperan de sus soldados. Pero ya sea que se trate del ejercicio previo o del ejemplo dado por los líderes, estamos en el registro del acto; el ejercicio y el ejemplo son en verdad actos y no discursos. Esta posición que Ciro elabora extensamente en el Libro 3 ya se anticipa en el Libro 2 en el siguiente pasaje:

y, además, [Sambaulas] mostrándoles no por precepto, sino por el ejemplo (οὐ λόγῳ ἀλλ' ἔργῳ ἀποδεικνύς) qué tipo de hombres deben ser, ha hecho a todo su grupo de diez (hombres) como él (como él es) (πεποίηκε δὲ καὶ τοὺς δεκαδέας πάντας τοιούτους). (Cyr. 2.2.30; trad. Miller).

Lo que el soldado muestra aquí por sus actos no es su *gnóme* respecto de tal o cual virtud, como dice Jenofonte de Sócrates en *Mem.* 4.4.1, sino su propia virtud. La fuerza de su ejemplo tiene el efecto de agradar a sus compañeros soldados.

La *Ciropedia* ofrece otro ejemplo explícito de la superioridad de la acción sobre la palabra. En el Libro 6, Ciáxares se pregunta si debe continuar la campaña militar o dar permiso al ejército. Hace la pregunta y la somete a discusión. El hircano, el primero en hablar, interviene para subrayar que la discusión le parece inútil, y que ya no es necesario discutir la cuestión:

Amigos y camaradas, por mi parte, no puedo ver cuál es el uso de las palabras, cuando los hechos en sí mismos señalan el mejor curso a seguir (οὐκ οἶδα μὲν ἔγωγε εἴ τι δεῖ λόγων ὅπου

αὐτὰ τὰ ἔργα δεικνύει τὸ κράτιστον). Porque todos sabemos que cuando estamos juntos hacemos más daño al enemigo que él a nosotros; mientras que si estamos separados, nos tratan como les es más agradable a ellos y más desagradable a nosotros. (*Cyr.* 6.1.7; trad. Miller).

Los hechos (o acciones) demuestran (δεικνύει) sin lugar a duda que el interés del ejército no es disolverse, por lo que la discusión resulta inútil. Uno podría pensar, si uno fuera a considerar este discurso en forma aislada de su contexto y de todos los pasajes en los que Jenofonte afirma la superioridad del acto, que el hircano está mostrando una cierta misología que Jenofonte no respalda. Pero todos los que hablan después del hircano (el cadusiano, Artabazo, Gobrias), incluso Ciro, comparten la misma opinión: no se debe dar permiso al ejército. El hircano tenía razón, pero es necesario señalar que a su intervención, que pretendía poner fin a la discusión, siguen no obstante otros cuatro discursos. La superioridad del acto no se impone hasta el punto de silenciar al *lógos*, sino todo lo contrario. Voy a volver sobre esto en la tercera parte de mi trabajo.

2. EJEMPLOS DE LA SUPERIORIDAD DEL ACTO SOBRE EL DISCURSO

Hemos revisado algunos pasajes en los que Jenofonte afirma expresamente la superioridad del *érgon* sobre el *lógos*. Esta convicción de Jenofonte no se expresa solo en estos pasajes, sino que subyace en muchos otros en los que también se puede destacar la superioridad del acto. Voy a presentar algunos ejemplos de textos que atestiguan la presencia implícita de la tesis de la superioridad del acto sobre la palabra.

En el Libro 1 de las *Memorabilia*, Jenofonte hace la siguiente observación sobre la enseñanza en general y la enseñanza de Sócrates en particular:

Encuentro que todos los maestros muestran a sus discípulos cómo ellos mismos practican lo que enseñan (πάντας δὲ τοὺς διδάσκοντας ὁρῶ αὐτοὺς δεικνύντας τε τοῖς μανθάνουσιν

ἤπερ αὐτοὶ ποιοῦσιν ἂ διδάσκουσι), y los persuaden con argumentos (καὶ τῷ λόγῳ προσβιβάζοντας). [18] Y sé que fue así con Sócrates: mostró a sus compañeros que él mismo era un caballero (Οἶδα δὲ καὶ Σωκράτην δεικνύοντα τοῖς ξυνοῦσιν ἑαυτὸν καλὸν κἀγαθὸν ὄντα), y habló excelentemente sobre la bondad y todas las cosas que conciernen a la vida humana (καὶ διαλεγόμενον κάλλιστα περὶ ἀρετῆς καὶ τῶν ἄλλων ἀνθρωπίνων). (*Mem.* 1.2.17-18; trad. Marchant/Henderson).

Encontramos aquí una idea que ya hemos encontrado en la *Cirope-dia* (3.3.39), a saber: que todos los que enseñan dan ejemplo a sus alumnos. Más aún, observamos dos veces en este pasaje la secuencia ejemplo-discurso: los que enseñan, incluido Sócrates, primero se dan como ejemplo a sus alumnos, y posteriormente les dan discursos. Todo lo relacionado con el ejemplo es *érgon*: es con las acciones que uno da ejemplo y demuestra su ejemplaridad, y no con discursos. La ejemplaridad juega un papel importante en el pensamiento ético y político de Jenofonte, y uno podría demostrar fácilmente los estrechos vínculos entre ejemplaridad y *érgon*.

El pasaje 1.2.17-18 no es un caso aislado, puesto que observamos la misma secuencia, en un contexto idéntico, en el siguiente pasaje del Libro 4 de las *Memorabilia*:

También, trató de hacer que sus compañeros fueran eficientes en los asuntos (πρακτικωτέρους), como ahora mostraré. Porque teniendo por bueno el dominio de sí mismo para cualquiera que pretendiese hacer obra honrada (καλὸν τι πράξειν), hizo saber a sus compañeros, en primer lugar, que en el dominio propio él mismo había sido el más asiduo de todos (πρῶτον μὲν αὐτὸς φανερός ἦν τοῖς συνοῦσιν ἡσκηκῶς αὐτὴν μάλιστα πάντων ἀνθρώπων); además, en su diálogo (ἔπειτα διαλεγόμενος) exhortó a sus compañeros a cultivar el dominio propio por sobre todas las cosas (*Mem.* 4.5.1; trad. Marchant/Henderson).

La *enkráteia* es una indispensable disposición para aquellos que aspiran a actuar bien. No es principalmente con discursos que Sócrates transmite la *enkráteia* a sus discípulos, sino con su ejemplo: les demuestra que él mismo ha practicado la *enkráteia*. Como en el texto anterior (*Mem.* 1.2.17-18), la enseñanza de Sócrates sobre la *enkráteia* se lleva a cabo en dos pasos: en primer lugar, debe dar ejemplo de sí mismo y demostrar que se ha practicado la *enkráteia*; en segundo lugar, con la ayuda del discurso puede a su vez exhortar a sus compañeros a practicar la *enkráteia*.

Es probable que la repetición de la secuencia ejemplo-discurso en dos pasajes en los que se discute la enseñanza de Sócrates no sea accidental, y aunque esta secuencia no afirma expresamente la superioridad del acto sobre el discurso, a mi juicio tiene el valor de una confirmación que, si no es de la superioridad, al menos lo es de la precedencia del acto respecto de la palabra.

Volvamos brevemente al primer texto que cité al comienzo de mi trabajo, a saber, *Mem.* 1.3.1, en el que Jenofonte expresa su plan para demostrar que Sócrates era útil a sus compañeros en hechos y palabras. Luego, al comentar este texto, dije que Jenofonte parecía poner acto y discurso en el mismo plano, en cuanto a que ambos son medios igualmente efectivos que Sócrates emplea para hacerse útil. En vista de los pasajes que acabamos de examinar, especialmente *Mem.* 1.2.17-18 y 4.5.1, me atrevería a argumentar que no es irrelevante que el acto también preceda al discurso en 1.3.1 y que se trata de una afirmación implícita de esta precedencia del acto, incluso de su superioridad.

Otro ejemplo de la precedencia del acto respecto del discurso es el hecho de que Sócrates pronuncie el modo de adquisición de la virtud antes de definir los distintos tipos de virtudes, invirtiendo así el orden de prioridades establecido por el Sócrates de Platón, quien insiste en que primero hay que definir la virtud antes de pronunciar su modo de adquisición. En las *Memorabilia*, en el Libro 1, Jenofonte argumenta que la virtud es fruto de la *áskēsis*, y recién en el Libro 4 Sócrates da definiciones de las principales virtudes (justicia, piedad, coraje). En otras palabras, incluso antes de definir la virtud, Jenofonte argumenta que ella proviene de la *áskēsis*, que es una acción. Al invertir el orden establecido y defendido por el Sócrates de Platón, y al afirmar que la virtud es fruto de la *áskēsis*, el Sócrates de Jenofonte no

sólo es mucho menos intelectualista que el Sócrates de Platón, sino que además otorga al acto (en este caso, la *áskēsis*) mucha más importancia que su falso gemelo platónico. El Sócrates de Jenofonte no necesita interminables discusiones sobre la naturaleza de la virtud para argumentar, abiertamente, que la virtud es el fruto de un acto: *áskēsis*. Una vez más, tenemos primero al acto y luego a las definiciones de virtud, las cuales se destacan por su brevedad si las comparamos con las largas discusiones aporéticas que no logran, en Platón, definir la virtud ni, por tanto, su modo de adquisición.

Otro ejemplo, ya no de la superioridad de *érgon*, sino de su precedencia respecto del *lógos*, es el del principio metodológico afirmado muchas veces por Sócrates, y una vez por Hierón, en un diálogo que lleva el mismo nombre que este último (1.10). Efectivamente, se trata de un principio metodológico, el cual puede enunciarse así: si queremos dilucidar el significado de una palabra, y no definirla, primero debemos examinar cuál es el *érgon* o los *érga* a los que se refiere la palabra cuyo significado queremos dilucidar. En el *Hierón* no se trata de dilucidar el significado de una palabra sino de iniciar correctamente una investigación, en este caso, examinando cuál de las dos formas de vida, la del líder político o la del simple particular, es la más agradable. Si no se ha logrado hasta ahora determinar cuál de estas dos clases de vida es la más placentera es porque no se tiene la experiencia de las dos funciones (*érga*) y por tanto es necesario examinar cuál es la función específica (*érgon*) del líder político y la del simple particular.

3. LA INFLUENCIA DE LA SUPERIORIDAD DEL ÉRGON EN LA NATURALEZA DE LOS ESCRITOS DE JENOFONTE

Hasta ahora estuve analizando pasajes específicos acerca de la superioridad del *érgon* sobre el *lógos*, y las razones de esta superioridad. Ahora voy a dejar el campo del análisis y me voy a adentrar en el terreno más resbaladizo de la especulación. Precisamente voy a tratar de averiguar cuáles son, en la obra escrita de Jenofonte, las consecuencias o implicaciones de la superioridad del *érgon* sobre el *lógos*. Porque si es verdad que el *érgon* es superior al *lógos*, ¿de qué serviría escribir *lógoi*?

La primera consecuencia consiste en una paradoja: el *érgon* es superior al *lógos*, pero como el *érgon*, en virtud de su misma naturaleza, es en sí mismo mudo paradójicamente necesita del *lógos* para ser conocido. Esta paradoja se encuentra hermosamente expresada de forma abreviada o concentrada en un pasaje del *Agesilao* que comenté antes:

Tal, entonces, es el registro de los actos de mi héroe, en la medida en que se hicieron ante una multitud de testigos (Καὶ ταῦτα μὲν δὴ εἴρηται ὅσα τῶν ἐκείνου ἔργων μετὰ πλείστων μαρτύρων ἐπράχθη). Acciones como estas no necesitan pruebas (οὐ τεκμηρίων προσδεῖται); la mera mención de ellas es suficiente, y exigen la creencia inmediata (ἀλλ' ἀναμνήσαι μόνον ἄρκεῖ καὶ εὐθὺς πιστεύεται). (Ag. 3.1; trad. Marchant).

El acto no necesita pruebas, pero, sin embargo, necesita ser recordado, y este recordatorio se expresa necesariamente bajo la forma de un *lógos*. El *érgon* es superior al *lógos*, es más convincente que este último, pero si se quiere que su ejemplaridad y su fuerza persuasiva no se limiten a un círculo más o menos restringido de testigos directos, es necesario acudir al *lógos* para recordar y difundir al mayor número de personas los *érga* memorables que, de otro modo, corren el riesgo de hundirse para siempre en el olvido. Aunque es superior, el *érgon* necesita, sin embargo, del *lógos* y su función de revelar, recordar y difundir los *érga* ejemplares y dignos de ser recordados. Si lo pensamos bien, muchos de los escritos de Jenofonte aparecen como recuerdo o comunicación de *érga* memorables: la *Ciropedia*, la *Anábasis*, las *Helénicas*, el *Agesilao*, las *Memorabilia*, el *Banquete*. Como autor y como escritor, Jenofonte es el hombre del *érgon*, es decir, informa y relata actos.

El acto es siempre singular y por ello se puede considerar a Jenofonte como un historiador. Evitar que los *érga* memorables de los hombres caigan en el olvido es el propio proyecto que plantea Heródoto al comienzo de sus *Historias*, y es también, al menos en gran parte, el proyecto de Jenofonte:

Heródoto de Turios expone aquí sus investigaciones, para evitar que lo que los hombres han hecho con el paso del tiempo se borre de la memoria, y que grandes y maravillosas hazañas (ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά), realizadas tanto por bárbaros como por griegos, dejen de ser renombradas. (1.1).

En la *Poética* (9), Aristóteles argumenta que la superioridad de la poesía sobre la historia proviene del hecho de que la poesía es universal, mientras que la historia no se eleva por encima de lo particular. Aristóteles concluye diciendo que la poesía es “más filosófica” que la historia. En este pasaje Jenofonte no es el objetivo directo del Estagirita, pero su conclusión lo alcanza en la medida en que Jenofonte es un historiador que informa singulares *érga*. Si se me permite, voy a tratar de defender a Jenofonte contra esta crítica aristotélica acerca de la historia. Jenofonte informa *érga* y, si bien cada *érgon* es singular, se puede alcanzar la universalidad y de ese modo la filosofía, por dos razones: la primera es que los *érga* que le interesan a Jenofonte son los que tienen un carácter ejemplar, es decir, que pueden servir de ejemplo a todos los hombres, de ahí su universalidad. La segunda es que para que un *érgon* pueda ejercer todo su potencial de ejemplaridad debe ser narrado, de lo contrario, su ejemplaridad se reduciría a aquellos, más o menos numerosos, que fueron testigos directos de la acción. El relato del historiador asegura que el *érgon* sea lo más ejemplar posible, en la medida en que aumenta considerablemente el número de testigos que pueden beneficiarse de su ejemplaridad. Al difundir la ejemplaridad del *érgon*, el historiador asegura su alcance universal. A pesar de su singularidad, el *érgon* es potencialmente universal por y en proporción a su ejemplaridad. A pesar de la crítica aristotélica, el interés de Jenofonte por el *érgon* lo convierte no solo en un historiador, sino también en un auténtico filósofo.²

² Traducción al español de Mauricio Miño.

**"TODA LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA DE LA VIDA":
SOBRE LA MEZCLA DE AFECTOS Y GÉNEROS EN EL *FILEBO* DE PLATÓN**

IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT¹

RESUMEN. En *Filebo* 50b ss., se advierte explícitamente por primera vez el placer que experimenta el ser humano por lo trágico. Platón se refiere allí a “toda la tragedia y la comedia de la vida”, expresión que está en el centro de mi trabajo. En lo que sigue haré primero algunas observaciones filológicas sobre el pasaje en contexto, luego esbozaré la concepción de Platón sobre lo trágico, ilustrándola con el *Fedón*. Analizaré las referencias a tragedia y comedia en *Banquete* y Leyes VII. Y volveré por último el *Filebo* para mostrar que en la poética de Platón la “mezcla” no se aplica solo a los afectos sino también a los dos géneros dramáticos, cuya mezcla se da tanto en la escena como en la vida.

Palabras clave: Platón, poética, tragedia, comedia, *Filebo*.

ABSTRACT. In *Philebus* 50b ff., for the first time, the pleasure that human beings take in the tragic is explicitly noted. Plato refers there to “all the tragedy and comedy of life”, an expression that is at the heart of my work. In what follows I will first make some philological observations on the passage in context, then I outline Plato's conception of the tragic, illustrating it with the *Phaedo*. I will analyse the references to tragedy and comedy in *Symposium* and *Laws* VII. And finally I will return to the *Philebus* to show that in Plato's poetics “mixture” applies not only to the affections but also to the two dramatic genres, whose mixture occurs both on stage and in life.

Keywords: Plato, poetics, tragedy, comedy, *Philebus*.

¹ Universität Tübingen. E-mail: irmgard.maennlein-robert@uni-tuebingen.de.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p20-40>

Hace tiempo que los intérpretes modernos han diagnosticado una serie de peculiaridades temáticas y metodológicas en el *Filebo* de Platón, diálogo en el que Sócrates conversa con dos jóvenes, Filebo y Protarco. Además del gran interés por la dialéctica de Sócrates, sus referencias explícitas a la *diáresis* y, en general, por los posibles aspectos de la doctrina de las Ideas de Platón y su doctrina no escrita, las investigaciones recientes han analizado cuestiones antropológicas relativas al problema de los afectos o emociones de placer (ἡδονή) y dolor/displacer (λύπη). Dorothea Frede, en su importante traducción y comentario del *Filebo* de 1997, subraya que este diálogo es particularmente innovador en este campo porque se concentra no en los afectos como tales, sino en la ocasión y el contenido de los afectos.² Como resultado de la identificación de la ocasión y el contenido, es posible iluminar y evaluar el contenido ético-moral de las emociones positivas y negativas como "entidades complejas". Esto es fundamentalmente nuevo.³ Hasta ahora, de manera sorprendente, se ha prestado poca atención al *Filebo* en términos literarios, aunque hay observaciones y afirmaciones en este texto que no sólo son de considerable interés para los estudios literarios en general, sino que también son esclarecedoras y pueden ser contextualizadas en lo que hace a la propia auto-comprensión literaria de Platón como autor y a su práctica.

Me gustaría concentrarme en un pequeño pasaje del *Filebo* que ha sido tratado en contadas ocasiones y sólo enfocando la actitud de Platón hacia la comedia.⁴ Ha recibido atención recientemente, aunque de forma panorámica y muy breve, por Richard Patterson, Stephen Halliwell, Fabio Massimo Giuliano, y Michael Erler.⁵ Los comentarios no suelen prestar mucha atención a este pasaje; por ejemplo, el comentario de J. C. B. Gosling no se detiene en este pasaje en absoluto.⁶ En el centro está la frase de *Filebo* 50b1 ss., elegida para el título de mi conferencia: allí Sócrates afirma que de su conversación con Protarco se desprende que los sentimientos de placer y

² FREDE (1997: 281-295); cf. FREDE (1993).

³ FREDE (1997: 290 y 293).

⁴ Por ejemplo, por CERASUOLO (1980), o por BROCK (1990).

⁵ PATTERSON (1982); HALLIWELL (1998) y (2002); GIULIANO (2005); ERLER (2010).

⁶ GOSLING (1975). Un buen esbozo, aunque demasiado breve, es el que presenta FRIEDLÄNDER (1960: 318 ss.). Agradezco a Facundo Bey (Buenos Aires) por esta sugerencia.

desagrado se entremezclan no sólo en los lamentos y las tragedias, sino también –y ahora viene la frase crucial– "en toda la tragedia y la comedia de la vida". Un poco antes y también después, Sócrates traza en detalle el análisis psicológico del efecto de las comedias, que no causan pura alegría, en absoluto, sino sentimientos mezclados: placer y desagrado al mismo tiempo, lo cual, por supuesto, necesita una explicación.⁷ Hacia el final del análisis de los afectos mezclados en las comedias, Sócrates se refiere brevemente al efecto de las tragedias y formula la memorable frase de "toda la tragedia y la comedia de la vida". La mayoría de los intérpretes del diálogo toman esta frase como una formulación muy general de Sócrates, con la que se describe una realidad de la vida familiar para todas las personas: Por ejemplo Seth Benardete se refiere solo a la doble verdad de la vida.⁸ Sólo Richard Patterson y más tarde Stephen Halliwell han dado importancia –con razón, creo– a este giro, comparándolo con otros pasajes, tesis y reflexiones de la obra de Platón sobre lo ético-moral, así como sobre el valor filosófico de la poesía dramática (tragedia y comedia).⁹ Sin embargo, Patterson, por ejemplo, en su encomiable contribución, se limita a la falta de autoconocimiento como elemento unificador entre la tragedia y la comedia, y Halliwell se limita a interpretar el pasaje enfocando casi exclusivamente lo relativo a lo trágico y la tragedia (así como su problemática y sus posibilidades ético-morales); enfoque según el cual "la tragedia [es] la interpretación de la vida en general". Michael Erler, siguiendo a Halliwell, hace algo parecido: reconoce aquí en el *Filebo* una especie de enseñanza y ve su aplicación práctica en la figura de Sócrates en el *Fedón* como personaje anti-trágico y filosóficamente ejemplar. Con toda razón, ambos señalan estrechas referencias mutuas entre el *Filebo* y el *Fedón*, pero en mi opinión enfatizan la "perspectiva trágica de la vida" de Platón de forma demasiado unilateral.¹⁰

Mi tarea es, en primer lugar, más bien filológica: al cabo de algunas observaciones filológicas sobre la redacción del texto y el marco inmediato del pasaje (ése es mi apartado I), quisiera plantear brevemente la cuestión del

⁷ Véase también TAYLOR (1972: 72-75).

⁸ Por ejemplo BENARDETE (1993: 203) sólo se refiere a la doble verdad de la vida.

⁹ PATTERSON (1982), HALLIWELL (1998).

¹⁰ Cf. ERLER (2010: 154).

posible trasfondo de la referencia de Sócrates a la tragedia en contexto, ya que, hasta donde sabemos, aquí por primera vez se advierte de forma explícita el placer humano por lo trágico, la tragedia. Para ello, esbozo la concepción reconocible que tiene Platón sobre lo trágico y la ilustro con el *Fedón*. Sin embargo, como quiero tener presente no sólo la tragedia sino también la comedia (como complemento de los planteos de Halliwell y Erler, y ampliando las observaciones de Patterson sobre *Filebo* 50b), emprendo (en el apartado III) una contextualización con el *Banquete* y el libro VII de las *Leyes* de Platón, donde también se tematizan la tragedia y la comedia. Al final, intento interpretar nuestro pasaje 50b del *Filebo* a la luz de la propia poética del drama que esboza Platón.

Al hacerlo, reconozco la mezcla de afectos y la mezcla de géneros dramáticos en vistas de la vida humana como un elemento complejo en la poética de Platón, que favorece –de manera inusualmente temprana– un ideal dramático híbrido en cuanto al género con un propósito filosófico. Mi tesis (que en esto va más allá de Patterson, por ejemplo) es que la figura de pensamiento de la "mezcla", tan central en el contexto inmediato en el *Filebo*, se aplica no sólo a los afectos psíquicos, sino también a los dos géneros dramáticos ejemplares que efectivamente se contrastan, la tragedia y la comedia. No sólo se mezclan los afectos a partir del placer y el dolor, el placer y el malestar, sino también el conjunto, tragedia y comedia, en una misma palabra: la vida. La vida se revela así como un híbrido y un campo en el que resuenan o se vuelven efectivos tragedia y comedia: esta es la idea poetológica central que quiero perseguir y explorar aquí. Es decir, estoy intentando pasar de una lectura fundada en la estética de la recepción a otra relacionada con la estética de la producción, a la perspectiva poetológica y, por tanto, a las implicaciones normativas filosóficas de la poética de Platón como autor literario. Veamos ahora todo esto, cosa por cosa.

I. LECTURA FILOLÓGICA DEL PASAJE CENTRAL

Mi punto de partida es *Filebo* 47d5 ss.: a partir de allí se trata de la mezcla de placer y dolor en el alma. El pasaje central para mi trabajo en este momento es el parlamento de Sócrates en 50b1-4:

Stylos. 2022; 31 (31); pp. 20-40; ISSN: 0327-8859; E-ISSN: 2683-7900

"Es claro que el argumento ahora nos revela que no sólo en los lamentos (*thrēnois*) sino también en las tragedias (<y en las comedias> [conjetura de Hermann]), no sólo en el escenario, sino también en toda la tragedia y la comedia (entera) de la vida,¹¹ los placeres están mezclados con los dolores, y lo mismo ocurre en infinidad de otras ocasiones". (Trad. de D. Frede, modificada por I.M-R.)

Echemos un vistazo filológico a la redacción textual del pasaje que nos ocupa ahora, en pequeños pasos que se estructuran según las frases.

En este momento de la conversación, Sócrates lo pone de manifiesto, se hace evidente, comprensible, algo que antes no lo era (*μηνύει δὴ νῦν ὁ λόγος*): con *μηνύει* resuena la revelación de lo que de otro modo es inaccesible (es un *terminus* y *habitus* del lenguaje del misterio; Así dice LSJ: 'revelar, lo que es secreto; revelar: por ejemplo también en Plat. *Rep.* 366b; *Cra.* 412a; *Criti.* 108e; *Ti.* 48b, etc.).¹²

Los *thrēnoi* (lamentos) y las tragedias ya fueron mencionados un poco antes en la conversación, exactamente en el momento en que Sócrates saca a colación la mezcla de placer y displacer en el alma (*Flb.* 47d5 ss.). Primero Sócrates había enumerado allí *θρήνος* (en el sentido de "lamento", en singular) como una de las muchas emociones del alma (*ὀργή, φόβος, πόθος, θρήνος* etc.: 47e1 ss.), que contaba entre las *λύπαι*. Luego, tras citar dos versos de la *Ilíada* de Homero, en los que Aquiles menciona los componentes dulces de su resentimiento (*Il.* XVIII, 198 ss.) para demostrar la mezcla de placer y displacer en el caso del resentimiento, había formulado a continuación la aplicabilidad del hecho de la mezcla también a los *θρήνοι* y *πόθοι* (47e8-48a2). Inmediatamente después la aplica, esta vez como mezcla de llanto y placer, a las "representaciones trágicas" públicas (48a5 *τραγικὰς θεωρήσεις*) y quiere que Protarco esté de acuerdo en que también en las comedias la mezcla de placer y displacer caracteriza a la *diátesis* mental (48a8 ss.). Ahora bien, es importante que Protarco no esté de acuerdo en este pun-

¹¹ APELT (1912: 103) también traduce de esta forma; pero cf. FREDE (1997: 65) y ERLER (2010: 152-157).

¹² Cf. RIEDWEG (1993: 48).

to, porque no lo entiende. Por ello, Sócrates lleva a cabo su demostración *diairética* de la mezcla de placer y displacer en términos psíquicos, centrándose principalmente en el φθόρος, el displacer, y en ejemplos en el contexto de lo γελοῖον, lo ridículo (48c4). Sócrates se mueve así enteramente en el ámbito de lo cómico y de la comedia (φθόρος: la "malevolencia" se explica como "alegría y risa por la ignorancia de los débiles", da testimonio de una alegría desagradable, sirve para satisfacer el resentimiento, por lo tanto para Sócrates es negativa. Platón describe aquí con palabras de Sócrates el reírse, ¡no la risa misma!).

Al principio de nuestro pasaje (50b), Sócrates se refiere de pasada a los "*thrēnoi* y tragedias" ya mencionados brevemente (¡!) cuando formula el resultado del logos precedente. Los "*thrēnoi*" y las tragedias no son sinónimos en cuanto al género: los *thrēnoi* en realidad son originalmente lamentos rituales por el difunto, recitados o cantados por ejemplo en la "prótesis", es decir, en la colocación de un muerto todavía en su casa, cantadas por mujeres, parientes y plañideras pagadas (sabemos por el final del canto XXIV de la *Ilíada*, el *thrēnos* épico por el muerto Héctor). Un *thrēnos* era originalmente un lamento preliterario, ritualizado y cargado de emoción para los muertos. A partir de Simónides y Píndaro se hizo cada vez más literario y, como muestra su expresión métrica a través de créticos o espondeos, líricamente sobre-elaborados. Las tragedias del periodo clásico del siglo V a.C. integraban a menudo esta forma de lamento (por ejemplo Sófocles, *Edipo Rey* 1071s y *Edipo en Colono*; Eurípides, *Alceste* 273 ss.: allí Admeto canta un *thrēnos*, pero ese *thrēnos* también puede ser cantado por el coro).

El *thrēnos* puede ser entendido, aunque no es necesario, como *pars pro toto* de la tragedia. Las tragedias terminan –por decirlo sencillamente– con una catástrofe, la caída del protagonista. Los *thrēnoi* suelen cantarse post-mortem, están en la tragedia a menudo al final de la obra, pero también pueden presentarse de forma proléptica, como anticipo, de la muerte inminente o inevitable que así se anticipa. La tragedia propiamente dicha, en cambio, abarca la fase inmediata a la muerte, antes de que alguien muera, y justifica escénica y argumentalmente por qué esa persona debe morir (de forma prematura). Así pues, los *thrēnoi* y las tragedias describen dos fases de la existencia humana (*post mortem* y *ante mortem*). Lo más importante es que los *thrēnoi* son en realidad un género ritual o poético por derecho pro-

pio, al que se hace referencia aquí con afinidad sintáctica y textual a la tragedia. Ambos tratan de la muerte. Ambos producen, según Sócrates, placer y displacer. Con respecto a la muerte, el disgusto, el dolor, la incomodidad del público ordinario se explica rápidamente. El placer del *thrēnos* puede estar en el recuerdo evocado del difunto al que se llora. Pero, ¿cuál es el placer, el deleite, de ver una tragedia? En *Filebo* 48a5 ss., se afirma sucintamente que los espectadores de las representaciones trágicas "lloran y se alegran" (χαίροντες κλάωσι). Se trata de una paradoja muy discutida, a la que llegaré en un momento.

Pero antes volvamos al texto. En 50b continúa: la diátesis del alma es, pues, una mezcla (cf. κεράννυσθαι). Mientras que anteriormente en la conversación entre Sócrates y Protarco sólo se mencionan las "representaciones trágicas" (48a5 τραγικὰς θεωρήσεις), el término genérico τραγωδία aparece aquí y sólo aquí en todo el *Filebo* (ni antes ni después encontramos otros compuestos o términos semánticamente idénticos). Puesto que podemos suponer que Platón, como autor consciente, pone cada palabra de un diálogo de forma deliberada, debe tener por tanto un significado determinado que Sócrates hable aquí y sólo aquí explícitamente de "tragedias", es decir, no se refiere a "lo trágico" como su característica, sino al género de la tragedia.

La palabra κωμωδίας, que viene directamente después en el texto griego de Burnet, no ha sobrevivido en el manuscrito, es una conjetura de Hermann, que es prescindible y no debe considerarse que perturbe el sentido. Si se aceptara la conjetura se habría duplicado y, por tanto, debilitado de antemano el punto sustantivo de la metáfora "tragedia y comedia de la vida". Puesto que en el contexto de este pasaje, justo antes y también después de él, la atención se centra únicamente en la comedia, o más bien en la mezcla de placer y displacer que ella reclama, la referencia de Sócrates al mundo opuesto, a los *thrēnoi* y a la tragedia, es aquí razonablemente nítida, llamativa e intencionada. La expansión metafórica subsiguiente del hilo de pensamiento lo incrusta; esto es estilísticamente elegante y se ajusta a la ley retórica de la "kola creciente" (cuarta ley de Behagel: si se suceden varias kolas [miembros] en una frase, las más largas siguen a las más cortas).

En la redacción original del texto, va seguida inmediatamente de τε καὶ τραγωδίας "μὴ τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ"... Esta frase parece ser

una aposición explicativa y, por así decirlo, una especificación de los dos términos anteriormente mencionados, los *thrēnoi* y las tragedias, o incluso sólo del término "tragedias". Lo que se especifica es que (en cuanto a las tragedias, en todo caso) ellas son "*drámata*", es decir, acciones escénicas escenificadas y estéticamente superpuestas, que según la definición no se limitan sólo a la tragedia. Con "*drámata*" se da un término amplio para las acciones escénicas de todo tipo, es decir, trágicas y cómicas, y se prepara mentalmente para la siguiente formulación.

Pues ahora le sigue "ἀλλὰ καὶ τῆ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωιδίαι καὶ κωμωιδίαι λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννουσθαι". Aquí aparece entonces una extensión a toda la tragedia y la comedia de la vida; es decir que toda la vida es a la vez tragedia y comedia. (Permítanme una pequeña pero no insignificante nota filológica al margen: en primer lugar, según LSJ s.v. *σύμπας*, para los términos colectivos en singular –que es el caso aquí de 'tragedia' y 'comedia'– es "entero" ["whole"]; además, ¡tenemos un claro orden de palabras cerrado/atributivo, donde *σύμπας* siempre tiene el significado de "entero"! En segundo lugar: si se tradujera esta frase como "en cada tragedia y comedia de la vida" se habría destruido el sentido fundamental de esta coyuntura en el contexto: eso significaría, al fin y al cabo, que en la vida –por separado– habría, por así decirlo, 'tragedias' y 'comedias' independientes entre sí. En el contexto del *Filebo*, sin embargo, y no menos que en la propia frase de Sócrates, de lo que se trata es precisamente de mostrar que la mezcla de los afectos de placer y displacer corresponde a la mezcla de tragedia y comedia en la vida humana. El sentido de *σμπάση* debe ser, por tanto, "entero", "total").

La tragedia y la comedia, los dos grandes géneros dramáticos, están ahora en singular, cada uno de ellos representa tanto los aspectos cómicos como los trágicos de la vida, que siempre es una mezcla. Como filóloga clásica, una quisiera pensar aquí asociativamente en la famosa explicación homérica de que la vida es tan "mixta" para los seres humanos: todos conocen las famosas palabras de Homero en *Ilíada* XXIV, 227-230, cuando Aquiles, en conversación con Príamo, dice que Zeus reparte a los seres humanos la alegría y la tristeza, es decir, la mezcla, en dos jarras. Esta mezcla es, en la epopeya, de procedencia divina. Sin embargo, aquí, en el *Filebo*, no se trata de la procedencia (divina) de la mezcla de placer y dolor en la vi-

da, sino del hecho mismo de la mezcla, así como de la mezcla de lo trágico y lo cómico en la vida. El Sócrates platónico utiliza aquí clara e inequívocamente una metáfora, cuando habla de "toda la tragedia y la comedia de la vida", dramatizando la realidad humana de la vida mediante una comparación metafórica.

La vida se caracteriza por estos dos géneros dramáticos opuestos, y por ello resulta ser un híbrido dramático (el término "tragicomedia", que Halliwell sugiere en una nota a pie de página, podría ser discutido críticamente).¹³ Pero creo que no es sólo una metáfora estilístico-retórica, y tampoco sólo una estilización estética de la vida,¹⁴ de la realidad de la vida, sino al mismo tiempo una notable alusión de Platón a una 'mezcla' del *Lebenswelt* con la realidad dramática, artístico-estética. Además, me parece que hay aquí un guiño autorreferencial de Platón a un aspecto importante de su proyecto poético-filosófico, a saber, a la mezcla híbrida de géneros. Volveré sobre esto en un momento.

Después de la metáfora múltiple de Sócrates, Protarco afirma que, por desgracia, esta conclusión de Sócrates no puede ser refutada, y así (por necesidad) expresa su acuerdo. Ahora, a diferencia de antes (48ab), ahora comprende inmediatamente lo que Sócrates quería decir. Pero esto sólo es posible tras el cambio diádico de la mezcla de placer y displacer en la comedia (a través del *phthónos*) y en la sorprendente expansión de los *thrēnoi* y la tragedia, así como de los dramas escénicos discutidos hasta ahora a "toda la tragedia y la comedia de la vida". Aparentemente esta analogía tan precisa de los sentimientos mezclados en el ámbito dramático y en la vida misma ha proporcionado la clave de la comprensión para Protarco.

La sección que sigue (50b7-d5) considera primero de manera implícita, luego explícita, las emociones en la comedia; después toma la comedia como objeto ejemplar de investigación en la cuestión de las mezclas de placer y desagrado (*krásis, méixis* en la comedia: 50c10 ss.). Como es sabido, esta es la primera fundamentación teórica medianamente tangible de lo cómico y de lo que constituye la comedia. En la conclusión del pasaje elegido, las palabras de Sócrates en 50d6-e2, son reveladoras. Se pospone aquí

¹³ HALLIWELL (1998: 348).

¹⁴ HALLIWELL (1998: 337) habla de "la vida como un fenómeno quasi-estético".

"hasta mañana" una elaboración mayor que posiblemente Protarco querría escuchar sobre la mezcla de afectos que se da en la comedia pero aplicada a otros casos (como el miedo, el amor, etc.), porque ahora Sócrates quiere continuar con la cuestión inicial del *Filebo* (es decir, el placer puro y sin mezcla).

La introducción relativamente repentina de los *thrênoi* y las tragedias –después de que las emociones mixtas de la comedia fueron tratadas previamente en detalle, mientras que antes de la comedia sólo se tematiza de nuevo como *exemplum*–, así como el acuerdo excesivamente rápido de Protarco, que impide cualquier otra explicación de Sócrates sobre las emociones mixtas en el ámbito de la tragedia, y la fórmula que Sócrates propone como conclusión de este pasaje, pueden entenderse, en mi opinión, como una señal del autor Platón al hecho de que aquí, en el mismo punto en que Sócrates atribuye la mezcla de placer y desagrado a "toda la tragedia y la comedia de la vida", se alude a un tema importante que, aunque ahora se omita, es abordado en otras ocasiones en la obra platónica. Se trata, en mi opinión, de un tema poético del filósofo Platón, que al igual que en otros diálogos lleva a su personaje Sócrates o a otros a tratar explícitamente acerca de la tragedia y la comedia en la medida en que son relevantes para la vida humana.¹⁵

II. ¿POR QUÉ TRAGEDIA, Y CÓMO?

Ahora debemos considerar brevemente por qué Sócrates introduce la tragedia exactamente aquí en el pasaje 50b, y en efecto exclusivamente aquí, y transfiere la mezcla de afectos de la comedia a la tragedia y a la mezcla de ambas en la vida. En *Filebo* 48a5 ss. se afirma sucintamente que los espectadores de las representaciones trágicas lloran y se alegran al mismo tiempo (ἅμα χαίροντες κλάωσι). Esta antinomia emocional queda como una paradoja, no se explica ni aquí ni en 50b ni en ningún otro lugar del *Filebo*.¹⁶ Según nuestros conocimientos actuales de la literatura griega, en este pasaje del *Filebo* (48a5 ss.) se nombra por primera vez explícitamente el placer, el deleite

¹⁵ Cf. SEIDENSTICKER (1978).

¹⁶ Cf. también SEIDENSTICKER (1991: 219).

en lo trágico, pero no se lo explica.¹⁷ Esta observación de Sócrates confluye con algunos pasajes de la *República*: recuerda en parte a Leoncio, el que contemplaba cadáveres en el libro IV (439e5-440a4), pero recuerda también al Libro X, en el que Sócrates tematiza la tendencia humana a entregarse al dolor (*λύπη*; cf. *R. X* 604b1: *hélkon*; 604d8-11: ¡esto es *alógiŝton!*; 606a3-7 y 605c10-d5: quien arrastra emocionalmente a la mayor parte de la audiencia en el teatro, y a pesar de que en realidad la perjudica, es alabado como buen poeta). Sócrates nombra explícitamente el placer que produce la tragedia y su problemática en *R. X* 606b5-8:

"Verás, creo que sólo unos pocos tienen la capacidad de calcular que el disfrute (*apolaúein*) de los sufrimientos de otros está destinado a golpear más cerca de casa, ya que habiendo fomentado un fuerte sentimiento de piedad al ver los primeros, no es fácil controlarlo en las propias emociones".

Así pues, el –mal– entrenamiento de los afectos que producen las tragedias en el teatro tiene un efecto en la propia vida y en la actitud hacia el propio sufrimiento. Hay una repercusión en el propio *bios*. Sócrates afirma después explícitamente que lo mismo ocurre con la comedia (lo *geloŝon*), el disfrute de lo ridículo en el teatro tiene un efecto sobre la propia personalidad y la propia vida del espectador. Por lo tanto, esta excitación del afecto en el espectador por parte de la tragedia y la comedia se considera mala en el contexto político-pedagógico (y eso explica por qué hay que rechazar a Homero).¹⁸ En Kallípolis, según Sócrates, se preferiría un "poeta y mitólogo más rústico y menos divertido, que sirva al beneficio de una educación adecuada (*αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρω ποιητῇ ... καὶ μυθολόγῳ*, *R. III* 398a1-b4).

El *Fedón* puede considerarse un ejemplo de "tragedia" filosófica en gran medida contraria a las convenciones trágicas habituales. Aquí encontramos la puesta en práctica performativa, por así decirlo, de la psicología platónica (puedo ser breve aquí, ya que esto es muy conocido: Sócrates se pone en escena ante la muerte como un héroe completamente disciplinado en

¹⁷ SEIDENSTICKER (1991: 220 ss.).

¹⁸ SEIDENSTICKER (1991, 238).

lo afectivo.¹⁹ Hay incluso una referencia explícita a la tragedia en el *Fedón*: pues Sócrates, poco antes de beber la copa de veneno, se compara con un τραγικός ἄνθρωπος sometido a la εἰμαρμένη (*Fd.* 115a5 s.).

Lo que se quiere decir, creo, es que Sócrates debe morir como todos los héroes trágicos de la escena. De este modo, deja clara la transferencia de lo trágico del teatro a la vida.²⁰ La vida humana como tragedia, en la que al final está la muerte. Sin embargo, el hecho de que Sócrates relativice esto deja clara su actitud ante la muerte, que no se corresponde en absoluto con la de los héroes trágicos habituales: pues no llora ni se lamenta, sino que se muestra valiente y tranquilo. Tampoco se somete al destino, sino que decide libremente no seguir las propuestas de fuga que trae su amigo: al contrario, permanece en la prisión y va tranquilamente a la muerte. Así, Sócrates en el *Fedón* resulta ser un protagonista plenamente disciplinado en lo afectivo, sólo en apariencia un τραγικός ἄνθρωπος, pero al que se ve precisamente como "no trágico", "anti-trágico" y más bien "héroe filosófico".

El τραγικός ἄνθρωπος que se encuentra aquí resulta ser, pues, un concepto familiar pero anticuado transformado por el Sócrates de Platón. En el *Fedón* vemos la tragedia de una vida, la ejecución intrínsecamente injusta de Sócrates, que actúa como un nuevo tipo de héroe "trágico" y va a la muerte controlando sus afectos. En este texto se integra un efecto graduado sobre el "público" de este héroe: pues mientras que su mujer y sus hijos se lamentan y lloran, el narrador, Fedón, describe para sí mismo un "πάθος inusual", una mezcla (*krásis/sugkekraméne*) de *hedoné* y *lýpe* que también se aplicaba a la mayoría de los presentes en ese momento (*Fd.* 59a4-9). Así, mientras el "héroe" Sócrates actúa de manera ejemplar y sin afectación y muere felizmente (cf. 58e3: εὐδαίμων), sus amigos siguen reaccionando con emociones encontradas, confirmando con sus risas y llantos (το τέ μὲν γελῶντες, ἐνίοτε δὲ δακρύνοντες) esa mezcla de afectos tan breve y sucintamente formulada en el *Filebo* para la tragedia (*Phlb.* 48a5 s.: ἅμα χαίροντες κλάωσι).

¹⁹ HALLIWELL (1984: 56 ss.); (1998: 339); ERLER (2007: 62 ss.).

²⁰ Estoy de acuerdo aquí con HALLIWELL (1998: 339).

III. EL CONTEXTO DEL *FILEBO*: *SIMPOSIO* Y *LEYES VII*

Pasemos ahora a contextualizar el pasaje del *Filebo* que nos interesa con pasajes relevantes del *Simposio* y de *Leyes VII*: veamos allí los pasajes que también tratan de la tragedia y la comedia o de modelos alternativos a la poesía dramática establecida, y veamos hasta qué punto se pueden encajar estas piezas del rompecabezas.

(1) *Simposio* 223c6-d8. Hacia el final del diálogo, el narrador Aristodemo nos cuenta que se quedó dormido después de que el grupo komástico entrara en su ronda nocturna. Cuando se despertó al amanecer, sólo Sócrates, Agatón y Aristófanes seguían despiertos y bebiendo. El propio Aristodemo seguía cansado, cabeceando una y otra vez, pero llega a saber que Sócrates "obligó a Agatón y a Aristófanes a ponerse de acuerdo en que la tragedia y la comedia podían ser escritas por un mismo hombre y que un trágico que entiende de arte es también un cómico" (*Smp.* 223d).²¹ Ambos habrían estado de acuerdo, tras lo cual primero Aristófanes, luego Agatón se durmieron y sólo Sócrates se mantuvo despierto, se levantó y se fue.

Lo que Sócrates exige aquí tanto al trágico como al comediógrafo no es otra cosa que aceptar una mezcla de las competencias trágica y cómica en la persona de un poeta, inusual según las convenciones dramáticas y genéricas contemporáneas. Normalmente, estas profesiones poéticas estaban claramente separadas. Al enfatizar aquí con tanta fuerza la habilidad (*ἐπίστασθαι*) y el arte, la pericia (*τέχνη*), Sócrates nos permite concluir, en consecuencia, que la *epistémē* y la *téchne* son las condiciones cruciales para una mezcla dramática tan inusual. Sócrates formula así, al amanecer, una tesis poetológica, de producción estética emocionante, cuya ejecución (por Aristodemo, el narrador que ya está muy cansado) se omite para los destinatarios. La combinación de la competencia trágica y cómica en la persona de un poeta no sólo lleva implícita la afinidad de la tragedia y la comedia, sino también su mezcla genérica.

A la vista de este pasaje del *Simposio*, *Filebo* 50b con la metáfora de Sócrates de "toda la tragedia y la comedia de la vida" me parece también

²¹ Pero cf. *R.* III 395a.

bastante relevante para el diseño de los diálogos de Platón, así como para su autocomprensión como autor (lo mismo afirma Patterson, 1982).²² Después de que Sócrates, en el *Filebo*, insinúa la mezcla de placer y desagrado que se produce en la audiencia de una tragedia, Protarco lo acepta sin chistar. Por otra parte, se opone a la afirmación análoga de la mezcla de emociones para la comedia, por lo que Sócrates elabora entonces su análisis para la comedia de forma más amplia. Acertadamente, Bernd Seidensticker afirma: "El rápido asentimiento [sc. de Protarco] resulta tan molesto como que el narrador del *Simposio* se duerma sobre el final".²³ En ambos casos nos habría gustado conocer las observaciones de Sócrates. El hecho de que a las dos insinuaciones de Sócrates (en *Smp.* y en *Phlb.*) sigan a continuación marcadas omisiones puede interpretarse, a mi juicio, como referencias de Platón a una correspondiente discusión intra-académica, así como una sugerencia de combinarlas con otras piezas del rompecabezas poetológico esparcido en su obra.²⁴

Por ahora podemos afirmar que hemos encontrado una tesis de Platón acerca de la producción-estética en el *Simposio* y una tesis de recepción-estética en el *Filebo*. Ambas, junto con los mencionados pasajes relevantes de la *República* y el *Fedón* (como se ha señalado), dan como resultado una imagen global coherente: Platón, el autor, propone varias veces una afinidad genérica, una apertura y una mezcla de tragedia y comedia (tanto en términos de producción como de recepción-estética) y postula su "interferencia" en la vida de las personas. Estas tendencias poetológicas son aún más evidentes en los *Leyes*.

(2) Veamos ahora *Leyes* VII: allí, en el contexto de la conversación sobre la *mousiké* adecuada en el estado ideal de Magnesia, el Ateniense habla también de la comedia y la tragedia (816d3 ss.): Las características de la comedia, representadas allí por el discurso, el canto y la danza, deben examinarse "desde el punto de vista del espectador" (perspectiva estético-receptiva). Pues hay que conocer lo ridículo (γελοῖον) si se quiere reconocer lo serio (τὰ σπουδαῖα) y ser "razonable" (φρόνιμος). Sin embargo, dice, si se

²² HALLIWELL (2002: 106).

²³ SEIDENSTICKER (1991: 221). Cf. *ibid.*, 219-241.

²⁴ Cf. BÜTTNER (2000: 98).

está mínimamente interesado en la *areté* no se debe cultivar la comedia en Magnesia; allí ha de ser cosa de personas no libres y extranjeros. Esto es todo lo que dice sobre la comedia. Inmediatamente a continuación, el Ateniense comenta sobre tragedia: los poetas trágicos sólo podrán representar sus obras bajo estrictas condiciones. En un discurso ficticio dirigido a ellos, les dice que él y sus interlocutores, en tanto legisladores, "somos nosotros mismos, en la medida de nuestras posibilidades, dramaturgos, y nuestra tragedia es a la vez la más justa y la más fina en nuestro poder" (Lg. VII 817b1-5). A diferencia de la tragedia tradicional, el objeto de esta tragedia ha de ser la *πολιτεία* como "imitación de la vida más bella y mejor", es decir, la convivencia de las personas en el estado regulado por las leyes. La "vida más bella y mejor" ha de ser objeto de representación (*mimesis*) en la "tragedia más bella" o, como dice unas líneas más adelante, en el "drama" más bello. Se trata, pues, modelar de forma ideal primero la vida y luego el drama ideal a ser representado. El *bíos* ejemplar se formula como condición de la *eudaimonía*. Pero dado que, como afirma el Ateniense, los trágicos tradicionales eran descendientes "de las musas gentiles" (Lg. 817d4-8), es decir, eran ellos mismos portadores de afectos, también apelaban y estimulaban los afectos en los espectadores (cf. también R. X 603 ss.; 605c-d: 606d; Gorg. 502b-c). Los legisladores de las *Leyes* actúan, pues, en sentido contrario: quieren limitar y contener los afectos de los espectadores de la tragedia; el *nómos* asegura calma y orden en el alma. La muerte y su evaluación (afectiva o controlada en los afectos) desempeñan un papel central (cf. *Fedón*). De ahí que, en *Leyes* VII, el Ateniense hable de la "tragedia más verdadera" en conexión indisoluble con el control total de los afectos.

De modo que aquí también se trata de una transformación y superación de la tragedia que era entonces habitual a través del correcto manejo – correcto desde un punto de vista filosófico– de los afectos. A estos, el Ateniense, a comienzos del Libro VII, los había denominado leyes "no escritas" o "heredadas", tales como lujurias (*ἡδοναί*), dolores (*λύπαι*) y deseos (*ἐπιθυμίαι*), antropológicamente dados, y habían sido descritos de forma impresionante en la famosa parábola de la marioneta (Lg. I 636d4-e3; 644d-645b; V 732e4-7).

Pero además hay otro aspecto importante: en *Leyes* VII 816 ss., en el contexto de la gimnasia y la danza, si se mira de cerca el texto, no se podía

discernir una demarcación de la danza "seria" (σπουδαῖον) y la danza cómica (φαῦλον): la tragedia y la comedia parecían más bien concebirse aquí como opuestos cercanos.²⁵ En el contexto de esta discusión, lo importante es que Platón también aquí (al igual que en *Smp.*) parece concebir la transición de la comedia a la tragedia como fluida, y que la apertura genérica que emerge entre ambos tipos dramáticos permite el reflejo contrastante de las características de ambos y el *insight* de cada uno de ellos hacia su contrario. Esto, a su vez, coincide con lo que el Ateniense afirma un poco más adelante, en la conclusión, acerca del drama “más bello”. Pues, en mi opinión, con “drama” debería aludir por igual a ambos géneros dramáticos, tragedia y comedia. Si esto es así, la nueva forma de drama impulsada por el Ateniense, y que se enmarca dentro de las directrices filosóficas, exhibe una fusión o mezcla de tragedia y comedia.²⁶ Esta nueva forma de drama o tragedia, que posiblemente habría perdido su carácter "trágico", como en el griego moderno de hoy, "imitaría la vida más bella y mejor" (*Lg.* 817b).

Es importante entonces que aquí en *Leyes VII* encontremos de manera explícita formulado y elaborado lo que habíamos insinuado a partir del pasaje 50b del *Filebo*: Platón se ocupa de un concepto dramático nuevo, filosóficamente ejemplar, que ha de aplicarse en la vida.

IV. TODA LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA DE LA VIDA: EL MÁS BELLO DRAMA DE PLATÓN, O LA MEZCLA DEL DRAMA Y LA VIDA

Es bien sabido que Platón concibe una poética basada en pautas filosóficas, sobre todo en consideraciones psicológicas, y que las negocia y pone en práctica en sus diálogos a veces de manera explícita y a menudo también implícitamente (sobre todo a partir de *R.* y *Lg.*).²⁷ Los diálogos de Platón no sólo son estilizados en lo lingüístico y documentan de forma notable el poder sugestivo del lenguaje elaborado (cf. ya Gorgias, *Hel.* 8 y ss.), sino que

²⁵ Sobre este pasaje difícil, cf. la discusión en MAENNLEIN-ROBERT (2013: 129).

²⁶ MAENNLEIN-ROBERT (2013: 137).

²⁷ Cf. Arist., *Po.* 1448b4 ss.; 1449b27 ss.; 1453b10 ss.; *Rh.* 1370a27 ss.; *Pol.* 1341b32 ss.; véase SEIDENSTICKER (1991: 219).

además están diseñados de manera dramática. Según anota Diógenes Laercio (III 5 y 18), Platón no sólo se ocupó en sus primeros tiempos de la lírica y la tragedia, sino que también basó su diseño de diálogos en los mimos de Sofrón, es decir, en un antiguo género dramático cómico. El diálogo en sí mismo ha sido un elemento genuinamente poético y dramático desde Homero, incluso cuando está narrado o incrustado en múltiples marcos narrativos (como ocurre, por ejemplo, en el *Simposio* o el *Parménides*). Se sabe que los diálogos de Platón contienen numerosos motivos trágicos y cómicos, por ejemplo, en el comienzo del *Protágoras* o en la escena del portero del mismo diálogo; en el *Simposio*, la escena en la que el borracho Alcibíades se une a la ronda con el *Komos*; en el *Fedón* y el *Critón*, con la muerte del protagonista, Sócrates). Por otra parte, hay rasgos formales y estructurales en correspondencia, como las apariciones y desapariciones de personajes, en el *Fedón*, el eco de un *thrênos* de la esposa y de los hijos de Sócrates, etc. Los diálogos de Platón no son, por supuesto, tragedias o comedias en el sentido genérico o tradicional o según la comprensión contemporánea, sino diálogos filosóficos en prosa, elaborados según ciertas convicciones poetológicas de Platón como autor. A mi juicio, elemento fundamental de la poética de base filosófica de Platón son las observaciones sobre la afinidad genérica, sobre la apertura e incluso sobre la mezcla de los géneros de la tragedia y la comedia; observaciones que a menudo se ponen en acción de forma dramática en los diálogos, y que a veces son más breves y a veces más largas en pasajes individuales, como acabamos de ver, sobre la base de los esbozos de *Simposio* y *Leyes*.

Ahora afirmo que esa observación poetológica sobre el ideal de la mezcla dramática también tiene eco en *Filebo* 50b y que debería situarse en el contexto más amplio de las observaciones y sugerencias poetológicas esparcidas por toda la obra de Platón. El fenómeno de la mezcla de géneros se inscribe en el contexto de la mezcla de afectos (placer-displacer) en el *Filebo*. Me parece importante (1) que la mezcla de afectos de la que se habla en el *Filebo* (en el marco más cercano del pasaje de Sócrates y Protarco que analicé), estimulada en la audiencia teatral de comedias y tragedias, se corresponda con la mezcla de afectos en la vida cotidiana de los espectadores, formulada en la metáfora de Sócrates de "toda la tragedia y la comedia de la vida"; y (2) que ambas tengan connotaciones negativas sobre el fondo de la

psicología platónica. Pues la "tragedia" y la "comedia" deben entenderse aquí en principio en el sentido más tradicional, con sus efectos tradicionales sobre el público.

La apreciación del placer (representada por un Filebo hedonista), al igual que el fenómeno de la mezcla de placer y displacer en la comedia y en la tragedia señalado por Sócrates, se describe en el *Filebo* como un fenómeno normal. Queda claro que el Sócrates de Platón, con su drástica relativización y desvalorización de la *hedoné*, persigue aquí un ideal contrario, como vemos, por ejemplo, en una observación hacia el final del diálogo (*Phlb*, 67b1-7). Allí se refiere a la opinión de los "muchos" (οἱ πολλοί), que consideran el placer esencial para una vida feliz. Ya en la apertura del diálogo (11b6-c1) Sócrates había contrapuesto el ser razonable, el pensar (τὸ φρονεῖν καὶ τὸ νοεῖν), la memoria y todo lo relacionado con ella, así como la opinión correcta y el verdadero razonamiento, al placer que defiende Filebo. Así, al enmarcar la discusión del *Filebo*, se mencionan competencias intelectuales filosóficas básicas que son cruciales para el manejo adecuado de los afectos y emociones antropológicas que simplemente existen y que, por tanto, deben ser favorecidas. Es evidente que la tragedia y la comedia tradicionales, junto con los afectos mixtos que ellas evocan, tienen ahora connotaciones negativas. Pero en *Filebo* 50b, a la vez que se advierte el fenómeno de la mezcla e interferencia dramática y genérica en la vida, se indica también el contraconcepto positivo de Platón: porque en *Filebo* 50b, la transferencia de la mezcla de emociones a "toda la tragedia y la comedia de la vida", que sólo a primera vista puede parecer metafórica, representa un importante puente conceptual al poner en juego la "vida", ella también, análogamente, dramática y mezclada. Platón indica así la relevancia del drama para la vida, y viceversa.

En *República X*, en *Leyes VII*, así como en el *Filebo*, se suprime la distancia del espectador de teatro con respecto a lo representado, que hasta entonces se pensaba y suponía, y que está inicialmente condicionada por la espacialidad del teatro, y por la visión del sufrimiento ajeno. En su lugar, dominan el impacto y la identificación de la vida y los acontecimientos escénicos (lo cual es peligroso en el caso de los falsos modelos en escena); la vida, la realidad del espectador, resulta ser el verdadero drama, el campo central de los afectos y emociones mezclados que hay que dominar. Y es

precisamente esto lo que hay que entrenar y ejercitar a través de modelos dramáticos adecuados, a través de dramas ejemplares que no estimulen los afectos sino que los domestiquen –que los vuelvan filosóficos– a partir de una concepción nueva, genéricamente abierta, como hace decir Platón a su Sócrates, o incluso al Ateniense. La estrecha afinidad entre el drama y la vida, o la interferencia de lo dramático en la vida, puede ser utilizada –como se ve por ejemplo en *República* y en *Leyes*– de forma muy productiva por el filósofo en lo relativo a la educación en un estado ideal (y puede ser comunicada en consecuencia de forma positiva a través de un héroe "ejemplar", como se muestra en el *Simposio* y sobre todo en el *Fedón*). Que el pasaje del *Filebo* en el que me he centrado hoy se interprete también como una aportación a la poética filosófica de Platón, esa era mi preocupación.²⁸

BIBLIOGRAFÍA

- APELT, O., *Platons Dialog Philebos*. Übersetzt und erläutert, Leipzig: Felix Meiner, 1912.
- BENARDETE, S., *The Tragedy and Comedy of Life. Plato's Philebus*, The University of Chicago Press, 1993.
- BROCK, R., "Plato and Comedy": 38-49. En E. M. CRAIK (ed.), "*Owl to Athens*". *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 1990.
- BÜTTNER, S., *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen: Francke, 2000.
- CERASUOLO, S., *La teoria del comico nel Filebo di Platone*, Napoli: Turris Eubernea, 1980.
- ERLER, M., *Platon* (Die Philosophie der Antike Band 2/2, hg. v. H. Flashar), Basel, 2007.

²⁸ Traducción al español de Ivana Costa.

- ERLER, M., “*Philebos* und *Phaidon* über die Qualität von Emotionen”: 152-157. En J. DILLON Y L. BRISOON (eds.), *Plato's Philebus. Selected Papers from the Eighth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2010.
- FREDE, D., *Platon. Philebos. Übersetzung und Kommentar*. (Hg.) E. HEITSCH / C.W. MÜLLER, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1997.
- FREDE, D., *Plato's Philebus, Translation with introductory essay and notes*, Indianapolis: Hackett, 1993.
- FRIEDLÄNDER, P., *Platon. Band III: Die Platonischen Schriften. Zweite und Dritte Periode. Zweite erweiterte und verbesserte Auflage*, Berlin 1960.
- GIULIANO, F. M., *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2005.
- GOSLING, J. C. B., *Plato's Philebus*. Translated with commentary by J. C. B. G., Oxford: OUP, 1975.
- HALLIWELL, S., “Plato and Aristotle on the denial of tragedy”: 49-71. En *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Cambridge University Press, 1984.
- HALLIWELL, S., “Plato's Repudiation of the Tragic”: 332-349. En M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1998.
- HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, 2002.
- MÄNNLEIN-ROBERT, I., *Poetik: Komödie und Tragödie* (VII 796e–817e): 123-141. En *Platon, Gesetze – Nomoi* (hg. von C. HORN), Berlin, 2013.
- PATTERSON, R., “The Platonic Art of Comedy and Tragedy”, *Philosophy and Literature* 6, 1982: 76-93.
- RIEDWEG, C., *Jüdisch-Hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos*, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1993.
- TAYLOR, A. E., *Plato. Philebus and Epinomis*. Translation and introduction by A. E. T., edited by R. Klibansky, London: Folkestone, 1972.
- SEIDENSTICKER, B., *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, *AJPh* 99, 1978: 303-320.

SEIDENSTICKER, B., *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*: 219-241. En *Fragmenta Dramatica* (V. H. HOFMANN - A. HARDER, hrs.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.

**FILOSOFÍA Y SÁTIRA:
EL ΦΙΛΟΠΛΑΤΩΝ DE TEODORO PRÓDROMOS (H 149)**

PABLO CAVALLERO¹

RESUMEN. Se ofrece una traducción española del texto mencionado, con introducción, anotación y comentario interpretativo, y se destaca que la obra representa el género *satura* en Bizancio, según una tradición amplia recogida por el 'clasicismo' del s. XII y representada también por *Ignorante o el que se dice profesor*, *La vieja libidinosa* y *El viejo barbilargo*, obras con las que ésta tiene puntos de contacto.

Palabras-clave: Bizancio, sátira, Pródromos, tradición, *Φιλοπλάτων*.

ABSTRACT. It is offered here a Spanish translation of the *Φιλοπλάτων*, with introduction, notes and interpreting commentary; it is highlighted that this work represents the genre *satura* in Byzantium, according to a large tradition assumed by the 'classicism' of the XIIth century, that is represented also by *Ἀμαθής*, *Κατὰ φιλοπόρνου γραός* and *Κατὰ μακρογενείου γέροντος*; these works have similarities with *Φιλοπλάτων*.

Keywords: Byzantium, satire, Prodromus, tradition, *Φιλοπλάτων*.

INTRODUCCIÓN

En el marco de nuestros estudios tendientes a componer *La literatura griega en Bizancio*, proponemos un avance en el género de la sátira al ofrecer este texto en versión española –no tenemos noticia de que ella exista– con un análisis introductorio. Aunque no hay aquí mezcla de prosa y versos –salvo algunos citados–, pensamos que se trata de una *satura* al estilo latino, griego antiguo y lucianesco, con una crítica irónica y sarcástica hacia ciertos com-

¹ Universidad de Buenos Aires, Conicet, UCA, AAL. E mail: pablo.a.cavallero@gmail.com.
orcid.org/0000-0001-5756-3347.

Fecha de recepción: 26/9/2022; fecha de aceptación: 3/10/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p41-61>

ponentes de la sociedad, con alusiones literarias eruditas, sin uso de nombres propios para dar una aplicación amplia, carente del enfoque personal de un ὄνομαστὶ κωμῶδεῖν.

La autoría de la obra corresponde al filólogo, hagiógrafo, novelista, poeta, dramaturgo, orador, ensayista y satírico Teodoro Pródromos² (Constantinopla, c. 1100 - c. 1170), uno de los escritores más prolíficos y reconocidos de Bizancio, que representa un cierto 'renacimiento' de la cultura clásica, una especie de 'tercera sofística'.³

Esta pieza fue editada y traducida al italiano por Podestà⁴ y por Romano.⁵ La numeración H 149 responde a la de Hörandner.⁶ Migliorini (2010), en su tesis, retoma la lectura del ms. *Vaticanus gr.* 305, 53v-56r, único testimonio que transmite el texto,⁷ y hace correcciones a las lecciones de Podestà y de Romano como así también disiente de algunas de sus interpretaciones.

² Sobre la transcripción de nombres propios bizantinos, advertimos que seguimos nuestro criterio, distinto del habitual para los nombres clásicos. Si el nombre es común, está castellanizado (Juan, Miguel, Teodoro); pero el apellido se mantiene con una transliteración que diferencia, por ejemplo, ε de η (ê si tiene tilde, ē si no la tiene), de modo que ésta se pronuncie 'i'. Es un criterio análogo a escribir Shakespeare y no 'Yékspir', forma que tendría interpretaciones muy diversas para los lectores. Asimismo, los topónimos clásicos están castellanizados según el paso por el latín, respetando la regla de acentuación latina: Μυτιλήνη (primera declinación) > Mitilena; Θεσσαλονίκη (iota larga) > Tesalonica.

³ Sobre este concepto cf. KALDELLIS (2007: 225 ss.).

⁴ PODESTÀ (1947: 4-12).

⁵ ROMANO (1999: 327-335).

⁶ HÖRANDNER (1974).

⁷ Los códices *Vat. gr.* 2363 y *Vaticanus Ottobonianus gr.* 466 son apógrafos de V.

TRADUCCIÓN

[V 53v] [M 75]

FANÁTICO DE PLATÓN O CURTIDOR

[L.] ¡Ea, hijo de Aristón!,⁸ eres bello y sabio,⁹ no solo respecto de toda musa¹⁰ sino también de toda forma de sabiduría, de las cosas especialmente tremendas y que requieren experticia: escribes leyes, haces habitar ciudades, tratas sobre ética,¹¹ sobre naturaleza,¹² sobre la divinidad;¹³ y todo excelentemente.¹⁴ [10] Eres musa y sonido muy armonioso para los músicos, primera unidad para los que hacen cuentas,¹⁵ sol para los que estudian astros, línea recta para los geómetras y, en resumen, eres lo más precioso de las cosas relativas a cada ciencia para los que se ocupan de cada una. De Platón

⁸ Ἀρίστων, -ωνος, nombre registrado en diversos autores, designa aquí al padre de Platón. Su raíz ἄριστος sugiere 'excelencia'. Platón se llamaba en realidad Aristocles 'fama del mejor', y nació en Egina en el año 427 a.C. Aristócrata, era primo del luego tirano Critias por parte de madre. Estudió con Crátilo y Hermógenes y en 407 se unió al grupo de Sócrates. Viajó a Egipto, Cirene, Tarento, Siracusa. Tras el 399 comienza la producción literaria. En 385 funda la Academia, donde muere y es sepultado en 347. Se conocen cuarenta y tres títulos de sus obras; veintidós títulos corresponden a obras espurias. Fue maestro de Aristóteles.

⁹ La frase καλὸς καὶ σοφός recuerda la clásica καλὸς καὶ ἀγαθός que era un principio al que aspiraban los griegos, sobre todo los aristócratas. El cambio de 'bueno' por 'sabio' se orienta al contenido de la sátira, en la que se exalta la sabiduría de Platón.

¹⁰ Es decir, las artes en tanto son auspiciadas por las nueve Musas, divinidades hijas de la Memoria o Mnemósina (*Mnemosýne*).

¹¹ El verbo ἠθικεύομαι es bizantino; se registra en Nikéttas de Bizancio, Zonarás, etc.

¹² El verbo φυσικεύομαι es tardoantiguo; se registra en Juliano y Galeno.

¹³ Esta secuencia alude a diversas obras de Platón: las *Leyes*, la *República*, los diálogos éticos y los relativos a la 'física' y/o a los dioses.

¹⁴ El adverbio ἄριστως juega con el nombre del filósofo y con el de su padre

¹⁵ La matemática era muy importante para la Academia, quizás como herencia del pitagorismo; también se estudiaba medicina, astronomía y retórica (cf. nota a la línea 46). Se dice que la institución tenía un cartel que decía "no entre nadie que no sepa geometría". Cf. Ps.-Galeno, *De partibus philosophiae* 2 τὸ γὰρ μαθηματικὸν οὐκ ἠβούλετο εἶναι μέρος τῆς φιλοσοφίας, ἀλλὰ προγύμνασμά τι ὥσπερ ἡ γραμματικὴ καὶ ἡ ρητορικὴ· ὅθεν καὶ πρὸ τοῦ ἀκροατηρίου τοῦ οἰκείου ἐπέγραψεν 'ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω'. τοῦτο δὲ ὁ Πλάτων ἐπέγραψεν, ἐπειδὴ εἰς τὰ πολλὰ θεολογεῖ καὶ περὶ θεολογίαν καταγίνεται

son las palabras, de Platón los diálogos, de Platón toda la retórica divididamente y, asimismo, toda la filosofía y la retórica [15] filosófica unificada y la filosofía-orador.¹⁶ Me asombro por tu *Fedón acerca del alma*, me quedo perplejo por tu *Timeo acerca de la naturaleza*, por aquellos bellos Fedros, aquellos retóricos Gorgias, los Teetetos, los Axíocos y los restantes Platones.¹⁷ En efecto, acerca de estas y de cosas tales eres diestro y el más diestro de todos, huésped ateniense;¹⁸ empero, no [20] lograste inspirar también el conocimiento a los que se acercan a tus libros desde el primer punto de partida, como afirman,¹⁹ aunque si fuesen precisamente una piedra...²⁰ Pues²¹ a Melpómena y a Calíopa y a Terpsícora²² nosotros las escuchamos y

¹⁶ Estas denominaciones (ή φιλόσοφος συνημμένως ρητορική y ή ρήτωρ φιλοσοφία) parecen aludir al cuestionamiento de la retórica, sobre todo por su aplicación por parte de los sofistas. En su obra *Gorgias*, título que alude a uno de los grandes oradores, Platón condena la retórica como mera aplicación de la dialéctica, por el peligro de polémica y de manipulación.

¹⁷ Pródromos pone en plural títulos de obras de Platón, nombre éste que también pluraliza como metonimia de sus producciones: *Fedro*, *Gorgias*, *Teeteto*, *Axíoco*. *Axíoco* es diálogo pseudo-platónico; aunque considerado platónico por Clemente Alejandrino y por Estobeo, ya era visto como espurio por Diógenes Laercio III 62, si bien la autenticidad fue cuestionada abiertamente a partir del Humanismo renacentista.

¹⁸ Puede aludir al protagonista de *Leyes*, que es Platón mismo. La patria de Platón, la isla de Egina, pertenece al Ática insular. Cf. *Ignorante o el que se dice profesor* (144 H) 4g y 6f. La condición de ξένος 'extranjero', 'huésped', se deberá a la perspectiva bizantina de la obra.

¹⁹ La parentética ὄφασιν puede aludir a que está usando una metáfora que apunta al lugar en que se inicia una carrera en el estadio o al embarcadero en donde comienza una travesía. Remite a un refrán, según hallamos en Makários Khrysoképhalos, *Paremiás* 2: 18 Ἀπό γραμμῆς ἤγουν ἐξ ἀρχῆς. Ὅμοιον τῷ Ἀπὸ πρώτης ἀφειτηρίας. Cf. escolios a Aristófanes *Caballeros* 1159, verso en el que se usa βαλβίς como 'punto de partida', y a *Lisístrata* 1000, donde se emplea ὑππλαγίς. Los glosarios tardoantiguos y bizantinos (Elio Herodiano, Hesiquio, *Lexicon artis grammaticae*, *Etymologicum genuinum*, *Suda*) y comentaristas de textos explican el término *aphetería* como sinónimo de *balbís* o como ἀρχή, θύρα τοῦ ἵπποδρομίου (*Anonymus lexicographus*, Phótiος, *Lexica Segueriana*, Pseudo-Zonarás); es usado también por Teofilacto, Juan Damasceno, Miguel Psellós, etc. La misma frase ἐκ πρώτης, ὄφασιν, ἀφειτηρίας usan Ana Komnēnē en *Alexíada* 13: 5, 2; Nicéforo Calixto Xanthóroulos, *Encomio* 1: 165; Filóteo Kókkinos, *Encomio de Gregorio Palamás* 57: 37 y *Homilía sobre san Onofrio* 7: 2; Andreas Libadenós, *Descripción de viaje* 60: 33.

²⁰ La frase parece sugerir que, si los que se acercan así a su obra fuesen una piedra, se entendería mejor que no se inspiraran.

²¹ μὲν... δὲ...: estos distributivos son rasgos clasicistas; estaban ya en desuso. Cf. 43/44, 49/53, 66/68, 76/79, 90/91, 92/97, 136/137.

tú te has enriquecido con la musa y con cuantos otros de los nombres estos completan el grupo de los nueve. Mas de alguna décima musa inspiradora-del-razonamiento²³ nunca hemos escuchado nosotros el nombre ni Platón se enriqueció con su gracia.²⁴ [25] ¿Pues cómo, no existiendo ni habiendo nacido ella? Luego, tras dejarte a ti de lado, Platón [V 54r], ¡que me vuelva hacia quien ultraja tu libro; y prolongaré contra él el discurso!

[II.] ¿No yerras muy mucho y no te hallas como loco,²⁵ el más infeliz [30] de todos los hombres,²⁶ si estando totalmente no ejercitado no sólo²⁷ en la filosofía según la afirma Platón –para no extraviarme también yo contigo diciendo tonterías tales– sino también en la lectura misma de acuerdo con la prosodia y ni siquiera en la práctica²⁸ de ésta, luego abres el libro platónico –y éste, cabeza abajo, sí ¡por el cielo!– y te sientas sobre la rodilla y apoyas el codo [35] en la mejilla y asumes totalmente el aspecto de quien lee,²⁹ por lo cual balbuceas³⁰ con ambos labios y por lo cual relajas los párpados y pa-

²² Tres de las nueve musas, hijas de Zeus y Mnemósina o Memoria: Melpómene ('la que canta, la melodiosa'), protectora de la música y de la tragedia; sus imágenes la representan con cetro o corona en mano, con máscara trágica o puñal ensangrentado; suele llevar diadema y coturnos; aspecto opulento pero infeliz; Calíope ('de bella voz'): metonimia; musa inspiradora de la poesía épica y de la elocuencia, se la representa con corona de oro, trompeta y/o un texto; Terpsícora ('danza encantadora'), inspiradora de la danza y de la poesía ligera, aparece como una joven alegre que lleva una lira y corona de flores.

²³ ἐμπνευσιλόγου es hápax según Trapp.

²⁴ A Platón se atribuye el epigrama que designa a la poetisa Safo como décima musa (*Epigramas* 9: 506): Ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινεὶ ὡς ὀλιγώρως / ἠνίδε καὶ Σαπφὴ Λεσβόθεν ἢ δεκάτη. A esto parece aludir el texto para destacar que no hay una musa que inspire el razonamiento filosófico.

²⁵ μελαγχολᾷς literalmente 'estás melancólico, triste' (con un ataque de bilis negra).

²⁶ Esta frase, que suena como una invocación, tiene un núcleo en nominativo, como un predicativo (ταλαιπωρότατος), salvo que se interprete éste como un avance del uso del nominativo por el vocativo.

²⁷ μὴ ὅτι equivale a οὐ ὅτι y ambos a οὐ μόνον; cf. línea 51.

²⁸ ἐντριβή: en griego clásico existía el adjetivo ἐντριβής; el sustantivo es bizantino, aparentemente desde el s. X (cf. Trapp). Se registra en la *Pasión de santa Tomaide de Lesbos* 4: 71 (TLG).

²⁹ Cf. *Ignorante o el que se dice profesor* (144 H), 10a-b. Cf. CAVALLERO (2021b).

³⁰ ὑποψήλλεις con eta no se registra; Podestá editó ὑποψέλλεις, que es erróneo según el aparato de Migliorini. Quizás sea variante bizantina innovador.

reces devorar con sus particularidades³¹ a Platón entero? Y si alguien acercándose te preguntara³² "¿Qué libro platónico, entonces, querido compañero, tienes entre manos?", sé bien que³³ responderás; mas si también tras añadir "¡Enhorabuena!" volviera a preguntar "¿Acerca de cuál [40] de las cosas platónicas, hombre, tienes la presente propuesta de lectura?", te habrás puesto³⁴ ante la pregunta como una estatua de arcilla.³⁵ Pero tú, querido, quizás también regañes a Platón por la escritura en cierta oportunidad³⁶ y dirás que es mejor que la dicción sea expresada así que así;³⁷ [M 76] o de algún modo también, por una parte, borrarás los –supuestamente– errores de aquél, por otra inscribirás en cambio en el libro tus innovaciones.³⁸ [45] ¿Y

³¹ τοῖς ἰδιώμασι alude a las sutilezas, dificultades, variedades que pueden presentar los textos platónicos. MIGLIORINI (2010: 75, n. 9) propone que se puede añadir αὐτοῖς, 'las particularidades mismas' alegando αὐτοῖς ἰστίοις en línea 76, aunque corresponde línea 80.

³² ἔροιο (37), ἐπέροιο (39), ὑποτλαίη (45), ἴδοιμεν (50), ἐπισαχθείς (54), πρῆμιον (55), φεροίμεθα (67), ἀπολυθείμεν (94), παρασκευάσαιμεν (95), εἰσάγοιο (116), ἂν δοκηθείς (121), βούλοιο (133): el uso del optativo es un claro rezago clasicista, porque había desaparecido de la lengua coloquial hacía siglos. Véase CAVALLERO (2021a § 58).

³³ Las ediciones aportan ὅτι, quizás sea mejor ὁ τι. No parece corresponder "sé que responderás" sino "sé qué cosa responderás", aunque también es posible que el hablante quiera advertir que sabe que el otro no se quedará callado.

³⁴ ἐστήξει: futuro perfecto de ἵστημι. Es forma rara y clasicista. Por ahora el TLG sólo registra παρεστήξει en Luciano, *Imagines* 14: 18.

³⁵ Véase *Ignorante o el que se dice profesor* 6b "ante mis preguntas estás parado recto como estatua de arcilla". Esta imagen aparece también en Aristóteles, *Metafísica* 1035 A 32, en Juan Crisóstomo, *In Iohannem*, PG 59: 93, Teodoro Estudita, *Epístolas* 559: 14 (Fatouros), León VI el Sabio, *Homilías* 8: 113 (Antonopoulou), etc. En los textos de Teodoro y León se señala el desgaste que sufre una estatua de arcilla –lo que no ocurre con el mármol o el bronce, por ejemplo– y se lo compara con el del alma.

³⁶ "en cierta oportunidad" traduce el giro ἔστιν οὗ, equivalente a ἔστιν ὅπου y a ἔστιν ἐνθα, que literalmente significan 'existe el lugar', 'existe la ocasión' y equivalen a 'en ciertas circunstancias'.

³⁷ οὕτως ἢ ἐκείνως, frase coloquial; cf. Galeno, *De usu partium* 3: 853.10, *De placitis Hippocratis et Platonis* 6: 1.24 y 7: 7.14, *De differentia pulsuum* 8: 508.19, etc., Platón, *Leyes* 720E 2, Aristóteles, *Analytica priora et posteriora* 32B 18, *De caelo* 271B 4, etc., Estrabón, *Geographica* I 1:24, etc. Aquí el contexto dice κρεῖττον οὕτως ἢ ἐκείνως ἐξετηνέχθαι y en Epicteto, *Disertaciones* II 23.15, también hay un infinitivo y el comparativo ἄμεινον.

³⁸ καινουργήματα: el sustantivo καινούργημα es bizantino; según el TLG aparece desde el s. VI (Justiniano, Atanasio Escolástico, Jorge de Pisidia, Nicéforo I, etc.). Pródromos mismo lo usa en *Poema al emperador Manuel I* 94 y 125. La forma clásica es καινουργία.

aquel hijo de Aristón, el ateniense, objeto de jactancia de la anciana Academia,³⁹ podría tolerar de modo justo esto, al padecerlo de tu parte? Pues ¿por qué iba a soportar tener que caer en manos tan necias y, para decirlo de una vez, propias de carnicero?⁴⁰ Nosotros no hemos llenado las narices de una tan antigua secreción ni necesitamos de una nodriza que nos la suene,⁴¹ para decirlo según aquél mismo [refrán], de modo tal que, si [50] viéramos a un asno cargado con la lira de Orfeo⁴² o con la flauta de Timóteo,⁴³ nunca supondríamos que el asno es Orfeo o Timóteo, el cual parece que no sólo cantara con la lira sino que también completamente escuchara la lira, según el proverbio de los ineptos;⁴⁴ mas [creeríamos] que tú, asno de Cuma⁴⁵ o mula

³⁹ αἴχημα 'objeto de jactancia' aparece también en *Contra el viejo barbilargo* v. 34. Se llamó Academia a la escuela filosófica de Platón, que funcionaba en el bosque *Akademos* de Atenas desde el 387 a.C. Como en ella se enseñó filosofía (metafísica y política), retórica, dialéctica, matemática, astronomía y medicina, algunos la consideran la primera Universidad. Dañada hacia el año 90 a.C. a raíz de la guerra entre Roma y el Ponto, renació en era cristiana como "Academia de Atenas", la cual tuvo distintos directores de orientación neoplatónica, como Plutarco de Atenas, Siriano, Proclo, Marino de Nápoles y Damascio.

⁴⁰ μακελλικαῖς: el adjetivo μακελλικός, de μάκελλον 'mercado, carnicería' y de μακελλάριος 'carnicero', se registra en el *TLG* desde el s. IV (Atanasio), luego en Juan Clímaco (s. VII), en Simeón Metafrasta (s. X), etc. Hay por ahora catorce registros, de modo que parece un bizantinismo poco usual.

⁴¹ Alusión similar a los fluidos nasales como signo de zoncera hay en *Ignorante o el que se dice profesor* 5b "En efecto, respóndeme, tras quitarte al fin de una vez el flujo de la nariz", que alude al hecho de 'madurar, ser adulto independiente y sensato', dado que son los niños quienes no pueden limpiarse de la nariz los mocos. Cf. Platón, *República* 343 A; Luciano, *Alejandro* 20, *Filopseudes* 8, *Muerte de Peregrino* 2, *Cómo se debe escribir la historia* 31, etc. Véase Pródromos, *Rodanta* y *Dosicles* 7: 429.

⁴² Hijo de Apolo y de una musa, poeta y músico melodioso, su lira salvó de las Sirenas a los Argonautas y podía atraer a la vida a los muertos del Hades; pero Orfeo no logró hacerlo con su esposa Eurídica. Habría sido muerto por mujeres celosas y desgarrado por las Ménades.

⁴³ Quizás alude a Timóteo de Mileto (c. 457-360 a.C.), músico, cantor y poeta lírico, destacado en la cítara. Una de sus obras, el 'nomo' *Los persas*, se conserva fragmentaria en uno de los más antiguos papiros; se menciona también el ditirambo *El parto de Semela*. Parece haber sido discípulo de Frínides de Mítelena y haber aumentado a doce las cuerdas de la lira. Sus innovaciones fueron satirizadas por Aristófanes pero incorporadas por Eurípides. Gozó de popularidad y estuvo en la corte macedónica, además de recorrer muchas ciudades.

⁴⁴ En el *Corpus paroemiographorum Graecorum*, el repertorio de Gregorio de Chipre, Centuria III 29 (p. 370), cita ὄνος λύρας ἀκούων ἐπὶ τῶν ἀξυνέτων, es decir "Asno que escucha la lira: sobre los que no entienden".

con paneras en las alforjas⁴⁶ [V f. 54v], cuando eres cargado con alguna de las tablillas platónicas, también cargas directamente con ellas la dignidad [55] de la filosofía. Menos aún compraría yo por un trióbolo⁴⁷ una filosofía dirigida por tales. Pero quisiera preguntarte,⁴⁸ teólogo,⁴⁹ y respóndeme, por tus Proclos de Licia:⁵⁰ ¿qué cosa, entonces, acaso también para ti quiere [decir] el sostener el libro cabeza abajo y poner, como dicen,⁵¹ abajo lo de arriba? ¿Cuál de las dos cosas: preservas la lectura no para ti mismo sino más bien para el que se sienta frente a ti? [60] ¿O a partir de eso quieres dar a entender⁵² el⁵³ que también tu "encéfalo está dado vuelta y que está sobre los talones, pisoteado", según el Peanio?⁵⁴ ¿O no es ninguna de estas dos cosas sino que manifiestas algo más sabio y más elegante en su apariencia? ¿Qué

⁴⁵ Según la *Suda* (o 390) el asno era considerado temible por la gente de Cuma.

⁴⁶ El adjetivo κανθήλιος 'que carga paneras en las alforjas', califica a ὄνος en Xenofonte, *Ciropedia* VII 5.11, Platón *Banquete* 221 E, etc. Sin ὄνος aparece en Aristófanes, *Listrata* 290. Aquí califica a ἡμίονος, 'mula'.

⁴⁷ τριωβόλου, genitivo de precio. El trióbolo era una moneda equivalente a tres óbolos, suma que fue sueldo de diversos cargos (marineros, jueces, asambleístas). El *obolós* era un sexto de dracma, moneda base del comercio ateniense antiguo, de modo que el trióbolo era media dracma.

⁴⁸ ἔρωμαι: subjuntivo con valor de optativo desiderativo.

⁴⁹ Epíteto de Platón, significa 'que habla o discurre sobre la divinidad', que aquí sería atribuido sarcásticamente al falso filósofo. Si bien se aplicó también a otros filósofos, Proclo se refirió específicamente a Platón con su *Teología platónica*. También Dionisio Areopagita compuso una *Teología mística*.

⁵⁰ En *Verdugo o médico* (148 H) 17 aparece también la expresión "Proclos licios", mientras que en *Venta de vidas* (147 H) 329 aparece "Proclos" como generalización del comentarista de *Alcibíades* y de *Timeo*. Alude a Proclo de Licia (412-485 d.C.), el neoplatónico de la Academia de Atenas. Esta referencia es un *terminus post quem* para la ubicación temporal del discurso.

⁵¹ Alude a que es un dicho popular el "poner abajo lo de arriba", el invertir lo que corresponde. Cf. "eso está patas para arriba".

⁵² El compuesto ἐξανίσσομαι no se registra aún en el *TLG*. Parece un neologismo, quizás hápax.

⁵³ τὸ, que sustantiva la construcción de infinitivo y la indica como una cita adaptada.

⁵⁴ Alude a Demóstenes, el orador cuyo padre vivía en el demo de Peania (384-322 a.C.), quien en su discurso VII 45 (*Sobre Haloneso*) dice algo similar: εἴπερ ὑμεῖς τὸν ἐγκέφαλον ἐν τοῖς κροτάφοις καὶ μὴ ἐν ταῖς πτέρναις καταπεπατημένον φορεῖτε "si por cierto también vosotros lleváis el encéfalo entre los temporales y no pisoteado con los talones".

es, por tanto, este concentrarse en las propias cosas, a saber, las cosas según Platón, por el vínculo con la inteligencia y con el dios o, también, de otro modo, el ser variado el [65] conocimiento de estas cosas y como concentrado en la captación intelectual? Pero, por una parte, esto ni siquiera existe –pues simple surgió el relato de la verdad, incluso si variadamente somos conducidos hacia él los seres humanos– ni, por otra, te lo echaste tú nunca en mente; pues el pensamiento es más sabio que el acorde a ti y el hecho es totalmente una falla por ignorancia y no un modo de gestión. [70]

Vi yo⁵⁵ alguna vez también un alabastro, piedra bella y grande, suspendido de las narices de un puerco y, en el dedo de un mono, un anillo con engarce dorado; y púrpura en torno del cuerpo de una comadreja. Y al verlo me complací convenientemente por el espectáculo y ¡cuán estruendosamente reí ante la vista! Tienes las imágenes tú, el Praxíteles⁵⁶ de cebada: reconoce el prototipo; tienes las definiciones tú, el Fangoplatón:⁵⁷ [75] añade tú mismo la conclusión. Pues ¿acaso no eres ridículo y muy ridículo, pareciendo ser por una parte un labrador o un navegante por tu cara y la otra forma y en cuanto a todo lo otro, mucho más que un partícipe del razonamiento, habiendo depuesto el pico y la azada,⁵⁸ tras poner contrariamente el remo y el timón sobre el humo o, según Hesíodo,⁵⁹ tras meditar acerca del [80] buey espiralado y de la nave recurvada con las correas del timón mismas y con las

⁵⁵ Expresión enfática con el pronombre expreso y el verbo al inicio.

⁵⁶ Praxíteles de Atenas, hijo de Cefisódoto, fue un eminente escultor del s. iv a.C. que acentuó el sensualismo de las figuras con curvas características; sus figuras apoyan el peso en una pierna. Tuvo como modelo a su amante Frina. Se destacan dos *Apolo*, *Afrodita de Cnido*, *Hermes con Dioniso*, *Sátiro escanciador*. Dado que sus obras eran en mármol, decir "de cebada" es peyorativo. También a Demóstenes se aplicó el adjetivo despectivo, según Hermógenes, *Sobre las ideas* II 11.

⁵⁷ Pseudónimo del sofista Alejandro; cf. Flavio Filóstrato, *Vidas de sofistas* II 570 Ἀλεξάνδρου δέ, ὃν Πηλοπλάτωνα οἱ πολλοὶ ἐπωνόμαζον, πατρις μὲν ἦν Σελεύκεια πόλις. Cf. *Suda* α 1128: 10. Lo mencionan también Miguel Psellós, Gregorio Párdos o de Corinto y Nicolás Kataphlóron. Aquí parece ser usado en su sentido estricto 'Platón de barro', también despectivo.

⁵⁸ El texto aporta *σμιννῶη* cuando lo habitual para el término es una sola *v*. El *TLG* no registra la variante.

⁵⁹ Alude a *Trabajos y días* 452 ἔλικας βόας "bueyes espiralados" de Hesíodo de Ascra (s. viii-vii a.C.), poeta 'didáctico' (autor de *Teogonía*, *Trabajos y días*, el comienzo de *Escudo* y, quizás, *Catálogo de mujeres*). También usa Hesíodo la imagen de colgar una herramienta sobre el humo del hogar como signo de dejar el trabajo: *Trabajos* 45, 629.

velas mismas, filosofando ciertamente con la pantuflita [V f. 55r] y emprendiendo el devorar todos los Platones y, en lugar de labrar la tierra, labrando el cielo?⁶⁰ "Sí –afirma–, pero también Diógenes el Perro⁶¹ cayó del cambio de plata a la filosofía y no fue por esto calumniado [85] ni fue objeto de asombro; pues tras probar con el razonamiento cada vida como a piezas de moneda con la piedra lidia,⁶² dado que vio que la del cambista de plata era falsificada y de plomo, saltó a la del filósofo como hacia el oro". Buena es, amigo, tu argumentación y de ninguna manera propia de un navegante [M 77] ni puntualmente pesada como un atún,⁶³ para decirlo según el orador sirio.⁶⁴ Con todo, no percibiste esto, siendo necesario por cierto percibirlo antes [90] que las demás cosas: que por una parte para Diógenes la naturaleza era la filosófica aun en medio del oficio de cambista de plata; en cambio para ti, incluso en medio de libros, es la del mercado y la del obrero. Luego, también Diógenes, por su parte, no emprendió el teologizar enseguida a partir del mercado; pues sabía que no era suficiente solamente el querer al menos en tales cosas, si no nos liberábamos también de las trabas del conocimiento también plúmbeas y no preparáramos [95] el alma y la mente para la recepción de las muy divinas contemplaciones; por esto también acogió más la filosofía cínica, más popular. En cambio tú, [lo emprendiste] como platónico enseguida desde el pequeño comercio y como teólogo desde boyero; y

⁶⁰ οὐρανοποπῶν es un neologismo burlesco; no está registrado todavía en el *TLG*.

⁶¹ Diógenes de Sinopa o el Cínico (c. 410-323 a.C.) fue un filósofo discípulo de Antístenes, que vivió como vagabundo en Atenas, acompañado de un perro y llevando una lámpara en pleno día para buscar un verdadero hombre. Como cínico (de *kynikós*, 'perruno') practicaba la autosuficiencia y despreciaba las riquezas y honores. Se sabe que su padre era banquero, de allí la referencia de Pródromos. Diógenes Laercio lo incluyó en su obra *Vidas de filósofos ilustres*.

⁶² Piedra de toque proveniente de Lidia, Asia Menor, para probar el oro; cf. Baquilides 20, Teócrito 12: 36.

⁶³ La misma imagen "argumentación pesada como un atún" es empleada por Luciano en *Zeus trágico* 25, a quien Pródromos aludirá como "el orador sirio". El adjetivo θυννώδης es comentado por Diogeniano en *Paremiás* 5: 22 (s. iii), quien remite al pasaje de Luciano, y también los escolios al literato; cita el pasaje asimismo Miguel Apostolio (s. xv), *Colección de refranes* 8: 96. Usan también el adjetivo Hesiquio, dos veces, y Nicolás Mesarítēs (s. xiii) en *Descripción del viaje a Nicea* 45: 18. Es voz rara.

⁶⁴ "El dulce sirio" le dice Pródromos a Luciano en *El viejo barbilargo* 25 (141 H).

[tú] el que ayer ordenaba llevar al buey labrador bajo el yugo –o también, ¡sí, por el razonamiento!,⁶⁵ atándolo al yugo tú mismo– hoy [lees] el "Bajé ayer al Pireo [100] con Glaucón, hijo de Aristón".⁶⁶ Sin embargo, no era necesario que, siendo platónico, tú desconocieras esto, el "pues no sea lícito al no puro tocar lo puro".⁶⁷ "Sí –afirma–, pero no hay que razonar falsamente que el poeta elogia el parecer aunque se aleje de la verdad".⁶⁸ ¡Ay, hombre, qué ebriedad tuya a partir de los libros!, ¡cómo vomitas frascos enteros de entimemas! Con todo, yo te haré unos pocos encantamientos [105] contra el vómito y quizás te curaré; y que como recompensa de la curación para mí quede establecido que tú ya no ultrajes las tablillas de Platón de ahora en más. [V f. 55v] Y escucha ya mi encantamiento: digo que no siempre ni para todos ni para todo uso son expuestas las sentencias de los poetas y sobre todo las relativas a la tragedia, dado que no para sí mismos dicen lo que dicen sino para las escenas y para los personajes [110] que dividen el poema. Variada es la diferencia de los personajes, hombres, mujeres, más jóvenes, más viejos, de la parte más noble y más afortunada y de las opuestas a éstas –evidentemente, a las cualidades de éstas–; y tras exponerlas juzgamos las sentencias. Por tanto haremos estas mismas cosas sobre las acciones y las ocasiones y los lugares y las restantes circunstancias; [115] y así haremos uso de las sentencias o todo lo contrario, porque, si una mujer no sólo joven sino también sumida en medio de desgracias es introducida hablando, decir esto no es posible también para un tres-veces-viejo,⁶⁹ para el que vive bienhadadamente según la vida y "la dulce esperanza relativa al cuidado de la vejez lo acompaña",⁷⁰ de acuerdo con Píndaro, nutriéndole el corazón; de modo tal que ni siquiera por ti mismo fue tomado lo eurípideo adecuadamente;⁷¹ y,

⁶⁵ νῆ τὸν λόγον es una exclamación extraña pero muy adecuada para el contexto.

⁶⁶ Comienzo de *República* de Platón, 327 A. Πειραιά es el puerto de Atenas.

⁶⁷ *Fedón* 67 B 2. Contrapóngase "omnia munda mundis" de *Tito* 1: 15.

⁶⁸ Cf. Eurípides, *Orestes* 236. Véase también Eurípides, *Hipólito* 612; Aristófanes, *Tesmofo-riantes* 275-6 y *Ranas* 102 y 1471.

⁶⁹ El sustantivo compuesto τριγέρον se registra desde Ésquilo, *Coéforos* 314 y, según el *TLG*, en Frínico el Ático, Ateneo, Nónnos, Phótios, la *Suda*, etc. Pródromos lo usa en *Epigramas sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento* (3 Reyes 158b 1) y en *Amaranto* 85 (146 H). Cf. CAVALLERO (2022).

⁷⁰ Píndaro fr. 214 citado por Platón en *República* 331 A; cf. Synésios, *De insomniis* 13.

⁷¹ Se refiere a lo dicho en líneas 102-3.

por otro lado, [120] es bello el opinar mendazmente donde también es posible opinar mendazmente. Mas tú que conllevas contigo mismo tantas pruebas de mendacidad, ¿a quién le podrías parecer ser un filósofo, si también él no fuera como tú un carnero mocoso?⁷² ¿O no te censura a ti casi como a un luchador-contrasolas⁷³ la carne no perfectamente lavada de la "sal marina que te cubría la espalda y los anchos hombros"?⁷⁴ ¿No te delata a ti, el remero, [125] la mano revestida a partir de allí con un grueso cuero, no [lo delata] al boyero la bota de cuero? Con todo, por cierto, estas cosas incluso hablan más fuerte que los Sténtores⁷⁵ todos, de modo tal que, aun si tras subir a una colina hubieras de gritar⁷⁶ muy noblemente "Señores,⁷⁷ yo soy compañero de Platón", nadie, ni del modo que sea, te escuchará, sábelo bien, habiendo tenido zumbidos antes⁷⁸ en los oídos por estas censuras. [130]

Tienes a mano, amigo, la curación, ya te está cuidado el vómito, dame también tú mismo la recompensa, dame lo correspondiente a la cura, depón de la mano el librito, sí, ¡oh, por la buena navegación y por el porte de los vientos!,⁷⁹ depónlo; y si no quieres deponerlo,⁸⁰ al menos ultraja efecti-

⁷² La forma κριμούξης es un neologismo contemporáneo que es registrada por el *TLG* en *Anacarsis* (s. XII) y en el patriarca Gregorio II de Chipre (s. XIII), pero Trapp añade los *Μαρκιανὰ ἀνέκδοτα* (s. XII) y Teodoro Pródromos y lo glosa como 'idiota, imbecil'. Por su parte, la forma κριόμυξος es un adjetivo poco usual; se registra en Cercidas (s. III a.C.) y en una cita que de éste hace Galeno.

⁷³ κωματομάχος no aparece en el *TLG*, pero sí registra Trapp en Pródromos el verbo correspondiente κωματομαχέω y este sustantivo. Son hápax, aparentemente.

⁷⁴ *Odisea* 6: 225.

⁷⁵ *Sténtor*, -oros, es un personaje famoso por la potencia de su voz; cf. *Iliada* 5: 785 (y el comentario de Aristonico al pasaje), Dion Crisóstomo, *Discursos* 33: 62, Luciano, *Acerca del luto* 15: 5, etc.; muy usado por contemporáneos de Pródromos como Constantino Manassés, Philághathos, Eustáthios de Tesalonica, etc.

⁷⁶ ἀνακεκράξη es un futuro perfecto de ἀνακράζω, forma no registrada aún en el *TLG*, muy rara y clasicista.

⁷⁷ Incluimos esta invocación en el discurso directo, como hace Migliorini en su traducción, si bien no lo incluyó así en el texto griego; el hablante se dirige a una sola persona, el supuesto filósofo platónico, no a varias.

⁷⁸ προβεβομβημένος: el verbo προβομβέω es un neologismo, aunque la forma simple existe desde Homero; el *TLG* lo registra luego en Manuel Philēs.

⁷⁹ Exclamación acorde a la 'esencia' del acusado; cf. la de líneas 98-9.

⁸⁰ El discurso hace una comparación implícita con el navegar y utiliza el verbo *apotíthemi*, 'deponer', en alusión a 'arriar las velas' del barco.

vamente el libro no ante muchos sino, para parodiar lo homérico, "en silencio sobre lo tuyo, para que Platón al menos no se entere".⁸¹ Sin duda⁸² [135] Platón [V. f. 56r], por su parte, [M 78] de ninguna manera [se enterará], pues hace mucho que para él "el alma, tras volar de los miembros, se ha ido al Hades";⁸³ mas por otro lado, de sus más nobles compañeros, hay uno que, tras encrespase sumamente por el asunto, arrancará el libro de tus manos y te dará muchos puñetazos en la sien.⁸⁴

ESTUDIO

Se trata de una crítica al que finge ser intelectual (29-37) y cree que con poco esfuerzo se logra saber de filosofía; es una temática similar a la de *Ignorante o el que se dice profesor* pero centrada en otra ciencia. En época de Pródromos el platonismo seguía vigente en pensadores como Miguel Psellós y Juan Itálico; pero seguramente había también, aunque la observación tiene aplicación intemporal, como en toda sátira, quien quisiera aparentar ser un platónico. Hay en el texto, como veremos, mucha ironía y sarcasmo (cf. 58 ss., 71 ss.), que podrían resumirse en la pregunta retórica "¿a quién le podrías parecer ser un filósofo, si también él no fuera como tú un carnero mocoso?" (121-2).

El hecho de que el título ofrezca una opción es frecuente en Pródromos y remonta al menos a Menandro (por ejemplo, *Δύσκολος ἢ μισάνθρωπος*, *Σαμία ἢ κηδεία*). La explicación de "curtidor" surge del final de la obra: tras decir que el pseudo-fanático de Platón parece un campesino o un navegante digno de Hesíodo (75 ss.), que filosofa en pantuflas y medita sobre el cielo en vez de sobre las cosas terrestres, comenta (124-5) "¿No te delata a ti, el remero, la mano revestida a partir de allí con un grueso cuero,

⁸¹ Cf. *Ilíada* 7: 195 σιγῇ ἐφ' ὑμείων ἵνα μὴ Τρωῆς γε πύθωνται, "en silencio sobre lo vuestro para que los troyanos no se enteren".

⁸² Migliorini, como Podestà y Romano, edita ἢ, conjunción adversativa que parece no tener sentido aquí. Es probable que sea el adverbio de afirmación ἤ.

⁸³ *Ilíada* 16: 856.

⁸⁴ Sobre el dar puñetazos en la sien, cf. *Ignorante* 6 a y Luciano de Samósata, *Gallo* 30, *Banquete* 33, *Travesía* 12, *Anacarsis* 40, *Menipo* 17, *Diálogo de los muertos* 6: 2.

no [lo delata] al boyero la bota de cuero?". Aparentemente, para el título se elige la mención de un oficio artesanal, muy diverso del ejercicio de la filosofía, para aludir así al fingimiento del personaje denostado.

La forma φιλοπλάτων remite a muchísimas palabras formadas con el prefijo φιλο- que indica adhesión volitiva y/o afectiva a algo o a alguien. No es ésta una creación de Pródromos, pues aparece el adjetivo o adjetivo sustantivado ya en el s. I a.C. en la *Stoicorum historia* 61: 2 de Filodemo, donde este autor usa el giro φιλοπλάτων καὶ φιλοαριστοτέλης. Luego Apolonio Díscolo lo cita en una consideración gramatical (*De los pronombres* II 1.1,13) junto con μισάνθρωπος y φιλάνθρωπος como compuesto que revela claramente su significado; y en II 1.1,77 dice ὁ φιλοπλάτων ἐξ εὐθείας εἰς αἰτιατικὴν, ὁ φιλῶν Πλάτωνα como explicación de las funciones de los componentes; en *De la construcción* II 248.5 usa el término en plural como ejemplo de que un plural puede aludir a un singular. Luego lo emplean otros gramáticos como Elio Herodiano, Jorge Khoiroboskós, Sophrónios, el *Etymologicum Gudianum* y el *Magnum*, los *Epimerismos*, la *Suda*, escolios a gramáticos, pero también filósofos como Alejandro, Ático, Juan Philóponos, el historiador Eusebio, varias veces en plural. Evidentemente es un término que interesó a gramáticos y filósofos. Si 'platónico' es el que sigue la filosofía de Platón, no parece conveniente usar 'filoplatónico' (respondería a φιλοπλατωνικός) para expresar la idea 'que ama a Platón', salvo tomando 'Platón' como metonimia de su pensamiento. Quizás, aunque no sea un solo vocablo, se adecuen más los giros 'fanático de Platón' o 'admirador de Platón'.⁸⁵ De todos modos, el empleo del término es irónico.

La 'acción' parece ubicada en la Antigüedad por ciertos detalles como el trióbolo⁸⁶ (55), el llamar a la Academia πρεσβυτέρας (46), la referencia a las tablillas de escritura (54, 106) y al 'raspar' (la cera) como modo de borrar (43), aunque también se raspaban los pergaminos en el medioevo; pero la mención de los "Proclios licios" implica una realidad posterior al año 500, como así también la afirmación final de que Platón lleva muerto mucho

⁸⁵ La alumna Rocío Trucco propuso *Platoner*, voz que convendría muy bien para una adaptación modernizante.

⁸⁶ Cf. también *La vieja libidinosa* 75; véase CAVALLERO (2023).

tiempo (135-6). Esta 'inadecuación' es utilizada para hacer intemporal la crítica.

A. ESTRUCTURA INTERNA

La sátira tiene dos partes muy claras y diversas, en el tono y en la extensión. La diferencia de extensión es aludida por el mismo discurso (*ἀποτενοῦμαι τὸν λόγον* 28):

I (1-28): Invocación a Platón; introducción de alabanza

1-13: elogio de excelencia

13-18: obras admirables

18-21: pero Platón no es para todos

21-25: no existe una musa para estos temas; es mérito de Platón

25-28: transición, anuncio de la parte siguiente

II (29-139): Alocución contra el falso filósofo

29-37: acusación de que finge leer filosofía

37-41: supuestas preguntas que dejarían mal parado al falso filósofo

41-44: acusación de que es capaz de cuestionar a Platón

45-47: Platón no lo toleraría

48-56: el monologante no cree esas tonterías

56-69: se cuestionan las actitudes del acusado y se rechaza que sean algo válido

70-75: ejemplos de hechos inadecuados o paradójicos que resultan ridículos

75-83: así es quien con aspecto de agricultor o de marinero se pone a filosofar

83-87: supuesto argumento del acusado (el caso de Diógenes)

87-101: contra-argumentación; diferencias entre Diógenes y el acusado

101-103: segundo argumento del acusado relativo al ser/parecer

103-106: respuesta sarcástica: le hará un encantamiento curativo

106-120: encantamiento: el caso del teatro, donde lo dicho se ajusta al personaje y a la situación; la poesía puede 'mentir' y la mendacidad se vincula con la falsa filosofía

120-129: el acusado es un evidente falsificador, hay datos
reveladores

130-139: ya le ofreció la cura; si no, que al menos no ostente; de lo
contrario le quitará el libro y lo golpeará.

El texto tiene la forma de un monólogo a cargo de un "nosotros" (cf. 22, 24, 48) que alterna con verbos en primera del singular (27 y 28) pero luego pasa a un persistente "yo" (55, 70, 104), como si el monologante asumiera en su discurso una posición personal más que de grupo o generalizadora. La tercera persona del final ("de sus más nobles compañeros, hay uno que, tras encrespase sumamente por el asunto, arrancará el libro de tus manos y te dará muchos puñetazos en la sien") parece ser el mismo hablante, quien se identifica así como un verdadero seguidor y admirador del maestro. El discurso intercala 'respuestas' del criticado (83-97, 101-103) que, en realidad, son supuestas por el acusador.

Se incorporan citas literarias pero, varias, mediante la técnica del "arte alusivo": Luciano, autor 'preferido' de Pródromos, es aludido en 89 como "el orador sirio". Son mencionadas explícitamente obras de Platón, muy pertinentes a la temática de la sátira (16 ss.), o se las cita (99-101), pero también hay citas de Píndaro (117-118) y de Homero (123-4, 136-7), paráfrasis de Demóstenes (60), de Hesíodo (79 s.) y de Eurípides (102-3). Aparecen asimismo la figura mítica de Sténtor, que remonta a la *Iliada* pero era muy citada en época de Pródromos, las musas representadas por tres de ellas (21-22), Orfeo y el poeta Timóteo (50), Diógenes el Cínico (83, 90, 92). Se menciona a Proclo (57) y a Praxíteles el escultor (74); y se alude al sofista Alejandro con su sobrenombre Πηλοπλάτων (74). Se recurre a refranes, más aludidos que citados, o frases populares (49, 52, 58, 88), giros coloquiales (οὕτως ἢ ἐκείνως 42-3). Se hace además referencia al teatro y a sus prácticas discursivas, sobre todo de la tragedia (107 ss.), lo cual sugiere no una mera acción de anticuario sino una alusión a hechos que el lector puede experimentar.⁸⁷ Todo esto parece indicar que el texto apunta a un público culto, capaz de valorar las referencias classicistas, aun cuando esté presente la sabi-

⁸⁷ Sobre la pervivencia de formas trágicas en Bizancio cf. CAVALLERO (2018).

duría popular de los proverbios. Hay, como en otros textos del autor, una fuerte intertextualidad y tradición literaria.

El final de la pieza es abrupto pero destaca lo enfático de la recomendación; si el acusado no cambia de actitud, merecerá un castigo.

B. ESTILO

El texto se caracteriza por los períodos largos, con coordinación y subordinación (por ejemplo, 75-83). En su contenido se destacan estos recursos:

- Poliptoton: ἄλλης...ἄλλα 76-77, αὐταῖς καὶ αὐτοῖς 80
- Quiasmo: ζεύγλαις αὐταῖς καὶ αὐτοῖς ἰστίοις 80
- Asindeton: γράφεις, πόλεις οἰκίζεις, ἠθικεύη, φυσικεύη, θεολογεῖς 9
- Enumeración: 13-15
- Juegos de palabras: μοῦσα...μουσικοῖς 10, ψευδῶς...ψεύδους (120-1); ἐλέγχους... ἐλέγχει (121-3);
- Polípote: κατάθου... κατάθου... καταθέσθαι (131-3)
- Imágenes visuales: el alabastro colgado del hocico de un cerdo, el mono con anillo de oro, la comadreja con ropa púrpura (70 ss.)
- Comparación: 85 ss. trabajar la vida como una moneda
- Metáfora: "raspar con el razonamiento" 85 τῷ λογισμῷ...παραξέσας; las "trabas de plomo del conocimiento" τῆς γνώσεως ἀγκτέρων καὶ μολιβδίνων (94); vomitar frascos de entimemas ἐξεμεῖς πιθάκνας ἐνθυμημάτων (104)
- Metonimia: designa la obra por el autor en plural Πλάτωνας 18, 82
- Paralelismo: 73-75 con anáfora de ἔχεις
- Interrogación retórica 29-37, 57-65, 121 ss.
- Exclamación que suele sugerir indignación: 34, 09-9, 103-5, 132
- Énfasis dado por el verbo al comienzo (εἶδον 70).

Emplea un tono elevado y respetuoso en la parte I; pero es agresivo, ridiculizante y despectivo en la parte II. Creemos que el inicio de esta segunda parte hace una transición mediante el léxico: comienza usando un término de la literatura seria: παραπαῖω (cf. 29) es utilizado por Ésquilo,

Platón, Polibio, Galeno, por Padres de la Iglesia, pero por ningún cómico, aunque sí por Luciano (*Baco* 8: 4, *Luto* 16: 15); mientras que μελαγχολάω, en la misma línea, tiene cinco ocurrencias en Aristófanes, tres en Alexis, tres en Menandro, además de aparecer en textos hipocráticos, históricos y filosóficos; y esta gradación descendente culmina en el coloquial (e hiperbólico) ταλαιπωρότατος. No creemos acertado traducir, en tal contexto, παραπαίω como 'pifiar', por ejemplo, que sería demasiado coloquial, pero sí conviene marcar este 'descenso tonal'. Aparecen así insultos como ἀνθρώπων ἀπάντων ταλαιπωρότατος (29-30); πήλινος... ἀνδριάς (40-41); ἀνοήτοις χερσὶ...μακελλικαῖς (47); Κυμαῖον ὄνον ἢ κανθήλιόν γε ἡμίονον (53), γελοῖος εἶ καὶ πάνυ γελοῖος (75), κριομύξης (122). Los vocativos ὦγαθέ (41), ὦ θεολόγε (56), ὦ φιλότις (87, 130), ὦ ἄνθρωπε (103) son sarcásticos, porque apuntan a un vínculo afectivo inexistente o al reconocimiento de una dignidad que le es negada.

C. LENGUA

Pródromos es en general un autor classicista, que mantiene la *koiné* literaria usual en los textos que apuntan a un público culto. Sin embargo, como ocurre también en sus otras obras, aparecen bizantinismos, es decir usos propios de la lengua de su época; por ejemplo:

- τυγνάνω con el valor de εἰμί; 10
- ὅλος por πᾶς 126
- artículo como pronombre: τῆς μήτε οὔσης μήτε γεγενημένης 25
- ἵνα utilizado como partícula de exhortación y deseo (25 ἵνα τράπωμαι) cf. Sophoklès s.v. 8, 9
- subjuntivo desiderativo en lugar de optativo: ἔρωμαι (56)
- el léxico presenta vocablos registrados a partir del período bizantino, como καινούργημα (44), μακελλικός (47), pero también neologismos: ἐξαινίσσομαι (60), οὐρανοπονέω (83), sin registros en el *TLG* (pueden ser hápax); κριομύξης (122), registrado en obras contemporáneas; προβομβέω (129); asimismo, hay hápax, de acuerdo con los registros actuales: ἐμπνευσίλογος (24), κυματομάχος (123).

A la vez, ocurren arcaísmos clasicistas, es decir, formas que ya no estaban en uso en el griego coloquial:

- el dual: 36 τῶ χεῖλη
- el modo optativo: ἔροιτο (37), ἐπέροιτο (39), ὑποτλαίη (45), ἴδοιμεν (50), ἐπισαχθείης (54), πριαίμην (55), φερούμεθα (67), ἀπολυθείημεν (94), παρασκευάσαιμεν (95), εἰσάγοιτο (116), ἄν δοκηθείης (121) βούλοιο (133)
- la construcción trabada: 51-52 ὄν... δοκεῖ
- la coordinación distributiva mediante μὲν... δὲ...: 21/23, 43/44, 49/53, 66/68, 76/79, 90/91, 92/97, 136/137; hay μὲν *solitarium* en 1, 18 y en 41
- el pronombre ático ἄττα 104
- el futuro perfecto ἐστήξει 41, ἀνακεκράξει 127
- la iota deíctica en un dativo, perdido en el siglo X: τοιουτοισὶ 129.

D. INTENCIÓN

La sátira se centra, más allá del elogio de Platón, en la crítica de quien finge ser filósofo sin tener dotes para ello; insiste, por cierto, en la oposición entre la tarea intelectual y la manual, sea la de un agricultor, un marinero (76), un comerciante o un obrero (91), fundándose en que hay una "naturaleza filosófica" (ἡ φύσις... φιλόσοφος 90-91) o argumentando que, al menos, se debe hacer un aprendizaje y un tránsito gradual desde una ocupación hacia la otra. Si en *La vieja libidinosa*, por ejemplo, se critica la inadecuación entre edad y conducta y el peligro de su actitud basada en el disimulo y en el engaño, y en *Amaranto* se censura lo impropio de una boda 'arreglada' entre un octogenario y una joven y la negación, por parte del viejo, de su condición, mediante una ridícula cosmética, aquí se insiste en la incoherencia entre actitud y realidad, el fingimiento en pos de la mera apariencia. Se percibe que el intelectual Pródromos defiende su posición de tal como algo cuya conquista es el fruto del talento combinado con el esfuerzo.

Si bien en otras obras Pródromos da un tono satírico a mimos, como es el caso de *Venta de vidas* y de *Amaranto*, ésta es una sátira propiamente

dicha. Mientras que *La vieja libidinosa* y el *El viejo barbilargo* están en verso y tienen correspondencias mutuas, *Philoplátōn* es una sátira en prosa como lo es *El que se dice profesor*, aunque esta última añade el empleo más extenso de versos, al estilo del prosímetro antiguo, mientras que en la primera apenas son citadas algunas líneas. La *satura* romana antigua, supuestamente creada por Lucilio (s. II a.C.), estaba en verso (Horacio, Persio, Juvenal),⁸⁸ pero Pródromos sigue aquí la tradición griega de las *Sátiras menipeas*⁸⁹ y quizás más aún del tardoantiguo Luciano (s. II d.C.), escritor fecundo que tuvo mucha tradición y presencia en Bizancio, al cual Pródromos cita o alude en muchas ocasiones en su también extensa obra.⁹⁰ Tengamos en cuenta que Luciano tocó el tema de la (falsa) filosofía en *El pseudosofista o solecista*, *Filosofía de Nigrino*, *El cínico* y que hay crítica a los filósofos en sus *Venta de vidas*, *El pescador*, *Fugitivos*, *Hermótimo*; y que él también trató la cuestión de las apariencias, por ejemplo en *El aficionado a la mentira o el incrédulo* y en *El falso razonador*.

Los rasgos propios del género están presentes en *Philoplátōn*: uso de la primera persona en el 'hablante', condena irónica y sarcástica de un vicio, de una costumbre o de una actitud errónea; intemporalidad sugerida por una *topicality* ambigua; impersonalidad de enfoque, sin el ὀνομαστὶ κωμωδεῖν que caracterizaba a la comedia ἀρχαία; referencias literarias, históricas o artísticas, a veces por alusión, entremezcladas con refranes y frases hechas; citas; supuesto diálogo con la persona criticada. No se trata este texto de un epigrama satírico, tan común en Bizancio, ni de un mimo satírico sino de una verdadera sátira.

⁸⁸ Los ciento cincuenta libros de 'Sátiras Menipeas' de Varrón se han perdido.

⁸⁹ Menipo de Gádara (ss. IV-III a.C.). Cf. la mención de "Menipo el Cínico" en *El viejo barbilargo*, v. 23.

⁹⁰ Cf. ROBINSON (1979), ZAPPALA (1990). Luciano tiene una obra titulada *Ícaromenipo* y otra *Menipo o necromancia* y la crítica le atribuye a este autor un "período menipeo". Véase, en notas a la traducción, que hay términos e imágenes presentados por Pródromos que aparecen también en Luciano.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVALLERO, P., *La tragedia después de la tragedia. La evolución del género dramático desde el s. IV a.C. hasta Bizancio*, Granada: Centro de estudios bizantinos, neogriegos y chipriotas, 2018.
- CAVALLERO, P., *La lengua griega en Bizancio*, Madrid: CSIC, 2021a.
- CAVALLERO, P., "Sobre la sátira en Bizancio. Teodoro Pródromos: *Ignorante o el que se dice profesor* (144 H)", *Circe* 25/1, 2021b: 29-55.
- CAVALLERO, P., "Sobre el mimo en Bizancio: Pródromos y su *Amaranto* (H 146)", *Circe* 26/1, 2022: 87-121.
- CAVALLERO, P., "Pródromos, *La vieja libidinosa* (H 140). Una sátira bizantina en verso", *Circe* 27/1, 2023, en prensa.
- HÖRANDNER, W. (ed.), *Theodoros Prodromos, Historische Gedichte*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974..
- KALDELLIS, A., *Hellenism in Byzantium. The transformations of Greek identity and the reception of classical tradition*, Cambridge University Press, 2007.
- LEUTSCH, E. - SCHNEIDEWIN, F.: *Corpus paroemographiorum Graecorum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1839.
- MIGLIORINI, T., *Gli scritti satirici in greco letterario di Teodoro Prodromo: introduzione, edizione, traduzione e commenti* (tesis doctoral inédita, versión digital), Pisa, 2010.
- PODESTÀ, G., "Le satire lucianesche di Teodoro Prodromo", *Aevum* 19, 1945: 239-252 y 21, 1947: 4-25.
- ROBINSON, CH. (1979): *Lucian and his influence in Europe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- ROMANO, R., *La satira bizantina dei secoli XI-XV*, Torino: Unione Tripografico-Editrice Torinese, 1999.
- TLG = *Thesaurus Linguae Graecae*, dir. Maria Pantelia, Irvine, University of California, 2013-.
- TRAPP, E., *Lexicon zur byzantinistischen Gräzität, besonders des 9.-12. Jahrhunderts*, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2001.
- ZAPPALA, M., *Lucian of Samosata in the two Hesperias. An essay in literary and cultural translation*, Maryland, Scripta humanistica 65, 1990.

MAESTROS Y DISCÍPULOS EN EL MUNDO GRECOLATINO

(SEGUNDA PARTE)

**EL DISCURSO PERSUASIVO Y LAS ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS
DE CLITEMNESTRA EN AGAMENÓN DE ESQUILO:
LA PALABRA COMO ARTIFICIO EN POS DEL PODER**

CARLA ESTEFANÍA PILAR DI PALMA
Y VIRGINIA TELLO¹

RESUMEN. En el presente trabajo nos proponemos abordar las estrategias lingüísticas persuasivas de Clitemnestra en *Agamenón* de Esquilo para la ejecución del asesinato de su esposo como habilidades propias de las mujeres y analizar las funciones del lenguaje de la reina. Ella cubre con un manto el odio que carga y se muestra acorde al rol determinado para la mujer y esposa, públicamente. Analizaremos desde diferentes perspectivas lingüísticas el discurso que la reina construye. Clitemnestra no sólo se apropia del poder que no le atañe según la mirada masculina, sino que también utiliza la persuasión como vehículo para llegar a él. Consideramos que las formas para concluir su venganza son diferentes de las utilizadas por las figuras masculinas en los asesinatos intrafamiliares, ya que en este sentido los hombres producían sus crímenes sin tanto reparo e injerencia externa sobre su rol de varones. El discurso de Clitemnestra, entonces, opera en un doble sentido: un discurso amoroso que se condice con la distribución social asignada para la mujer y que genera credibilidad en los hombres del palacio.

Palabras clave: Agamenón, tragedia griega, géneros, discurso, Clitemnestra.

¹ Universidad Nacional de Hurlingham.

E mails: carlaestefaniapilar.dipalma@estudiantes.unahur.edu.ar; virginiatello@abc.gob.ar.

Fecha de recepción: 14/2/2022; fecha de aceptación: 5/8/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p63-80>

ABSTRACT. In this paper we propose to address the persuasive linguistic strategies of Clytemnestra in Aeschylus' *Agamemnon* for the execution of her husband's murder as women's skills and to analyse the functions of the queen's language. She covers with a cloak the hatred she carries and shows herself according to the role determined for the woman and wife, publicly. Accordingly, we will analyse from different linguistic perspectives the discourse that the queen constructs. In this sense, Clytemnestra not only appropriates the power that does not concern her according to the male gaze, but also uses persuasion as a vehicle to reach it. Indeed, we consider that the ways to conclude her revenge are different from those used by male figures in the different intra-familial murders that had been taking place until then, since in this sense men produced their crimes without so much qualms and external interference on their role as males, that is, this type of vengeful crime was more associated with them. Clytemnestra's discourse, then, operates in a double sense: a loving discourse that conforms to the social distribution assigned to women and that generates credibility in the men of the palace.

Keywords: Agamemnon, Greek tragedy, genders, speech, Clytemnestra.

INTRODUCCIÓN

En *Agamenón* de Esquilo se produce la muerte de Agamenón en manos de Clitemnestra. El personaje de la reina, en esta versión del mito, genera una ruptura en la cadena de venganzas que comienza con Pélope. La retórica de Clitemnestra demuestra el esfuerzo al cual debe someterse para sostener el espacio de poder que ha construido, aquel al que sólo pudo acceder cuando Agamenón partió hacia Troya. La reina se coloca una máscara que reproduce lo esperable de su rol femenino

y a partir de allí utiliza su discurso como elemento central de su plan vengativo. No existe sigilo ni disimulo alguno de sus enojos previo a llevar a cabo las venganzas entre los miembros de la familia. Tampoco se lo cuestiona a Agamenón cuando decide dar en sacrificio a la hija de ambos, Ifigenia, en ofrenda a los dioses para partir hacia la guerra de Troya, en la que cabe aclarar, sólo pelean varones. No es casual, en este sentido, que el asesinato producido por la reina haya sido sorpresivo. Según Iriarte, los discursos de las mujeres en la tragedia se materializan de forma enigmática, algo que la autora señala como propio del género femenino, que, en este sentido le sirve a Clitemnestra para cumplir su meta.² En este sentido, Clitemnestra construye una retórica que esconde sus deseos y objetivos de transgredir las normas sociales de ese entonces de forma planificada. En relación a esta cuestión, Iriarte señala que se trata de un lenguaje seductor y ambiguo.³

Las estrategias retóricas que maneja la reina son producto de las habilidades que las mujeres desarrollan sobre el habla como consecuencia de su participación velada en el ámbito público. Gastaldi (2000) indica que la fuerza del discurso de la reina se sostiene y vence al Coro y a Agamenón operativamente. Entonces, los distintos puentes que ella teje con su discurso van entrelazando lo que opera como status y mandato social y político en lo público con lo que sucede dentro de su palacio en la esfera de lo privado, donde urde los detalles de su manipulación en un acto concreto para dar fin a la vida de su cónyuge. La trama es potente en cuanto que lo que sucede afuera, repercute adentro y viceversa. Zeitlin (1985), al respecto, manifiesta que en las mujeres el hecho de estar excluidas del espacio masculino y público es lo que justamente les otorga aquella potencia para construir entramados conspirativos desde el espacio privado, accediendo a un poder que está lejano a los hombres y con el cual intervienen en la vida de las

² IRIARTE (1990: 124-125).

³ IRIARTE (1990: 122).

personas. Las mujeres cuentan con la ventaja de la dualidad, ellas cambian de rostro según convenga la situación, y por lo general utilizan una máscara con los hombres, mientras que por debajo tejen lo necesario para cumplir con sus deseos.⁴ En esta misma línea, De Santis⁵ señala que la reina desarrolla su habilidad retórica para engañar a su entorno y luego llevar a cabo una acción violenta.

LAS ESTRATEGIAS RETÓRICAS DE LA REINA: EL DON DE PERSUADIR

Existen tres estrategias de la reina que dan cuenta de su habilidad y que le permiten llevar a cabo su acción violenta: una de ellas apela a la lealtad, la otra al reproche, y la tercera al léxico amoroso. La estrategia que apela a la lealtad se vislumbra en la respuesta que ella ofrece al Coro en el Episodio II, al dejar en claro el rol que tiene como mujer fiel a su esposo y como cuidadora del hogar:

Que venga a la ciudad lo más rápido que pueda, él, el
amor de esta ciudad;
y a su llegada encuentre a una mujer fiel, tal cual la
dejó en las mansiones,
como un perro de guardia de la casa,
leal a él, hostil a los enemigos,
y en todo lo demás igual, y no ha roto
ningún cerrojo durante todo este tiempo;
y tampoco conozco el placer de otro hombre, ni
siquiera una habladuría,
más que el arte de pulir el metal. (vv. 605-12.)

⁴ DE SANTIS (2014: 75).

⁵ DE SANTIS (2014: 23).

En estos versos, la reina deja entrever su supuesta lealtad tanto en la esfera pública como en la privada. Clitemnestra se describe a sí misma positivamente respecto a su mandato de género y su condición de mujer, deja en claro su supuesta postura dentro de la esfera pública ya que utiliza expresiones para auto categorizarse como una mujer fiel. La reina maquilla su deseo de poder con la imagen de mujer y esposa que sólo le preserva el lugar para su esposo en su ausencia. La alusión al metal la interpretamos como otra de sus configuraciones discursivas que remiten a la persuasión, en la cual la reina despliega su oratoria para vincularla directamente con una actividad asignada a los hombres, teniendo en cuenta que lo relaciona con los rumores que el pueblo despliega, para anularlos completamente luego de pronunciar sus palabras frente al Coro y al Herald. Además, podemos observar cómo entrelaza lo privado con su figura pública cuando menciona que, en todo este tiempo sin Agamenón, nunca conoció la cama de otro hombre, es decir, disfraza su engaño con Egisto para aparentar ser una mujer fiel tanto en el exterior como en el interior del palacio.

Es aquí donde aparece el empleo del léxico amoroso, otra de sus estrategias discursivas. Luego de pronunciar su discurso, Clitemnestra ingresa al palacio y deja dialogando al Herald y al Coro, previo a la llegada de Agamenón. Gastaldi expresa que:

“Clitemnestra se presenta –en apariencia– como modelo de esposa, exhibiendo la imagen conveniente que requería su rol social; de esta forma, intenta convencer a sus dos interlocutores de haber actuado con el comportamiento debido para los intereses del *oikos* y de la *pólis*”.⁶

A partir de lo que señala la autora podemos analizar la posición social en la cual se encuentra la reina. Por otra parte, Giddens señala que la

⁶ GASTALDI (2000: 231).

sociedad produce estrategias para organizar la vida social. Los agentes y las estructuras sociales representan un proceso que se encuentra articulado con el tiempo y por medio del cual la sociedad crea dichas estrategias.⁷ Es aquí donde podemos observar que las propiedades estructurales de los sistemas sociales son a su vez la condición y el resultado de las actividades que realizan los agentes que son partícipes de estos sistemas. Se toma al habla no sólo como un medio para la representación de una realidad independientemente del lenguaje, sino también como un recurso que ayuda a reproducir la realidad social y, que da como resultado las relaciones de poder y dependencia. Con esta idea podemos preguntarnos, ¿cuál es la posición en la que se encuentra la reina? Podríamos decir que está en una posición dual; ya que Clitemnestra al ser mujer está por debajo del hombre –según las convenciones culturales de la antigua Grecia–, su rol femenino no le permite acceder al poder público que tanto añora, pero con la ausencia de Agamenón ocupa el trono deseado, como podemos observar entre los siguientes versos:

Coro:
Vengo a reverenciar tu poder, Clitemnestra,
es justo honrar a la mujer de un soberano
cuando el trono del marido está vacío. (vv. 257-59.)

Clitemnestra sube de jerarquía pública sólo porque el trono se encuentra sin la figura masculina del rey. Aun así, podemos observar que el coro le recuerda su condición de mujer permanentemente, nombrándola sagazmente. A pesar de esto, la reina, en sus múltiples parlamentos, utiliza su lugar de feminidad como un elemento a favor para elaborar su plan silencioso.

⁷ DURANTI (2000: 33).

Duranti nos manifiesta que “A través del uso del lenguaje penetramos en un espacio interaccional que ha sido en parte construido a nuestra manera, un mundo en el que algunas distinciones parecen importar más que otras, un mundo donde cada opción que elegimos es parcialmente contingente con lo que ocurrió antes y contribuye a la definición de lo que ocurrirá después”.⁸ En este mismo sentido, Clitemnestra utiliza el lenguaje para incidir en un mundo donde el poder no se le confiere y utiliza su posición como ventaja. Cada palabra que sale de sus labios, articulada una con otra de manera elocuente es una acción planificada que está conectada con eventos pasados que se entrelazan con momentos futuros: la espera previa y el asesinato de Agamenón por parte de ella. Podemos identificar diferentes niveles en tanto la situación de habla como recibimiento/bienvenida del Rey, la conversación entre el rey y la reina como el evento de habla y la negociación que ocurre dentro de esta, como el acto de habla. Es entonces que podemos afirmar que las preguntas que realiza Clitemnestra, como observamos entre los versos 932-937, funcionan como elementos determinantes para persuadir al rey y torcer la negociación a su favor, dejándolo sin escapatoria:

Agamenón:

Sabe que no alteraré de modo alguno mi pensamiento.

Clitemnestra:

Sintiendo temor, ¿hubieras prometido a los dioses cumplir estas cosas así?

Agamenón:

Sí, si alguno, sabiéndolo, me hubiera anticipado este ritual.

Clitemnestra:

¿Pero qué piensas que habría hecho Príamo si hubiera

⁸ DURANTI (2000: 25-27).

tenido éxito?
Agamenón:
Creo que habría caminado sobre alfombras sin
problema.
Clitemnestra:
Y entonces tú no temas la censura humana.” (vv. 932-37.)

Bajo las circunstancias de la tragedia, se deduce que el lenguaje muta en la acción e interacción entre los personajes, y Clitemnestra revisa cada línea de los diálogos que mantiene suspicaz y prontamente, retoma discursos habituales de las mujeres en la Antigua Grecia y los utiliza a su favor. Estos enunciados dentro de los discursos que ella utiliza dan cuenta de la posición social en la que se encuentran las mujeres, lo que es provechoso para ella ya que confirma bajo su palabra y la articulación del lenguaje con el que se expresa, porque prevé la respuesta que obtendrá. En línea con Duranti, sostenemos que el discurso de Clitemnestra problematiza las relaciones sociales, genéricas y del uso consciente del lenguaje en tanto que “hablantes como actores sociales, en el lenguaje como condición y resultado de la interacción social, en las comunidades de habla como entidades simultáneamente reales e imaginarias cuyas fronteras están constantemente rehaciéndose y negociándose a través de miles de actos de habla”.⁹

LA LLEGADA DEL REY, ENTRE EL REPROCHE Y EL LÉXICO AMOROSO

Al inicio del episodio III, vemos la llegada de Agamenón junto a Cassandra –a quien el rey tomó como botín de guerra en Troya–. Ambos ingresan en un carro y son recibidos por el Coro. Enseguida, Clitemnestra sale del palacio para darle la bienvenida a su esposo en un mo-

⁹ DURANTI (2000: 25-26).

vimiento planificado que esconde la siguiente fase de su plan vengativo. Es aquí donde corroboramos que su segunda estrategia persuasiva se da al dirigirse de forma directa hacia Agamenón, en la cual se observa la utilización del reproche de una esposa a su marido. Clitemnestra le remarca a él la desventura, las noches de llanto y los rumores que tuvo que soportar a raíz de su partida:

Narraré, no habiéndola sabido de otros,
la vida insoportable que llevé
durante todo el tiempo en que éste estuvo al pie de
Ilión.
En primer lugar, que una mujer quede sola en la casa,
sin su marido,
es una mala desventura,
porque oye continuamente muchas noticias odiosas:
llega un mensajero y enseguida se agrega otro
trayendo una nueva congoja,
peor que la anterior, laceraciones para la casa. (vv. 858-65.)

Rodríguez Carmona (2013) focaliza en el lenguaje de Clitemnestra, y señala lo que revela la tragedia griega a través de su “don” retórico. En primer lugar, destaca que la cadena de venganzas en la casa hace que la familia sea atípica e igualmente sus relaciones afectivas entre los distintos familiares. También señala que Clitemnestra tiene un rol activo en cuanto a su dominación y la caracteriza como alguien varonil que se impone en lo privado (la familia) y lo público (Coro, gobierno, pueblo). La reina retoma su discurso amoroso sobre su marido, y condena a quiénes dudaron de ella en el episodio III.

Dentro de las tácticas de persuasión que se observan en el discurso de la reina, podemos resaltar el uso estratégico del lenguaje para dicha situación. Para analizar tales estrategias, utilizaremos las funciones del lenguaje de Jakobson (1985). Según el autor existen distin-

tos elementos y remarca que hay una función que sobresale entre otras dentro del mensaje verbal. No podemos señalar un único elemento, sino la jerarquía que prima frente al resto. A partir de esto podemos vislumbrar cómo Clitemnestra crea su juego vengativo con la función que más se adecua al contexto. Es decir que la reina selecciona de su discurso lo que se espera escuchar de una mujer de acuerdo a su rol en la sociedad, para luego jerarquizar otra función que convenga según el contexto de enunciación. Uno de los aspectos del lenguaje según Jakobson (1985) es la función emotiva. En los versos anteriormente citados la reina utiliza la persuasión, es decir acentúa su capacidad discursiva en la actitud engañosa, resaltando su carácter emotivo para que los demás caigan en su trampa.

Al respecto, Carmona (2013) señala que en cuanto está por aparecer su esposo frente al palacio, el lenguaje de la reina muta hacia un costado más amable; lógicamente utiliza su registro verbal para simular ser la esposa “perfecta”. El Coro sigue descreyendo, pero no dice mucho. En cuanto Agamenón ingresa en la escena, la reina utiliza un lenguaje que se ajusta perfectamente a su autoconfiguración discursiva como mujer abatida por la desesperanza de que su marido esté lejos. Su discurso se extiende -según los parámetros sociales- y Agamenón le reprocha esto cuando retoma la palabra:

Agamenón:
Linaje de Leda, guardián de mi casa,
has hablado tan largamente cuanto mi ausencia,
pues te extendiste mucho. (vv. 914-16.)

Discuten, pero con palabras que lo sitúan al esposo en un rol de ausencia en esos años, lo persuade y logra conducirlo hacia el palacio donde finalmente ejecutará su venganza.

LA INTERROGACIÓN COMO ESTRATEGIA IMPERATIVA

Otro elemento que podemos resaltar es la función fática. Esta sirve para confirmar que el canal de comunicación funciona. A partir de esto, podemos indicar que la reina sólo utiliza esta función del lenguaje para iniciar sus planes malignos. Esto es evidente en el Episodio I, cuando Clitemnestra anuncia la conquista de la ciudad de Príamo en manos de Agamenón. En esta escena, la reina utiliza la pregunta “¿hablo claro?” (vv. 269) para confirmar que el Coro entiende las nuevas noticias, ya que a partir de este momento ella se auto configura como una esposa fiel que añora el regreso de su esposo:

Coro

¿Cómo dices? Tus palabras están fuera de mi alcance,

¡Es increíble!

Clitemnestra

Troya está en manos de los aqueos, ¿hablo claro? (vv. 268-69.)

Ella, persuasivamente, no se muestra enojada pues sabe que pronto llegará la noticia por boca ajena y eso será parte de su plan tramado. Es en este instante donde comienza su juego dual con el artificio de frases y simulando un ritual de pronta bienvenida de su esposo, utiliza la persuasión como elemento de combate. A su vez, podemos señalar que a modo de interrogación la reina espeta al Coro hábilmente para demostrar su superioridad al utilizar un cierto tono sarcástico.

Como indica Rodríguez Carmona (2013), la reina intenta comunicar que su marido viene en camino, pero el Coro, una vez que ella ingresa a palacio, pone en duda su discurso por ser prejuiciosos en cuanto al género de ella, como podemos ver en el estásimo I:

Es propio del poder de una mujer

dejarse llevar por la alegría

antes de que se compruebe la verdad.
Demasiado crédulo, el corazón femenino
marcha veloz; pero la fama difundida por las mujeres
muere rápido y pronto se pierde. (vv. 483-87.)

CLITEMNESTRA, TEJEDORA DE REDES DISCURSIVAS

A medida que la obra avanza, podemos observar cómo la reina sólo se preocupa de que los dioses la hayan escuchado, es decir, espera que sus planes se cumplan para poder confirmar que los rezos que ha lanzado a estos han llegado a término.

Clitemnestra:
Oh, Zeus, Zeus, que das cumplimiento, mis plegarias
cumple,
y preocúpate por esto que estás por cumplir. (vv. 973-74.)

Podemos afirmar, entonces, que a la reina no le interesa manifestarse para ser entendida realmente por los hombres: todas sus acciones rodean su acción vengativa y solo permanece en la espera de la respuesta divina. Por otra parte, dentro de este fragmento ubicamos un elemento deíctico: “esto”. Dicha palabra es un signo vacío que se llena de significado según el contexto. En este caso, la reina utiliza esta palabra para referirse al asesinato de Agamenón, algo que todavía no ha sucedido. Por lo tanto, la palabra “esto” puede hacer referencia a un anticipo velado, es decir, la funcionalidad de la ironía trágica por parte de sus interlocutores o del público/lectores.

Esta instancia de espera que la reina anuncia no era más que una demora para ejecutar y concluir su venganza. De esta manera, las estrategias persuasivas que la reina genera se van entrelazando, permitiendo que ella misma envuelva a Agamenón en una red discursiva

que fue tejiendo para cazarlo, lo que finalmente conduce a su muerte. Esto es claro entre los versos 868-869 donde ella manifiesta que no existe red, sino un hueco, jugando descarnadamente con el significado de tales palabras:

Y en cuanto a las heridas, si este hombre hubiera sido
alcanzado
tantas veces cuantas anunciaba la noticia que corría a
mi casa,
en verdad se podría decir que está lleno de huecos, más que
una red. (vv. 866-69.)

Por último, podemos identificar nuevamente el empleo de léxico del discurso amoroso en el que la reina destaca la calidez que representa la figura de su esposo en su vida, lamentando el tiempo que estuvo ausente:

Y ahora que has regresado al hogar de la casa,
con tu arribo llega el calor en el invierno.
Y cuando Zeus prepara el vino desde el Mosto,
entonces hay aire fresco en la casa,
si el esposo en pleno vigor la frecuenta. (vv. 968-72.)

Por eso, todos caen bajo su red, creyendo a partir de su discurso que lo privado no avanza sobre lo público. En este contexto, es donde la reina presenta un papel de esposa fiel en la espera de su marido, para desarrollar y llevar a cabo su plan. Esquilo construye un personaje cargado de habilidades y ambigüedades. El rol del mandato genérico de Clitemnestra se presenta acorde al rol tradicional que una mujer debía cumplir. Clitemnestra teje cautelosa y operativamente sus movimientos, no deja ningún detalle al azar ya que organiza su crimen desde diversos espacios y va construyendo en su retórica su habilidad

para dar el golpe: su venganza, la que desandar  el bucle vengativo de la familia de los Atridas y la posibilidad de seguir gobernando sola. La reina se enfrenta, desde una construcci3n ling stica ambigua que precede a sus acciones desde todos los flancos posibles, a reclamar un poder que considera suyo, rompiendo los mandatos existentes sobre éste. En este sentido, creemos que Clitemnestra utiliza las estrategias persuasivas relacionadas a la lealtad, la fidelidad y lo amoroso, para tejer una red vengativa entre palabras que distraen y manipulan. Cada una de ellas es un hilo que tensa y cruza con habilidad en cada diálogo que mantiene. Esta red es tejida para que Agamen3n, finalmente, caiga en ella y la reina concluya su plan. Gastaldi señala que “El tejido, actividad femenina por excelencia, y el lenguaje ambivalente, constituyen los rasgos que definen, de manera inequívoca, el modo con que una mujer invierte las jerarquías de dominaci3n en el espacio privado”.¹⁰ Clitemnestra se muestra dañada por culpa del tejido, pero es solamente una estrategia para ocultar hacia quien va realmente la desdicha:

A causa de estos rumores, muchas veces otros
desataron a la fuerza
muchos nudos de lazos que ya apretaban mi cuello
aprisionado. (vv. 874-875.)

Los reproches de Clitemnestra acentúan la autoconfiguraci3n de ella como esposa leal. De esta manera, podemos observar c3mo las acciones y decisiones que son públicas - como la obligaci3n de Agamen3n de ir a la guerra - se entrelazan con el entorno privado e intervienen directamente en el núcleo familiar donde una esposa queda en una posici3n de espera y soledad. En palabras de la reina en los siguientes versos:

¹⁰ GASTALDI (2000: 234).

Dañé mis ojos siempre por insomnio,
por llorar por las señales de la antorcha, siempre
apagada, que te anunciarían.
De mis sueños me despertaba incluso el movimiento sutil de
un mosquito que zumbaba,
siempre imaginando para ti colores más duraderos que
el tiempo de mi reposo.
Ahora, después de haber sufrido todo esto, con el
corazón libre de dolor,
podría llamar a este hombre el perro guardián de los
establos. (vv. 890-896,)

CONCLUSIONES

Para concluir, podemos deducir que Clitemnestra disfruta la ausencia del rey ya que ésta le permite la conducción del reino, pero a su vez juega con una fuerte contradicción: para que funcione su plan vengativo, Agamenón debe volver y esto hace que abandone el placer que le produce la falta de su esposo. La reina, en esta obra, utiliza estos momentos de ausencia marital para que su red tome fuerza, entabla diferentes estrategias de persuasión frente al coro, urde el momento del golpe mortal con su amante ante de la llegada del rey. De acuerdo con las operaciones lingüísticas que el personaje femenino realiza, tomamos la perspectiva de Bauman y Briggs (1990), quienes consideran que:

“los marcos de actuación no sólo alteran la fuerza performativa de los enunciados, sino que también proporcionan situaciones en las cuales se pueden cuestionar y transformar lengua y so-

ciudad. La estructura de participación, especialmente la naturaleza de la toma de turnos y de la interacción ejecutante-audiencia, puede tener profundas implicancias en la formación de relaciones sociales”.¹¹

Clitemnestra, entonces, se encuentra en una posición activa y materializa su tejido vengativo a través de la alfombra y de sus palabras. Esto último nos permite aseveraciones acerca del accionar de este personaje femenino que se maneja con astucia en el decir disimulado.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIÓN/ TRADUCCIÓN

DE SANTIS, G., Esquilo, *Orestía* (introducción, traducción y notas de G. De Santis), Buenos Aires: Losada, 2014.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALMANDÓS MORA, L., “La virilidad de Clitemnestra en el Agamenón de Esquilo”, *Ideas y Valores* 69 173, 2020: 163-186.

ARISTODEMOU, M., “The Seduction of Mimesis: Theater as Woman and the Play of Difference and Excess in Aeschylus’s Oresteia”, *Law & Literature* 11 1, 1999: 1-33.

BARCIELA, E. P., “La anagnórisis trágica en Agamenón de Esquilo”, *Tycho* 5, 2017: 153-176.

DI PALMA, C. Y TELLO V., “A partir de ahora, resuelven los hombres y siempre lo harán a favor de ellos: el salto de la venganza en *Agamenón* de Esquilo”, Actas de la Primera Jornada Virtual de Estudios sobre la Antigüedad, UNLZ, 2020, en prensa.

¹¹ BAUMAN Y BRIGGS (1990: 10).

- ESTEBAN SANTOS, A. “Agamenón, *Medea* y *Traquinias*: retrato sangriento de tres esposas. Heroínas de la mitología griega V”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 25, 2015: 157-191.
- GAGARIN, M., “Sexual and Political Conflict in the *Oresteia*” (87-118). *Aeschylean Drama*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- GASTALDI, V., “Clitemnestra y la retórica del engaño (Ag. 907-994)”. *Revista Letras* 54, 2000: 229-234.
- GOLDHILL, S., *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge: University Press, 1984.
- IRIARTE, A., “Capítulo III, Entre el silencio y el discurso” (115-130), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, España: Alfaguara, 1990.
- MCCLURE, L., “Clytemnestra’s Binding Spell (Ag. 958-974)”, *The Classical Journal* 92.2, 1996: 123-140.
- MCCLURE, L., “Logos Gynaikos: Speech and Gender in Aeschylus’ *Oresteia*” (70-111). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton: University Press, 1999.
- PERCZYK, C. Y SEIJAS, L., “Los ardides de Clitemnestra en el tercer episodio de *Agamenón* de Esquilo”, *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 32, 2020: 80-95.
- RODRÍGUEZ CARMONA, A. B., “El lenguaje de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo”, *Tycho* 1, 2013: 99-118.
- SINNOT, E., *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: Colihue, 2009.
- VERNANT, J. P. Y VIDAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I*, Barcelona: Taurus, 1987.
- ZEITLIN, F. I., “The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*”, *Arethusa*, 1978 (11: 170-84).
- ZEITLIN, F. I., “Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama”, *Representations* 11, 1985: 63-94.

INSTRUMENTA STUDIORUM

- BAJTÍN, M., “El problema de los géneros discursivos” (245-290). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI editores, 1982.

- BAUMAN, R Y BRIGGS, CH., “Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”. *Estudios de contexto I*, 1990: 5-34.
- BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística general, vol. I*, México: Siglo veintiuno editores, 1966.
- DURANTI, A., “El ámbito de la antropología lingüística” (19-47). *Antropología lingüística*. Madrid: Ediciones AKAL, 2000.
- JAKOBSON, R., “Lingüística y poética” (347-395). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.

**FRASES PROVERBIALES LATINAS CON SENTIDO FIGURADO
Y EL PROBLEMA DE SU TRADUCCIÓN**

VIOLETA PALACIOS¹

RESUMEN. Dos frases en Terencio, *lupus in fabula* y *auribus teneo lupum*, presentan un difícil problema de traducción, considerando que son formas lingüísticamente complejas, y que traducir no supone solamente trasladar palabras de una lengua a otra, sino que implica multitud de factores. Desde una perspectiva traductológica, con apoyo en las propuestas pragmático-funcionalistas y cognitivistas, se analizan estas frases como unidades fraseológicas (UFs), estudiando su significado en el contexto de la obra de Terencio. Luego se analizan distintos métodos de traducción, incluyendo la búsqueda de equivalencias, el calco, el extrañamiento consciente. Y se propone una traducción de estas UFs como unidades significativas dentro de sus respectivos textos.

Palabras clave: Unidad funcional, traducción, *lupus in fabula*, *auribus teneo lupum*, Terencio.

ABSTRACT. Two phrases in Terence, *lupus in fabula* and *auribus teneo lupum* present a difficult problem in translation, especially considering that they are already linguistically complex forms in their original language, and that translating not only presupposes carrying words over from one language to another, but implies a multitude of factors. From a translation studies perspective, drawing on pragmatic-functionalist and cognitivist approaches, these phrases are analyzed as phraseological units (UFs), studying their meaning within the context of Terence's work. Then we analyze various methods of translation, including the attempt to provide equivalent expressions, mirroring phrases, conscious estrangement. Finally, we will propose a translation of these UFs as significant units within their respective texts.

Keywords: Phraseological unit, translation, *lupus in fabula*, *auribus teneo lupum*, Terence.

¹ Universidad de Buenos Aires. E mail: violepalacios@gmail.com.

Fecha de recepción: 21/10/2021; fecha de aceptación: 25/6/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p81-97>

1. INTRODUCCIÓN

La competencia traductológica se compone de la competencia comunicativa en al menos dos lenguas participantes en el proceso, más el sistema de conocimientos y habilidades para intersecar esas dos competencias comunicativas. En otras palabras, se trata de conocer y de saber trasladar a una lengua la multiplicidad de aspectos que configuran el mensaje en otra lengua. En cuanto a los fraseologismos, paremias, proverbios, refranes, etc., es un lugar común de la fraseología señalar la dificultad que presenta la traducción de estos enunciados. Incluso se ha planteado su intraducibilidad, debido a las referencias históricas o socioculturales que encierran. Esta dificultad se hace evidente si tratamos con formas lingüísticas semánticamente complejas en su lengua de origen y con una distancia diacrónica significativa respecto de nuestro propio uso, como es el caso de las unidades fraseológicas (UFs) en lengua latina. No solo se trata de encontrar una forma satisfactoria para su traducción, sino que su sentido ya se nos presenta oscuro en la lengua de partida.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en esta comunicación nos proponemos analizar dos UFs proverbiales latinas: *lupus in fabula* (el lobo del cuento) (Ter. *Ad.* 537) y *auribus teneo lupum* (tengo al lobo por las orejas) (Ter. *Ph.* 506). Para ello será imprescindible que abordemos el significado de estos enunciados en su lengua original, para luego encarar el intento de traducción. Asumiendo que traducir no supone solamente trasladar las palabras de una lengua a otra, sino que implica multitud de factores de índole cognitiva, psicológica, cultural, ideológica, incluso fisiológica, que conforman el proceso y determinan el resultado final, abordaremos la tarea del análisis de nuestras UFs desde una perspectiva pragmática, haciendo foco en el contexto en el cual estas expresiones se inscriben: una obra dramática, más precisamente, la *palliata*.

2. EL SIGNIFICADO

Como dijimos, necesitamos encarar el significado de las frases proverbiales, antes de hacer un intento de traducción. Ahora bien, ¿cómo significan las

frases proverbiales? La mayoría de los estudiosos sobre el tema coinciden en que los fraseologismos se caracterizan principalmente por tres parámetros: la estructura sintagmática (son pluriverbales), la fijación (son relativamente invariables) y la idiomática. Este último rasgo consiste en que el sentido de una UF no puede establecerse a partir de los significados de los elementos que la componen ni de su combinación. Es la denominada no-composicionalidad del significado fraseológico.

Así, en el caso de nuestras dos frases proverbiales, no es posible deducir su significado apelando al de las palabras que las componen. Si leemos literalmente *lupus in fabula* o *auribusteneolupum* no entenderemos lo que estamos leyendo u obtendremos una comprensión errónea del texto. Como hablantes de una lengua, aprendemos con el uso esta significación secundaria de las unidades fraseológicas, de modo que las identificamos en el discurso y las utilizamos con su significado idiomático. Ahora bien, en el caso de estas expresiones latinas, su sentido se perdió en la diacronía y, aunque podamos intuir que estamos frente a fraseologismos, desconocemos su significado.

EL LOBO DEL CUENTO

Veamos la primera frase en su contexto. *Lupus in fabula* es dicha por un personaje de nombre Siro, el *servus callidus* de la comedia, quien se encuentra hablando con el joven Ctesifonte de su padre, al que ambos quieren engañar. En medio del diálogo, el padre aparece en escena. El diálogo transcurre así:

SYRUS: Laudarier te audit lubenter: facio te apud illum deum: virtutes narro.

CTESIPHO: Meas?

SYRUS: Tuas: homini ilico lacrumae cadunt quasi puero gaudio. em tibi autem!

CTESIPHO: Quidnam est?

SYRUS: Lupus in fabula.

CTESIPHO: Pater est?

SYRUS: Is est ipsus.

(Ad. 535-538)

SIRO: Le encanta escuchar que te alaben. Ante él te convierto en un dios; le cuento tus virtudes.

CTESIFONTE: ¿Las mías?

SIRO: Las tuyas. Enseguida se le caen las lágrimas al hombre, como si fuera un niño. (*Viendo a Démeas*) ¡Pero cuidado!

CTESIFONTE: ¿Qué pasa?

SIRO: El lobo del cuento.

CTESIFONTE: ¿Es mi padre?

SIRO: El mismo.

Esta primera traducción literal, “el lobo del cuento” es evidentemente insatisfactoria, ya que no tiene ningún sentido para un hablante del español. ¿Cómo accedemos a su significado?

En el origen de una unidad fraseológica está lo que se denomina “motivación”:² el hablante reinterpreta una expresión con el objetivo de asignarle un significado nuevo, y lo hace, a su vez, a través de la “reutilización” de un material lingüístico ya existente para designar una nueva realidad. Se trata de un mecanismo de denominación secundaria que aprovecha el material lingüístico disponible para referirse a nuevos conceptos. Establecer la motivación de las expresiones fraseológicas es indagar en la procedencia de las UFs, que no surgen de la nada, sino que se constituyen a partir de los elementos previamente existentes en el acervo lingüístico y cultural de una comunidad.

En este sentido, para acceder al significado de *lupus in fabula*, puede ser de utilidad examinar la motivación de la frase. Para ello, nos detendremos en el comentario que Donato, el gramático del siglo IV, le dedica a este verso de la comedia.

El contenido del comentario que Donato hace a las comedias de Terencio es muy heterogéneo y trata sobre cuestiones de muy diversa índole. En el caso del verso 537 de *Los hermanos*, donde aparece nuestra frase, el gramático se centra en la búsqueda de su origen que, evidentemente, ya tenía un sentido poco claro en su época. Volcamos a continuación el comentario con su traducción:

² TIMOFEEVA (2009: 292).

“*lupus in fabula* silentii indictio est in hoc proverbio atque eiusmodi silentii, ut in ipso verbo vel ipsa syllaba conticescat, quia lupum vidisse homines dicimus, qui repente obmutuerunt; quod fere his evenit, quos prior viderit lupus, ut cum cogitatione in qua fuerint etiam verbis et voce careant. nam sic Theocritus: “οὐ φθέγγῃ; λύκον εἶδες” et Vergilius: “vox quoque Moerim iam fugit ipsa, lupi Moerim videre priores”. alii putant ex nutricum fabulis natum pueros ludificantium terrore lupi paulatim Capua venientis usque ad limen cubiculi. nam falsum est quod dicitur intervenisse lupum Naevianae fabulae alimonio Remi et Romuli, dum in theatro ageretur”.

“*Lupus in fabula*. Este proverbio es una imposición de silencio y de un silencio tal, que se interrumpe la palabra o incluso la misma sílaba, porque se dice que enmudecen repentinamente los hombres que han visto al lobo. Esto es lo que les ocurre generalmente a quienes son vistos primero por el lobo, que se quedan sin palabras y sin voz para expresar lo que están pensando en ese momento. Así dice Teócrito: οὐ φθέγγῃ; λύκον εἶδες; [“¿No dirás nada? ¿Viste al lobo?”]³ y Virgilio: *vox quoque Moerim iam fugit ipsa, lupi Moerim videre priores* [“la misma voz huye ya de Moeris también; los lobos vieron primero a Moeris”].⁴ Otros piensan que nació de las historias que las nodrizas les cuentan a los niños para engañarlos con el miedo al lobo que llega paso a paso desde Capua hasta el borde de la cama. Pero es falso esto que se dice: que el lobo de la obra de Nevio acerca de la crianza de Rómulo y Remo apareció en escena mientras se representaba en el teatro”.

Según se desprende del comentario, Donato parece considerar tres orígenes posibles para el proverbio. El primero vincula la *fabula* con una creencia popular o folclórica: la gente creía que al ver un lobo o ser visto por

³ Cf. Theoc. *Buc.* 14.22.

⁴ Cf. Verg. *Ecl.* 9.53-54.

uno, se perdía la capacidad de hablar.⁵ El comentarista cita a Teócrito y a Virgilio como testimonios; el lobo del cuento es, en este caso, el lobo de la creencia popular. En segundo lugar, hace referencia a los cuentos de las nodrizas. Se trataría de historias inventadas oralmente por estas mujeres, en las que aparecería un lobo que amenaza a los niños que no quieren dormir. En tercer lugar, hace mención de una obra de Nevio en la que el lobo o la loba aparecerían en el contexto de la representación teatral. Aunque Donato descarta la posibilidad de que el lobo estuviera físicamente en escena en esa obra,⁶ es evidente que formaba parte de la historia.

Con esta información es posible reconstruir el sentido de la frase y entender que lo que el esclavo le está indicando al joven es que se calle, que deje de hablar de su padre, ya que el viejo apareció en escena en ese mismo momento. Volveremos al sentido más adelante, cuando tratemos sobre su traducción.

TENER AL LOBO DE LAS OREJAS

En *Formión*, otra obra de Terencio, hay dos *adulescentes*: por un lado, Fedrias, enamorado de una citarista que está en poder de un lenón; el joven no tiene el dinero para comprarla y hacerla suya. Por otro, Antifonte, que se casó con una joven libre pero pobre a escondidas de su padre, mediante una argucia legal; la trama principal de la comedia consiste en el intento del viejo por separarlos. En la escena 2 del acto III (vv. 504-508), los jóvenes discuten sobre quién es el más desafortunado de los dos.

⁵ Cf. Plin. *Nat.* 8.80: Sed in Italia quoque creditur luporum visus esse noxius vocemque homini, quem priores contemplentur, adimere ad praesens [pero en Italia también se cree que ver un lobo es peligroso y que un hombre al que han visto los lobos primero se le retira la voz inmediatamente] e Isidoro de Sevilla (*Orig.* 12.2.24): rustici aiunt vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit [los hombres de campo dicen que un hombre pierde la voz, si un lobo lo ha visto primero].

⁶ Aunque esta tercera explicación no se relaciona directamente con el origen del significado de la frase proverbial, es posible que Donato traiga a colación la obra de Nevio por tratarse de una representación teatral. En ella, al igual que en el pasaje de Terencio, aparece un lobo o se menciona la aparición de un lobo.

PHAEDRIA: o fortunatissime Antipho.

ANTIPHO: egone?

PHAEDRIA: quoi quod amas domist. neque cum huius modi umquam [tibi] usu venit ut conflictares malo.

ANTIPHO: mihin domist? immo, id quod aiunt, auribus teneo lupum; nam neque quo pacto a me amittam neque uti retineam scio.

(Ph. 504-508)

FEDRIAS: ¡Ay, afortunadísimo Antifón!

ANTIFÓN: ¿Yo?

FEDRIAS: Tenés a la persona que amás en tu casa. (*Señalando al lenón.*) Y nunca tenés que pelear con un malvado como este.

ANTIFÓN: ¿Que la tengo en mi casa? Al contrario, como dicen, tengo al lobo de las orejas. Porque no sé cómo sacármela de encima ni cómo retenerla.

Contrariamente a lo que ocurre con la unidad fraseológica anterior, el comentario de Donato referido a ella es sumamente escueto. Se limita a indicar el origen del proverbio y citarlo en lengua original: *Graecum proverbium* “τῶν ὅτων ἔχω τὸν λύκον” (Don. *Comm. Ter. ad loc.*).

Como mencionamos antes, el significado de una expresión idiomática no se deduce de la suma de los significados de sus partes. Sin embargo, se observa que no todas las UFs poseen el mismo grado de idiomatización y en muchas de ellas podemos “adivinar” el significado de la expresión total recurriendo a nuestros conocimientos extralingüísticos y culturales. Dicho de otro modo, hay unidades cuyo significado total no coincide, pero sí está motivado por los significados de las partes.⁷

De este modo, aunque desconozcamos la frase, la noción de sostener un lobo por las orejas puede darnos una pista sobre el significado. Aun si no existiera el comentario que hace Antifón después de pronunciarla (“porque no sé cómo sacármela de encima ni cómo retenerla”) que, efectivamente, co-

⁷ TIMOFEEVA (2008:333).

labora con la elucidación del sentido, las propias palabras que constituyen la frase proverbial podrían guiarnos hacia qué quiere decir.⁸

Se trata de lo que la lingüística llama el requisito de imagen de las unidades fraseológicas. Este requisito postula que una unidad será figurativa si, además de la denominación adicional, es posible rastrear una imagen que sustenta su significado. A diferencia de las unidades lexemáticas simples, el plano del contenido de una unidad figurativa no está conformado solamente por su significado actual denotativo, sino que posee un segundo nivel conceptual en el que se crean asociaciones entre aquel y la forma literal de la construcción. Este segundo nivel conceptual es el que conforma el componente de imagen. Por todo ello, y gracias a la presencia de este componente, el carácter designativo de una unidad figurativa es de nivel secundario o, lo que es lo mismo, es un signo que utiliza el contenido de otro signo como molde que se rellena con un nuevo contenido, de tal manera que las asociaciones adicionales resultantes de la interacción entre dos significados de un mismo significante emergen con fuerza.⁹ En nuestro caso, la imagen de tener una fiera salvaje por las orejas puede llevarnos a interpretar el sentido como aquella situación problemática, en la que no se nos presenta una salida posible o en la que cualquier decisión que se tome al respecto podría ser perjudicial.

3. LA TRADUCCIÓN

Como indica Corpas Pastor,

“las unidades fraseológicas constituyen auténticas unidades de traducción dentro de sus co-textos más amplios, esto es, dentro de los textos que las albergan, los cuales cohesionan y vertebran. [...] [D]ifícilmente se puede trasladar al TM [texto-meta] la contribución de una UFO [unidad fraseológica de origen] que no se ha reconocido

⁸ Por otra parte, se registra la presencia del sintagma *quod id aiunt*, que es un indicador de que se trata de una frase proverbial.

⁹ TIMOFEEVA (2008: 319-320).

o, si se ha reconocido, no se ha interpretado correctamente. [...] El traductor se enfrenta a la dificultad intrínseca de producir un nuevo texto, el TM, que refleje de alguna manera la actualización semántica contextual de la unidad, sus implicaturas y su función pragmático-textual global, dentro de la cual se encuadran los posibles efectos de la manipulación creativa en contexto”.¹⁰

Para resolver este problema traductológico, la lingüística pragmático-funcionalista propone la búsqueda de equivalencias. En palabras de Corpas Pastor, “se trata de buscar en el ‘baúl’ fraseológico aquellas unidades que presenten un grado más alto de equivalencia con respecto a la UFO”.¹¹ Se plantea, entonces, una escala ascendente que va desde la ausencia de equivalencia hasta la equivalencia total o plena, pasando por distintos grados de equivalencia parcial.

Ahora bien, como plantea Sevilla Muñoz,

“la prioridad en la traducción fraseológica y paremiológica es el mantenimiento de las características del TO [texto-origen] en el TM y no la traducción de cada una de las UFs por otra UF similar en la lengua de llegada, y esas características textuales condicionan el establecimiento de correspondencias por dos razones: porque el TO delimita el sentido de una UF dada y porque las UFs pueden desempeñar una función estilística y comunicativa en el TO que debe prevalecer sobre otros posibles factores”.¹²

¹⁰ CORPAS PASTOR (2001: 67).

¹¹ CORPAS PASTOR (2001: 68).

¹² SEVILLA MUÑOZ (2015: 97). La autora señala tres parámetros en el plano léxico a tener en cuenta a la hora de traducir: parámetro semántico: significado, imagen en la que se apoya el significado literal, componentes léxicos que contribuyen a una UF (ligado a la imagen); parámetro morfosintáctico: valencia sintáctica, función sintáctica, posibilidades de transformaciones morfosintácticas; parámetro pragmático: componentes culturales, restricciones diasistemáticas (diatópicas, diastráticas y diafásicas), frecuencia de uso, preferencias de género textual, modificaciones, implicaturas.

El traductor debería determinar cuál de estos factores predomina sobre los otros. El resultado podría ser que en ciertas situaciones la traducción más apropiada de una UF sea una palabra o una combinación libre de palabras en las que se mantengan la mayor parte de los factores de equivalencia o los más esenciales.

Otro procedimiento mencionado por Corpas Pastor¹³ es el denominado *calco*. Con este método directo se reproduce el esquema semántico-conceptual de la unidad fraseológica original en el TM. Aunque la motivación subyacente puede ser de naturaleza muy variada, generalmente se trata de una estrategia que permite mantener una imagen evocadora de la cultura original, dotar de “visibilidad” al traductor y, derivado de lo anterior, extranjerizar el texto traducido.

En la misma línea se encuentra la propuesta de Berman (*apud* Cobelo),¹⁴ que propone traducir la frase proverbial de manera literal, palabra por palabra, como una forma de conservación de su identidad primigenia. Este autor percibe la búsqueda de equivalentes como un rechazo a la extrañeza de la lengua extranjera, que él pretende conservar. De esta forma, intenta hacer de la traducción un lugar donde el otro y la otra cultura no sean borrados sino manifestados, aun cuando esa extrañeza no pueda ser revelada en los términos de la lengua de partida, sino solo utilizando los términos de la lengua de llegada.

Cobelo,¹⁵ por su parte, sostiene, en el mismo sentido, que la situación ideal para poder conservar el extrañamiento sin alienar al lector, sería hacer una traducción literal del proverbio, poner en nota su forma en lengua original, y ofrecer el contexto histórico y social, así como las leyendas e historias sobre el origen de este, si existieran.

Sevilla¹⁶ también plantea la posibilidad de dejar la frase en la lengua original acompañada de una breve explicación entre paréntesis o en una nota al pie, o hacer una traducción literal precedida por una fórmula introductoria del tipo “como dice el proverbio chino...”, “como se dice en francés...”. Pe-

¹³ CORPAS PASTOR (2001: 71).

¹⁴ COBELO (2011: 104-106).

¹⁵ COBELO (2011: 107).

¹⁶ SEVILLA (2015: 104).

ro esta autora suma otra posibilidad, que consiste en aplicar la técnica traductológica de la *compensación*, consistente en introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio en que está situado en el texto original. En la traducción fraseológica y paremiológica esta técnica supone la introducción de una UF en un lugar del TM en el que no había ninguna. Según la autora, esta técnica asegura conservar el propósito comunicativo que tenía el autor del TO, ya que conserva el uso de determinados recursos lingüísticos, como son las UFs. Desde esta perspectiva, suprimir una unidad fraseológica en el TM empobrecería el conjunto de recursos utilizados por el autor y difuminaría el propósito comunicativo que pretende conseguir. Introducir una UF en otra parte del texto compensaría esta carencia.

Ahora bien, teorías lingüísticas posteriores, de filiación cognitivista, ponen en cuestionamiento el propio concepto de *equivalencia* para la traducción. Como apunta Gutt, refiriéndose a la traducción en general, no solo a la fraseológica, “the quality of a translated text is assessed in terms of its equivalence to the original text. While this general maxim is widely agreed upon, the problem is that in itself it says hardly anything”.¹⁷

Desde el punto de vista de la teoría de la relevancia, a la que adscribe este autor,

“If we ask in what aspects the intended interpretation¹⁸ of the translation should resemble the original, the answer is: in respects that make it adequately relevant to the audience –that is, that offer adequate contextual effects;¹⁹ if we ask how the translation should be expressed, the answer is: it should be expressed in such a manner

¹⁷ GUTT (2000: 10).

¹⁸ Según GUTT (2000: 40), “the intended interpretation of an utterance consists of its explicatures and implicatures”.

¹⁹ La teoría de la relevancia concebida por Sperber y Wilson, asume que los seres humanos tienen un interés natural en mejorar su entendimiento del mundo que los rodea. Este entendimiento consiste en los supuestos sobre el mundo que tienen archivados en la memoria. En la comunicación, las personas esperan que el esfuerzo que realizan en la comprensión, de alguna manera modifique esos supuestos. Esta teoría se refiere a estas modificaciones como efectos contextuales (GUTT, 2000:28-29).

that it yields the intended interpretation without putting the audience to unnecessary processing effort”.²⁰

Ahora bien, ¿qué sería relevante para los lectores o los espectadores en el caso de nuestras frases proverbiales? Como plantea Timofeeva, “un texto origen es siempre un acto comunicativo que se enmarca en unas coordenadas espacio-temporales y que tiene como fin cumplir un objetivo concreto de comunicación. Puede que dicho objetivo no coincida con el de la traducción ya que al transformarse el marco de la comunicación se produce una notable modificación de los demás factores”.²¹

Los acercamientos pragmático-funcionalistas que mencionamos más arriba conciben que una UF se integra en el enunciado con su significado que, aunque es complejo, también es bastante estático y no varía sustancialmente de un contexto a otro. Sin embargo, como dice Timofeeva,²² en primer lugar, estamos ante la evidencia de que, a diferencia de los lexemas, una UF representa un significado más complejo, un significado enunciativo en sí, en tanto que conlleva integrada cierta carga intencional. Y, en segundo lugar, ese enunciado en particular, a su vez, se integra dentro de otro enunciado, en el que desempeña una determinada función comunicativa, función que vacila entre la equivalente a un lexema simple y la que corresponde a un enunciado.

Por lo tanto, según esta autora,²³ la tarea del análisis del significado fraseológico debe organizarse necesariamente en dos niveles. Así, el primer nivel abarca los parámetros pragmáticos presentes en el nivel del significado convencionalizado de la UF, que no se explicitan en el uso, ya que forman parte de la “memoria interna” de la expresión en cuestión. El hecho de poseer un carácter convencionalizado, esto es, socialmente compartido, dota a las UFs de la posibilidad de activar determinados contenidos implícitos independientemente de las circunstancias contextuales más amplias. Por su parte, el segundo nivel de significación fraseológica se relaciona con capacidades

²⁰ GUTT (2000: 107).

²¹ TIMOFEEVA (2008: 53).

²² TIMOFEEVA (2008: 165).

²³ TIMOFEEVA (2008: 174).

comunicativas adicionales, cuya generación está, de una manera u otra, condicionada por informaciones presentes en un enunciado mayor, en el que la UF se integra en su calidad de lexema. De esta forma, la integración dentro de un enunciado mayor desencadena, a su vez, una serie de significados implicados de carácter circunstancial, esto es, originados a partir de la interacción de la forma interna de una UF con el contexto dado.

3.a. TRADUCIR *LUPUS IN FABULA*

Es hora de volver a las frases objeto de nuestro análisis. Como dijimos, *lupus in fabula* es emitida por uno de los personajes de la comedia para advertir a su interlocutor que la persona de la que están hablando se hizo presente y, por lo tanto, debe callarse.

Descartamos, en este caso, las opciones que proponen la extranjerización del texto, como puede ser dejar la frase en lengua original, traducir literalmente con el encabezado “como dice el proverbio latino” o traducir literalmente, con el agregado de nota explicativa. Tampoco nos inclinamos por la técnica de la compensación, eliminando la frase proverbial en el lugar en que aparece e introduciendo otra en un lugar diferente del texto. Explicaremos los motivos del rechazo de estas posibilidades a continuación.

Si pensamos en una posible equivalencia (parcial), contamos en español con la frase *Hablando de Roma, el lobo se asoma*. En este caso, la equivalencia se basa en dos aspectos. Por un lado, la frase en español también denota la presencia de alguien que había sido o que está siendo mencionado por los interlocutores, pero que no estaba físicamente presente hasta el momento en que la frase es emitida. Por otro lado, la equivalencia se presenta en uno de los elementos que contienen ambas frases: la presencia del animal, el lobo, y las imágenes que esta presencia evoca. Sin embargo, el significado no es el mismo. Mientras que la frase latina implica un llamado al silencio por parte de la persona que está hablando, no ocurre lo mismo necesariamente en la forma castellana, aunque podría ser una implicatura derivada del contexto.

Entonces, si decidimos traducir por *Hablando de Roma, el lobo se asoma*, ¿cuál sería el beneficio de mantener en la frase proverbial la presencia del lobo? Como apunta Timofeeva,²⁴ las unidades fraseológicas son un fenómeno de naturaleza cognitiva, consistente en el establecimiento de conexiones entre el significado actual y el componente de imagen de una UF. Estas conexiones se basan en mecanismos de diversa índole (etimológicos, cognitivos y culturales) que el hablante aplica de forma individual. En nuestro caso, podría pensarse que las asociaciones que se despiertan entre el lobo y el personaje que aparece en escena se reproducirían con esta traducción. Como también señala Timofeeva,²⁵ las UFs no solo denominan un nuevo concepto, sino que lo caracterizan, por lo que su significado siempre incluye algún aspecto connotativo. Las características connotativas de las UFs tienen que ver con su componente de imagen.

Siro quiere advertir a Ctesifonte que su padre está detrás de él y que debe callarse. ¿Por qué dice *lupus in fabula* en lugar de *tace, patertuus* o cualquier expresión análoga? En primer lugar, los espectadores relacionarían inmediatamente al viejo con el lobo y establecerían el abanico de sentidos que esta relación permite. Desde el punto de vista denominativo, la presencia de las UFs y las connotaciones que manifiestan constituyen anomalías semánticas y su procesamiento es cognitivamente más costoso.²⁶ Sin embargo, los hablantes recurren a dichas anomalías en su discurso por alguna razón. Una de ellas, en este caso, es que su utilización permite a los espectadores o lectores el establecimiento de vínculos connotativos entre la frase y el personaje del *senex*. Traducir por la frase proverbial *Hablando de Roma, el lobo se asoma* habilitaría en español asociaciones en el mismo sentido.

²⁴ TIMOFEEVA (2008: 337).

²⁵ TIMOFEEVA (2008: 370).

²⁶ TIMOFEEVA (2008: 330).

3.b. *TRADUCIR TENEAO AURIBUS LUPUM*

En el caso de *teneo auribus lupum*, existen numerosos proverbios en español que tienen al lobo como protagonista.²⁷ Sin embargo, no nos fue posible encontrar uno que denote una situación de la que no parezca haber escapatoria posible. Así como en el proverbio anterior el componente de imagen (el lobo) enriquecía el texto con las relaciones que se despertaban entre la figura del animal y el *senex* de la comedia, podría pensarse que con esta frase proverbial también pueden establecerse este tipo de relaciones. En el caso de *teneo auribus lupum*, se trataría de las relaciones entre el lobo y la joven esposa del *adulescens*. La chica pasó de ser un objeto de deseo irrenunciable para el muchacho –a punto tal de llevar a Antifón a casarse con ella a escondidas de su padre, con una complicada argucia legal– a transformarse en un problema que el joven no sabe cómo sacarse de encima. Por lo tanto, es interesante que la que al comienzo de la comedia era la más hermosa y buena de las mujeres, se haya transformado en este momento de la trama, gracias a los vaivenes emocionales del joven, en un lobo amenazante. Sin embargo, en este caso, dejar de lado en la traducción el componente denotativo de segundo nivel, por intentar mantener el componente de imagen del proverbio original, implicaría una traducción carente de sentido.

Nos quedan las opciones de no traducir el proverbio, esto es, dejarlo en lengua original con una nota explicativa, la traducción literal, también con nota explicativa o la eliminación del proverbio (con la eventual incorporación de otra frase proverbial en un lugar distinto del texto). Otra posible alternativa sería incorporar una UF totalmente diferente, como podría ser *estar entre la espada y la pared*. En este caso, si bien se perderían las asociaciones que se podrían establecer entre el lobo y la joven, se mantendría el discurso marcado que implica el uso del fraseologismo.²⁸ Incluso no sería incoherente

²⁷ Por citar algunos ejemplos, *el hombre es el lobo del hombre, el que con lobos anda, a au-llar aprende, quien se fía del lobo, entre sus dientes muere, junta de lobos, muerte de oveja, meterse en la boca del lobo*.

²⁸ Debido a que las UFs son unidades de denominación adicional, esto es, se encuentran en el nivel subordinado de la categorización cognitiva, su aparición en el discurso siempre será un hecho marcado o, lo que es lo mismo, se apreciará como la intención del hablante de transmitir algo más de lo que el lexema de designación primaria haría. (TIMOFEEVA, 2007: 421).

mantener en la traducción la aclaración que Antifón hace después de decir la UF. La traducción sería:

ANTIFÓN: ¿Que la tengo en mi casa? Al contrario, como dicen, estoy entre la espada y la pared. Porque no sé cómo sacármela de encima ni cómo retenerla.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Es una verdad de Perogrullo que el texto traducido no es igual al texto original. En el mejor de los casos se produce una transformación; en el peor, una pérdida. Con el presente trabajo, intentamos hacer el ejercicio de la traducción de dos UFs latinas presentes en sendas comedias. Para ello, recurrimos al marco teórico de la lingüística pragmática, tanto funcionalistas como cognitivistas. No consideramos que las traducciones propuestas a partir de nuestro análisis sean óptimas o definitivas, sino que tienen la intención de aportar herramientas para pensar otras posibilidades.

Queda abierta para un futuro trabajo la tarea de pensar la traducción en relación con la dimensión performativa del texto teatral. Es decir, la traducción desde el punto de vista de la situación de enunciación de un texto que tiene la particularidad de ser presentado por un actor en un tiempo y espacio específicos, para una audiencia que recibe ambos, el texto y la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

- COBELO, S., “La traducción de proverbios y la búsqueda de equivalencia”, *Tópicos del Seminario. La traducción, perspectivas actuales* 25, 2011: 85-111.
- CORPAS PASTOR, G., “La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción”, *Paremia* 10, 2001: 67-78.
- DONATUS, *Commentum Terentii*, edición online: <http://hyperdonat.humanum.fr/editions/html/commentaires.html>.

GUTT, E., *Translation and Relevance. Cognition and Context*, London and New York: Routledge, 2000.

SEVILLA MUÑOZ, M., “Condicionantes textuales en la traducción fraseológica y paremiológica”, *Paremia* 24, 2015: 95-107.

TIMOFEEVA, L., *Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española. Tesis doctoral*, Alicante: Universidad de Alicante, 2008.

**LOS NOMBRES PROPIOS EN EL LIBRO XI
DE MARX *CARMINA SATURAE* DE LUCILIO:
ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS PARA LA CRÍTICA SOCIAL
Y LA CONFIGURACIÓN ENUNCIATIVA DEL YO SATÍRICO**

MARÍA FLORENCIA SARACINO y LARA SEIJAS¹

RESUMEN. En el libro XI de las *Sátiras* de Lucilio se presenta un despliegue de nombres propios que excedan su valor referencial y se vuelven portadores de un significado descriptivo. El particular estatuto de los nombres propios permite ahondar en estos en términos referenciales, e implica su absorción en la ficción satírica como configuradores de sentidos y de valores. Ellos representan el paradigma que expresa los valores positivos y negativos para su época, a la vez que dan cuenta de una toma de posición por parte del satírico para la condena de los vicios y para una posible definición de la sátira. Las referencias más o menos documentales a personajes de la época presentados como opuestos a Escipión se cargan en el código satírico de significados que exceden su valor referencial y que se entremezclan con oximorones, aliteraciones, paralelismos, metonimias, dobles sentidos, referencias a acontecimientos de la época, chistes y apodos graciosos configurando el contrapunto de la figura y el nombre de Escipión, en tanto portador de los *mores maiores*. A su vez, la configuración de este contrapunto contribuye a plantear una definición de sátira en la que es el ego satírico quien distribuye valores, juzga y presenta a su vez una determinada concepción de la historia.

Palabras clave: Lucilius, Libro XI, *mores maiores*, nombres propios, crítica social.

ABSTRACT. Book XI of Lucilius' *Satires* presents an array of proper nouns that exceed their referential value and become bearers of a descriptive meaning. The particular status of proper nouns allows us to delve into them in referential terms, while also implying their absorption in satirical fiction as configurators of meanings and values. They represent the paradigm that ex-

¹ Saracino: IFC-UBA/Conicet; Seijas: IFC-UBA/UNAHUR.
E mails: floripondiazo@gmail.com; lara.seijas@unahur.edu.ar.
Fecha de recepción: 14/2/2022; fecha de aceptación: 18/7/2022.
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p98-117>

presses the positive and negative values for their time, while at the same time manifesting a position taken by the satirist for the condemnation of vices and for a possible definition of satire. The more or less documentary references to characters of the time presented as opposed to Scipio are charged in the satirical code with meanings that exceed their referential value and are intermingled with oxymorons, alliterations, parallelisms, metonymies, double entendres, references to events of the time, jokes, and comic nicknames, forming the counterpoint of the figure and name of Scipio, as the bearer of the *mores maiores*. In turn, the configuration of this counterpoint contributes to propose a definition of satire in which it is the satirical ego that distributes values, judges, and presents a certain conception of history.

Key Words: Lucilius, Book XI, *mores maiores*, proper nouns, social critique.

INTRODUCCIÓN

La obra de Lucilio está compuesta por treinta libros que han sido transmitidos de manera indirecta y fragmentaria. Traducir a este autor implica abordar una contextualización e interpretación de los fragmentos y necesariamente tomar decisiones editoriales y hermenéuticas que inciden en la configuración de sentidos, en la adjudicación de voces y de puntos de vista. También supone abrir preguntas acerca del estatuto ficcional, la variabilidad de recursos del género, de los alcances de sus convenciones y de relaciones de intertextualidad. Traducir es reconstruir “destellos” de sentidos en un proceso que no se puede disociar del reconocimiento de estrategias del satírico para sus cometidos políticos, performáticos y literarios.

Según Marx,² canónico editor del autor, el libro XI de sus *Saturae*, escrito entre el 116 y el 110 a.C, está compuesto por un único poema y presenta un catálogo variopinto de personajes de diversos tipos: se trata de anécdotas sobre conocidos contemporáneos de Lucilio.³ En este trabajo nos proponemos determinar algunas estrategias literarias empleadas por el satíri-

² MARX (1904).

³ CICHORIUS (1962: 302 y ss.).

co en el libro XI para la descripción de las virtudes y los vicios de su época y para su autoconfiguración narrativa y performática. Los editores de la obra han señalado que se presentan seis anécdotas y en general comparten la consideración de que se habría conservado el principio de la historia. En este libro la sátira apunta a hombres conocidos por ser enemigos de Escipión. En efecto, se presenta una contraposición entre su nombre, en tanto portador de respetabilidad, seriedad o *gravitas*, representante de los *mores maiores* en la Roma antigua, y el de otros personajes viciosos de la época.

**ESCIPIÓN Y ASELO:
DOS NOMBRES PROPIOS PARA LA ANTÍTESIS Y PARODIA**

Sabemos que el verso 394 es el principio, según señala Gelio en IV 17, 1, 1 y según rectifica Marx cuando señala que este verso “se debió haber tratado del *exordium*”. Se trataría, según Marx, de versos que “son un testimonio de la gloria de Escipión”.⁴

“Scipiadae magno improbus obiciebat Asellus
Lustrum illo censore malum infelixque fuisse”. (394-395)

“El ímprobo Aselo objetaba/reprochaba al gran Escipionida/
Escipiada [Escipión Emiliano] que su lustrum como censor fue funesto
y desdichado”.

En esta sátira el nombre de Escipión se comporta como un nombre común o de clase en tanto aúna valores positivos vinculados con el concepto de *virtus* romana. El nombre de Escipión en tanto sustantivo propio tiene una referencia incluida y designa a un individuo determinado; y, a su vez, se presenta recategorizado al aunar valores positivos que enfatizan la contraposición con el personaje de Aselo, la cual se ve reforzada por la caracterización que recibe Escipión como *magnus*: *Scipiadae magno* y *Asellus* como *improbus*.

⁴ MARX (1904b: 149).

La representación de la figura de Escipión, e incluso la simple mención de su nombre, se presenta en el sistema de la literatura latina, y puntualmente de la sátira luciliana, como expresión de los *mores maiorum* y contrapunto que ensancha el carácter paródico con el que aparecen configurados los otros personajes. En su nombre se fijan los valores rectores de la vida romana, mediante la validación de la tradición y en tensión con la caracterización risible de los censores, pretores y demás magistrados que lo acompañaron; y luego, en la misma sátira, su imagen se encuentra con la caracterización risible de los bárbaros con los cuales se habría enfrentado el antiguo líder político y militar.

En su edición, en el lugar de un verso faltante, el 396, Marx trae un pasaje de Cicerón, *De Oratore*, acerca del cual el editor de Lucilio afirma en sus *Comentarii* que fue tomado de Lucilio.⁵ En este nos enteramos de que Aselo, de la orden ecuestre, había sido privado de su caballo, y a su vez reducido por Escipión Africano el joven. Cuando, en el 142 a.C., Aselo se jactó de sus servicios y se quejó de que había sido degradado injustamente, Escipión respondió con el proverbio “Agas asellum”. Cicerón ubica aquí este pasaje en donde completa la frase con una condición: “Agas asellum, si bovem non agerequeas” (Cic. *de Orat.* 2. 64). Es muy complejo traducir para conservar el sentido de la broma; se trataba de una expresión proverbial para decir que si una persona no puede sostener su rango como desea, debe contentarse con uno más bajo.

Sin embargo, Gelio en *Noctes Atticae* III.3.4 señala que fue Aselo, siendo tribuno de la plebe en el año 139 a.C., quien acusó a Escipión Africano ante el pueblo. En efecto dice:

“In libris quos de vita P. Scipionis Africani compositos legimus, scriptum esse animadvertimus P. Scipioni, Pauli filio, postquam de Poenis triumphaverat censorque fuerat, diem dictum esse ad populum a Claudio Asello tribuno plebis, cui equum in censura ademerat, eumque, cum esset reus, neque barbam desisse radi neque Candida veste uti neque fuisse cultu solito reorum”.

⁵ MARX (1904:149-150).

“Encontré en los libros que leí que tratan de la vida de Publio Escipión Africano, que Publio Escipión, hijo de Paulo, después de haber celebrado un triunfo por su victoria sobre los cartagineses y haber sido censor, fue acusado ante el pueblo por Claudio Asele, tribuno de la plebe, a quien había degradado de caballero durante su censura; y que Escipión, a pesar de estar acusado, no dejó de afeitarse la barba y de llevar vestimenta blanca, ni apareció con el atuendo habitual de los acusados”.

A su vez, en II 2.20 Gelio cita el quinto discurso de Escipión contra Asele, que puede haber sido pronunciado en ese mismo año. En 4.17 Gelio también señala que ha conservado dos versos de Lucilio que se refieren a esta acusación. Entre otras acusaciones que Asele presentó contra Escipión estaba la de que el lustro había sido poco propicio (porque había sido seguido de una peste).

DOBLES SENTIDOS

La palabra *lustrum*, presente en 395M, podía significar dos cosas: la limpieza ritual del estado, que se realizaba cada cinco años, y un período de cinco años. El doble significado no es muy diferente de la “Olimpiada” griega, que se refería a un festival religioso que se realizaba cada cuatro años, y a un intervalo de cuatro años. Como censor Escipión Africano representó su lustración: en el sacrificio de la *Solitataurilia*, el escriba lee el rezo tradicional de las tablillas públicas. La fórmula involucra a los dioses inmortales, para que mejoren y se ensanchen las cuestiones de los asuntos romanos. Escipión dice: ellos son dioses y lo suficientemente grandes, por eso suplico a los dioses que se protejan del odio para siempre. La idea de un dios público está expresada en la “censorial lustration” vinculada a la fertilidad en la agricultura y al crecimiento del pueblo romano. El censor representaba una “lustración” afortunada cuando las cosechas eran abundantes y el número de ciudadanos romanos había aumentado. El censo romano, llevado a cabo en el Campo de Marte, comprendía una evaluación de las listas de ciudadanos romanos y de su clase fiscal. De acuerdo con el pensamiento romano, se trataba de una lus-

tración afortunada cuando se jugaba un papel importante en la esfera militar de la sociedad romana. El general romano que sobresalía en la batalla después de haber tomado cuidadosamente los auspicios (*auspicia*) era percibido como el portador de las felicitaciones. Los romanos consideraban su éxito como una victoria divinamente favorecida por el pueblo romano en general, como simboliza el ritual del triunfo romano. La fórmula “logrado con éxito y buena fortuna” (*bene ac feliciter gesta*), empleada por un general romano para solicitar un triunfo después de una campaña militar victoriosa, implicaba la gloria para el general, el pueblo romano y Júpiter Optimus Maximus. Su plantilla, el capitolio, marcó el destino final de la procesión triunfal y proporcionó el escenario para el sacrificio del general exitoso.

La limpieza ritual del pueblo romano era realizada por uno de los dos censores. Estos magistrados eran responsables de la moral pública y tenían que sacar a concurso proyectos que debían ser financiados por el Estado. Estas actividades eran consideradas como una especie de nueva base de las finanzas y la moral del estado, y, por lo tanto, los romanos encontraban este momento adecuado para celebrar la renovación de todos los asuntos públicos. Estaban haciendo un nuevo comienzo, y, por lo tanto, la nación entera (o una parte representativa) era limpiada ritualmente.

LA CEREMONIA

El significado de lustrum es complejo porque no solo refiere a su período como funcionario, sino también al sacrificio o el ritual religioso con el cual se inauguraba su período. En el verso 397 en la edición de Marx se puede leer:

“Hic, ubi concessum, pellesque ut in ordine tentae”.

“Aquí, donde se permitió, y después que las pieles [de los animales sacrificados] extendidas en orden”.

Esto nos ubica en el ámbito de la ceremonia; en ella tres animales (un toro, una oveja, un cerdo: juntos llamados *suovetaurilia*) eran conducidos alrededor del pueblo, que se reunía en el Campo de Marte, por personas con nom-

bres que traían suerte (por ejemplo, personas de apellido Félix o Dives, “felices” o “ricos”). Esto probablemente estaba destinado a alejar el mal. Después de esto, los animales eran sacrificados en honor a Marte, originalmente un dios de la fertilidad. Después del sacrificio, los magistrados juraban que el pueblo romano haría un sacrificio similar a los dioses si los protegían durante los siguientes cinco años.

**EL CATÁLOGO DE ENEMIGOS DE SCIPIO:
OTROS NOMBRES PROPIOS PARA LA CONDENA DE LOS VICIOS**

Los vv. 413-412 presentan otros personajes. Por un lado el interlocutor y amigo, según Warmington,⁶ Pacenio, y por otro, Lucio Aurelio Cotta. Allí leemos:

“Lucius Cotta senex, crassi pater huius, Paceni,
magnus fuit trico nummarius, soluere nulli
lentus”.

“Pacenio, el anciano Lucio Cota, padre de este gordo, fue un gran estafador, corrupto, perezoso para pagarle a alguno”.

Lucio Cota fue tribuno de la plebe en el año 154 a. C. y debido al carácter inviolable de esta magistratura rehusó pagar a sus acreedores. De ahí que Lucilio lo trató de *trico*, “estafador”. Sus colegas tuvieron que declarar que sólo le ayudarían en sus reclamaciones si pagaba a sus acreedores. En 144 a. C. fue cónsul junto con Servio Sulpicio Galba al que disputó en el Senado el mando de la guerra contra el lusitano Viriato; finalmente Escipión Emiliano propuso un decreto por el cual ninguno de los dos dirigiría la guerra, y se prorrogó el mando del procónsul Quinto Fabio Máximo Emiliano, decreto que fue finalmente aprobado. Cota fue acusado por Escipión Emiliano por actos de injusticia y aunque parece que era culpable, fue absuelto debido a que los jueces quisieron evitar la apariencia de que era condenado por

⁶ WARMINGTON (1938: XVII).

la influencia de su acusador; finalmente fue defendido por Quinto Cecilio Metelo Macedónico. Cicerón afirma que Cota fue considerado un *veterator*, es decir, un hombre hábil en el manejo de sus propios asuntos.

En este contexto nuevamente resulta significativo el manejo de los nombres propios que hace Lucilio. Poccetti señala que de esta forma expresaba la estima o consideración sobre estos personajes.⁷ El uso normal o no marcado *praenomen-nomen-cognomen* (incluso con alguno de sus constituyentes elididos) indica, como en el caso de Cota, personajes censurables o de mala conducta, pero de alta jerarquía social, mientras el orden marcado *nomen-praenomen* indica malas personas, pero sin relevancia pública. El juego de inversiones nominales parece ser correlativo de la inversión que se produce en el plano político moral, poniendo en relieve la relación antitética entre el discurso social del “deber ser” y la realidad que lo pone de cabeza.

La adjetivación también es singular: *magnus* en principio de verso (414M) juega, junto con el *senex*, con el sentido de “noble” y también con el de “cantidad”. El sentido de nobleza que podría estar resonando en un segundo plano queda desvirtuado, pues queda asociado a *trico* y a la capacidad para el latrocinio. Recordemos también que versos atrás (394M), calificó como *magnus* a Escipión Emiliano. A su vez, este padre estafador “engrosó” al hijo *crassus*; esto podría ser leído también en función de la avaricia como patrón de comportamiento de una línea genealógica. Asimismo, Warmington señala que *huius crassi* podría interpretarse como L. Cotta cónsul en el 119 a.C. o posiblemente “Cota, padre de Crassus” o incluso “Cota, padre de este gordo Pacenius”.⁸

Por último, *lentus* no sólo tiene la connotación de “lento”, “perezoso”, “procastinador”, sino también “flexible”, “maleable”, lo cual se tensiona con *magnus* que estaría resonando con el peso de la tradición, de la grandeza nobiliaria, que vendría a representar justamente todo lo contrario: lo sólido que perdura a través del tiempo por su importancia y prestigio. Lo que torna “maleable”, y corruptible a estos personajes es la sed de lucro y ventajas económicas.

En M418-420 leemos:

⁷ POCSETTI (2003:130).

⁸ POCSETTI (2003:139).

“Quintus Opimius ille, Iugurtini pater huius,
Et formosus homo fuit et famosus, utrumque
Primo adulescens, posterius dare rectius sese”.

“Aquel Quinto Opimio, padre de este ‘Yugurtino’ [Lucio Opimio], no solo fue un hombre apuesto sino también de mala reputación, cada una de estas características [las tuvo] primero como joven, posteriormente mejoró”.

Aquí el yo satírico apunta a Quinto Opimio, cónsul en el año 154 a. C., quien durante su consulado luchó contra las tribus ligures que habitaban en la parte norte de los Alpes, las cuales habían atacado territorio de Massilia, aliada romana, saqueando las ciudades de Antópolis (Antibes) y Nicaea (Niza). Opimio sometió a estos pueblos sin ninguna dificultad y obtuvo, en consecuencia, el honor de un triunfo. Parece haber sido un hombre de tan pocos principios como su hijo Lucio Opimio y era conocido en su juventud por su vida disipada. Lucilio alude, aliteración mediante, a este rasgo al describirlo como *formosus homo et famosus* y Cicerón lo menciona como *qui adolescentulus male audisset... festivo homini* (*De Orat.* ii. 68).

Nuevamente aquí se refiere a las relaciones padre-hijo, a la genealogía y a un *continuum* en la degradación moral. El *Iugurtinus* sería Lucio Opimio, hijo del cónsul, y mediante este alias o seudónimo Lucilio alude a una conducta reprochable. En 112 a. C., L. Opimio lideró una comisión enviada para organizar la división del Reino de Numidia entre Yugurta y su hermano Aderbal. Los miembros de esta comisión serían posteriormente sospechosos de haber recibido sobornos de Yugurta, para asignarle la mayor parte del país. Esta conducta pasó desapercibida por un tiempo, pero cuando el ejército romano dirigido por Espurio Postumio Albino fue derrotado en el año 109 a. C., el pueblo romano se indignó y el tribuno C. Mamilius Limetanus presentó un proyecto de ley para investigar la conducta de todos los que habían recibido sobornos de Yugurta. Como consecuencia de esta ley Opimio fue condenado junto con muchos otros miembros de la aristocracia. Él partió al exilio a Dirraquio en Epiro, donde vivió unos años, odiado e insultado por el pueblo, y finalmente murió en una gran pobreza.

DE APODO CEPHALONEM

En los versos siguientes encontramos a un personaje que tiene una doble cara; por un lado se dice trabajador, pero por otro oficia como ladrón; paralelamente, la condena que parece presentarse aquí es doble. A su vez Lucilio señala al juez, Quinto Tulio, que lo considera “heredero” fallando a su favor, en detrimento de otros, legitimando como funcionario el accionar inmoral de Gayo Casio.

“Cassius Gaius hic operarius, quem Cephalonem
dicimus sectorem furemque. hunc Tullius Quintus
iudex heredem facit, et damnati alii omnes”. (422-424M)

“Aquí está Gayo Casio, un trabajador, a quien llamamos Céfalo, comprador de bienes confiscados y ladrón. A este, Quinto Tulio, el juez, lo ha hecho heredero y todos los demás [son] perjudicados”.

Como se puede ver la condena de Lucilio es doble: a la vez que señala a *Cephalonem*, pone el foco de atención en un mandatario del sistema corrupto que avala los vicios sociales. Es interesante ver cómo Lucilio configura el estatus de estos personajes que no tienen relevancia pública a partir del orden marcado del nombre propio (*nomen-praenomen*). Sin embargo, reproducen el mismo comportamiento inmoral que señalaba el satírico en relación con los personajes de rango e importancia social. Es notable además que se utilice un sobrenombre griego, *Cephalonem* (“cabezón”), para remitir a su “oficio”, el de ladrón. Según Poccetti, este sobrenombre se utilizaba de una manera más despectiva que su contraparte latina, *capito*, el cual además se utilizaba como *cognomen*. En este sentido, las relaciones entre la aristocracia y las clases inferiores podrían leerse de acuerdo con ese vínculo padre-hijo que antes señalamos: la figura jerárquica que tiene más poder y peso simbólico –la aristocracia y la figura paterna– en vez de funcionar como ejemplo de honestidad, piedad y buenas costumbres lo hace en el sentido inverso. La contraparte, que debe ser tutelada, ordenada y guiada, se encuentra corrompida por los malos ejemplos, perpetuando así un ciclo determinista

para explicar así lo que el satírico entiende como la “decadencia” o distorsión de los *mores maiorum*.

METONIMIAS PARA LOS GALOS

En los versos 401-404 M Lucilio describe metonímicamente a los galos luchando contra Escipión. En este caso no emplea nombres propios sino que alude a una descripción de la forma de combatir y presentar a un ejército corrupto:

“*miliaviginti scalprorum forcipiumque
et uncis
forcipibus dentes evelleret*”

“cuchillos y miles de herramientas afiladas y trinchetas y con afilados garfios rechazara los dientes”.

Sólo unos versos después en el poema Lucilio se refiere a un “conventus pulcher” (409M) en la que también parece haber cierta subjetividad irónica en la caracterización de esta mixtura. En los versos anteriores describió la fuerza de los bárbaros y ahora enumera lo risible de su aspecto. En este verso se puede leer:

“Conventus pulcher: braciae, saga, fulgere, torques”.

“Una hermosa mixtura/reunión: pantalones, la saga, collares”.

Encontramos la vestimenta, aunque no exclusiva, de los galos. Es muy probable que se trate de los bárbaros pertenecientes a las formaciones de celtíberos que Escipión Emiliano había alistado en España, los ἐπιχώριοι mencionados por Apiano (VI 92). Más hipotética pero bastante probable es la inserción de los fragmentos restantes del grupo en el contexto de la guerra numantina. Como sea, en estos versos presenciamos una enumeración graciosa

de la ropa empleada en la guerra por el ejército considerado bárbaro, y además la idea de mixtura que se ha empleado para definir al género satírico.

CONVENTUS PULCHER: ¿LA SÁTIRA, GENUS RUDUS?

Diomedes (18 Diomedes, GLK. I, 485) recoge los diversos conceptos que de esta palabra tenían los latinos:

“Se llama hoy *satura* entre los romanos, un poema malicioso, que a la manera de la comedia antigua, está compuesto para fustigar los vicios de los hombres, como las escritas por Lucilio, Horacio y Persio. Por otra parte, se llama *satura* a un poema compuesto de poesías variadas, como las escritas por Pacuvio y Ennio. La palabra *satura* viene del nombre de los Sátiros, porque este poema encierra chanzas y obscenidades parecidas a las palabras y acciones de los sátiros. Se ha relacionado el término *satura* también a la *satura lanx*: un plato lleno de las primicias de todas las clases de cosechas que los antiguos ofrecían a los dioses en los sacrificios. De este plato habla Virgilio en *Geórgicas*, 2,194 cuando escribe *lancibus et pandis fumantia rendimus exta*, ‘presentamos en curvos platos vísceras humeantes’. Se le llamó *satura* al género por la abundancia de cosas de que rebosaba. Varrón en el segundo libro de *Quaestionum Plautinarum* señala: ‘la *satura* es una mezcla de raíces secas, papilla de cebada y piñones, rociado con vino y miel, incluso algunos añaden granos de granada’. Por último, otros creen que se deriva a *lege satira* (‘la ley compleja’) en las cuales se decretan juntas diferentes disposiciones, así como poesías diferentes están comprendidas en una sola *satura*”.

Es interesante el uso de *rudus*, *sterno* y *iacio* en el mismo verso, y luego del empleo de *conventus* tenemos en cuenta que la idea de mezcla está en el centro de la definición de sátira. A su vez, en este verso (407M) encontramos una primera persona del singular como núcleo de la subordinada. Se trataría de una definición del género, entonces, mediante la cual a su vez se

burla del estilo elevado de Pacuvio y Accio. Mura⁹ señala que la entrada del diccionario es el único documento que demuestra de forma decisiva que Lucilio parodia el estilo nobiliario: “Nonio escribe: *RUDUS, stercus, quod rauditur. Lucilio, Satyrarum lib.11 (3): ‘vim sternendam et iaciendum huc aggerem et id genusrudus’*, ‘RUDUS, basura, lo que se barre. Lucilio, *Sátiras*, libro 11 (3)’”. Define la palabra *rudus* como “estiércol”. Este campo vocabular se ha vinculado a la propia definición de sátira. En efecto, Marx señala que Horacio emplea *rudus* para definir a la poesía de los griegos, que no conocían el género literario romano: “*rudis et graecis intactis carminis*” (Hor, I, 10, 66). A diferencia, Godel¹⁰ señala que este adjetivo no refiere a *carminis*, sino al *auctor*. Y en este sentido, se referiría a un género que los griegos no llegaron a conocer. Así, Godel señala que el epíteto sería alusivo en tanto referiría a su vez a Rudius, el pueblo natal de Ennio.¹¹

GRANIUS: Oponente de Lucilio

En M411-412 se puede leer:

“Conicere in versus dictum praeconis volebam
Grani”.

“Quería producir un párrafo agudo en versos de Granio, el pregonero”.

Estos versos aluden a la producción discursiva y a un personaje que vivía de ella, Quinto Granio. El verbo *conicere* que inicia el verso 411, según el OLD, es un término que indica en una de sus acepciones “modelar en cierta forma literaria” pero también está latente el primer sentido, el de “arrojar/disparar algo hacia algún objetivo” (al igual que en el verso M408, tenemos un verbo vinculado con *iacio*<*cum+iacio*). Ambos sentidos laten en la primera palabra del verso, pues se vinculan con el género satírico, el primero

⁹ MURA (2011).

¹⁰ GODEL (1973: 119).

¹¹ GODEL (1973).

aludiendo a su producción, el otro a su carácter mordaz e incisivo. “Moldear/modelar” en verso, “disparar” palabras cargadas de humor crítico. Asimismo, *dictum* aquí remite a un “dicho inteligente, sagaz”, según Reckford, parecidos a “los remates en las competencias de *dicacitas*, expresiones mordaces o injuriosas, por las que Granius era notorio”. A su vez, Paraíso Almanza, retomando a Cicerón en *De oratore*, señala que estas *dicacitas* estaban estrechamente vinculadas con la sátira; por lo tanto, este fragmento luciliano podría estar vinculado con una metareflexión sobre la práctica satírica. El yo satírico o el personaje que el yo satírico trae parece querer ubicarse en el lugar de Granius, el *praeco* (de la voz *prai-dicon*), el prefijo *prae* alude a la anticipación y prolongación, cabe entender entonces que el pregonero era la extensión de la voz del magistrado. Ser un pregonero, o, lo que es un sinónimo, heraldo, implicaba estar al servicio de los magistrados romanos;¹² ellos anunciaban todo tipo de eventos públicos (juegos seculares y otros espectáculos lúdicos, conducían funerales y procesiones públicas, asambleas o procesos electorales); bajo las órdenes del pretor convocaban a las partes y los testimonios durante el proceso judicial; comunicaban la búsqueda de personas u objetos desaparecidos; y, por último pero muy importante, participaban en las ventas de bienes y servicios públicos o confiscados, gestionadas por el tesoro público. La elección de estos *apparitores* (o sea, “servidores”, “ordenanzas”) se realizaba entre personas de condición libre y según los testimonios literarios y epigráficos, la mayoría eran libertos. El rol de los *praecones* en las prácticas privadas de las subastas es evocado por las fuentes literarias con el objetivo de representar tanto el carácter lucrativo del oficio como su dimensión degradante e inmoral.

Granio, el personaje evocado aquí por Lucilio, que además War-mington señala como “adversario” del satírico, representa el tipo del *praeco* sagaz y elocuente que se sabe igual, sino social, sí políticamente superior, a caballeros, senadores o cónsules. Granius fue un personaje notable en su época, mencionado por Cicerón, y entre sus contactos sociales y políticos estaban *L. Licinius Crassus*, cónsul en el 95 a. C., *Q. Mucius Scaevola*, procónsul de Asia en el 97 a.C., o el propio Cayo Mario. A pesar de que Cicerón lo consideraba un arribista que no respetaba la jerarquía de determina-

¹² GARCÍA MORCILLO (2005).

dos personajes socialmente superiores (Cic. *Planc.* 14, 33), le reconoce su elocuencia y humor, llamándolo *familiaris nostri* (*Brut.*, 173). Tenemos, entonces, el *topos* del hombre que, como resultado de actividades lucrativas, lleva una vida que no corresponde a su categoría social, encarnando una antítesis de Lucilio. De esta manera el contrapunto que configura Escipión quedaría aquí desplazado y sería ocupado por Lucilio. Para Cicerón y sus contemporáneos, Lucilio encapsulaba ciertos valores culturales fundamentales, sobre todo la *libertas*; una de las frases favoritas de Ático era la de Lucilio sobre el *praeco Granio*, resentido socialmente:

“Granius autem
non contemnere se et reges odisse superbos”. (609-610W)

“Granius ahora conocía su propio valor y odiaba a los arrogantes peces gordos”.

Los súbditos de Octavio y sus sucesores, que eligieron escribir en un género que consagraba la *libertas* en una época posterior a la desaparición de la *libertas* de las élites, se lo ponían difícil a sí mismos, y el núcleo del proyecto de Freudenburg es exponer la profunda ansiedad sobre la dimensión política de su herencia luciferina, que es una característica tan definitoria de la sátira. Hay algo más en juego aquí, insiste Freudenburg, que la dinámica familiar del género; cuando el inventor de un género también emblematiza la identidad republicana de Roma, “la ‘cuestión del género’ es una cuestión del yo romano”.¹³

LA CONSTRUCCIÓN DEL EGO POÉTICO COMO GUARDIÁN DE LOS VALORES JUNTO A ESCIPIÓN

El ego satírico presenta una situación cotidiana y a su vez, en una doble lectura, una suerte de contienda entre adversarios, propia de la diatriba cínica. Es notorio también cómo a partir del trabajo con personajes de su tiempo los

¹³ FREUDENBURG (2004: 4).

onomásticos se cargan de un valor semántico que permite detectar los valores que el ego satírico glorifica y los que pone en jaque.

La construcción de antítesis así se presenta en este libro como una de las estrategias de lo risible: ensancha, por una parte, el efecto de realidad hacia *tropos* que permiten pensar la producción satírica, sus espacios de circulación, sus receptores, los sujetos a los que apunta la crítica, la configuración del ego poético. Recordemos, en relación a esta cuestión, algunas de las definiciones para la sátira que tenían los latinos y que recoge Diomedes (G, LK 18):

“Se llama hoy *satura* entre los romanos, un poema malicioso, que a la manera de la comedia antigua está compuesto para fustigar los vicios de los hombres, como las escritas por Lucilio, Horacio y Persio. Por otra parte, se llama *satura* un poema compuesto de poesías variadas, como las escritas por Pacuvio y Ennio”.

LOS NOMBRES PROPIOS: SAETA MORAL Y CONTRAPUNTO PARÓDICO PARA UNA CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA

Rancière en *Figuras de la historia* señala como una de las cuatro formas para pensar la historia lo que llama *historia/memorial*.¹⁴ Según esta concepción la historia se configura mediante lo que es digno de ser convertido en memoria: “la pintura de la historia no es el fragor de las batallas o el brillo de los cursos sino el viejo soldado frente a Belisario y su escudilla, Mucius Scaevola tendiendo las manos hacia el fuego, Brutus meditativo...” y continúa con escenas de la vida cotidiana. Es interesante pensar la historia que configura Lucilio en relación con la propuesta de Rancière. En la historia/memorial Lucilio elige detalles, escenas de la vida cotidiana, narración de vicios ordinarios como forma de catálogo o colección de ejemplos y contraejemplos. En efecto la operación parece hacer convivir en una misma sátira a un personaje famosísimo como Escipión junto a personajes poco famosos como testimonios de una desvirtuada vida cotidiana. Rancière dice que la histo-

¹⁴ RANCIÈRE (2012).

ria/memorial no se propone leer el mundo a través de signos sino que propone ejemplos para imitar. Esto supone una continuidad entre la escena para imitar y el acto para imitar que permite pensar a la sátira en términos performáticos.

Coffey muestra que a veces es imposible distinguir la diferencia entre la descripción de una situación de la vida real y una escena de la comedia y propone para el mimo y la sátira una estetización de la vida en tanto indica que estos géneros toman como fuentes la realidad y a la vez las posibilidades que ofrecen los desplazamientos ficcionales.¹⁵ En efecto, en el libro XI de las Sátiras el ego poético de Lucilio al nombrar indaga en los nombres. Así, él realiza una operación discursiva doble. Alude a los personajes de su época y a su vez los convierte en personajes de un drama del cual él mismo se muestra conocedor y artífice. El satírico escenifica una disputa política que se articula sobre binarismos y actúa a partir de estrategias que deslegitiman a un otro, y a la vez erige a los individuos en tipos sociales. La posibilidad de convivencia de los personajes en los que intentamos ahondar deja ver la mezcla de lo serio y lo cómico, de lo alto y lo bajo. Se trata de una operación doble: a su vez que glorifica los valores propiamente romanos, mediante la figura de Escipión juzga la de sus adversarios. Los nombres propios de famosos aparecen casi recategorizados como sustantivos vinculados al ámbito de la moral. En este sentido la representación de la figura de Escipión, e incluso la mención de su nombre, evoca un conjunto de valores y significados que configuran en la mirada hacia el pasado los valores que Lucilio resalta y que son propios de la romanidad. Los valores del ego satírico de Lucilio se presentan asociados a Escipión y en contrapunto surge un nuevo paralelo: el de los enemigos de este líder del pasado y los de Lucilio mismo.

BIBLIOGRAFÍA EDICIONES CRÍTICAS

CICHORIUS, C., *Untersuchungen zu Lucilius*, Berlin: Antiquariat Düwal, 1962.

¹⁵ COFFEY (1976).

- CHRISTES, J., GARBUGINO, G., *Lucilius, Satiren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015.
- CHARPIN, F., *Lucilius, Satires*, Vol. II, Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- MARX, F., “*Lucilii carminum reliquiae*”. *Vol. prius prolegomena testimonia fasti Luciliani carminum reliquiae indices*, Lipsiae: Teubner, 1904.
- MARX, F., “*Lucilii carminum reliquiae*”. *Vol. posterius prolegomena testimonia fasti Luciliani carminum reliquiae indices, Commentarius*, Lipsiae: Teubner, 1904.
- ROLFE, J.C., *Aulus Gellius. Attic Nights*, Vol. III, Books 14-20, Harvard: Loeb Classical Library, 1927.
- WARMINGTON, E.H. (ed.), *Remains of Old Latin*, Cambridge: Harvard University Press, 1938.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ADAMS, J. N., *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ANDERSON, W., *Essays on Roman Satire*, Princeton: New Jersey, 1982.
- BREED, B., *Lucilius and Satire in Second - Century BC Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- BRAUND, S., “Translation”, en A. BARCHIESI y W. SCHEIDEL (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, 188-200.
- CHAHOU, A., “The Roman satirist speaks Greek”, *Classics Ireland* 11, 2004: 1-46.
- CHAHOU, A., “Alterita linguistica, latinitas e ideologiatra Lucilio e Cicerone” en R. ONIGA, y S. VATTERONI (eds.), *Plurilinguismo letterario*, Catanzaro: Rubbettino, 2007, 41-58.
- COFFEY, M., *Roman Satire*, London: Bloomsbury Academic, Methuen, 1976.
- CONNORS, C., “Epicallusion in Roman Satire”, en K. FREUDENBURG, (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 23-145.

- CUCCHIARELLI, A., “Come si legge la satira romana?”, en K. FREUDENBURG, A. CUCCHIARELLI y A. BARCHIESI (eds.), *Musa pedestre. Storia e interpretazione della satira in Roma antica*, Roma: Carocci Editore, 2007, 167-202.
- DALZELL, A., “C. Asinius Pollio and the Early History of Public Recitation at Rome”, *Hermathena* 86, 1955: 20-28.
- DOMINIK, W. y HALL, J. A., *Companion to Roman Rhetoric*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.
- FREUDENBURG, K., *Satires of Rome. Threatening Poses From Lucilius to Juvenal*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GODEL, R., “Rudis et Graecis Intacti Carminis Auctor (Horace, *Serm.* I 10, 66)”, *Museum Helveticum* 30.2, 1973: 117–21.
- HARDWICK, L., “Translated classics: vibrant hybrids or shattered icons?”, en A. LIANERI y V. ZANKO (eds.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 341-366.
- HOOLEY, D., *Roman Satire*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- GIL FERNÁNDEZ, L., “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 7, 1997: 29-54.
- ERLER, M., GALL, D., KOENEN, L. y ZINTZEN, C., *Sexual moral und politische Stabilität*, Deutschland: Gruyter Maike Steenblock, 2012.
- KEANE, C., *Figuring gender in Roman Satire*, Oxford: Oxford University Press, Beiträge zur Altertumskunde, 2006.
- MANFREDINI, A., “La traducción de textos fragmentarios: un desafío para la labor filológica. Algunas reflexiones para las sátiras de Lucilio”, *Stylos* 25, 2016: 132-146.
- MURA, E., *Lucilio: un intellettuale del II secolo a.C.*, Dottorato di Ricerca in Storia, letterature e culture del mediterráneo – Indirizzo Classico, Sassari: Università degli Studi di Sassari, 2010-2011.
- PLAZA, M., *The function of humor in Roman Verse Satire*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- PIERINI, R., “Note a Lucilio (in margine a una recente edizione)”, *A&R* 26, 1981: 50-61.

- POCETTI, P., “Il plurilingüismo nelle Satire di Lucilio e le selve dell’interpretazione: gli elementi italici nei frammenti 581 e 1318M”, en R. ONIGA, (ed.), *Il plurilingüismo nella tradizione letteraria latina*, Roma: 2003, 63-89.
- RANCIÈRE, J., *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- SOMMERSTEIN, A., “*Hinc Omnis Pendet?: Old Comedy and Roman Satire*”, *CW*, 2011: 25-38.
- DICKEY, E. y CHAHOUD, A., *Colloquial and Literary Latin*, Dublin: Trinity College, 2010.
- VAN DER BLOM, H., GRAY, C. y STEEL, C., *Institutions and Ideology in Republican Rome. Speech, Audience and Decision*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

INSTRUMENTA STUDIORUM

- CABAÑERO, J. G., *Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal. La sátira latina*, Madrid: Akal, 1991.
- COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- LIDDELL, H. G. y SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- GLARE, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- AA. VV., *Thesaurus Linguae Latinae*, München: K.G. Saur Verlag Software, Thomas Technology Solutions Inc., 2007.

PATHOS, AUCTORITAS E IMPERIUM
EN LA REPRESENTACIÓN DE VENUS GENETRIX EN ENEIDA

PATRICIA ZAPATA¹

RESUMEN. En *Eneida*, Venus, madre de Eneas, tiene un rol central. Nombrada *Venus Genetrix* por César en 45 a.C., esta advocación la situó en el origen de la *Gens Iulia* y, más ampliamente, del pueblo romano. Venus recibe un acentuado perfil femenino comparable con el de una matrona romana cuya tarea principal radicaba en contribuir en la formación de buenos ciudadanos. El rol protagónico de Venus se ve en sus intervenciones frente al peligro en Cartago y en Italia, y en su intercesión frente a Júpiter. La construcción humanizada de la figura de Venus se representa con expresiones como *oculos nitentis* (I, 228), *laeta* (I, 416) y sentimientos vinculados con la ansiedad. Estas expresiones pueden reflejar una progresiva aceptación de lo femenino en la épica, según Vicente Cristóbal. El presente trabajo se propone analizar la configuración del personaje de Venus como medio fundante en el pasaje del orden cósmico al histórico en la fundación del Imperio.

Palabras clave: Venus, *pathos*, *auctoritas*, inframundo, *Imperium*.

ABSTRACT. In the *Aeneid*, Venus, mother of Aeneas, plays a central role. Named *Venus Genetrix* by Caesar in 45 BC, this advocacy situated her in the origins of the *Gens Iulia* and, more broadly, of the Roman People. Venus receives a markedly feminine profile, comparable to that of a Roman matron whose principle task resided in contributing to the formation of good citizens. Venus' protagonism is clearly visible in her interventions before danger in Carthage and Italy, and in her intercession before Jupiter. The humanized construction of Venus is represented with expressions such as *oculos nitentis* (I, 228), *laeta* (I, 416) and feelings related to anxiety. These expressions can reflect a progressive acceptance of feminine aspects in epic, according to Vicente Cristóbal. We proposes to analyze the configuration of the character of Venus as foundational means in the passage from cosmic to historical order in the foundation of the Empire.

Key words: Venus, *pathos*, *auctoritas*, underworld, *Imperium*.

¹ Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Email: pzapata@uarg.unpa.edu.ar.

Fecha de recepción: 12/2/2022; fecha de aceptación: 1/7/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p118-127>

INTRODUCCIÓN

Más de un lector de *Eneida* se conmueve por la caracterización de Venus, madre de Eneas, cuyo protagonismo comparte su investidura divina con la humanización inherente a una matrona romana. En efecto, el poeta en relación con su propósito de escritura y en correspondencia con el contexto en el que lo realiza, construye un personaje inmerso en una larga tradición en el mundo antiguo. En su evolución, esta diosa fue reconocida como una deidad protectora del campo, luego como una representante del amor y de la belleza hasta constituirse a partir del 45 a. C., a instancias de César y previamente a la batalla de Farsalia en *Venus Genetrix*. Esta advocación la situó en el origen de la *Gens Iulia*, es decir, de Julio César y de Augusto tal como lo anticipa Virgilio en *Geórgicas* (III, 16) y lo presenta en *Eneida* (I, 286).

El poder que le atribuye a Venus es parte también de la consideración de un inframundo que potencia el mundo de los hombres lo que, a la luz de Adler,² es una respuesta a la postura expuesta por Lucrecio (ca. 94–55 a.C.), quien niega que los hombres están sometidos u obligados a la voluntad arbitraria de los dioses.

Acorde con el propósito de creación de un nuevo orden político que celebra a Augusto, el poeta otorga al personaje de Venus un acentuado perfil femenino comparable con el de una matrona romana cuya tarea principal radicaba en contribuir en la formación de buenos ciudadanos para el estado. Así el poeta nos la presenta desde el inicio del poema con el sufrimiento de una madre que observa el padecimiento de Eneas en el duro camino que le espera. Tal como lo expresa Farrell,³ Venus favorece a Eneas más que Anquises en el sentido de que, con el poder de su presencia y a través de las maquinaciones contra los enemigos de su hijo *ignarus* (I, 198) e *ignotus* (I, 384), le da a este las herramientas para enfrentarlos. Al destino de los troyanos antepone el de su hijo que menciona como *meus Aeneas* (I, 231).

En este sentido, su personaje territorializa el poder del imperio al situarse en el suelo enemigo de Cartago, donde se representa la mayor amenaza del héroe, Dido, o al entregarle a Eneas el escudo creado por Vulcano

² ADLER (2003).

³ FARRELL (1999).

como la máxima atribución de un guerrero, que lo dispone a enfrentar el obligado combate para alcanzar el objetivo de su instalación en el Lacio. Finalmente, en su intervención en la guerra contra Turno se destaca la angustia y le reclama a Júpiter que si Eneas no se puede establecer en el Lacio pueda volver a Troya.

La construcción humanizada de la figura de Venus se representa con expresiones tales como *oculos nitentis* (I,228), *laeta* (I,416) y sentimientos vinculados con la ansiedad, el temor, estado que le reconoce el mismo Júpiter al calmarla *parce metu, Citherea* (I,257). Estas expresiones, entre otras, las podemos vincular con un comportamiento femenino que, según el aporte de Vicente Cristóbal,⁴ indica una diferencia en el pasaje de Homero a Virgilio al descubrir una línea progresiva de aceptación de lo femenino en el marco de la épica.

VENUS DIOSA Y MADRE

Hardie observa que en la épica los comienzos y los finales son aspectos que definen el inicio y la localización del tiempo histórico y del espacio legendario, lo cual es una manera de legitimar el territorio.⁵ Si nos remitimos al inicio de *Eneida* las desventuras de Eneas sitúan el recorrido del discurso poético y político. El héroe manipulado por el arbitrio del hado está obligado a transitar un duro camino en su aventura. Apenas iniciado el poema, la pregunta de Venus a Júpiter acerca del motivo del ensañamiento divino en contra de su hijo establece cuáles son las condiciones que tendrá que enfrentar en un cruce entre el plano divino y humano donde la intervención divina es insoslayable. El poeta establece entonces que no hay posibilidad de escabullirse de ese marco. Son las reglas que responden y representan el mundo que inspira su poema y al cual se dirige para coronar ideológicamente el plano político encauzado por Augusto después de Actium. En efecto, el abordaje que Virgilio realiza del mundo heroico responde a un posicionamiento con

⁴ VICENTE CRISTÓBAL (1998).

⁵ HARDIE (1998: 72).

respecto a la política de Augusto, quien, en términos de Bancalari Molina,⁶ con su inteligencia y astucia instituyó un modelo imperial que gobernó durante cuarenta y cuatro años.

En representación de ese mundo pragmático, la inteligencia y la astucia no están ausentes en la caracterización de Venus, cuyo vínculo con el hijo recorre el poema en momentos culminantes de su aventura. En concordancia con el contexto en el que la figura materna tiene un peso en el imaginario social y político, la imagen de Venus se torna familiar al comportamiento de muchas madres protectoras que impulsaban a sus hijos al poder en las actividades del estado. En este sentido, tal como lo expresa Hardie,⁷ el objetivo central de *Eneida* es la historia de una nación, de un pueblo y del liderazgo de sus familias. La fundación de un pueblo demanda sacrificios, es en definitiva una dinastía en vinculación con una ciudad: *Tantae molis erat Romanam condere gentem* (I, 33) (Tan gran esfuerzo requería fundar la estirpe romana).

En su plan poético, Virgilio nos presenta con claridad el vínculo madre – hijo. Venus se dirige a Júpiter acentuando su condición materna al reclamarle: *quid meus Aeneas in te committere tantum* (I, 231) (¿Qué falta tan grande ha podido cometer contra ti mi hijo Eneas?). En este pasaje, una imagen que la retrata son las lágrimas, lo cual acentúa el *pathos* de su condición maternal: *tristior et lacrimis oculos suffusa/nitentis* (I, 228) (muy triste y con sus ojos brillantes bañados en lágrimas).

El mismo Júpiter subordina su poder al de su hija-madre al garantizarle el cumplimiento del *fatum*: *Parce metu, Citherea, manent immota tuorum/fata tibi* (I, 257-258) (Oculta tu miedo, Citerea, los hados de los tuyos permanecerán inamovibles). Venus recibe la confirmación de los tiempos venideros cuando *Aspera tum positis mitescent saecula bellis* (I, 291) (desaparecerán los crueles siglos signados por las guerras).⁸

Inmediatamente, se ubica el episodio en el que Eneas en soledad se encuentra con su madre: *Cui mater media sese tulit obvia silva* (I, 314) (En el medio del bosque se le presentó su madre). Oculta en la imagen de una

⁶ BANCALARI MOLINA (2007: 137).

⁷ HARDIE (1998: 63).

⁸ Esta profecía también la explicitará Anquises en referencia a Augusto (VI, 792-4).

muchacha le presenta el espacio peligroso en el que se encuentra; le contextualiza claramente una tierra enemiga, una amenaza que lo acecha si no aviva los sentidos y las capacidades que tenga a mano para contrarrestar ese poder. En este punto de su aventura, una vez más el héroe está situado en un lugar de indefensión y como objeto de fuerzas inmanejables.

El encuentro de Venus con su hijo se nos plantea en una tensión entre la apariencia y la realidad. Al caerse el velo del engaño, apareció su imagen divina, “su pelo de ambrosía exhaló de la cabeza un olor divino” (I, 402-403). Eneas al reconocerla, decepcionado, le reprocha:

*Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? Cur dextrae iungere dextram
non datur ac veras audire et reddere voces? (I, 407-409)*

“¿Por qué te burlas tantas veces de tu hijo con falsas imágenes, tú también cruel? ¿Por qué no se da unir la mano con la mano y escuchar y replicar verdaderas palabras?”

El héroe relaciona el caos con la falsedad y no logra comprender las buenas intenciones de su madre que con el objetivo cumplido, satisfecha, feliz (*laeta*) (I,416), retorna a su sede en Pafos. La diosa ha evolucionado desde el temor a la felicidad; sin embargo, el plan poético acentúa el peligro en Cartago y en consecuencia persiste en su propósito de acompañar la aventura de Eneas:

*At Cytherea novas artis, nova pectore versat
consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido
pro dulce Ascanio veniat donisque furentem
incendat reginam atque ossibus implicet ignem. (I, 657-660)*

“Ahora bien, la Citerea ensaya en su pecho nuevos engaños, nuevas artes, de modo que Cupido, cambiado de aspecto y de cara, venga en lugar del dulce Ascanio e inflame a la reina con regalos y le meta el fuego en sus huesos”.

Tal como se ha señalado, la referencia de Venus como garante de la fundación que tiene como protagonista a Eneas guarda relación con el pacto acordado con Juno. En esta instancia, la faceta de Venus no se modifica. Reconoce las intenciones de Juno en retenerlo en Cartago y es así que reaparece su capacidad racional para juzgar las consecuencias:

*Olli (sensit enim simulata mente locutam
quo regnum Italiae Libycae averteret oras)
sic contra est ingressa Venus: ‘Quis talia demens
abnuat aut tecum malit contendere bello?’ (IV, 105-108)*

“Venus (se dio cuenta de que le hablaba con intenciones fingidas para desviar el reino de Italia hacia las riberas de Libia) le replicó por el contrario de este modo: ‘¿quién sería el loco que se negase y prefiriese entablar combate contigo?’”

A partir de lo expuesto, observamos que el rol de Venus está en el fundamento de la creación de un orden cuyo cumplimiento garantiza la gloria de todo el pueblo romano. Es así que de su condición de *genetrix* deviene en *mater*, aspecto que se corresponde con el reconocimiento que le otorga Augusto durante su gobierno.

Si bien la condición del héroe en relación con Anquises y Ascanio es considerada una expresión dominante de la *pietas* y la garantía inequívoca de un vínculo entre el mito y la historia, la presencia de Venus corrobora su rol determinante en la aventura de Eneas. Tal como lo señala Adler,⁹ la relación del héroe con sus padres es asimétrica y ello convierte el vínculo de Venus con su hijo en un tema central del poema:

“Aeneas’ obsession with his father may blind him to the fact that it is his mother who helps him at every turn, who actually controls his destiny. Many critics of differing persuasions have inherited this obsession, to the point that the *Aeneid* is often read as the embodiment par excellence of the epic genre as constituted by the relationship be-

⁹ ADLER (2003: 109).

tween father and son. But the *Aeneid* is a poem of many voices, and the maternal voice is prominent among them”.

A su llegada a Cartago, donde el héroe experimenta su mayor peligro, Dido le reconoce su pertenencia al linaje de los dioses y la preeminencia de Venus.

*Tunc ille Aeneas quem Dardanio Anchisae
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?* (I, 617-618)

“[¿]Aquel Eneas a quien para el dardanio Anquises Venus creadora engendró junto a la profundidad del Frigio Simunte?”

La condición divina se humaniza y en esta caracterización el *pathos* de Venus se manifiesta a través del sufrimiento, las lágrimas (*nitentis*) y la intuición maternal ante la hostilidad de Juno y el potencial perjuicio que podría ejercer un pueblo enemigo gobernado por Dido. Esta condición femenina otorgada a la divinidad la propone como un enlace entre el inframundo y la historia, escenario en el que la diosa ejerce su poder.

Es relevante plantearnos la relación entre Venus y Dido en perspectiva trágica según el planteo de Hardie,¹⁰ quien señala que Venus usando un calzado de una cazadora, también típico de la tragedia (*coturni*), anticipa a modo de prólogo la presencia de Dido. Hardie considera que la influencia de la tragedia en *Eneida* es determinante y que este es el modo en el que Virgilio revitaliza el género épico respecto del modelo homérico. En este enfrentamiento Venus triunfa no sólo como una divinidad sino también en su rol de madreante la *Infelix Dido* (IV, 68, 529, 596) que tiene negada tal condición.

VENUS GARANTE DE LA CONDICIÓN GUERRERA DE ENEAS

Después de la profecía de Anquises, Venus desasosegada por las preocupaciones se dirige a Neptuno y le pide la protección para que alcance el Tíber. Al igual que en su encuentro con Júpiter, este la reconoce como “origen del

¹⁰ HARDIE (1998: 62).

linaje” y le plantea el deber de someterse al orden cósmico: “Todo tu deber es, Cítearea, que confíes en mi reino” (V, 800).

Es el momento en que la diosa se reconoce como *genetrix*, se inscribe en el mito y en la proyección histórica del imperio:

*Nunc Iovis imperiis Rutulorum constitit oris:
ergo eadem supplex venio et sanctum mihi numen
arma rogo genetrix nato. [...]
Aspice qui coeant populi, quae moenia clausis
ferrum acuunt portis in me excidiumque meorum.* (VIII, 381-386)

“Ahora por mandato de Júpiter llegó a las costas de los Rútulos: vengo, suplicante, y pido a una potencia divina para mí las armas, como madre en favor de su hijo. [...] Mira qué pueblos se reúnen, qué murallas sacan el hierro con las puertas cerradas hacia mí y los míos”.

Recordemos este pasaje. Venus de acuerdo con el plan narrativo del poeta, sostiene su preocupación en la protección de Eneas que se encamina al otro peligro, la guerra. Identificada como *mater exterrita* recurre a la seducción para persuadir a Vulcano:

*At Venus haud animo nequiquam exterrita mater
Laurentumque minis et duro mota tumultu
Volcanum adloquitur thalamoque haec coniugis aureo
incipit et dictis divinum aspirat amorem:* (VIII, 370-373)

“Mas Venus, madre aterrorizada en su ánimo, conmovida por el duro enfrentamiento de los Laurentes, habla a Vulcano en el tálamo áureo de su esposo y aspira en sus palabras el divino amor:”

La diosa en este pasaje se presenta con una doble naturaleza, por un lado movilizada por su deseo y por otro, como *genetrix*, madre diosa de Eneas y de los romanos. En este doble rol tienta a Vulcano para persuadirlo en la creación del escudo de Eneas (VIII, 370-406).

Tal como lo expresa Farrell,¹¹ Venus favorece a Eneas más que Anquises en el sentido de que con el poder de su presencia y a través de las maquinaciones contra los enemigos de su hijo *ignarus* (I, 198) e *ignotus* (I, 384), le otorga las herramientas para enfrentarlos y recuperar el conocimiento y la claridad en sus acciones.

En el momento culminante de su aventura, el héroe reclamado por el Olimpo está obligado a una guerra para restablecer el orden y cumplir un destino que se extenderá a todo el pueblo romano. En esta circunstancia, Venus se constituye como *mater patriae* y bajo esta condición ejerce maternalmente su autoridad sobre el mundo tanto en el ámbito privado como en el público.

Este rol protector de la diosa como madre no es ajeno a la consideración de personajes históricos del Imperio. Vidén,¹² al analizar el retrato de Livia y Agripina realizado por Tácito, destaca como denominador común la preocupación de las madres en garantizarles a sus hijos un poder político y que ambas querían gobernar a sus hijos y gobernar a través de éstos; tal es el ejemplo de Livia con Tiberio.

En relación con ese contexto, *Eneida* nos presenta figuras maternas en la descripción del escudo del héroe.¹³ En sus imágenes sobresalen las matronas que cargan los objetos sagrados: *castae ducebant sacra per urbem /...matres* (VIII, 665-6) (Las castas madres llevaban los objetos sagrados por la ciudad), y promueven el triunfo de Actium: *omnibus in templis matrum chorus* (VIII, 718) (en todos los templos los coros de las madres).

CONCLUSIÓN

Virgilio representa la diferencia entre el mundo infernal y el mundo celeste. En el primero se referencia la ira de Juno y en el segundo, la justicia de Júpiter cuya relación con el protagonismo de Venus es central. En su inicio, el poeta resalta la ira como un impulso que obliga al héroe a un derrotero mar-

¹¹ FARRELL (1999: 106).

¹² VIDÉN (1993: 64).

¹³ CAIRO (2013:114).

cado por la incertidumbre y el desconocimiento de su destino. En esa aventura, en los primeros pasos del héroe, el temor y la súplica motivan la acción de la diosa, pero a medida que transcurre el plan poético se hace más visible su condición de *genetrix* y con ello se eleva una autoridad que avala la justificación de la guerra como medio para alcanzar la *pax augusta*.

Finalmente, el trabajo poético de Virgilio plasma la imagen de una *mater patriae*, concepto que tiene un arraigo en la organización política y social del Imperio. De este modo, Venus da respuesta a la ira que proviene del inframundo y es el pasaje entre el tiempo mítico y el histórico que legitima la acción política de Augusto.

BIBLIOGRAFÍA

EDICION

VIRGILE, *Énéide*, 3 vol., Texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris: Les Belles Lettres, 1993.

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

ADLER, E., *Vergil's empire. Political thought in the Aeneid*, Washington D.C.: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

BANCALARI MOLINA, A., *Orbe Romano e Imperio Global. La romanización desde Augusto a Caracalla*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007.

CAIRO, M.E., “El escudo de Vulcano: écfrasis y profecía en *Eneida 8*”, *Myrtia* 28, 2013: 105-128.

FARRELL, J., “Poetry and parenthood” en C. PERKELL, *Reading Vergil's Aeneid: an interpretive guide*, Norman: University of Oklahoma Press, 1999: 96-110.

HARDIE, P., *Virgil*, Cambridge: Oxford University Press, 1998.

VIDÉN, G., “Women in Tacitus' *Annals*”, en *Women in Roman Literature. Attitudes of Authors under the Early Empire*, *Studia Graeca et Latina Gothoburgensia* LVII, 1993.

**DISCIPULADO Y HERENCIA FILOSÓFICA
EN EL PENSAMIENTO DE SEXTO EMPÍRICO**

MARISA DIVENOSA¹

RESUMEN. En este trabajo se aborda la figura del maestro y del discípulo en el marco de los lineamientos especulativos de Sexto Empírico. Cada uno de las filosofías que el escéptico retoma y reconstruye se torna un modelo criticado. De este modo, el lugar del maestro ejercido por los filósofos que lo precedieron es sistemáticamente devastado. En este marco general, retomamos particularmente el caso de los maestros del buen vivir, que ocupan a Sexto particularmente en los *Esbozos Pirrónicos* y en *Contra los Éticos*. Allí la operatoria del escéptico encuentra su postura más radical respecto de la posibilidad de erigirse en maestro de otros y de entablar relaciones discipulares. Sin embargo, la orientación escéptica no puede liberarse completamente del entretejido de relaciones discipulares.

Palabras clave: escepticismo, ética, método, arte de vivir, maestro del buen vivir

ABSTRACT. This paper deals with the figure of the master and the disciple in the framework of Sextus Empiricus' speculative guidelines. Each of the philosophies that the Skeptic takes up and reconstructs becomes a criticized model. Thus, the place of the master exercised by the philosophers who preceded him is systematically devastated. In this general framework, we take up in particular the case of the masters of the good life, who occupy Sextus particularly in the *Pyrrhonic Sketches* and in *Against the Ethicists*. There the operation of the skeptic finds its most radical position with respect to the possibility of setting oneself up as a teacher of others and of establishing disciplic relationships. However, the skeptical orientation cannot completely free itself from the interweaving of disciplic relationships.

Keywords: Skepticism, ethics, method, art of living, master of the good life.

¹ UBA, UNLa. E mail: mdivenosa@yahoo.com.

Fecha de recepción: 5/12/2022; fecha de aceptación: 12/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p128-140>

I. INTRODUCCIÓN

Los desarrollos filosóficos propuestos por Sexto Empírico actúan retomando constantemente las elaboraciones filosóficas anteriores a su momento histórico y las voces contemporáneas que se hacen eco de ellas. Son tomadas como punto de partida de la crítica que el escéptico opera, edificios teóricos que se vuelven la materia ideal para demostrar la imposibilidad de afirmar y de construir teoría. Los pensadores de la historia de las ideas se vuelven entonces para Sexto eventuales maestros. El hecho de que el corpus de sus escritos queda prácticamente sumido completamente bajo el nombre *Mathematicos*, es decir impartidores de *mathémata* o lecciones, así lo evidencia. Por otro lado, el escéptico se toma un momento para pensar específicamente en esta figura del enseñante y de lo que transmitiría, tanto en los *Esbozos Pirrónicos* (EP III XXV 239-XXIX 265) como en el tratado *Contra los éticos* (168-256). Es en las preliminares de la investigación de Sexto sobre la buena vida, donde distingue el objeto que se enseñaría (*tis máthesis, tis prâgma*), un enseñante (*ho didáskon*), un enseñado (*ho manthánon*) y un método de enseñanza (*ho trópos tês mathéseos*) (CE 218). Esto nos indica que ese vínculo pedagógico no debió ser completamente indiferente a Sexto.

En esta perspectiva, en este artículo se propone reconstruir el tipo de relación discipular que Sexto mantuvo con la tradición de filósofos de la que se nutrió, y evaluar por otro lado qué clase de enseñanza del escepticismo pudo haber proyectado.

II. CANDIDATOS A MAESTROS

Sexto Empírico es una fuente invaluable del pensamiento clásico, precisamente por el hecho de que, para avanzar en su propuesta, presenta las posiciones del universo de los dogmáticos, constituido por todos aquellos que no suspenden el juicio. En su avance, aunque no puede postular un método a seguir -porque con esto se fijaría en un dogmatismo-, sin duda es posible constatar que existe un *modus operandi* sextiano, que se asienta en la divergencia o irregularidad (*anomalía*) que el hombre experimenta en las cosas, y que genera en él dudas acerca de con qué información que recibe debe estar

de acuerdo.² En el marco general de esta modalidad argumentativa, los interlocutores son todos los que hayan afirmado algo, que quedan designados con la denominación general y amalgamadora de *dogmáticos*. Como si se tratara de una herejía, ellos son los anti-paradigmáticos intelectuales de los que hay que apartarse. No parece haber modelos ni maestros de quienes aprender, e incluso no parece haber nada que aprender. Podemos tomar aleatoriamente cualquier pasaje central de cada tema, y encontramos la misma modalidad sextiana de leer sus fuentes.

Lo primero es presentar un tema, sobre el que se plantean *dos posiciones* extremas opuestas o en el que se pueda establecer el contrapunto entre *dos elementos que lo componen*, tal como corresponde a la estructura *isosthénica* que declara, desde muy temprano, como propia del escepticismo.³ Veamos cómo funciona esto, tomando como ejemplo la “inexistencia de la demostración (*apódeixis*)” (EP II XIII 144-192). El argumento es –y por momentos falaz–, pero en su segmento esencial, leemos:

Los dogmáticos alegan que una de dos: o los argumentos que se proponen contra la demostración son demostrativos o no demostrativos. Y si no son demostrativos no pueden demostrar que no existe la demostración; mientras que si son demostrativos, ellos mismos, volviendo del revés el argumento, implican la realidad de la demostración. De ahí que planteen semejante razonamiento: <Sexto reproduce el supuesto argumento de algunos de los dogmáticos> “Si existe la demostración, existe la demostración; si no existe la demostración, existe la demostración; pero o existe la demostración o no existe la demostración; luego, existe la demostración”.⁴

La dialéctica sextiana planteará entonces la inviabilidad del punto 1 –existe la demostración– y luego la inviabilidad del punto 2 –no existe la demostración–, por incurrir siempre y en cada caso en una contradicción. En las primeras líneas de cada argumento, suele aparecer también la *multivoci-*

² EP I 12: διὰ τὴν ἐν τοῖς πράγμασιν ἀνωμαλίαν.

³ EP I II 5, 8.

⁴ EP II XIII 185-186.

dad con la que se habla del tema, e incluso el planteo cambia cada vez que se pretende asirlo y observarlo en detalle. Sexto retoma las voces *dogmáticas* y las presenta como posibles autoridades para enseñar algo sobre el tema tratado, pero al mismo tiempo descubre su inhabilidad para proveer de explicaciones sólidas. Suele aparecer allí una serie de *analogías*, a partir de las cuales se verifica nuevamente la *falta de unidad* de opiniones sobre el objeto que se estudia.

Por otro lado, aparece generalmente también una *concesión*, característica de la modalidad sextiana: supone que no nos persuade de lo que pretende mostrar, pero incluso así, el argumento que presenta no pierde su fuerza. Con respecto a la demostración: una vez admitido que es probable que los argumentos contra la demostración sean demostrativos, Sexto agrega:

Pero si, como consecuencia, resultan además [razonamientos] demostrativos –*lo que nosotros no aseguramos [pero concedemos]*–, también serán forzosamente verdaderos. Pero razonamientos verdaderos son los que encadenan bien una cosa verdadera con otras verdaderas. Así pues, su conclusión será verdadera. Pero ella sería precisamente “luego, no existe la demostración”. En consecuencia, por inversión de su mismo argumento se da lo de que no existe la demostración.⁵

Esta concesión que Sexto hace muy frecuentemente a su interlocutor incrédulo parece sumar una cierta flexibilidad que refuerza los efectos psicológicos de una sugestión, en ese interlocutor, de que tiene la posibilidad de resistirse a las conclusiones escépticas; de este modo, al bajar la guardia, los argumentos que vienen a continuación cobrarían mayor fuerza.⁶

Adicionalmente, el escéptico suele jugar con la *aplicación* de la idea tomada del dogmático *a sí misma*, forzando una contradicción. En el caso de nuestro ejemplo:

⁵ EP XIII 187.

⁶ Sobre algunos factores psicológicos de las argumentaciones de Sexto Empírico cf. HOOKWAY (1990: 104).

Y además, los razonamientos –lo mismo que los medicamentos para las purgaciones se expulsan a sí mismos junto con las sustancias que se hallan en el cuerpo– pueden también ellos aplicarse a sí mismos a la vez que a los demás razonamientos que se dicen demostrativos.⁷

Al reflexionar sobre si “existe y no existe la demostración”, se llega a la –deseada– suspensión del juicio. La conclusión de este complejo argumento es:

pues si los razonamientos a favor de la demostración son probables –¡séanlo, en efecto! – y también son probables las impugnaciones expuestas contra la demostración, entonces *también sobre la demostración será necesario mantener en suspenso el juicio, diciendo que la demostración lo mismo existe que no existe.*⁸

Que el dogmático tenga un discurso digno de observación y de análisis, lo constituye –en cierto modo, dijimos– en portavoz de un pensamiento que potencialmente es una *lección* a aprender; es un potencial maestro. La falla de esta lección está en el grado de compromiso que mantiene con la realidad, y en el sustento que puede obtenerse de ella, tanto como en la pluralidad de posiciones contradictorias que sostienen entre sí, que las invalida como palabra autorizada. Al realizar afirmaciones y comprometerse entonces con un estado de cosas, todos en conjunto portan un disvalor, no tanto por los contenidos que proponen, sino por la manera asertórica en que los presentan. Son entonces –como decíamos– anti-paradigmáticos, anti-maestros a los ojos de Sexto.

III. MAESTROS Y ARTE DE VIVIR

Lo que dijimos hasta aquí, que tiene sentido para el planteo escéptico general, puede verse aun a la luz de otro argumento más específico sobre la rela-

⁷ EP II XIII 188.

⁸ EP II XIII 192.

ción entre maestro y discípulo. Cuando Sexto tematiza, en sus EP y en CE, la existencia o inexistencia de un “arte de vivir” (*tékhnē tou bíou*; EP III XXV 239-XXIX 265; CE 168-256), no solo la relación sino la existencia misma de una maestro se pone en duda. El argumento –que es muy similar en ambos textos– comienza por investigar la dupla bueno y malo, a la que Sexto suma lo indiferente (*adiáphoron*) como posición que no implica lo bueno ni lo malo. Las líneas por las que avanza el argumento son variadas e *isosthénicas*. La primera ataca la *existencia misma del bien* (179-238). Esquemáticamente retomado:⁹

a) no hay unanimidad sobre qué es lo bueno, por lo tanto no hay un bien natural (179). Esto se ve por la disparidad de cosas a las que se califica de buenas o malas. Si hubiera un bien natural, todos tendríamos igual percepción de él. El supuesto de Sexto es que *lo natural produce* phainómena iguales, es común. Si encontramos algo común en el señalamiento del bien, ese será el bien natural. Expresiones como “común” (*koinós*), “para todos” (*pâsin*), “por igual” (*homoiós*), tiñen todo el pasaje. Los ejemplos propuestos de la nieve que, en tanto algo natural, enfría igualmente a todos y no a unos sí y a otros no, y del fuego, que también actúa de manera homogénea, son las imágenes que Sexto presenta sobre la manera en que piensa un ‘bien natural’.

El bloque argumentativo que leemos en CE es paralelo al de EP:

Una vez que se ha mostrado con estas consideraciones, y en buena parte por medio de ejemplos, la falta de acuerdo respecto de la pre-noción (*prólepsis*) de los bienes y los males, así como de las cosas indiferentes, habrá que ocuparse también a continuación de lo que dicen los escépticos respecto de la cuestión planteada. Pues bien, si

⁹ En los primeros párrafos del desarrollo (173-4), Sexto presenta argumentos similares al que leemos en Platón, *Menón* 80d5-8, tendientes a mostrar que, quien no sabe, nada puede llegar a saber; el tratamiento se repite más abajo –lo retomamos–, pero es interesante señalar que Sexto hace jugar en su razonamiento el prejuicio de que saber e ignorancia son estados, condiciones estáticas y permanente, lo cual imposibilita el tránsito de una a otra; lo mismo sucede respecto de la necesidad de conocer qué es lo que se investiga, para poder aprenderlo, etc.; sobre un análisis del pasaje de Sexto y el de *Menón* cf. HANKINSON (1994). Sobre el bien y la posible posición dogmática del Pirrón sobre él cf. BETT (1994).

*existe algo bueno por naturaleza, y existe algo malo por naturaleza, esto debe ser común (koinón) para todos y debe ser bueno o malo para todos.*¹⁰

Como en el caso de los EP, pensar al bien como algo natural implica para Sexto que *afecte igualmente* a todos los seres humanos. Al no poder verificarse eso, el filósofo concluye: el bien no es algo natural.¹¹

b) Los peripatéticos y estoicos dicen que hay tres tipos de bienes: los del cuerpo, los del alma y los externos (180-182), pero esto no puede afirmarse porque no hay posibilidad de acordar un criterio ni existe una demostración al respecto.

c) Sexto examina también el argumento relativo a que lo bueno es el hecho de elegir o algo elegible (183). Pero, si así fuera –dice–, lo sería respecto de bienes del cuerpo, del alma o exteriores, lo cual ya fue refutado (188-190).

d) A continuación, retomando nuevamente argumentos peripatéticos, estoicos y epicúreos, Sexto evalúa si lo justo, lo bueno o lo excelente pueden ser considerados bienes, pero encuentra evaluaciones tan disímiles sobre ellos que concluye sobre la imposibilidad de determinar en qué consiste cada uno, y si son realmente buenos (193-218).

e) Finalmente, revisa la posición que afirma que los dioses y el culto a los muertos son buenos, respecto de lo cual se llega al mismo punto de no poder expresarse (218-232).

Agotadas estas primeras observaciones de rango general, en los EP Sexto presenta sus acostumbradas alternativas y analogías, centrándose en la pregunta sobre *si el hombre tiene un arte de vivir* (250-251). Si el arte de vivir existe, se dará de manera natural o por aprendizaje y enseñanza (251). En

¹⁰ CE 68-71.

¹¹ Epicteto (S.E., AM XI 68-69) y Crisipo (*Diss.* I 22, 1) consideran que existen tales prenociones.

primer lugar, demuestra la inexistencia de toda *tékhnē*, pero luego concede: en caso de que este arte exista, ¿es enseñable? (252-272). Así, se enseña lo verdadero o lo falso (*alēthēs*, *pseudēs*); se enseña lo que es manifiesto (*phainómenon*) o no manifiesto (*ádeíon*); se enseña lo corpóreo o lo incorpóreo (*sóma*, *asómaton*); se enseña algo que existe o algo que no existe (*tò ón*, *tò mē ón*). En cada caso Sexto llega a la aporía de no tener qué enseñar.

Este es el corazón del cuestionamiento que me interesa compartir, porque explícitamente el escéptico abre la pregunta sobre la *existencia del maestro* (*ho didáskōn*) y *del discípulo* (*ho manthánon*) (259-265):

En efecto, o enseña el experto (*tekhnítes*) al experto, o el inexperto (*ho átekhnos*) al inexperto, o el inexperto al experto o el experto al inexperto. Ahora bien, el experto no enseña al experto, pues ninguno de ellos, en tanto que experto, necesita del aprendizaje (*máthēsis*).¹²

Las relaciones mutuas entre quienes saben y entre quienes no saben son fácilmente refutables; lo mismo respecto de la posibilidad de que quien no sepa enseñe al que sabe. La alternativa nodal es la que conecta a quien sabe (*ho tekhnítes*) a quien debe saber, con quien necesita aprender (*deítai mathéseos*). Como es de esperar, también aquí se abre un abanico de posibilidades:

a) no se observa que nadie sea experto por naturaleza, porque no hay experiencia de alguien que “venga al ser” sabiendo.

b) Nadie que sea inexperto se convierte en experto, ya que esto no se da por una sola aprehensión (*mía katálepsis*) o razonamiento (*hèn theórema*). Una técnica es un “sistema de aprehensiones” (*sýstema ek katalépsēon*, 261), por lo tanto no puede adquirirse por una sola aprehensión o teorema.

c) Si alguien ya posee conocimiento de algunos teoremas, pero para devenir experto le falta uno, ¿cómo sabrá cuál de todos los restantes le falta, y adqui-

¹² EP III XXIX 259.

riéndolo, tendrá experticia? Es imposible saberlo, por lo tanto no podrá volverse experto, si le falta algo de conocimiento.

d) Nadie adquiere todo el conocimiento de golpe, sino de a poco; se adquiere un elemento por vez. Pero ya se dijo que con la adquisición de un elemento nadie se vuelve experto, de modo que no se puede pasar de ser inexperto a experto. Más aún: “el experto es inexistente y, por lo mismo, también el maestro” (265).

e) El argumento final de la sección desecha completamente toda posibilidad de cambio y, con ella, de aprendizaje:

Por otro lado, el que siendo inexperto se dice que aprende, no puede aprender (*manthánein*) ni aprehender (*katalambánein*) los teoremas del arte en el que es inexperto, pues así como el ciego de nacimiento no podría, por cuanto que es ciego, adquirir una idea de los colores ni análogamente el sordo de nacimiento del sonido, así tampoco podrá el inexperto aprehender los teoremas del arte en el que es inexperto. Pues además, en ese caso, un mismo individuo sería a la vez experto e inexperto en ellos; inexperto, puesto que tal se supone, y experto, puesto que posee la aprehensión de los teoremas del arte.¹³

La experticia interpretada en términos de capacidad actualizada y fija deja clausurada de este modo la posibilidad de que se produzca un cambio. Así, no hay posibilidad de considerar que existen maestros y discípulos, porque *nadie es capaz de modificar su estado cognitivo ni de ayudar a modificar el estado cognitivo de otro*. En los EP, Sexto vuelve sobre este punto, dedicando un momento a reflexionar –y desarticular– la posibilidad de que exista alguna forma, cualquiera, de enseñanza (*didaskalía*, 266). Esta se produciría por evidencia (*enargéia*) o por discurso (*lógos*). Por la primera no es posible, porque lo evidente no es objeto de enseñanza. Pero la enseñanza tampoco se da por un discurso, porque o significa (*semaínei*) algo o no significa nada. Si no significa nada, no puede enseñarse. Pero si el discurso signi-

¹³ EP III XXIX 264.

fica algo, lo significará por naturaleza (*phýsis*) o por convención (*thésis*, 267). Por naturaleza no puede ser, porque a partir del mismo *lógos* se comprenden muchas veces cosas diferentes –nos da el ejemplo de los bárbaros–. Pero tampoco por convención, porque en verdad el *lógos* remite siempre a un conocimiento anterior por parte de quien escucha la palabra y, si no posee ese conocimiento, nada enseñará el discurso. Así, todas las posibilidades quedan nuevamente disueltas. Sexto concluye:

El que enseña (*ho didáskōn*) debe producir en el que aprende (*ho mathētōn*) la aprehensión (*katálepsis*) de los teoremas del arte que está aprendiendo (*tō theōremáton tēs didaskpménes tékhnes*), para que este, al aprender el conjunto de ellos (*katalabōn tò sýstema touútōn*), se convierta en experto (*tekhnítes*). Pero como hicimos notar en capítulos anteriores, no existe ninguna aprehensión. Por consiguiente, tampoco puede darse realmente ninguna forma de enseñanza (*didaskalía*). Pero si no existe ni lo que se enseña, ni el maestro y el discípulo, ni la forma de aprendizaje, tampoco existen ni el aprendizaje (*máthesis*) ni la enseñanza (*didaskalía*).¹⁴

Todo este argumento pivotea entonces en el concepto de aprehensión (*katálepsis*) que, en el planteo de Sexto, es reemplazado con el del *phainómenon* que cada uno experimenta de manera involuntaria. Y no solo tenemos la imposibilidad de la existencia de todo esto –y especialmente del arte de vivir–, sino que –dirá el escéptico a continuación–, incluso si ese arte existiera, no beneficiaría al hombre (III XXXI 273-279).

IV. ALGUNAS LÍNEAS CONCLUSIVAS

Resulta difícil asumir sin más que para Sexto el escepticismo no puede sobrevivir como una orientación vital en quienes vendrán después de él: sin maestros que transmitan este modo de pensar, es esperable que el escepticismo desaparezca. Y todo indica que, como en los otros argumentos, el

¹⁴ EP III XXX 269.

laxante que se elimina con la indigestión evacúa también la orientación escéptica toda, y no solo los razonamientos que refuta.

Pero incluso si los argumentos respecto de la inexistencia de maestros y discípulos son firmes y claros,¹⁵ podemos pensar el tema a la luz del modo en que los escépticos encontraron las virtudes de la *ataraxía*:¹⁶ de la misma forma en que el pintor Apeles, después de numerosos intentos fallidos, consiguió plasmar la espuma en la boca del caballo que estaba pintando, al tirar desahuciado su pincel contra la tela, sin buscarla –dice Sexto–, de manera azarosa, los escépticos llegaron a comprender que la suspensión del juicio lleva a la imperturbabilidad.

En este sentido, es coherente concebir que para Sexto, aun sin teoría didáctica, ni contenido doctrinal básico ni ningún curriculum que un escéptico esté en condiciones de transmitir a un discípulo, es posible proporcionar algunas ideas a quienes se acercan a escuchar al escéptico. El criterio de la orientación escéptica (*agogé*, I 17) sería entonces la base para sentar, si no un contenido que *forme* nuevos escépticos, al menos ciertas líneas dentro de las cuales, diferenciándose de toda aseveración dogmática, el escepticismo marque una huella. Son entonces las exigencias vitales (*biotikè téresis*, I 22-23), que parten de la precariedad y fugacidad del fenómeno, el terreno sobre el que se realiza todo aprendizaje. Sin dogmatismo, la pretensión de Sexto es que podamos vivir *aprendiendo por nosotros mismos, pero tomando al hombre común, al hombre simple, como un referente*. Repetidas veces el escéptico insiste en que es bueno llevar una vida tal como lo hace el hombre particular (*ho toû anthrôpou idiotês*);¹⁷ propone llevar una vida común (*ho bíos ho koinós*),¹⁸ sin un cuerpo teórico que pretenda explicar la realidad, pero contando allí con ciertos trazos, a través de las costumbres y de las leyes compartidas, sobre cómo encarar la vida práctica.¹⁹

¹⁵ FRANKLIN (1991: 305) señala que en la historia del escepticismo los ataques se dan a los argumentos, no a “escuelas”.

¹⁶ EP I 28-29.

¹⁷ EP II 24.

¹⁸ EP I 237; AM III 2.

¹⁹ Sobre la correlación -o no- de la suspensión del juicio en el ámbito filosófico y su relación con la vida práctica cf. EICHORN (2014: 124 ss.).

Aunque Sexto derriba argumentativamente la posibilidad de que un maestro enseñe el arte de vivir, con el que vendría aparejada la felicidad, no parece obturar por completo la posibilidad de que aprender filosofando transforme la vida humana. Su propia producción nos da signos de ello. Una transformación asistemática, un poco a tuestas –cierto–, sustancialmente atenta a no afirmar, sino solo a mantenerse en el vilo de lo que, en cada momento, va apareciéndose involuntariamente al hombre; se orienta hacia una actitud de acogida a lo que viene del entorno y responde sin conflicto a ello, y propone esforzarse por ocupar el lugar de alguien que, tras reflexionar –ya que la *epoché* no es una actitud espontánea–, pueda ser otra vez ingenuo en ese transcurrir.²⁰ Este parece constituir el núcleo de una buena vida escéptica. Y en ella, la única posibilidad es, una vez escuchado este consejo no-dogmático emanado del escéptico, el *volverse maestro de sí*. En este escenario movido por las exigencias vitales, se erige un *autodidactismo*, en el que, sin haber podido todavía encontrar conocimiento, estamos impulsados a seguir cuestionando. Como expresa Eichorn,²¹ se trata de desarrollar una *habilidad* de vivir sin afirmar y allí hay evidentemente más *práxis* que *theoría*.

BIBLIOGRAFÍA

- BETT, R., “What Did Pyrrho Think about ‘The Nature of the Divine and the Good’?”, *Phronesis* 39.3, 1994: 303-337.
- BETT, R., *Sextus Empiricus: Against the Ethicists*, Translated with an introduction and commentary by R.B., Oxford: Clarendon Press, 1997.
- BETT, R., *Pyrrho, his Antecedents, and his Legacy*, Oxford University Press, 2000.
- EICHORN, R., “How (not) to read Sextus Empiricus”, *Ancient Philosophy* 34, 2014: 121-149.
- FRANKLIN, J., “Healthy Scepticism”, *Philosophy* 66.257, 1991: 305-324.

²⁰ Sobre el lugar de la *epoché* y de la *isosthéneia* en la lectura de Sexto, cf. EICHORN (2014: 122 ss.).

²¹ EICHORN (2014: 126).

- HANKINSON, R. J., "Values, Objectivity, and Dialectic; The Sceptical Attack on Ethics: Its Methods, Aims, and Success", *Phronesis* 39.1, 1994: 45-68.
- HOKWAY, C., "Scepticism and Autonomy", *Proceedings of the Aristotelian Society* 90 New Series, 1989-1990: 103-118.

**EL FENÓMENO INTERTEXTUAL DE LA CITA
EN EL *ANNUS PATIENS* DEL P. PERAMÁS**

MARCELA A. SUÁREZ¹

RESUMEN. En 1767 Carlos III expulsa de los territorios de la corona a los integrantes de la Compañía de Jesús. Entre los testimonios escritos por los hijos de Ignacio en estas circunstancias está el diario del P. José Manuel Peramás de la provincia del Paraguay, llamado *Annus Patiens*... Desde las teorías de la intertextualidad (y en especial la cita), estudiaremos el uso de autores latinos, particularmente Virgilio, que presta sus palabras para la *narratio* del exilio, la descripción urbanística, etc. Estos mecanismos, que controlan las lecturas posibles, constituyen un poderoso operador que vincula las voces de la tradición con el proceso de construcción de un espacio de escritura y acredita el texto nuevo, a la vez que demuestra la idoneidad de quien se vale de esta práctica. Así, la evaluación de las citas virgilianas arroja un triple repertorio funcional-autoridad, ornamentación y memorización.

Palabras clave: P. Peramás, Virgilio, *Annus Patiens*, exilio, citas.

ABSTRACT. In 1767 Carlos III decided to expel from the territories of the Crown the members of the Company of Jesus. Among the testimonials written by the sons of Ignatius in these circumstances is Fr. José Manuel Peramás' diary, called the *Annus Patiens*... From theories of intertextuality (specifically of quotations), we will study the use of Latin authors, specifically Virgil's, who lends his words for the *narratio* of exile, urban description, etc. These mechanisms, which control possible readings, are also a powerful operator that links the voices of tradition with the construction of a writing space and validates the new text, demonstrating the competence of the user of this practice. The evaluation of Virgilian quotations reveals a triple repertoire: functional-authorized, ornamentation, and memorization.

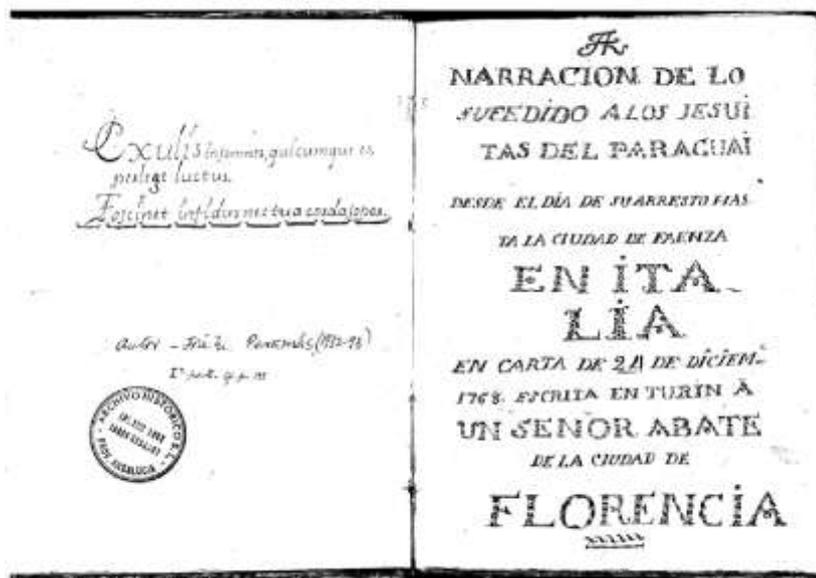
Keywords: Fr. Peramás, Virgil, *Annus Patiens*, exile, quotations.

¹ Universidad de Buenos Aires - Conicet. E-mail: m.suarez61.ms@gmail.com.

Fecha de recepción: 28/10/2021; fecha de aceptación: 2/5/2022.

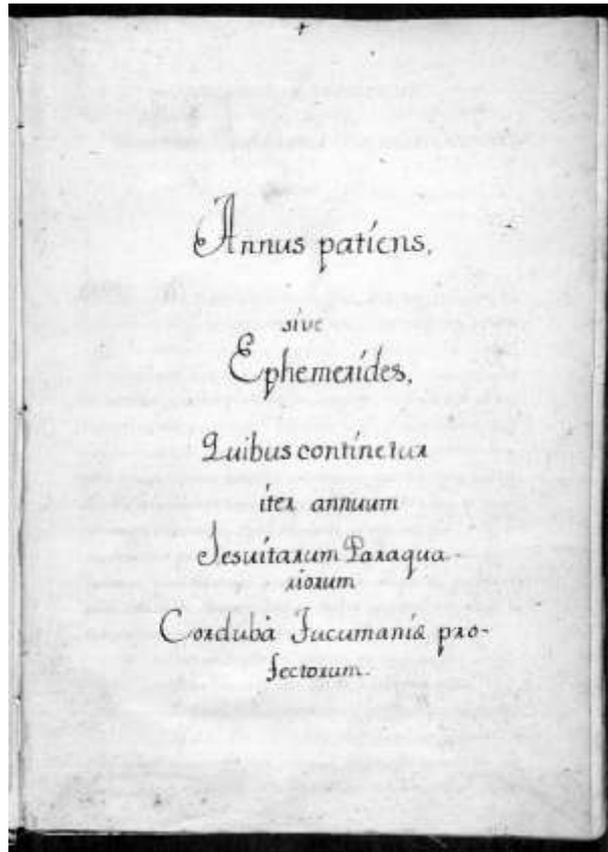
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p141-159>

En 1767 Carlos III decide expulsar de los territorios de la corona a los integrantes de la Compañía de Jesús. A esta altura, los hijos de Ignacio saben que la escritura forma parte de su labor pastoral y por ello se lanzan al desafío de dar cuenta de lo sucedido narrando en los denominados “manuscritos de exilio” los días oscuros de una experiencia traumática, cargada de injusticias. Entre los testimonios más destacados cabe mencionar el diario del P. José Manuel Peramás de la provincia jesuítica del Paraguay, en sus dos versiones: la primera en español (*Narración de lo sucedido a los jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta Faenza en Italia en carta de 24 de diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia*)² y la segunda en latín (*Annus patiens siue Ephemerides quibus continentur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Cordubae Tucumaniae profectorum*).³



² El autógrafo se encuentra en el Colegio de La Cartuja (Granada).

³ El autógrafo se encuentra en el Archivo General de la Compañía (Roma).



La *Narración* es la versión más difundida, estudiada y consultada por los historiadores a partir de la publicación llevada a cabo por el P. Furlong (1952) y la reedición de Lila Perrén de Velasco (2004). Por ello, desde hace ya algunos años, la versión en latín, desconocida completamente para el mundo académico, ha merecido nuestra atención y nuestro análisis en torno de diversos aspectos: su estatus genérico, su carácter documental y literario,

su entramado retórico, entre otros.⁴ En esta ocasión, nos detendremos en la relación transtextual que el *Annus Patiens*⁵ entabla con otros textos a partir del fenómeno intertextual de la “cita”.

Antes de introducirnos en el tema de la cita, conviene abordar brevemente el concepto de intertextualidad. Dicho concepto cuenta con una vasta historia en el marco de los estudios literarios. El término fue acuñado por Julia Kristeva,⁶ quien tuvo en cuenta las teorizaciones de Bajtín⁷ sobre los conceptos de “polifonía” o “dialogismo”. A partir de su acuñación, el concepto fue trabajado por teóricos tales como Barthes, Rifaterre y Genette, entre otros. En este sentido, es importante recordar las dos grandes concepciones en torno de la intertextualidad.⁸ La primera, maximalista y fundamentalmente abstracta, se centra en el concepto de intertextualidad como condición de posibilidad semiótica de la textualidad misma. Esto quiere decir que todo texto está interpenetrado por otros textos y atravesado por la huella de lo que ya se dijo. Se trata pues de una porción del intertexto universal. Barthes es, sin duda, el representante más destacado de esta corriente. Su frase “todo texto es intertexto”⁹ resume esta concepción sobre el concepto. Otros autores, en cambio, acotan la intertextualidad a una serie de concordancias concretas entre los textos. Uno de los más destacados representantes de la concepción minimalista es Genette,¹⁰ quien ubica la intertextualidad, entendida como una subcategoría, en una categoría más amplia denominada “transtextualidad” o “trascendencia textual del texto”.¹¹ Frente a otras posiciones, el autor de *Palimpsestos* define la intertextualidad de manera restrictiva como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...]”

⁴ Cf. SUÁREZ (2017, 2018, 2020).

⁵ En adelante, AP.

⁶ KRISTEVA (1969).

⁷ BAJTÍN (1979, 1989).

⁸ Cf. PFISTER (1994); MARTÍNEZ (2001).

⁹ BARTHES (1968: 1013).

¹⁰ AMORES FÚSTER (2019: 14-16).

¹¹ GENETTE (1989: 9-10). Dicha transtextualidad, además de la intertextualidad, engloba nociones que, en efecto, destacan la naturaleza heterogénea e interconectada de los textos como “paratextualidad”, “metatextualidad”, “hipertextualidad” y “architextualidad”. Cf. GENETTE (1989: 10-14).

como la presencia efectiva de un texto en otro”.¹² Según el autor, existen tres tipos de intertextualidad: la cita, el plagio¹³ y la alusión.¹⁴

La cita,¹⁵ definida como la presencia más explícita y literal de un texto en otro,¹⁶ con comillas o sin referencia precisa, es un hecho del lenguaje, la forma simple de una relación interdiscursiva de repetición. Compagnon la define como “une énonciation singulière: une énonciation de répétition ou la répétition d’une énonciation”.¹⁷ Toda cita se produce necesariamente fuera de contexto porque esta es la única manera de apropiarse del discurso de los otros para subordinarlo a una nueva enunciación.

Avalado por su formación académica, Peramás incluye en su narración las voces de algunos autores de la literatura latina,¹⁸ entre los que se destaca Virgilio, el *summus poeta*, por ser el más citado. Analizaremos, pues, las citas virgilianas y su función en el texto peramasiano.

En varias ocasiones el jesuita interrumpe la *narratio* del viaje al exilio con una serie de *digressiones* por medio de las cuales incorpora la descripción de lugares y pueblos recorridos (la llanura pampeana, ff. 28-30, las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay, ff. 49-53, las misiones guaraníes, ff.53-92).¹⁹ Desde el punto de vista retórico la *digressio* es una *auersio*, es decir, una figura que implica el apartamiento o separación del objeto del discurso.²⁰ Esto significa que el tema tratado se abandona por un momento con el fin de incluir explicaciones, episodios o aspectos destinados

¹² GENETTE (1989: 10).

¹³ El plagio es una copia no declarada pero no literal. Cf. GENETTE (1989: 10).

¹⁴ La alusión es un enunciado cuya comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite alguna de sus inflexiones. Cf. GENETTE (1989: 10).

¹⁵ En palabras de Aulo Gelio (2.6. 16), citar a alguien es hacer un elogio: *laudare significat prisca lingua nominare appellareque*.

¹⁶ GENETTE (1989: 10).

¹⁷ COMPAGNON (1979: 55).

¹⁸ Peramás cita a Horacio, Tibulo, Tito Livio, Séneca, Plinio, entre otros.

¹⁹ La historia de las nuevas poblaciones, sus creencias, costumbres y naturaleza despertaba una enorme curiosidad en el público europeo. Al respecto, ARBO-LAIRD (2015:7) afirman: “The missions to the Guaraní Indians in Paraguay are among the Society of Jesus’ most famous endeavours in colonial Spanish America”.

²⁰ Cf. Quint. *Inst.* 4.3.14; LAUSBERG (1967: § 848).

a enriquecer y profundizar el tema principal. Dentro del amplio abanico de posibilidades que adopta la digresión,²¹ se destaca la digresión etnográfica.

La digresión etnográfica del AP²² está anticipada por la inclusión de un pasaje del *Praedium Rusticum* de Jacques Vanière,²³ a quien se le adjudica el temprano renombre de la comunidad guaraní. En efecto, el jesuita francés desarrolla en el final del Lib. XIV de su poema, una suerte de *best seller* del siglo XVIII, la *digressio paraquarensi populo* con miras a ensalzar a los cristianos de las Misiones del Paraguay, que, habiendo sido feroces salvajes, se transformaron en un modelo de piedad cristiana y en un ejemplo admirable de gobierno político. Sin embargo, la poesía del jesuita francés desvirtúa la realidad de esta comunidad, por lo cual Peramás, aprovechando el prestigio y la credibilidad de los que goza el poeta francés, recurre pues al argumento de autoridad (*argumentum ad uerecundiam*) para luego dar paso a su discurso personal, a su propia versión sobre los guaraníes en consonancia con la recomendación de Ignacio de Loyola de escribir informes de actividades que incluyeran descripciones de los lugares y pueblos visitados. Su objetivo es aportar una descripción etnográfica detallada y refutar algunas de las inexactitudes del texto francés.

El discurso etnográfico contempla cinco unidades (geografía, características de los habitantes, clima, economía, organización sociopolítica, militar y religiosa). A propósito de la geografía o *situs*, Vanière escribe:

*Et ueteris ne uana putes praeconia fama,
Nunc etiam mare trans altum iacet angulus orbis,
Quem qui norit apum credat me nomine gentis
Illius ingenium et uarios celebrasse labores.*

“Y que no se consideren vanos los elogios de la antigua fama, ahora incluso más allá de alta mar existe un rincón del orbe, que si alguien

²¹ La *digressio* es uno de los componentes retóricos más habituales de la literatura antigua y, sobre todo, de la prosa historiográfica.

²² Esta *digressio* abarca los folios 53 a 92.

²³ Vanière (1664-1739). Jesuita, poeta y latinista nacido en Causses. Se lo conoce como el Virgilio francés por su poema geórgico *Praedium rusticum* publicado de manera completa (16 libros) en Toulouse en 1730.

conociera, creería que yo he celebrado el talento de aquel pueblo y sus diversos trabajos bajo el nombre de abejas.”²⁴

El jesuita catalán pone en duda la competencia de Vanière y refuta sus versos apelando a la técnica de la objeción:

*Vellem explicuisset hic Vanierius (neque id poetam dedecebat) Guarani-
orum fines paulo latius clariusque, nimis enim ieiune illud et
confuse: nunc etiam mare trans altum iacet angulus orbis, cum infini-
ti sint trans mare orbis anguli; inter quos frustra, nisi expressiores
fines posueris, guaranicam gentem quaesieris.*

“Hubiera querido que en este punto Vanière (y esto le era convenientemente al poeta) desarrollara los límites de los guaraníes un poco más amplia y claramente; en efecto, el verso ‘ahora incluso más allá de alta mar existe un rincón del orbe’, es demasiado escueto y confuso, puesto que más allá del mar los rincones apartados del orbe son infinitos, entre los cuales en vano se podría encontrar al pueblo guaraní a no ser que se hubiesen indicado límites más tangibles.”

La escueta y confusa (*ieiune* et *confuse*) definición de Vanière le da pie a Peramás para ofrecer un desarrollo totalmente opuesto (*latius* et *clarius*). Con el fin de destacar aún más las deficiencias del poeta francés, el catalán apela entonces al recurso intertextual de la cita:

*Certe princeps Vergilius, ut rem non ita nobilem explicaret
notissima loci signa posuit.
Georg.4 audi illum:
Tempus et Arcadii memoranda inuenta magistri
Pandere...
Nam qua Pellaei gens fortunata Canopi
accolit effuso stagnantem flumine Nilum
et circum pictis uehitur sua rura phaselis*

²⁴ Todas las traducciones son nuestras.

*quaque pharetratae uicinia Persidis urget,
et uiridem Aegyptum nigra fecundat arena²⁵
et diuersa ruens septem discurrit in ora
usque coloratis amnis deuexus ab Indis,
omnis in hac certam regio iacit arte salutem.*

“Por cierto, Virgilio fue el primero que estableció marcas muy conocidas del lugar para explicar un asunto no tan conocido. Préstale atención en *Geórgicas* 4:

Es tiempo de revelar los memorables hallazgos del maestro de Arcadia [...] Pues por donde el pueblo afortunado de la Cánope egipcia habita el lagunoso Nilo, tras el desborde del río, y es llevado alrededor de sus campos en pintadas canoas, y por donde apremian los pueblos vecinos de Persia, la del carcaj, y el río fecunda al floreciente Egipto con negro limo y precipitándose corre por siete bocas diferentes, en su descenso de los tostados indos, toda la región funda en esta arte su salvación.”

El catalán recurre al tópico de autoridad recordando a Virgilio (*princeps Vergilius*) y exhortando a prestarle atención (*audiillum*). Los hexámetros geórgicos (G. 4.283-284; 287-204) confirman, por un lado, el error de Vanière respecto de la vaguedad de los *finis* y, por otro, certifican el planteo de Peramás, sobre todo si se tiene en cuenta que, de acuerdo con los requerimientos de la tradición etnográfica, el mantuano define el *situs* de Egipto en relación con sus límites: Cánope al oeste, Persia al este y la India al sur. Sin duda, si el jesuita francés hubiese seguido de cerca la autoridad virgilia- na en la descripción de los límites de los guaraníes hubiese evitado la oscuridad del pasaje.

La intención de avalar lo que se afirma o se describe recurriendo a un garante del conocimiento vuelve a manifestarse en el folio 114, cuando

²⁵ En el códice *Romanus (Vaticanus Vat.Lat 3867)*, el v. 291 se antepone al v. 294. La edición de Mynors adopta esta *lectio*.

Peramás destaca el porqué de la fertilidad que caracteriza a la isla Madeira, en la costa noroeste de África:

Die XXIX. [...] Materiae insula, Emmanuelis Alvari, optimi grammatici patri, fertilissima est ob continens incendium multorum annorum quod eius nemora et silvas incendit, ut hic etiam ualuerit Vergilii illud: Saepe etiam steriles incendere profuit agros.

“Día 29. [...] La isla Madeira, patria de Manuel Álvarez, el mejor gramático, es sumamente fértil por el continuo incendio de muchos años que quemó sus bosques y arboledas, de tal modo que aquí también cobra sentido lo que dice Virgilio: A menudo incluso fue provechoso quemar los campos estériles.”

En esta ocasión, el jesuita catalán pone en relación el tópico de la fertilidad con la técnica de incendiar la tierra. Para darle entidad a esta idea recurre a Virgilio y trae a colación el v. 84 del libro I de las *Geórgicas* (*Saepe etiam sterilis incendere profuit agros*) cuya inclusión en este contexto cobra un enorme significado (*ualuerit*). El verso citado integra un pasaje en el que la autoridad disciplinar del mantuano destaca las bondades de la quema de los suelos:

*Saepe etiam sterilis incendere profuit agros
atque leuem stipulam crepitantibus urere flammis:
siue inde occultas uiris et pabula terrae
pinguia concipiunt, siue illis omne per ignem
excoquitur uitium atque exsudat inutilis umor,
seu pluris calor ille uias et caeca relaxat
spiramenta, nouas ueniat qua sucus in herbas,
seu durat magis et uenas astringit hiantis,
ne tenues pluuiiae rapidiue potentia solis
acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat. (G. 1.84-93)²⁶*

²⁶ Los pasajes citados de Virgilio siguen la edición de MYNORS (Oxonii, 1969).

“Muchas veces también fue provechoso incendiar los campos estériles y quemar el débil rastrojo con llamas crepitantes, ya porque a partir de esto la tierra extrae ocultas fuerzas y pingües alimentos, ya porque mediante el fuego se les quema todo defecto y seca la humedad sobrante, ya porque aquel calor les abre más cauces y ocultos respiraderos por donde la savia llega a las plantas nuevas, ya porque los endurece más y les cierra las abiertas vetas para que no los devasten ni las tenues lluvias ni la potencia excesiva del rápido sol ni el frío penetrante del Bóreas.”

El jesuita solo cita el primer hexámetro (v. 84). El resto no es necesario, pues las ventajas y beneficios que produce esta técnica seguramente están inmersos y resuenan en su memoria y en la de sus lectores.

El 21 de junio de 1768 los jesuitas avistan el puerto de Cartagena y Peramás así lo refiere en el folio 153 del AP:

Carthago noua urbs pulcherrima est, nec minus nunc, quam olim celebris nauali portuque. Hic omnium Europae portuum optumus est, capax CC maiorum nauium quas a uentis omnibus obiecta ad ostium insula tutatur.

“Cartagena es una ciudad muy bella y famosa no menos ahora que en otro tiempo por su puerto náutico. Este es el mejor de todos los puertos de Europa, apto para doscientas naves grandes a las que la isla, ubicada delante de la desembocadura, protege de todos los vientos.”

El catalán elogia la *urbs* a partir de los tópicos de la belleza y la celebridad. Esta última cualidad está asociada al puerto. Los puertos suelen ser objeto de encomio y este, en particular, está presentado como *omnium Europae portuum optumus* por su capacidad y seguridad. Es importante señalar que a lo largo de toda la obra peramasiana abundan las descripciones laudatorias. Sin embargo, el encomio y la *descriptio* de *Carthago noua* y su puerto no avanzan mucho más y todo lo que podría haber surgido de la pluma del jesuita queda en manos de Virgilio:

*Hunc portum et insulam uidetur descripsisse Vergilius Lib. I:
 Est in secessu longo locus: insula portum
 efficit obiectu laterum quibus omnis ab alto
 frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
 Hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur
 in caelum scopuli, quorum sub uertice late
 aequora tuta silent.*

“Virgilio (en el Lib. I) parece haber descrito este puerto y la isla: Hay un resguardo en una honda ensenada: la isla forma un puerto con sus laderas opuestas en las cuales se rompe la ola que viene de alta mar y se escinden en reducidos senos. Aquí y allí amenazan el cielo vastas rocas y escollos gemelos, debajo de sus torbellinos largamente se silencia el mar protegido.”

El jesuita solo aporta la indicación del libro (I), sin mencionar la obra. Se trata de los vv. 159-164 de *Eneida*, en los que el mantuano hace referencia a la llegada de Eneas y sus compañeros a las costas de Cartago. En estos versos, Virgilio describe otra ciudad y otro puerto. Entonces, ¿por qué Peramás incorpora estas imágenes en el pasaje dedicado a *Carthago Noua* o Cartagena? Cabe recordar que los integrantes de la Compañía de Jesús tenían la costumbre de acudir a los *codices excerptorii*, especie de reservorios que guardaban fragmentos, versos e imágenes que luego cada uno podía utilizar a la hora de escribir sus producciones literarias. Resulta claro, pues, que el jesuita echa mano de esta cita que alude a otra ciudad y a otro puerto como recurso útil para amplificar su escueta descripción²⁷ con otra que resalta ciertos detalles característicos del lugar.

El *Annus Patiens* se abre con un discurso liminar²⁸ que se presenta como el espacio en el que Peramás despliega las estrategias destinadas a

²⁷ La *descriptio* es una figura de pensamiento por amplificación que consiste en poner delante de los ojos y hacer ver el objeto de la comunicación. Cf. MORTARA GARAVELLI (1991: 272).

²⁸ Cf. SUÁREZ (2016).

asegurar definiciones contextuales y controlar el proceso de lectura,²⁹ aportándole al lector información sobre el origen de la obra, las circunstancias de su redacción y las etapas de su génesis. Se trata de un paratexto textualizado³⁰ que lleva en sí su propia teoría y reflexión.³¹

De acuerdo con la retórica clásica, el *exordium*,³² *proemium*³³ o *principium*³⁴ es el comienzo del discurso³⁵ y su objetivo es captar la simpatía o el favor del juez o, en sentido amplio, del público (*captatio benevolentiae*) y mantener despierta su atención en relación con el asunto que va a desarrollarse.³⁶ Para ello la preceptiva del exordio contempla, pues, una serie de *topoi*, tales como la declaración de la *causa scribendi*, la afectación de modestia, la excelencia del tema escogido, la dedicatoria, el elogio del público o del destinatario de la obra, la mención de los méritos o deméritos del orador/escritor, la fórmula de la *breuitas* y el uso de máximas, proverbios y sentencias.³⁷

En el prólogo del AP casi todos estos tópicos están presentes, aunque el uso de máximas, proverbios y sentencias es reemplazado por la práctica intertextual, es decir, por la cita:

²⁹ GENETTE (2001: 137).

³⁰ DEREMETZ (1995: 82).

³¹ Al respecto, señala ARROYO REDONDO (2014: 58-59): “[...] conforma una mediación estructural importante en la recepción de la obra. En el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado. [...] el prólogo se destaca por su alcance metaliterario, dado que el autor se dirige a sus receptores no solo como creador sino como lector y comentarista de su propia obra. Es, sin dudas, esta particular relación con el texto la que lleva a la crítica literaria contemporánea a manifestar un profundo interés por los “comienzos”. En esta línea, GENETTE (2001:137) profundiza su teoría del paratexto dentro de la cual se ubica el detallado análisis del prólogo o prefacio definido como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede.”

³² Cf. Cic. *Inv.* 1.20; Quint. *Inst.* 4.1.1.

³³ Cf. Quint. *Inst.* 3.9.1.

³⁴ Cf. Quint. *Inst.* 4.1.1.

³⁵ Cf. Her. 1.4.4.

³⁶ Cf. Cic. *De orat.* 2.80; *Inv.* 1.20.

³⁷ Esta tópica se ha modificado muy poco con el devenir de los siglos, por lo que el prólogo se ha mantenido invariable en el tiempo, si bien su estilo ha cambiado según las modas literarias.

[...] *integras Ephemeridas iter, et nauigationem continentes, effeci ea mente, ut ego, uosque, socii dulcissimi, quae passi fueramus, oculis relegendes, id solatii caperemus, quod praeteriti pariunt labores. Huius rei probe conscius heros ille Aeneas troius tristes nauigationis socios, laborum, quos tolerarant, memoria consolabatur (Lib.I):*

*Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantes³⁸
accestis scopulos. uos et Cyclopeia³⁹ saxa
expertí. Reuocate animos maestumque timorem
mittite. Forsan et hac olim meminisse iuuabit.*

“[...] escribí las efemérides completas que incluyen el viaje y la navegación con la intención de que ustedes y yo, queridísimos compañeros, relejendo lo que habíamos sufrido, encontráramos el consuelo que dan a luz los pretéritos pesares. Perfectamente conocedor de esta situación, aquel héroe troyano, Eneas, consolaba a sus entristecidos compañeros de navegación con el recuerdo de los pesares que habían soportado (Lib.1): Ustedes afrontaron la rabia de Escila y los escollos que resuenan en lo profundo, también experimentaron los peñascos de los Cíclopes; recobren el ánimo y depongan el temor que los entristece; quizá algún día les sea grato evocar estos recuerdos.”

En tanto la escritura cumple una función catártica, como expresa el propio Peramás en otro pasaje del prólogo,⁴⁰ la lectura de lo escrito y el recuerdo de lo vivido, una función consolatoria. De ahí que, en el marco de la experiencia del exilio, los hijos de Loyola puedan consolarse relejendo y

³⁸ En Virgilio *sonantis* (MYNORS, 1969).

³⁹ En Virgilio *Cyclopia* (MYNORS, 1969).

⁴⁰ *Iter, quod semel uobiscum feci, bis repeti cum bis scripserim, Hispane et Latine: nec me istius scriptionis paenituit, aut paenitet. Quae enim patienda erant grauiā corpori siue in itinere, siue in nauigatione, ea animus in rerum, quae occurrebant, contemplatione, et scriptione defixus uel minuebat, uel minus sentiebat.* (“Repetí dos veces el viaje que llevé a cabo con ustedes porque lo escribí dos veces, en español y en latín; no me arrepentí de haberlo escrito ni me arrepiento. En efecto, la pesadumbre que el cuerpo debía soportar ya en el camino por tierra, ya en la navegación, la disminuía y la sufría menos el espíritu, dedicado a la contemplación de los sucesos que ocurrían y a la escritura.”).

rememorando lo padecido. Este contexto activa la cita textual de *Eneida* (1.200-204), cuya indicación de versos no figura, porque solo se incluye la referencia al libro (Lib. I). En estos hexámetros, el héroe troyano, tras desembarcar en las costas de Libia, consuela y anima a sus compañeros de viaje con el recuerdo de los pesares compartidos. Los marcos de referencia y las imágenes que evocan los sucesos acaecidos son semejantes: Peramás/Eneas, compañeros de Orden/troyanos, pesares (*praeteriti labores/laborum memoria*), sufrimiento (*quae passi fueramus/quos tolerarant*), consuelo (*id solatii caperemus/consolabatur*), memoria (*memoria/meminisse iuuabit*). La memoria se entiende entonces como el escenario en el que irrumpen situaciones vividas a partir de la semejanza. Al recurrir, pues, a esta cita virgiliana, Peramás pone de relieve que el oficio de la memoria es una etapa en la composición y el recuerdo, un acto de recreación.

En el folio 93 el jesuita catalán interrumpe la narración del viaje para incorporar la descripción de una tormenta:

Die XVII. Ventus contrarius, mare turgentissimum. Noctu sic fluctus saeuire et mare intumuit et uentus incubuit, ut turbante omnia procella, ad Deum cui mare et fluctus et uenti oboediunt clamaremus: Domine, salua nos perimus. Nauis adeo fluctuabat ut iam iam operienda fluctibus uideretur. Vela autem demissa et gementes antennae et tenebrae et gubernatoris sollicitudo et nautarum erecta uigilantia et maestum omnium silentium repleuerant pauore animos. Quare insomnis nox illa fuit et tristissima, neque erat qui maestos consolaretur; et quidem siquis carminum meminisse tum posset, dixisset cum Aenea:

*O socii, (neque enim ignari sumus ante malorum)
o passi grauiora; dabit Deus his quoque finem
per uarios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium: sedes ubi fata quietas
ostendunt [...]
durate et uosmet rebus seruate secundis. (Aen. Lib.I)*

“Día 17. Viento hostil, mar muy embravecido. Por la noche, de tal modo el oleaje se enfureció, el mar creció y el viento arreció que,

mientras la tormenta convulsionaba todo, clamamos a Dios, a quien obedecen el mar, el oleaje y los vientos: ‘Señor, sálvanos de morir’. Hasta tal punto la nave vacilaba que ya parecía que iba a ser sepultada por las olas. Las velas abatidas, las antenas gimientes, la oscuridad, la preocupación del capitán, la atenta vigilancia de los marineros y el triste silencio de todos habían colmado los ánimos de temor. Por ello, aquella noche fue insomne y tristísima y no había quien consolara a los apesadumbrados; y, por cierto, si alguien hubiera podido recordar entonces el poema, hubiera dicho con Eneas: oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin también a estas. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas [...] Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad.”

En virtud de la descripción de este contratiempo climático, Peramás despliega un abanico de reminiscencias de raigambre virgiliana, según se advierte en la ocurrencia de la hipálage (*insomnis nox et tristissima*) y en la inclusión de la cita que corresponde al libro I de la *Eneida* (198-207):⁴¹

*O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
o passi grauiora, dabit deus his quoque finem.
Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis
accestis scopulos, uos et Cyclopa saxa
experti: reuocate animos maestumque timorem
mittite; forsán et haec olim meminisse iuuabit
per uarios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae
durate, et uosmet rebus seruate secundis.*

“Oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin tam-

⁴¹ Peramás no indica los versos.

bién a estas. Ustedes afrontaron la rabia de Escila y los escollos que resuenan en lo profundo, también experimentaron los peñascos de los Cíclopes; recobren el ánimo y depongan el temor que los entristece; quizá algún día les sea grato evocar estos recuerdos. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas; allí será lícito resucitar los reinos de Troya. Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad.”

En estos hexámetros, Eneas se dirige a sus compañeros para animarlos en medio de la adversidad. El jesuita cita el pasaje virgiliano de manera incompleta. De hecho, faltan los vv. 200-203 que, según hemos indicado, han sido citados en el prólogo, y parte del v. 206. Peramás recuerda (*meminisse*) la cita que refiere las palabras de Eneas y, de este modo, vuelven a visibilizarse ciertas semejanzas entre los hijos de Loyola y los troyanos: una situación de extremo desasosiego y la necesidad de aliento y esperanza. Si bien los principios de la *Ratio Studiorum*⁴² remarcan la importancia de la memorización en el aprendizaje de los textos y en el manejo de los autores, es probable que Peramás haya incluido la cita incompleta deliberadamente porque la intertextualización siempre supone una reescritura. En este caso puntual, el jesuita se vale solo de algunos versos, los que la aciaga circunstancia le permite evocar para este contexto.

⁴² Los jesuitas –llegados a América en 1572– son los promotores de la enseñanza del latín a través del método denominado *Ratio Studiorum*, redactado en 1591 y promulgado en 1599. El método no es otro que el de la *praelectio*, por el cual el profesor y el estudiante vuelven a la gramática del texto durante los primeros tres años. De este modo los alumnos llegan a escribir y a hablar latín con fluidez. En el cuarto año, se ingresa al estudio de las humanidades a partir de la lectura de los principales autores clásicos. Durante esta etapa se llevan a cabo ejercicios de métrica, para luego pasar a la instancia retórica que supone situar el pasaje elegido (*argumentum*), explicar expresiones notables y difíciles (*explanatio*), analizar técnicamente el fragmento (*eruditio*) y, finalmente, realizar la exégesis literaria del texto mediante un pertinente cotejo con los demás textos del autor o en función del modelo ciceroniano. Cf. CATURELLI (1992-93:70).

PARA FINALIZAR

Citar (del latín *citare*) es poner en movimiento. El fenómeno intertextual de la cita aparece, pues, como una fuerza movilizadora⁴³ y nos enfrenta, por un lado, a una forma de motivar o recuperar la recepción de textos clásicos o canónicos y, por otro, a un poderoso operador que vincula las voces de la tradición con el proceso de construcción de un espacio de escritura que, en el caso del jesuita catalán, está definido por el “yo he visto y el yo he leído”, es decir, por su experiencia personal y su formación cultural.⁴⁴

Si partimos de la base de que la presencia literal y explícita de un texto en otro es un excelente medio de acreditar un texto nuevo y, a su vez, un vehículo de competencia que deja al descubierto la idoneidad de quien se vale de esta práctica para intervenir en un asunto determinado, podemos afirmar que Peramás convoca la voz de Virgilio para confirmar errores y certificar planteos correctos, amplificar su discurso a partir de una figura de pensamiento como la *descriptio* y enfatizar el papel de la memoria. En este sentido, la evaluación de las citas virgilianas arroja un triple repertorio funcional-autoridad,⁴⁵ ornamentación y memorización, es decir, un repertorio de tres funciones que, según los términos de la retórica, caen bajo la órbita de la *inventio*, la *elocutio* y la *memoria*.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

FURLONG, G., *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro*, Buenos Aires: Librería del Plata, 1952.

⁴³ Según CARMIGNANI (2010: 39), “no hay intertextualidad “inocente”, es decir, que no involucre un elemento de tensión en el texto”.

⁴⁴ Estas citas son marcas intertextuales que vinculan el relato peramasiano con otros relatos anteriores, es decir, marcas que nos hablan de tradición e influencias culturales. La memoria del jesuita “no puede borrar las huellas que le han dejado los textos leídos antes de la redacción del suyo propio”, en palabras de ROMERO TOBAR (2005: 132).

⁴⁵ Esta suele ser la función dominante.

- PERAMÁS, J., *Diario del Destierro*, prólogo de Lila Perrén de Velasco, Córdoba: Colección Jesuitas, 2004.
- PERAMÁS, J., *Jhs. Narración de lo sucedido a los Jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta la ciudad de Faenza en Italia en carta de 24 de Diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia.*
- PERAMÁS, J., *Annus patiens siue Ephemerides quibus continentur iter annum Jesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum.*
- MYNORS, R., *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford: Typographeo Clarendoniano, 1969.

INSTRUMENTA STUDIORUM

- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1967.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1991.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AMORES FÚSTER, M., “Ficción literaria: de la intertextualidad ilimitada a la proteicidad textual”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 5, 2019: 9-24.
- ARBO, D. y LAIRD, A., “Colombus, the Lily of Quito and the Black Legend: the Context of José Manuel Peramás’ Epic on the Discovery of the New World: *De inuento nouo orbe inductoque illuc Christi sacrificio* (1777)”, *Dieciocho* 38.1, 2015: 7-32.
- ARROYO REDONDO, S., “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente”, *Revista de Literatura* 76.151, 2014: 57-77.
- BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievski. Edición y traducción de Tatiana Bubnova*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- BAJTÍN, M., *Teoría y estética de la novela* (traducción de Helena Kriúkova y Vicente Cazarra), Madrid: Taurus, 1989.
- BARTHES, R., “Texte (théorie du)”, en AAVV., *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, Paris: Encyclopaedia Britannica, 1968, 1013-1017.

- CARMIGNANI, M., “*Petronii curiosa felicitas: la función de las citas en el discurso de Eumolpo (Sat. 118)*”, *Auster* 15, 2010: 37-46.
- CATURELLI, A., *Historia de la Filosofía en Córdoba (1610-1983)*, Córdoba: s/e, 1992-1993.
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979.
- DEREMETZ, A., *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Paris: PUF, 1995.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- GENETTE, G., *Umbrales*, México: S.XXI, 2001.
- KRISTEVA, J., *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- KRISTEVA, J., *Semiótica*, Madrid: Fundamentos, 1978.
- MARTÍNEZ, J., *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001.
- PFISTER, M., “Concepciones de la intertextualidad”, *Criterios* 31.1/6, 1994: 85-108.
- ROMERO TOBAR, L., “La reescritura en los libros de viaje: las Cartas de Rusia de Juan Valera”, en L. ROMERO TOBAR y P. ALMARCEGUI ELDUAYEN (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid: Akal, 2005, 129-150.
- SUÁREZ, M., “El discurso liminar del *Annus Patiens*: ¿Epístola o prólogo?”, *Praesentia* 17, 2005: 112-137.
- SUÁREZ, M., “*At iam satis est de rebus guaranicis*: la digresión etnográfica en el *Annus Patiens* de José Peramás”, *Folia Histórica del Nordeste* 28, 2017: 13-27.
- SUÁREZ, M., “*Sed iam me uiae, et Ephemeridum, piget taedetque*: el estatus genérico del *Annus Patiens* del P. Peramás”, *Limes. Revista de Estudios Clásicos* 29, 2018: 151-171.
- SUÁREZ, M., “Narrar el viaje del exilio jesuítico: El *Annus patiens* del P. Peramás, entre lo literario y lo documental”, en V. DIEZ, L. PÉGOLO y E. TOLA (coords.), *Homenaje al Prof. Schroeder*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2020.

LO CLÁSICO EN EL TIEMPO: ELECTRA VIVE EN CASA

ELSA DEL VALLE DANNA¹

RESUMEN. En este trabajo me ocupo de analizar la intertextualidad entre la tragedia griega *Electra* de Sófocles y el cuento “Electra vive en casa” de Carlos Manuel Fernández Loza desde la óptica de la literatura comparada. En primer lugar, me referiré a la conformación de la *Electra* de Sófocles, junto con algunos de sus procedimientos relevantes. En segundo lugar, analizaré la ley de flexibilidad propuesta por Pierre Brunel, para argumentar cómo el cuento de Fernández Loza traslada la *Electra* clásica a una joven común con una tragedia similar a la que sufre la primera. Finalmente, me centraré en poner en evidencia el presente de las obras clásicas, puesto que, a partir del análisis de este trabajo, podemos observar cómo el personaje de *Electra* resulta tanto atemporal como ahistórico.

Palabras clave: Intertextualidad, *Electra*, Sófocles, cuento, flexibilidad.

ABSTRACT. In this paper I deal with analyzing the intertextuality between the Greek tragedy *Electra* by Sophocles and the story “Electra vive en casa” by Carlos Manuel Fernández Loza from the perspective of Comparative Literature. Firstly, I will refer to the conformation of the *Electra* by Sophocles, along with some of its relevant procedures. Secondly, I will analyze the law of flexibility proposed by Pierre Brunel, to argue how Fernández Loza’s story transfers the classic *Electra* to a common young woman with a tragedy that is like the one the former suffers. Finally, I will focus on highlighting the present of the classic plays, since, from the analysis of this paper, we can observe how the character *Electra* is both timeless and ahistorical.

Keywords: Intertextuality, *Electra*, Sophocles, story, flexibility.

¹ Universidad Nacional de Santiago del Estero. E mail: elsa.danna@yahoo.com.ar.
Fecha de recepción: 21/10/2021; fecha de aceptación: 1/7/2022.
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p160-167>

A partir de las palabras de Alba Romano cuando expresa “A los clásicos nadie los deja tranquilos. Son continuo objeto de admiración y respeto incondicional”,² podemos sostener la constante presencia de los maestros clásicos en escritores de diferentes períodos de la historia de la literatura y de la cultura en general.

También nos parece relevante la opinión del profesor colombiano Juan Esteban Constaín Croce, quien sostiene que “hay que decir que lo clásico, entendido como una unidad vigente, representa la trascendencia que el hombre conquista sobre su disolución inmanente. Una trascendencia de todo lo perecedero que hay en el ser... para construir una comprensión intemporal y siempre en ristre, del universo. Lo clásico no es una convención cronológica: clásica es toda obra humana que triunfa sobre el tiempo”.³

En este trabajo, intentaremos demostrar la presencia de Sófocles, el maestro, en un cuento de Carlos Manuel Fernández Loza, el discípulo (metafóricamente hablando). Pondremos la mirada en esa dinámica que se produce entre los textos, que son espacios en los cuales circulan y se entretajan multiplicidad de voces y discursos.

Pierre Brunel sostiene “que un texto no siempre es puro. Acarrea elementos extranjeros”.⁴ Esos elementos extranjeros u otras voces que provienen de un texto se insertan en otro, con un contexto y una mirada diferentes. Veremos cómo se patentiza ese juego en la tragedia del autor griego y en el cuento “Electra vive en casa” del autor santiagueño, desde la óptica de la literatura comparada.

Con una actividad creativa sustentada durante aproximadamente sesenta años, la obra de Sófocles resulta muy atractiva por el magistral manejo de los temas, de los mitos, por la pintura de caracteres, y por los efectos de un estilo cuidadoso y dinámico.

Para la conformación de su *Electra*, Sófocles toma su materia del ciclo troyano, y logra crear un personaje de fuerte presencia, de carácter firme y transgresor. En esta figura femenina, coloca una gran tensión dramática,

² ASSIS DE ROJO Y FLAWÍA DE FERNÁNDEZ(1998: 13).

³ CONSTAÍN CROCE ET AL. (2003: 11).

⁴ BRUNEL Y CHEVREL (1994: 21).

pues el deseo de venganza que guarda en su pecho por años le atormenta y mueve todos sus pensamientos:

“¡Morada de Hades y de Perséfone, Hermes infernal, maldición soberana, y nosotras augustas hijas de los dioses, Erinias que veis a los criminales asesinos de aquellos a quienes usurparon el lecho, venid, socorredme, vengad la muerte de mi padre, y enviadme a mi hermano, pues sola no puedo ya aguantar el peso de esta angustia que me anonada.”⁵

Teniendo en cuenta que la acción es más bien breve en la tragedia, Sófocles coloca el drama en el interior de estos grandes caracteres, en el desarrollo de sus pasiones, de sus deseos más íntimos. Esto se pone de manifiesto en un diálogo que Electra tiene con el Coro:

“Cual extranjera que no tiene derechos, oficio de sirvienta en el palacio de mi padre, vestida con míseros trajes, como veis, y como de pie a la mesa en que falta el señor.”⁶

También debemos rescatar un rasgo de estilo característico de las tragedias del autor griego: el arte de las gradaciones, es decir, que va conduciendo de forma gradual la tensión dramática hasta llegar a un clímax. Por eso, asistimos a una escena en la que Electra desgrana todo su rencor y la angustia que socava su espíritu al enfrentarse con dureza a Clitemnestra:

“Sé muy bien que mi conducta no es propia de mi edad ni de mi condición. Pero el odio que me inspiras y la conducta que llevas, me obligan a proceder así bien a pesar mío, ya que ante ejemplos vergonzosos uno aprende a conducirse vergonzosamente.”⁷

⁵ SÓFOCLES (1976: 143).

⁶ SÓFOCLES (1976: 145).

Sófocles maneja de forma magistral dos recursos que ayudan al transcurrir de la acción: la ironía trágica y la anagnórisis. A lo largo del texto, las va alternando, y también va colocando falsas claves para darle cierta gradualidad a la tensión dramática, hasta que llegue el descubrimiento de la verdad (la anagnórisis):

“–Preceptor:- Orestes ya no existe. Este es el asunto en pocas palabras.”⁸

En este episodio, se hace referencia a la muerte de Orestes, lo cual alivia un poco a Clitemnestra, quien expresa:

“Pero desde ahora me has liberado del temor que me inspiraban él y su hermana.”⁹

Es digno de destacar el arte de los contrastes, ya que, a través de él, Sófocles pone énfasis en la personalidad de sus individuos. El primer contraste aparece cuando muestra la diferencia en el carácter de Electra y su hermana Crisótemis:

“–Crisótemis:- ¡Cómo! ¿No estimas en nada la vida?
–Electra:- ¡Buena vida es la mía! ¡Como para que cualquiera la estime!
–Crisótemis:- Pero lo sería si supieras ser razonable.
Yo no te enseño eso, sino a obedecer a los que mandan.
–Electra:- Practica tú la adulación, esta no va con mi carácter.”¹⁰

⁷ SÓFOCLES (1976: 155).

⁸ SÓFOCLES (1976: 157).

⁹ SÓFOCLES (1976: 150).

¹⁰ SÓFOCLES (1976: 155).

Sin embargo, donde más se enfatiza el contraste es en las dos criaturas antagónicas del drama: Electra y Clitemnestra, que se enfrentan con dureza de esta manera:

“¿Tú mi madre? Más bien eres una dueña tiránica para mí, que arrastro una existencia dolorosa entre injustos sufrimientos con los que continuamente me abrumáis tú y tu cómplice”.

Octavio Corvalán expresa que el libro *Para el Fuego*, de Carlos Manuel Fernández Loza, se caracteriza por tres cualidades: “una la de entregarse al lenguaje... dejar que sea el lenguaje el primer protagonista de la ficción y no un instrumento para transmitir un contenido ajeno. La segunda es la reelaboración... de antiguas leyendas... como La Telesita... y la tercera es tomar como punto de partida la historia para elaborar un cuento”.¹¹

Veamos ahora cómo el autor santiagueño intertextualiza el mundo griego con el suyo. En su cuento “Electra vive en casa”, del libro *Para el Fuego*, Fernández Loza le otorga nuevos significados al mito en esta reescritura, en la cual desacraliza a la Electra clásica, y la transforma en una joven común que atraviesa una tragedia similar. Para la conformación del cuento, toma la historia de un hecho policial, ocurrido en nuestra provincia. La ficcionalización tiene una factura original, ya que traslada una acción sencilla y común al campo de lo mítico.

Siguiendo a Brunel, esto se encuadra dentro de la ley de la flexibilidad, la cual permite la soltura de ese elemento que proviene de otro texto, de otro lugar, y se inserta en un contexto de producción diferente. Y, paradójicamente, aparece también la resistencia, ya que “susceptible de modificaciones, adaptable, el elemento extranjero es, no obstante, resistente en el texto, detiene la mirada, plantea una pregunta, mantiene una presencia otra”.¹²

La protagonista del cuento asume el papel de narradora de la historia, y su nombre sólo aparece en el título. Refiere a algunas costumbres habituales de su padre (como la preparación del asado de los domingos), la falta

¹¹ CORVALÁN *ob. cit.*

¹² BRUNEL Y CHEVREL (1994: 33).

de amor en el matrimonio de sus progenitores, el suicidio de su padre, y su sufrimiento por este hecho. Los demás personajes no aparecen nominados salvo Daniel, el hermano.

Ya desde el comienzo del cuento, aparecen las referencias míticas:

“Me decían las niñas como una broma ingenua...
y apenas sospechaban qué pasó. Repetían el eco
de las palabras confusas que no fue una trágica
comparación o las semejanzas del mito.”¹³

Luego, la joven cuenta que su hermano Daniel no estuvo, al igual que Orestes, en el momento de la muerte del padre:

“Aunque Daniel no estuvo cuando papá murió”.¹⁴

Fernández Loza se acerca nuevamente al mito cuando expresa:

“...y el beso de consuelo que repartía a mis hermanas
con la grata tristeza del guerrero que desembarca
en el lar después de miserables batallas.”¹⁵

El lenguaje también le permite la reescritura, ya que tanto los sustantivos “guerrero” y “lar” como el verbo “desembarca” nos recuerdan al rey Agamenón, que luchó en Troya y, al regresar a su patria, murió asesinado a manos de su esposa y el amante. Fernández Loza otorga significados nuevos a este episodio cuando muestra el desgaste del amor en el matrimonio de los padres de esta otra Electra, hecho que conduce a la tragedia:

“Mamá lo recibía con la dádiva de la sonrisa
...con indiferencia le alcanzaba el jabón y sostenía
la toalla como una red que le prepara trampa.”¹⁶

¹³ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 127).

¹⁴ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 130).

¹⁵ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 130).

Estamos en presencia de una inversión de la historia si tenemos en cuenta la teoría de Brunel, quien postula, como ya dijimos, la ley de flexibilidad, según la cual el elemento “extranjero” se altera en un nuevo texto. Y, paradójicamente, se produce también una resistencia, es decir, se mantiene inalterable, pues tanto la Electra de la tragedia como la del cuento tienen una vida marcada por un intenso dolor. Así se expresa la protagonista de la tragedia:

“Más bien eres una dueña tiránica para mí,
que arrastró una existencia dolosa entre
injustos sufrimientos.”¹⁷

Y, en forma parecida, lo hace la protagonista del cuento:

“Veíamos tan poco a papá que extrañarlo
es percibir el pozo abismal de la memoria... Aún
no sé la intensidad de la añoranza... la oculta
manera de sufrir que los años enseñan.”¹⁸

En ambas obras, el hecho que desencadena la tragedia es la muerte del padre, lo cual marca a fuego a los jóvenes. En el mito griego, Agamenón muere asesinado, pero, en el cuento de Fernández Loza, al producirse una inversión, el padre se suicida colgándose de un árbol.

La voz narradora relata los pormenores de ese momento trágico, tratando de explicar los motivos de ese suicidio:

“...y acaso papá intentó para su honra la virtud
de la tragedia.”¹⁹

¹⁶ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 130).

¹⁷ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 155).

¹⁸ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 129).

¹⁹ FERNÁNDEZ LOZA (1987: 132).

Este análisis ha tratado de poner en evidencia el eterno presente de los mitos clásicos, ya que Fernández Loza pone en el título del cuento un verbo en presente, que se puede considerar un presente histórico, en un intento por mostrar lo intemporal y lo ahistórico del personaje de Electra, que sigue estando entre nosotros. Por eso, “Electra vive en casa”.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSIS DE ROJO, E., Y FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, N. *Textos clásicos, reescrituras contemporáneas*, Municipalidad de Tucumán: Dirección de Cultura, 1998.
- BRUNEL, P. Y CHEVREL, I., *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1994.
- CONSTAÍN CROCE, J. E. ET. AL., *Los clásicos y su proyección en el tiempo*, Tucumán, UNT: Ediciones Rectorado, 2003.
- CORVALÁN, O. *La historia alucinada y la ficción histórica*, Santiago del Estero: El Liberal.
- FERNÁNDEZ LOZA, C. M., *Para el fuego*, Santiago del Estero: Copistería Sigma, 1987.
- SÓFOCLES. *Dramas y tragedias*, Barcelona: Obras Maestras, 1976.

**LA IMAGEN DE MEDEA
EN LA CERÁMICA DEL PINTOR DE POLICORO Y EN LA DE SU DISCÍPULO:
REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE UNA METÁFORA EMOCIONAL**

YANINA BORGHIANI¹

RESUMEN. En este trabajo analizo la representación pictórica del mito de Medea tanto en la cerámica del pintor de Policoro como en la de su discípulo. En primer lugar, me referiré a la complejidad de la producción ateniense de cerámicas. En segundo lugar, analizaré, por un lado, el vaso de Policoro y, por otro, el vaso de Cleveland. Finalmente, los compararé y me centraré en poner en evidencia cómo, a partir de los objetos, los ceramógrafos buscan una representación determinada, una comercialización exitosa y una metáfora emocional para que el espectador comprenda la escena representada.

Palabras clave: Medea, cerámica, iconografía, discípulo, emociones

ABSTRACT. In this paper I analyse the pictorial representation of the myth of Medea both in the ceramics of the Policoro painter and his disciple. Firstly, I will refer to the complexity of the Athenian production of ceramics. Secondly, I will analyse, on the one hand, the Policorohydria and, on the other, the Cleveland hydria. Finally, I will compare them, and I will focus on highlighting how, from the objects, the ceramographers look for a certain representation, a successful commercialization, and an emotional metaphor so that the viewer understands the represented scene.

Keywords: Medea, ceramics, iconography, disciple, emotions.

¹ Universidad de Buenos Aires. E mail: yaninaborghiani@gmail.com.

Fecha de recepción: 21/10/2021. Fecha de aceptación: 22/4/2022.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p168-177>

La producción de vasos en la Magna Grecia presenta sus particularidades con respecto a Atenas y resulta compleja de abordar ante la multiplicidad de espacios de producción y la diferencia de estilos en cada uno. Es posible reconocer una primera etapa desarrollada en Lucania con elementos afines a lo realizado en suelo ático desde mediados del siglo V en ciudades tales como Metaponto. Con posterioridad aparece un estilo distintivo en la zona de Apulia con una cantidad mayor de personajes y escenas en vasos de gran tamaño. Taplin (2007) indica la presencia de restos arqueológicos de teatros en las distintas colonias lo que nos permite observar una difusión de la cultura helénica por medio de los espectáculos.² Por su parte, Mary Louise Hart (2020) postula que una de las maneras en que se construía la cohesión social en estos pueblos griegos era el teatro.³ Los espacios teatrales tenían otras funciones ligadas a lo cívico por fuera del espectáculo que hacían de ellos lugares importantes en la vida de los integrantes de la comunidad por fuera de la representación de las tragedias y comedias.

Las imágenes se insertan en este contexto complejo a partir de los vasos de uso funerario donde los distintos ceramógrafos plasmaban fragmentos de las tragedias vistas en el teatro. Los consumidores de las cerámicas encontrarían escenas clave que permitirían rememorar las experiencias teatrales y las emociones allí vivenciadas. Si bien se piensa en un uso de los vasos vinculado únicamente a lo funerario, Hart propone otra lectura e indica una presencia previa de esas cerámicas en el simposio.⁴ Resulta interesante descubrir el universo visual con el que se desarrollaba la vida en estas colonias teniendo en cuenta la riqueza de los relatos trágicos y la habilidad de los pintores a la hora de plasmarlas en imágenes. Estas formaban parte de la vida cotidiana a partir de los vasos y se convertían en un medio más para difundir y conservar la cultura helénica de origen.

Con la guerra del Peloponeso se registra una merma en la fabricación ateniense de cerámicas para paulatinamente encontrar centros producti-

² TAPLIN (2007: 8).

³ HART (2020: 665). La autora habla de la pervivencia de una lengua común como otro de los elementos clave a la hora de construir pertenencia en estos territorios rodeados de pueblos itálicos.

⁴ HART (2020: 665).

vos importantes por fuera de este territorio. Como mencionamos previamente, en Lucania aparecen los primeros ejemplos de esta nueva producción que forma un estilo propio influenciado por el ático. En cuanto a la circulación de los vasos griegos, reconocemos un sistema ático basado en la exportación y comercialización con territorios lejanos lo que lleva a los pintores a representar escenas reconocibles que atrajeran a los consumidores extranjeros. En contraposición, la producción en el territorio de la Magna Grecia se basa en un consumo local, muy cercano entre el taller y el lugar donde fueron encontrados los restos arqueológicos. En ciudades como Metaponto o Taranto se descubrieron hornos que aún conservaban piezas en su interior lo que refuerza la idea de esta producción local. En cuanto a los ceramógrafos, se ha postulado que en un primer momento fueron vasos realizados por griegos que se trasladaron a estas ciudades, pero luego fueron producidos por integrantes propios de la comunidad; lo que permitiría introducir en las escenas cambios y apropiaciones locales de las iconografías provenientes del Ática.

La estructura del trabajo en el taller resulta compleja de conocer en su totalidad, sin embargo, ciertos vasos nos muestran el proceso de confección en suelo ateniense. La realización consta de dos instancias, una donde se modela el vaso en sí mismo y otra donde se plasma la decoración. En una escala jerárquica el primer momento es el más importante porque puede haber cerámica sin imagen, pero no lo contrario. Del mismo modo, la pericia necesaria y el conocimiento para manipular el horno hacía más dificultosa esta primera etapa con respecto a la pintura de las escenas, donde el vaso ya está confeccionado y solo resta plasmar la imagen. Autores como Saperstein⁵ y Williams⁶ explican la estructura de trabajo como parte de la economía familiar, lo que hace presuponer una organización en donde los integrantes del *oikos* se dividen las tareas de los distintos momentos de fabricación. La presencia de una figura femenina en la hidria del pintor de Lenigrado⁷ revela la participación de las mujeres, aunque es probable que se encargaran de hacer trabajos menores y no la composición principal.

⁵ SAPERSTEIN (2014: 175).

⁶ WILLIAMS (2016: 57).

⁷ Grupo de Leagros. Vicenza, Banca Intesa inv. 2.

Otro de los aspectos que ha generado debate entre los especialistas es la participación o no de esclavos debido a la figura que sostiene la rueda en la hidria del grupo de Leagros.⁸ Dryfi Williams se opone a la idea de que se trata de un esclavo para proponer una lectura donde se evidencia la trayectoria en el aprendizaje del oficio desde una temprana edad. Se trataría entonces de la imagen de un joven integrante de la familia que manipula la rueda e inicia su formación en el oficio desde lo más sencillo. De las reconstrucciones realizadas por los autores a partir de los restos arqueológicos y de las imágenes podemos deducir que la difusión de las iconografías se daba en un contexto de producción cerrado, ligado a lo familiar.

Los ceramógrafos atenienses aprendían con el correr de los años el oficio y las historias a representar. Debido a la influencia que tuvo el estilo ático en Lucania podemos pensar también en algo similar en este territorio. Los vasos encontrados en la tumba de Policoro y la cercanía evidenciada entre dos cerámicas en particular donde se representa el mito de Medea posibilitan estudiar esta forma de fabricación en Lucania. La tumba fue descubierta en 1963 en la ciudad de Policoro y se ubica temporalmente en el último tercio del siglo V a.C. Se trata de un hallazgo excepcional por la cantidad de cerámicas allí presentes. Si bien parte del ajuar funerario fue saqueado y se hizo necesario un rastreo de las piezas tomadas por parte de los habitantes de la ciudad, se logró recuperar una cantidad importante; en total 19 cerámicas con técnica de figuras rojas y negras.

VASO DE POLICORO

En la tumba se encontró la hidria atribuida al pintor de Policoro con la representación de la historia de Medea luego de las innovaciones introducidas por Eurípides. El autor pone en escena la tragedia en el año 431 a.C. e introduce el filicidio de sus hijos como venganza contra Jasón y luego una huida triunfal sobre un carro brindado por su abuelo Helios. Esto produce un cambio fundamental en la iconografía; advertimos un abandono de las escenas con aspectos vinculados a la magia para comenzar a aparecer exclusivamente el

⁸ Hidra Kalpis Ática 470 ca. a.C Munich, Antikensammlung inv. 1717.

filicidio. Los ceramógrafos debieron modificar sus esquemas representativos prontamente para satisfacer un mercado deseoso de imágenes sobre la tragedia. La tumba de Policoro nos permite conocer un ejemplo de esta nueva adaptación desde un momento temprano en la historia, con una datación *circa* 400, solo treinta años después de la representación teatral de Eurípides. Teniendo en cuenta la distancia territorial con Atenas, es evidente la repercusión y la llegada del mito de Medea a territorios por fuera de esta polis.

El primer vaso que representa las innovaciones es el identificado en la tumba de Policoro como Fuga de Medea.⁹ Allí encontramos por primera vez representado el asesinato, con los cuerpos de los niños muertos en la zona inferior de la escena, acompañados a los costados de dos figuras masculinas: el pedagogo que los mira con un gesto de dolor y Jasón que, empuñando una espada, intenta detener a Medea en su huida. Ella se nos muestra arriba del carro tirado por serpientes con una vestimenta que parece indicar su origen oriental escoltada por una figura femenina con un espejo, que Hart la identifica como Afrodita¹⁰ y Eros. Este último ha sido interpretado como el causante del amor desmedido de Medea por Jasón. La novedad en la historia se traduce en una iconografía acorde, que implica una innovación por parte del ceramógrafo. El artista debe, entonces, crear un modo de representación lo suficientemente claro como para que el consumidor del vaso se sienta atraído por la imagen y satisfecho en relación al vínculo que tiene con lo vivenciado en el teatro.

VASO DE CLEVELAND

Encontramos otro vaso vinculado a la tragedia de Medea con una datación contemporánea a la del pintor de Policoro, se trata del vaso conservado en el museo de Cleveland.¹¹ Taplin lo identifica como realizado por un pintor cercano al círculo de Policoro por los contactos estilísticos y territoriales entre

⁹ Pintor de Policoro, hidria, ca 400 a.C., Policoro, Museo Nacional de la Siritide 35296.

¹⁰ HART (2020: 673).

¹¹ Pintor cercano al pintor de Policoro, crátera ca 400 a.C., Cleveland, Museum of Art 1991.1.

ambos.¹² Si se los piensa desde una estructura de trabajo jerarquizada podemos reconocer un primer abordaje de la iconografía por parte de un maestro que establece un esquema compositivo nuevo para que luego el discípulo trabaje sobre esa base, pero introduzca cambios relevantes. La escena del vaso de Cleveland es similar a la de Policoro pero más compleja y con una marcada atención al detalle pictórico.

La escena se construye a partir del círculo con rayos solares en donde aparece Medea sobre el carro tirado por serpientes con una vestimenta ya claramente oriental escoltada por las Erinias. Debajo se dispone nuevamente Jasón con la espada y en un altar los cuerpos de los niños quienes son llorados por la nodriza.

La complejidad de la escena radica en la necesidad de transmitir la emoción que experimenta Jasón al enterarse del asesinato de sus hijos. Cuando se debe representar emociones en el arte pictórico es necesario recurrir a estrategias que permitan mostrar lo que los personajes sienten, tarea no sencilla. Una de las estrategias utilizadas es la construcción de metáforas emocionales por medio de gestualidades y objetos distribuidos en la escena, tal como lo expone Cairns.¹³ El concepto de metáfora emocional propuesto por el autor nos permite abordar este tipo de imágenes producidas bajo un estilo que no representa en sus figuras las emociones de manera clara como sí ocurre, por ejemplo, en el arte barroco. Los ceramógrafos debieron compartir con los consumidores un código común que posibilitó la comprensión por parte de estos últimos de las intenciones iniciales del artista.

Uno de los elementos con los que trabaja el pintor del vaso de Cleveland es la vestimenta de los personajes principales de la escena. La vestimenta oriental de Medea contrasta con el desnudo heroico de Jasón. Los hijos están desnudos para mostrarlos desvalidos y frágiles. El cuerpo descubierto funciona aquí como parte de una conceptualización de las emociones experimentadas y se vincula con los objetos encontrados en el registro inferior que se disponen en el plano de manera desordenada lo que indica el caos del momento. El cuerpo de Jasón no se oculta, no está velado, aparece en su expresión heroica opuesto al cuerpo femenino y bárbaro de su esposa. El modo

¹² TAPLIN (2007: 123).

¹³ CAIRNS (2016: 7).

en que está cubierta la protagonista implica una connotación negativa que se torna contraria a la no vestimenta de Jasón. Cairns habla de *kalýptein* como la acción de cubrir, que va más allá de la vestimenta. Se puede cubrir algo con un escudo o con algún objeto similar.¹⁴

En el caso de los vasos analizados vemos cómo el cubrir de los cuerpos se da únicamente con la vestimenta, los ceramógrafos trabajan las escenas y las emociones que se intentan representar desde la materialidad del ropaje y no desde otros elementos como podría ser la arquitectura, por ejemplo. Incluso en el vaso de Cleveland el pintor dispone a Medea de tal manera que el carro no le impide al espectador ver la totalidad de su vestimenta. Se entiende que la necesidad de oponerla compositivamente a Jasón requiere de esta estrategia para que quede marcado quién es quién es la tragedia. Para terminar de construir la metáfora se incorporan las Erinias en el momento más tenso de la historia. Ayudan a construir la emoción experimentada por la protagonista, la venganza, y la escoltan visualmente, se puede advertir entonces dos emociones presentes en la escena, una ligada a Medea que justifica su accionar, y otra experimentada como consecuencia del acto filicida.

El pintor logra combinar ambas en una misma composición desde los objetos representados y el modo en que aparecen vestidos, o no, los personajes. Hablamos aquí de una metáfora emocional nueva, distinta a la imagen del pintor de Policoro en donde los elementos se trabajan de manera sutil con el objetivo de construir una nueva iconografía. Es tarea del discípulo potenciar la nueva temática e incorporar la dimensión emocional al vaso. En la hidria del pintor de Policoro, la vestimenta de Medea no alcanza una oposición formal marcada con respecto al resto de los personajes, lo que la ubica en un universo cultural griego y sin hacer referencia a la otredad del extranjero como sucede en el ejemplo de Cleveland. Del mismo modo, no encontramos objetos en la escena que trabajen formalmente con esta dimensión emocional. El vaso que se encuentra caído, junto a la gestualidad de los personajes dispuestos en el mismo registro, construye un ambiente acorde a lo experimentado por Jasón. La aparición de la nodriza llorando sobre los cuerpos de los niños resulta un recurso novedoso y contribuye a darle sentido a la escena.

¹⁴ CAIRNS (2016: 16).

CONCLUSIONES

Como vimos previamente, el espacio del taller se caracteriza por tener un trabajo colectivo que permite la transmisión del oficio y de los repertorios iconográficos existentes de generación en generación. La experiencia desde temprana edad hace que los ceramógrafos conocieran el gusto de los compradores, qué buscaban en los vasos y en qué momento introducir modificaciones que permitieran una comercialización exitosa. La aparición de los dos vasos analizados en la región de Policoro nos posibilita advertir una pronta plasmación en imagen de la tragedia de Eurípides debido a la cercanía temporal entre su presentación y las imágenes conservadas.

En el vaso del pintor de Policoro encontramos los elementos propios de la iconografía, pero de manera incipiente debido a la disposición con la que aparecen. Se encuentran separados unos de otros lo que provoca una distancia formal e impide que trabajen en conjunto, a diferencia de lo visto en el ejemplo de Cleveland. El discípulo logró potenciar el poder de la materialidad y de la gestualidad de los personajes a partir de conexiones internas en la escena lo que termina construyendo una metáfora emocional. La composición se dispone de manera tal que el consumidor comprende la emoción experimentada por Jasón y justifica su dolor y resignación ante el hecho ya consumado. Por su parte, no tenemos datos sobre la traición de este a su esposa y no podemos comprender los motivos que desencadenaron en este crimen, por lo que no entendemos el accionar de Medea. Los espectadores deben reponer esa parte de la historia desde lo visto en el teatro. Es posible reconocer una intencionalidad del ceramógrafo que radica en representar, a partir de los objetos y las gestualidades, lo vivido por Jasón. El filicidio se convierte en un momento clave y reconocible fácilmente en el desarrollo de la iconografía y podemos ver esto en los vasos conservados a lo largo del territorio.

La cratera de Cleveland se distancia formalmente de lo representado en el vaso del pintor de Policoro. Los objetos que aparecen en la imagen caídos junto a la gestualidad participan de la metáfora emocional, así como también el trabajo sobre la vestimenta de los personajes. Se produce una magnificación en los objetos de la escena que se multiplican con respecto al ejemplo anterior. Medea aparece destacada y resaltada por el círculo solar,

casi entronizada. La referencia a su abuelo Helios es directa y termina de darle sentido al sector superior junto a las Erinias. Los rayos invaden el espacio del altar, casi como dagas que hieren el cuerpo de los niños lo que permite conectar ambos sectores pictóricamente. Tenemos entonces la acción y la emoción causada por ella en la misma composición.

Por último, la vestimenta se nos aparece como el recurso por el cual el pintor termina de construir la metáfora emocional. La capacidad que tiene de ocultar o mostrar posibilita hacer referencia a universos distintos y así brindarle información relevante al espectador para poder comprender la escena. El pintor de Policoro esboza un uso de los recursos mencionados previamente, pero será su discípulo el que logre potenciarlos y así componer una escena en donde se represente la metáfora emocional nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- CAIRNS, D. L., “Mind, Body, and Metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotion”, *L’Atelier du Centre de recherches historiques* 16, 2016: 2-18.
- CAIRNS, D. L., “Clothed in Shamelessness, Shrouded in Grief. The Role of ‘Garment’ Metaphors in Ancient Greek Concepts of Emotion”, FANFANI, G. ET AL. (eds.) *Spinning Fates and the Song of The Loom. The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*. Oxford: Oxbow Books, 2017.
- CHANIOTIS, A. “Unveiling Emotions in the Greek World: Introduction”: 11-36, en *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart: Steiner Verlag, 2012.
- GALASSO, S., “Pittura vascolare, mito e teatro: l’immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.”, *Engramma*, Sommario 4, Venecia: Guaraldi, 2013: 228-362.
- GIULIANI, L., “Oliver Taplin, Pots and Plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C. (review)”, *Gnomon* 81, Munich: Verlag C.H. Beck, 2009.
- GRILLI, A., “Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica

- comparata*”, *Scene dal mito: Iconologia del drammaantico*, Venecia: Guaraldi, 2015.
- HART, M. L. *Text and Image: Euripides and Iconography: 664-697*, MARKANTONATOS, A., (ed.), *Brill’s Companions in Classical Studies*, Boston: Leiden, 2020.
- ISLER-KERÉNY, C., “Immagini di Medea”, en *Medea nella letteratura e nell’ arte*, Venecia: Marsilio Editori, 2000.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Las cóleras en la Medea de Eurípides”, *Nouatellus* 16. 2, 1998: 55-77.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis de Medea de Eurípides”: 363-372, ATIENZA, A. ET AL. (eds.) *Nóstoi. Estudios a la memoria de Helena Huber*, Buenos Aires: EUDEBA, 2012.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Tal carruaje nos da Helio...’: el recurso del carro alado en la Medea de Eurípides”: 17-24, PRICCO, A.R. Y MORO, S. M., (coords.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra: Annablume, 2017.
- SAPERSTEIN, P., “Demographics and Productivity in the Ancient Athenian Pottery Industry”, en Oakley, J. H. (ed.) *Athenianpotters and painters. Vol III*. Oxford/Philadelphia: OxbowBooks, 175-186, 2014.
- TAPLIN, O., *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.
- WILLIAMS, D., “Peopling Athenian *kerameia*: Beyond the Master Craftsmen”: 54-68, ZANKER, P. ET AL. (eds.) *Bayerische Akademie der wissenschaften. Beiheftezum Corpus Vasorum Antiquorum, Band VII*. Munich: Verlag, 2016.

**CUANDO EL ALUMNO MODERNO SUPERA AL MAESTRO ANTIGUO.
LA ATENEA LEMNIA DE FIDIAS, LA RECONSTRUCCIÓN
DE ADOLF FURTWÄNGLER Y LA REPRODUCCIÓN DE AUGUST GERBER**

MILENA GALLIPOLI¹

RESUMEN. En este trabajo me ocupo de analizar los vínculos entre obras maestras perdidas, la atribución de esculturas como copias antiguas, y la posibilidad de crear reconstrucciones a partir de ellas y gracias a la confección de calcos escultóricos. Específicamente, nos concentraremos en el estudio del caso de la *Atenea Lemnia*, escultura realizada por Fidias. Me centraré en poner en evidencia cómo la referencia a Fidias fue estudiada por Adolf Furtwängler, arqueólogo e historiador del arte alemán, para identificar una serie de restos materiales como “copias exactas” del original perdido.

Palabras clave: arqueología, escultura, *Atenea Lemnia*, copias.

ABSTRACT. In this paper I deal with analyzing the links between lost masterpieces, the attribution of sculptures as old copies, and the possibility of creating reconstructions from them and thanks to the making of sculptural tracings. Specifically, we will focus on the case of study of the *Athena Lemnia*, a sculpture made by Phidias. I will focus on highlighting the way in which the reference to Phidias was studied by Adolf Furtwängler, German archaeologist and art historian, to identify a series of material remains as “exact copies” of the lost original one.

Keywords: Archaeology, sculpture, *Athena Lemnia*, copies.

¹ CIAP, UNSAM, Conicet. E-mail: mgallipoli@unsam.edu.ar
Fecha de recepción: 21/10/2021; fecha de aceptación: 5/8/2022.
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p179-194>

Una de las grandes problemáticas que ha atravesado el estudio de la escultura de la Antigüedad griega es la desproporción entre una genealogía de maestros establecida por fuentes escritas y una escasez material de sus productos. No obstante, la carencia de esculturas “originales” –especialmente aquellas en bronce– se suple por la existencia de una serie de réplicas, copias y variaciones de épocas posteriores, mayormente romanas. Específicamente, nos concentraremos en el caso de estudio de la *Atenea Lemnia*, una escultura descrita por Pausanias como la más digna de ver de Fidias (1.28.2).² El principal objetivo de este trabajo es analizar los vínculos entre “obras maestras perdidas”, la atribución de esculturas como copias antiguas y la posibilidad de crear reconstrucciones a partir de ellas y gracias a la confección de calcos escultóricos.

A fines del siglo XIX, el arqueólogo e historiador del arte alemán Adolf Furtwängler (1853-1907) identificó copias de *Atenea Lemnia* y planteó una hipótesis sobre su composición e iconografía. Furtwängler se formó en el Gymnasium alemán y recibió su entrenamiento en arqueología de la mano de Heinrich Brunn (1822-1894). Según Marchand, se desarrolló en un momento en que la arqueología no había traicionado a su “modernidad” disciplinar³ y todavía su trabajo mantenía múltiples rasgos de la erudición de anticuario,⁴ los cuales se reflejaron en un fuerte acento en la interpretación iconográfica junto con extendidas estadías en Roma para estudiar a Plinio y entrar en contacto con monumentos antiguos. Por otra parte, cabe destacar tres experiencias de Furtwängler que le brindaron la oportunidad de establecer un estrecho contacto con objetos antiguos y con la actividad de identificación y atribución: la catalogación de la cerámica micénica descubierta por Heinrich Schliemann (Furtwängler y Loeschke,

² También mencionada en Aristides, *Or.* 34.28 y Luciano de Samósata, *Imag.* 4-6.

³ MARCHAND (2007: 248).

⁴ MARCHAND (2007: 251).

1879), de todos los descubrimientos *in situ* de bronce en Olimpia (Furtwängler, 1890) y de la colección de gemas antiguas de los museos de Berlín, unos doce mil ejemplares (Furtwängler, 1896a).

A partir de su breve biografía, se puede apreciar la relevancia de la figura de Furtwängler en el campo de la arqueología alemana de fines de siglo, ciertamente durante un apogeo de la disciplina. En 1893, publicó el libro *Meisterwerke der griechischen Plastik* [Obras maestras de la escultura griega]⁵ que implicó un viraje en su trabajo: de clasificar e identificar grandes corpus de objetos fragmentarios pasó al estudio pormenorizado de un número limitado de obras maestras del canon artístico de la Antigüedad. Más aún, su proyecto perseguía ampliar ese canon gracias a la incorporación de nuevas identificaciones, como lo fue con el caso de la *Atenea Lemnia* de Fidias.

La propuesta partía del uso directo de monumentos antiguos, afirmaba que “solo nos abrimos paso dolorosamente a tientas en medio de la riqueza de los restos”, pero que esto era necesario para luego poder “obtener de [ellos] una base nueva y sólida sobre la cual construir una historia de la escultura entre los griegos”,⁶ Su argumentación también descansaba sobre el fundamento de la existencia de copias “perfectamente exactas”⁷ dado que, en general, las esculturas de artistas famosos solían ser de bronce y, si eran de dimensiones “normales”, eran copiadas en su tamaño original.⁸

Este enfoque aplicado por Furtwängler en *Meisterwerke* es considerado como uno de los máximos representantes del método académico denominado *Kopienkritik*.⁹ La metodología derivaba de la filología y perseguía reconstruir tipologías y modelos de esculturas

⁵ Utilizamos como referencia la versión traducida al inglés del libro por Eugénie Sellers de 1895. Todas las citas son de traducción propia.

⁶ FURTWÄNGLER (1895: IX).

⁷ FURTWÄNGLER (1895: 4).

⁸ FURTWÄNGLER (1895: 5).

⁹ GAZDA (2002: 5).

griegas descritas por fuentes escritas a partir de múltiples copias materiales, en su mayoría romanas.¹⁰ Entonces, eran las copias las que permitían llegar a la obra maestra original perdida a partir de la premisa de que eran fieles réplicas carentes de cualquier tipo de invención, innovación o variación. Una serie de dóciles y anónimos discípulos del maestro antiguo preservaban su memoria para que, luego, otro tipo de seguidor –el arqueólogo– pudiese retomar esos pasos y “descubrir” esas obras perdidas a partir de precisos estudios comparativos asistidos por fotografías y calcos escultóricos en yeso –copias de copias–. Así, se generaba una sucesión de objetos inertes que conectaban a los dos extremos del maestro antiguo –en este caso Fidias– y el erudito moderno al rescate –Furtwängler–, quien al fin y al cabo “creaba” la obra de arte a partir de la unión e identificación de restos no originales. Como afirma Marchand, Furtwängler defendía “que había una especie de comprensión instintiva que los buenos arqueólogos aportaban a sus juicios, una que llenaría los vacíos en su conocimiento”.¹¹

La identificación del tipo de la *Atenea Lemnia* fue comprobada a partir de la comparación de dos cuerpos escultóricos muy similares en Dresde, ambos provenientes de Roma en el siglo XVIII (véase abajo, figs. 1 y 2).¹² Curiosamente, Furtwängler reconocía una tercera escultura de bulto en Kassel,¹³ pero la desestimaba por completo por ser una mala copia: “Este copista se muestra incapaz de apreciar la gran-

¹⁰ Para una crítica contemporánea del método empleado en *Meisterwerke* véase (Kekule, 1895), lo cual provocó como respuesta la publicación de *Ueber Statuenkopieen im Alterthum* por parte de FURTWÄNGLER (1896b). Desde la historiografía actual del arte romano, Gazda ha sido una fuerte crítica del enfoque de *Kopienkritik* ya que una de sus principales derivaciones ha sido una devaluación de la escultura romana a réplicas mecánicamente producidas despojadas de cualquier tipo de innovación artística (GAZDA, 1995 y 2002). No obstante, algunas investigaciones como las de Hallett y Marvin sobre Policleteo defienden y procuran aplicar los alcances del método de *Kopienkritik* (HALLETT, 1995; MARVIN, 1997).

¹¹ MARCHAND (2007: 261).

¹² Dresde, Staatliche Kunstsammlung, cat. nro. 49 y Dresde, Staatliche Kunstsammlung, cat. nro. 50.

¹³ Kassel, Staatl. Kunstmmlg., Sk2.

deza del estilo antiguo; trató de corregir y mejorar, y solo logró volverse débil, inútil y artificial”.¹⁴

Según él, en principio se podía demostrar que las piezas de Dresde eran réplicas fieles de una obra de bronce de Fidias, pero sus cabezas eran erróneas dado que una tenía una ajena mientras que la otra, a pesar de ser genuina, había sido alterada por una restauración inexacta.¹⁵ Furtwängler adolecía la carencia de una cabeza certera dado que era la parte más destacable de la escultura pues “como sede de la vida intelectual, es naturalmente del más alto interés”.¹⁶ A continuación, relataba una colaboración con el curador de escultura del Albertinum, Georg Treu (1843-1921), basada en la propuesta de que la cabeza que debía de corresponder con la tipología de las esculturas era una de la colección Palagi en Bolonia (fig. 3).¹⁷ En consecuencia, la propuesta novedosa de Furtwängler fue que la cabeza de Bolonia representaba a Atenea y que era también otra réplica de la *Atenea Lemnia*. A continuación, se procedió a comprobar la unión entre las piezas. En una de las esculturas el cabello de la cabeza de Bolonia se correspondió de forma tal que era “más exacto que lo usual en la antigüedad, y demuestra que cada una es una interpretación bastante precisa de un original común”.¹⁸ Por otra parte, a la segunda escultura se le removió la restauración moderna y se procedió a insertar un calco de la cabeza de Bolonia en el espacio vacío del torso.¹⁹

En segundo lugar, el texto de Furtwängler proseguía con una disquisición sobre la composición de los brazos de la *Atenea Lemnia* y sus atributos iconográficos: la diosa tendría su brazo izquierdo levantado horizontalmente con una lanza mientras que su brazo derecho es-

¹⁴ FURTWÄNGLER (1895: 6).

¹⁵ FURTWÄNGLER (1895: 4).

¹⁶ FURTWÄNGLER (1895: 3).

¹⁷ Bolonia, Museo Civico, G 1060.

¹⁸ FURTWÄNGLER (1895: 5).

¹⁹ FURTWÄNGLER (1895: 5).

taría bajo y sostendría un casco.²⁰ Para justificar su hipótesis, Furtwängler acudía al auxilio comparativo con una gema²¹ de Atenea en la que aparecía el casco como siendo sostenido y que sería a su vez una copia de la escultura dado que, “estos objetos en gemas nunca son meros símbolos”.²²

Si bien el casco es un elemento característico de Atenea, en este caso se planteaba como divergencia el hecho de que no lo tendría puesto. Ahora bien, otro argumento interesante era que esta característica no era del todo novedosa, sino que Fidias se habría inspirado en modelos existentes, de modo tal que el maestro, también estaba inserto en una tradición a seguir y al fin al cabo también era discípulo de ella. La originalidad de la *Atenea Lemnia* de Fidias radicaba en su cabellera recogida, rasgo que se habría convertido en modélico y que “artistas posteriores deben haber estudiado el pelo de la *Lemnia*, porque su influencia se hace notar en muchas obras”.²³

En síntesis, Furtwängler concluía que “creo que estamos ahora justificados al afirmar que poseemos copias exactas de una obra de bronce de Fidias, y por ende hemos obtenido por primera vez una concepción completa de los logros de este artista en la escultura de bulto”.²⁴ Más allá de que la propuesta de atribución e identificación de Furtwängler ha sido discutida,²⁵ al momento de su publicación, nació

²⁰ FURTWÄNGLER (1895: 5).

²¹ Ex colección Cades de Gemas. Entre las discusiones y críticas a la atribución de la *Atenea Lemnia*, la de Hartswick se apoya fuertemente sobre el argumento de que las gemas empleadas para comprobar la hipótesis de Furtwängler son falsificaciones (HARTSWICK, 1983).

²² FURTWÄNGLER (1895: 6).

²³ FURTWÄNGLER (1895: 20).

²⁴ FURTWÄNGLER (1895: 8).

²⁵ Harstwick argumenta que no hay unión entre la cabeza de Bolonia y la escultura de Dresde además de desestimar las gemas empleadas como indicadores como falsificaciones del siglo XVII o XVIII (HARTSWICK, 1983). En cambio, Palagia cuestiona la afirmación de Hartswick de que las gemas son falsas y argumenta que a pesar de que no hay pruebas de que la reconstrucción de Furtwängler sea la *Lemnia*, hay evidencia que sugiere que existió como un tipo de escultura del siglo V a.C. en Atenas (PALAGIA, 1987). Por último, Weber defiende la atribu-

una nueva obra maestra de la Antigüedad a partir de una reconstrucción hipotética.

Sin embargo, la composición sólo existía como teoría dado que los restos materiales de las copias antiguas eran fragmentarios a pesar de que la cabeza de Bolonia se incorporó como modelo y como agregado a las esculturas de Dresde. Ante la falta de una copia completa del original en bronce perdido, una práctica asidua era la confección de reconstrucciones completas en yeso por parte de escultores y especialistas de la rama de la confección de calcos escultóricos. De esta forma, se hacía disponible una versión moderna de la escultura antigua perdida, además de que surgía la posibilidad de reproducir de forma serial las versiones para exhibirlas en múltiples espacios institucionales como universidades, museos y academias.

El caso de la reconstrucción de Furtwängler de la *Atenea Lemnia* de Fidias presenta la particularidad de que un individuo logró capitalizar la circulación de sus versiones completas en yeso. August Gerber fue un reconocido productor y comerciante de calcos escultóricos, cuya firma se estableció hacia 1875 en la ciudad de Colonia, Alemania. Su catálogo ofertaba ejemplares como la *Victoria de Samotracia*, el *Auriga de Delfos* y la *Atenea Lemnia*, siendo esta última una escultura predilecta dado que, por ejemplo, aparecía en la portada de su catálogo de ventas (fig. 4).

En dicha publicación de 1910 se identifican tres versiones de la *Atenea Lemnia*: la primera era la escultura de Dresde con la cabeza de Bolonia por 350 marcos alemanes (nro. 1122); la segunda era la versión reconstruida de Furtwängler completa con lanza y calco a partir

ción de Furtwängler Weber también ha defendido la identificación de Furtwängler del tipo Dresde-Bolonia al enfatizar que la cabeza y el torso de Dresde definitivamente van juntas, ya que hay un buen ajuste donde la cabeza se une al cuerpo y, además, señala que existían las gemas que representan este tipo de estatua (WEBER, 1991). Para un compilado sobre los argumentos y las discusiones sobre la *Atenea Lemnia* y la interpretación de Furtwängler véase («5. Athena Lemnia», 2013).

de una obra –probablemente un calco– de Colonia (nro. 1123); y la tercera era otra reconstrucción de un tal Michaelis de Estrasburgo (nro. 1123a).²⁶

De todas ellas, la versión de Furtwängler adquirió un especial protagonismo para la firma Gerber. No sólo fue la portada de su catálogo, sino que esa misma fotografía fue incorporada a la plantilla de correspondencia del productos, de modo que todo cliente que entraba en contacto con él era testigo de una explícita y buscada asociación Gerber-*Lemnia*. En relación con esto, se pueden identificar al menos dos características que serían atractivas para promocionar. En primer lugar, el hecho de que la *Lemnia* era una reconstrucción completa de la escultura con brazos y atributos incluidos. En segundo lugar, Gerber ofrecía el calco con las opciones de pátina de símil mármol (por 400 marcos) y bronce (por 450 marcos).

En general, durante el siglo XIX la mayor parte de las copias en yeso mantenían el color del material ya que se asumía que de esa forma la escultura original podría ser estudiada de forma más detenida y dibujada de forma más precisa. Por el contrario, Gerber procuraba incorporar el color como una marca de distinción de su producción: “Debe notarse especialmente que la imitación artística del bronce es tan perfecta que sin tocar la escultura cualquiera creería que no es nada menos que metal real”.²⁷ Según Disalvo, “quizás la demostración más significativa del color como herramienta de precisión se demuestra en la forma en que Gerber eligió producir el calco de *Atenea Lemnia*, esencialmente creando una nueva obra de arte”.²⁸

De esta forma, el comerciante moderno era quien más se acercaba al maestro antiguo de Fidias al proponer una versión aún más completa que las copias antiguas que ofrecía lo que las copias carecían: compo-

²⁶ GERBER (1910: 89).

²⁷ GERBER (1904: 17).

²⁸ DISALVO (2012: 134).

sición y color. Más aún, Gerber era el autor de una nueva obra que no era única e irrepetible, sino que se presentaba como un producto potencialmente serial y disponible para la venta.

La fama del productor alemán se consolidó e internacionalizó gracias a su participación entre abril y diciembre de 1904 en la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis, Estados Unidos, ocasión en la que ganó un gran premio y medalla de oro.²⁹ En el centro de la Exposición Alemana de Educación se posicionó el calco de *Atenea Lemnia* con un lugar central (fig. 5). El protagonismo de *Lemnia* no sólo representaba los avances de Gerber en la confección de calcos como herramientas pedagógicas para escuelas y universidades, sino que también se exaltaba el nivel de erudición de la arqueología alemana dado que en ese ámbito se había producido la hipótesis de reconstrucción de esa misma obra.

Por parte de Gerber, la ocasión de St. Louis representó una excelente oportunidad para promocionar la calidad de sus productos y exaltar su especialización en pátinas y reconstrucciones. En el catálogo de la exhibición inclusive destacaba que su taller poseía un espacio especial con esa finalidad: “El Departamento Especial del taller de restauración y finalización de la escultura clásica ha realizado recientemente MARSIAS DE MIRON, VENUS DE ARLES, AMAZONA DE BERLÍN, ATENEA LEMNIA y también las maravillosas estatuas de ATENEA PARTENOS, DIADUMENOS e HIPNOS DE MADRID, que han sido encargadas por la mayoría de las universidades de Alemania, Francia y Gran Bretaña”.³⁰

²⁹ Los yesos de Gerber poblaron varias secciones de la Louisiana Purchase Exhibition en los edificios del German Educational Exhibit y en el Liberal Arts Palace. Disalvo examina esta presencia en tanto una celebración y promoción de un nacionalismo alemán y un programa educativo. También analiza como las nociones de autenticidad y legitimidad estaban implicadas en la evaluación de los calcos de Gerber dada su destreza en la factura, el empleo de pátinas y reconstrucciones que resultaban en productos de precisión histórica. Véase: (DISALVO, 2011, 2012).

³⁰ GERBER (1904: 23).

Asimismo, la presencia en exhibiciones de tipo universal era la coyuntura perfecta para establecer redes internacionales de nuevos clientes y vender *Ateneas* alrededor del mundo. Por ejemplo, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino (1858-1935), también se encontraba en la ciudad estadounidense y como delegado argentino de la sección artística que administraba la primera Exposición Argentina de Bellas Artes en el exterior,³¹ pudo observar el vasto alarde de los yesos Gerber alrededor de las instalaciones y entró en contacto con él para hacer su propio pedido para el museo porteño, que incluyó una *Atenea Lemnia*.³² De esta forma, Gerber pudo consolidar una posición comercial la cual, inclusive años después de su muerte, fue remarcada hasta por publicaciones estadounidenses que afirmaban que: “August Gerber en Colonia es o era el mejor productor de calcos y vale por todos los demás juntos”³³.

A modo de síntesis, cabe notar que gracias a la dinámica de producción de conocimiento sobre el canon escultórico de la Antigüedad en el ámbito de la arqueología dependía de un complejo entramado de linajes entre maestros y discípulos, filiaciones entre copias y originales y temporalidades antiguas y modernas. En el caso de *Atenea Lemnia*, hemos analizado cómo la referencia a Fidias fue estudiada por Furtwängler en pos de identificar una serie de restos materiales como “copias exactas” del original perdido. A continuación, la hipótesis de Furtwängler fue materializada a partir de la producción de re-

³¹ PENHOS (2009: 67).

³² En el Fondo Schiaffino del archivo del Museo Nacional de Bellas Artes hay una primera lista mecanografiada titulada “Donnant les numéros etc. des sculptures choisis de mon exposition à St. Louis”, cuya autoría se puede atribuir a Gerber. En el reporte de Schiaffino se listaban 68 ejemplares. Se han relevado dos facturas de compras por un total de 14.700 marcos y 27 calcos. Factura de compra de August Gerber a Eduardo Schiaffino, 19 de enero de 1907 y 22 de febrero de 1907. Archivo General de la Nación, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336. También véase MELGAREJO (2013: 41-42).

³³ On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins (1917: 16).

construcciones en yeso y Gerber en particular logró capitalizar esta “nueva creación” como propia. Y así, el bronce que alguna vez observó Pausanias en la Acrópolis fue luego visto por miles de espectadores en una exposición internacional de 1904 gracias al yeso patinado y la empresa de un productor de calcos en Colonia.

BIBLIOGRAFÍA

- ATHENA LEMNIA. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 56 (Supplement 105 Part 1), 45-68, 2013.
- DISALVO, L., *The aura of reproduction: Plaster collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, University of Missouri: Master of Arts, 2011.
- DISALVO, L., *Plaster Cast Collections from the 1904 Louisiana purchase Exposition in Context: Examining Culturally Determined Significance through Environment and Time*, *Material Culture Review*: 74-75, 131-148, 2012.
- FURTWÄNGLER, A., *Olympia: Die Ergebnisse der von demdeutschen Reich veranstalteten Ausgrabung 4, Die Bronzen und übrigen-kleineren Funde von Olympia*, Asher & Co., 1890.
- FURTWÄNGLER, A., *Masterpieces of Greek Sculpture*, S. Eugénie: William Heinemann, 1895.
- FURTWÄNGLER, A., *Beschreibung der Geschnittenen Steineim Antiquarium*, W. Spemann, 1896a.
- FURTWÄNGLER, A., *Ueber Statuenkopieen im Alterthum*, Verlag der K. Akademie, 1896b.
- FURTWÄNGLER, A. Y LOESCHCKE, G. *Mykenische Thongefässe*, Asher, 1879.
- GAZDA, E. K., “Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition”, *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 121, 1995.
- GAZDA, E. K., *The ancient art of emulation: Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

- GERBER, A., *German Educational Exhibit: Classical Sculpture of August Gerber*, August Gerber, 1904.
- GERBER, A., *Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt*, August Gerber, 1910.
- HALLET, C. H., *Kopienkritik and the Works of Polykleitos*. W. G. MOON (ed.). *Polykleitos, the Doryphoros, and tradition*: 121-160, University of Wisconsin Press, 1995.
- HARTSWICK, K. J., "The Athena Lemnia Reconsidered", *American Journal of Archaeology* 87.3, 335. 1983. "
- KEKULE, R., "Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik", *Göttische gelehrte Anzeigen VIII*, 1895: 625-643.
- MARCHAND, S., "From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwängler and the Problem of «Modern» Classical Archaeology", P. N. MILLER (ed.). *Momigliano and antiquarianism: Foundations of the modern cultural sciences*, University of Toronto Press, 2007.
- MARVIN, M., "Roman Sculptural Reproductions or Polykleitos: The Sequel", A. HUGHES Y E. RANFFT (eds.). *Sculpture and its reproductions* (pp. 7-28). Reaktion Books, 1997.
- MELGAREJO, P., "Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor": 33-52, Museo Nacional de Bellas Artes (ed.), *Me-moria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA*, 2013.
- On Reproductions for the College Museum and Art Gallery: David M. Robinson, John Hopkins., *The Bulletin of the College Art Association of America* 3, 1917: 15-17.
- PALAGIA, O., "Ἐρύθημα... ἀντικράνους: In Defense of Furtwängler's Athena Lemnia", *American Journal of Archaeology* 91.1, 81, 1987.
- PENHOS, M., "Saint Louis 1904. Argentina en escena": 59-84, A. LLUCH Y M. S. DI LISCIA (eds.). *Argentina en exposición: Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, CSIC, 2009.
- WEBER, M., *Die helmhaltende Athena Typ Lemnia*, P. GERCKE (ed.), *Apollon und Athena. Klassische Gotterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen, Katalog zur Sonderausstellung*, St. Kunstsammlungen, 1991.

FIGURAS Y EPÍGRAFES



FIG. 1. I. Statue of Athena, Dresden (Giesecke and Devrient, Leipzig). Publicada en FURTWÄNGLER (1895: frontispicio).



FIG. 2. II. Statue of Athena, with cast of Bologna Head, Dresden (Do.). Publicada en FURTWÄNGLER (1895: 8).

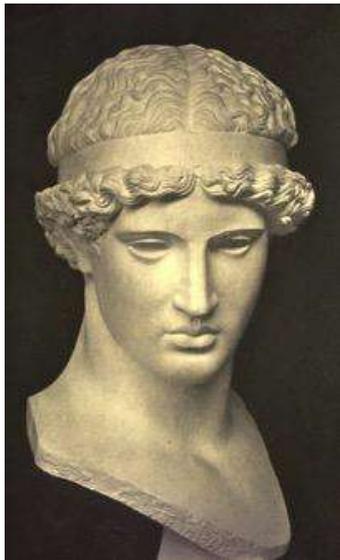


FIG. 3.

III. Head in Bologna
(from the cast).
Publicada en
FURTWÄGLER (1895:16).

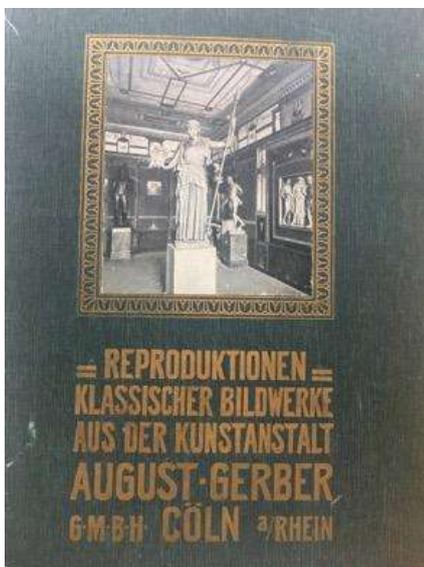


FIG. 4.

Portada de A. GERBER. (1910)
*Reproduktionen Klassischer
Bildwerke aus der Kunstanstalt.*

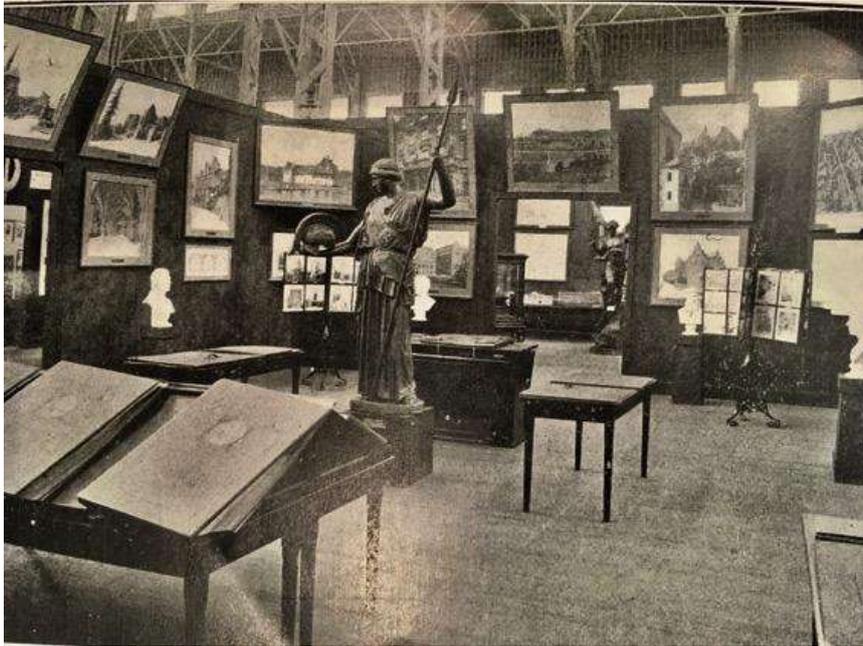


FIG. 5.
German educational exhibit. Universities and other universities.
Publicada en GERBER (1904).

RESEÑAS

Platón, *Cármides* (traducción, introducción, notas de Marcelo D. Boeri), Buenos Aires: Colihue, LXXXVIII + 83 pág., 2021.

Para llevar a cabo una mayor comprensión del conjunto de los llamados “diálogos tempranos” de Platón, el *Cármides* es una obra tan oportuna como compleja para los especialistas. Si bien se la incluye en dicho grupo (junto a obras como el *Laques*, el *Lisis*, y el *Eutifrón*), la disponibilidad de esta nueva edición de Colihue Clásica trabajada por Marcelo D. Boeri puede ofrecer originales interpretaciones no solo para uso de investigación, sino también como contenido pedagógico, sobre todo, en cuestiones como el tratamiento del intelectualismo socrático (en relación al autoconocimiento, y al conocimiento *–epistémē–* de lo bueno y lo malo en contraposición con el conocimiento técnico) y la posibilidad de afirmar una “teoría de la definición” *in nuce* en estas primeras obras de Platón. Esta versión se dirige así tanto al estudio académico como a la didáctica vinculada con estas temáticas.

En su totalidad, la traducción abarca algo más de ochenta páginas. La misma está acompañada por una introducción generosa, la cual incluye no solo un trabajo crítico de pasajes del *Cármides*, sino también de otras obras, junto con la estructura general del diálogo (la cual funciona como un esquema útil para la lectura del texto), y una valiosa cronología que ubica, de manera provisoria, al lector en el contexto de Platón. Incluye, también, una detallada enumeración de cada una de las definiciones de *sophrosýne* (“sensatez”) esbozadas en el diálogo, junto con las objeciones socráticas escritas de manera clara y concisa. La traducción es precisa y si bien el autor de esta versión aclara que la traducción del griego al español es una tarea ardua, lo cierto es que logra traducir el texto platónico no solo a un tono coloquial, sino que también resguarda los tecnicismos propios de la filosofía de Platón en su rico estilo dialógico de lengua hablada. Respecto al lenguaje técnico de su filosofía, la traducción, a su vez, está dotada de un aparato de un total de 170 notas a pie de página, que son de utilidad a la hora de comprender mejor

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p195-198>

Stylos. 2022; 31 (31); pp. 195-198; ISSN: 0327-8859; E-ISSN: 2683-7900

aquellos pasajes que requieren un mayor detenimiento en la lectura de la obra. No es una cantidad excesiva de notas: resulta adecuada para no abrumar y explicar ideas que –de no haber estado allí las notas– podrían haber pasado inadvertidas a un lector no entrenado.

En la introducción, se nos invita a pensar de qué manera podemos afirmar que el *Cármides* es tanto un diálogo de definición como aporético. En primer lugar, para Boeri, es admisible encontrar una “teoría de la definición” *in nuce* en el Platón temprano si bien los desarrollos más sofisticados de esta se encuentren en Aristóteles quien, no obstante, toma de Platón sus fundamentos. El *Cármides* es un diálogo de definición porque el hilo conductor de la obra es la pregunta “¿qué es la *sophrosýnē*? (traducida, generalmente, como “sensatez”). Según Boeri, aquello por lo que el personaje Sócrates pregunta es una definición, a saber: una respuesta apropiada que sea un enunciado capaz de describir la característica esencial de dicha perfección. En este sentido, explica lo que, en algunos pasajes, Platón llama *lógos*, es decir, el proporcionar una forma o idea (en sentido formal-conceptual), encontrar aquello idéntico en todos los casos particulares, y no una respuesta estrecha o genérica, o una enumeración de ejemplos o casos para dar respuesta a la pregunta inicial. En segundo lugar, Boeri destaca que el *Cármides* es un diálogo aporético porque ninguno de los interrogados es capaz de responder correctamente a la pregunta central. La obra culmina en aporía: un cierto estado de perplejidad por parte de los interlocutores de Sócrates, los cuales no logran dar una respuesta correcta. Según Boeri, que no se llegue a definir correctamente la sensatez no significa que el objetivo no sea alcanzar una definición. Asimismo, el hecho de que no se logre definir no significa que el diálogo se encuentre privado de una conclusión, puesto que la refutación funciona como un saldo terapéutico-educativo en todos, incluso para Sócrates, quien declara no saber ni poder definir qué es sensatez tampoco en el pasaje de *Cármides* 166d. Es decir: que uno no sea capaz de ofrecer una definición de lo que se pregunta es un buen indicio para no seguir creyendo que se sabe cuando, en realidad, no se sabe. Es interesante cómo Boeri argumenta que podríamos distinguir entre el *conocimiento disposicional*, que consiste en admitir que no se sabe, y el *conocimiento proposicional*, que consiste en ofrecer una definición correcta a lo que se pregunta; Boeri enfa-

tiza que el hecho de que no se dé esta última no significa que necesariamente no se pueda dar la otra.

Boeri ofrece también una reflexión acerca del intelectualismo socrático. Menciona cómo Aristóteles es uno de los primeros que objeta la identificación socrática de conocimiento con virtud o excelencia moral (*areté*). En su *Ética a Nicómaco*, el Estagirita entiende que el intelectualismo consiste en un mero conocimiento teórico, en el cual, por ejemplo, el hecho de que uno aprenda qué es la justicia no significa que uno sea o se vuelva justo. Ahora bien, según Boeri, el conocimiento que se identifica con la virtud no es solo intelectual, sino también práctico, internalizado en la acción. La pregunta por el *qué* no es, como pensaba Aristóteles, un mero conocimiento teórico, sino que también requiere saber qué hacer en un momento determinado. En este sentido, la identificación conocimiento-virtud no solo implica un ejercicio intelectual, sino que es un conocimiento incorporado a la acción. Para ilustrar esto, Boeri menciona el pasaje de *Cármides* 155c-e, en el cual el personaje Sócrates, ante la belleza de Cármides, refrena su deseo, pero no por un estado cognitivo teórico simplemente, sino por una acción efectivamente virtuosa. Por tanto, la persona virtuosa no solo posee la teoría, sino que también la aplica en la práctica. En la identificación conocimiento-virtud, la acción correcta es aquella acompañada de un conocimiento de lo que es bueno y de lo que es malo. Por tanto, podríamos afirmar que el *Cármides* es un diálogo que invita a actuar con conocimiento, y no solo a poseerlo.

Por último, es interesante, también, cómo la interpretación del crítico respecto al autoconocimiento se vincula con el hilo conductor del *Cármides*, es decir, la pregunta por qué es la *sophrosýnē*. Nos invita a pensar al *Cármides* como un diálogo que enfatiza lo decisiva que es la sensatez al momento de conocerse a uno mismo. El mecanismo que permite corregir el error se da en una investigación conjunta, que debe ser dada de manera virtuosa. Para ello, el reconocimiento de la propia ignorancia es la base de todo conocimiento. Este es el caso de quien pregunta a sus interlocutores, el personaje Sócrates, que sabe que no sabe al ser consciente de que no sabe nada. En otras palabras, él no sabe, y tampoco cree saber acerca de asuntos específicos. Se trata, entonces, de un conocimiento *per se*, el cual, paradójicamente, carece de contenido cognitivo específico. Siguiendo a Boeri, podríamos

afirmar que Sócrates interpela a sus interlocutores porque posee una suerte de ventaja epistémica respecto de ellos al reconocer su propia fragilidad cognitiva. En el diálogo, pregunta continuamente porque no sabe y para examinarse, y no proporciona afirmaciones positivas que clarifiquen su punto de vista. Su propósito es lograr otro conocimiento, el de dar cuenta o saber que no se sabe. Por tanto, sin la sensatez de ambos *partenaires* en la conversación, no se puede dar la mencionada etapa del *lógos*, ni advertir los límites del último para llevar a cabo un cambio disposicional a partir de su refutación. De esta manera, para los estudiosos de Platón, esta edición del *Cármides* ofrece originales interpretaciones de esta obra presente tanto como un diálogo aporético como de definición, ya sea como parte de un proyecto de una “teoría de la definición” en los diálogos tempranos de Platón, como de su propuesta ética, y del intelectualismo implícito en ella, diverso –como hemos visto– del modo en que la crítica aristotélica lo entiende.

Mauricio Miño²

² Universidad Católica Argentina. E mail: mauri.m.mino@gmail.com.

Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos ilustres cínicos y estoicos*, (traducción, introducción y notas de Néstor L. Cordero), Buenos Aires: Colihue, 272 pág., 2020.

Preguntado [Diógenes de Sinope] sobre el provecho que había obtenido de la filosofía, dijo: «Si no hubiera otro, al menos el estar preparado para todo tipo de azar». D.L. VI.63

Vidas de los Filósofos Ilustres de Diógenes Laercio (D.L.) sigue siendo un hito fundamental en el estudio de la Antigüedad y, aunque un tanto se cuestiona su precisión filosófica, en algunos casos constituye una imprescindible fuente de recursos. Uno de esos casos es el de los cínicos, donde los recaudos no deben volverse limitantes, ya que tan poco se conserva de esta escuela que la obra de D.L. se vuelve el principal testimonio de sus ideas. La ilustración de su modo de vida está constituida casi puramente por dichos y anécdotas que podrían intentar dar cuenta de ciertos principios éticos, políticos, gnoseológicos y posiblemente metafísicos que forjaron aquellos que plegaron el manto. Por el lado de los estoicos, las *Vidas* contienen un desarrollo de gran importancia que, a diferencia del caso de los cínicos, expone una doctrina concreta: es la presentación más extensa que se posee de las ideas del estoicismo antiguo, una fuente magna para conocerlos, que presenta sus núcleos filosóficos más importantes y las principales divergencias entre los pensadores.

Como es sabido, la obra de D.L. se ocupa en cada libro de distintos lineamientos filosóficos, menos el tercero, que está dedicado enteramente a Platón. La traducción de Néstor Cordero (doctor en Filosofía por las Universidades de París IV [Sorbona] y Buenos Aires, y profesor emérito de la Universidad de Rennes I) se rinde al sexto y séptimo, que tratan de los cínicos y de los estoicos, respectivamente. De esta forma, se apoya en la propia sistematización que D.L. propone para su texto, concibiendo una suerte de sucesión intelectual, evidenciada por las bases comunes a las distintas doctrinas filosóficas, que empezaría con la figura de Sócrates, seguiría con Antístenes, Diógenes de Sinope y Crates, de la escuela cínica, para terminar en Zenón de Citio, fundador del estoicismo, y sus oyentes. No es ajeno a su contexto: pa-

ra los doxógrafos «contactar con Sócrates es como asegurar un sello de nobleza intelectual» (C. Mársico, *Filósofos Socráticos. Testimonios y fragmentos I*, 2013: 13). En efecto, optar por traducir uno u otro libro de forma separada es simplemente desleal a esta lógica interna del texto, que numerosas veces asimila las doctrinas y recurre a una para dar cuenta de la posición de la otra. La decisión de Cordero de trabajarlos como un bloque entero da lugar a un profundo análisis, brindando una contextualización histórico-filosófica amplia que explica las entrañas del cinismo y el estoicismo, desde sus inicios hasta sus consecuencias.

La circulación de las *Vidas* fue vasta, y numerosas ediciones se han confeccionado. La traducción de Cordero se basa en la de Tiziano Dorandi, de 2013. El volumen inicia con una breve introducción, cuya función es preparar al lector frente a la obra de D.L. y alertarlo de los existentes campos de discusión erudita respecto del texto, y que indica el hilo conductor que conviene seguir en la lectura. Según Cordero, respecto al contenido de los libros de D.L., «nada podrá reemplazar su lectura directa». Aun así, hay ciertos puntos que reciben una especial atención, como la ya mencionada sucesión intelectual, con testimonios que evidencian la influencia socrática. Al respecto, Cordero se ocupa particularmente de la disputa sobre el posible encuentro entre Antístenes y Diógenes: hay quienes indican que tal relación nunca tuvo lugar, a partir del cálculo entre la fecha de muerte de Antístenes, el momento y la razón por la que Diógenes se trasladó a Atenas, y la fecha de su muerte. Cordero elabora una hipótesis que contradice al propio D.L., al proponer que la mítica alteración de la moneda que llevó a Diógenes a ingresar en el camino de la filosofía no fue la causa de su exilio, sino más bien la opresión persa que recibió su ciudad hacia el 370 a.C. De esa forma, nada impediría que Diógenes hubiera conocido a Antístenes, cuando éste era ya bastante anciano. Por el lado de los estoicos, el traductor incluye un testimonio de Temistio que indica que Zenón habría emprendido su camino filosófico hacia el Pórtico Pintado como fruto de una lectura de la *Apología de Sócrates*.

Por otro lado, Cordero presenta el modo de vida cínico como si de una *performance* o dramatización teatral se tratara, aduciendo que, «ahora que la *pólis* ya no existe, el teatro también se globaliza y abarca la sociedad entera». Naturalmente, esto genera una concepción de los cínicos como actores que buscan estímulos determinados para estimular a sus conciudadanos

con respuestas inteligentes y premeditadas, hecho evidenciado en distintas anécdotas que demuestran una supuesta preparación por parte de los *filósofos-actores*. Cordero recurre a G. Giannantoni, quien refiere a aquella anécdota de Aristóteles y el higo en D.L. V.18. Así, los dichos constituirían el texto cínico por excelencia, una suerte de propaganda que denota el espíritu provocador, el anticonformismo y la *parrhesía*. El accionar cínico, como una *performance*, sería como el oboe de la orquesta, que marca la nota perfecta para que los demás por ella se sientan guiados (VI.35, 70). Se pueden rastrear las raíces de esta valoración en un trabajo anterior de Cordero: *El filósofo cínico, actor en el teatro del mundo* (2013). El libro VI contiene un breve detalle sobre Hiparquía de Maronea: el testimonio más extenso que conservamos sobre la vida de esta pensadora, que puede constituir un recurso de suma importancia al momento de reconstituir la trama de las mujeres que ingresaron al campo de la filosofía en la Antigüedad.

Por el lado de los estoicos, Cordero analiza extensamente la posición filosófica de D.L. Poco y nada se sabe del autor de *Vidas*, y mucho se ha especulado sobre su propio posicionamiento filosófico. El traductor propone que, para D.L., la filosofía sería un modo de vida justificado en caracteres teóricos-doctrinales. Parece esto explicar la larga extensión dada al estudio estoico, que constituiría entonces un verdadero paradigma filosófico, y demostraría la adhesión del propio D.L. a esta doctrina. Cabe destacar que el final del libro VII se ha perdido: la obra se corta abruptamente en el detalle de las producciones de Crisipo. Existe un manuscrito que presenta los autores a los que D.L. se habría abocado después. Cordero indica los problemas que existen en esta lista, presentando puntualmente la posición de Dorandi.

Otros puntos de especial interés en la introducción son: la contextualización, la composición y el valor filosófico de las *Vidas*; la pregunta de si efectivamente hay una doctrina filosófica cínica; la presentación de los estudios de Antístenes sobre el *lógos* en el contexto de una disputa intelectual con los demás socráticos, particularmente con Platón y de forma posterior con Aristóteles; la existencia de algunas aparentes contradicciones en el texto de D.L.; los puntos más significativos de la doctrina cínica, y conceptos básicos de otros filósofos, como Platón, necesarios para comprender las principales disputas intelectuales. Por el lado de los estoicos: un breve repaso por la vida de Zenón y una especial atención dedicada a su *República*; un

análisis de la escasa importancia dedicada a Cleantes en la obra, que colisiona con el preponderante lugar históricamente asignado; un pequeño tratamiento dedicado a la importancia de Crisipo y a su gran producción intelectual. Por último, una sistematización de los dichos y anécdotas, tanto de los cínicos como de los estoicos, en tres grandes grupos.

El volumen incluye la traducción de los libros VI y VII, provistos de un extenso aparato crítico compuesto por más de seiscientas notas, una sistematización en títulos y subtítulos y, en el caso del último libro, ciertas reorganizaciones de los párrafos, reacomodando la obra según ejes temáticos, evidenciadas en la numeración y recopiladas en un anexo especial. Este punto, inicialmente poco problemático, implica no obstante la torción de la fuente directa por parte del traductor. Si bien para los lectores menos iniciados este cambio puede brindar una lectura más fluida y desenredada, modificar las fuentes para los criterios de sistematización contemporánea puede dificultar a quienes deseen trabajar D.L. porque supone una intromisión del traductor en la obra.

En cuanto a la traducción, existen ciertos pasajes que son especialmente controvertidos en la historia interpretativa de estas doctrinas. Uno de ellos es VI.41, que constituye un momento sin igual dentro del texto:

[En una ocasión en que] se paseaba en pleno día con una lámpara encendida, [sc. Diógenes de Sinope] dijo «Busco [el] hombre» (*ánthron zetô*).

En la actualidad, este pasaje no sólo es conocido por ser el momento cínico por antonomasia, sino también por ser considerado inspiración de uno de los motivos nietzscheanos más recordados: «¡Busco a Dios, busco a Dios!», que desencadena en el mítico «¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!», en *La ciencia jovial*, § 125. En cuanto a las palabras de Diógenes y al elemento serio burlesco de este momento, han dado lugar a numerosas interpretaciones. Hay quienes han sabido leer una crítica a la falta de virilidad de los atenienses. Esta lectura opta por niveles éticos y morales, resumiendo la búsqueda en una mera reflexión sobre la masculinidad griega. De esta manera, se podría seguir un hilo de argumentaciones presente en numerosos pasajes (VI.45, 47, 58, 61, 65), pero especial-

mente en VI.27, donde se narra que, preguntado en qué parte de Grecia se podían ver hombres de bien, Diógenes respondió: «Hombres, en ninguna parte; muchachos, en Esparta». Sin embargo, hay quienes se inclinan por la denominada *interpretación nominalista*, que logra ver aquí un posicionamiento gnoseológico-metafísico de la doctrina cínica, basándose en que, si Diógenes hubiera querido apelar al concepto de hombre viril, habría utilizado *anér* y no *ánthropos*.

Es necesario recordar que Diógenes convive con una Academia en pleno funcionamiento, encabezada por un Platón activo, cuyas teorías suscitan grandes críticas en el círculo intelectual ateniense, siendo una de ellas el argumento del Tercer Hombre, desarrollado y difundido por los megáricos. En efecto, algunos sugieren que este pasaje constituye una crítica a la teoría platónica de las Formas: el *ánthropon zetô* apelaría a una búsqueda *en vano* de la Forma de Hombre. Como su maestro Antístenes, quien en el *Sáthōn* había indicado que veía al caballo mas no la Caballidad, Diógenes estaría formulando un rechazo a la doctrina platónica, demostrando la inexistencia de las Formas. La posición cínica se podría contrastar con otros pasajes de la obra, como aquellos que presentan una rivalidad extrema con Platón (VI.24, 25, 26, 40, 53, 54,67), donde se critica a los que se preocupan por cosas a su parecer vanas y por realidades etéreas (VI.39, 27), y aquellos en los que Diógenes denuncia la inverosimilitud de ciertos argumentos dialécticos circulantes (VI.38, 39).

A su vez, la interpretación nominalista logra presentar una explicación de la primera parte del pasaje, la que menciona una lámpara encendida en pleno día. Mársico (*Cínicos*, 2019: 42-43) indicó que la lámpara podría ser una referencia a la alegoría del sol. Chouinard (*Cynisme et falsification du langage: à propos de Diogène cherchant un homme*, 2016: 19-33) sugirió que Diógenes buscaría el *eîdos*, palabra utilizada por Platón para «Forma» pero que en el lenguaje cotidiano significa «visión», «aspecto», «figura», «hermosura», «imagen», «clase», «especie». Así, buscar con una lámpara jugaría con ambas acepciones (la cotidiana y la platónica) del término. La traducción de Cordero deja espacio para la libre interpretación del lector, acogiendo ambos sentidos en una formulación que permite ambas lecturas, y acompañando al pasaje de una extensa nota al pie que da cuenta de este histórico problema hermenéutico.

Otro hito, VII.2, presenta un mensaje que Zenón de Citio habría recibido como exhortación a volver a los que se ocuparon de la *phýsis*.

Hecatón, por su parte, así como Apolonio de Tiro en el Libro I de su obra *Sobre Zenón*, dicen que, habiendo preguntado al oráculo qué debía hacer para vivir de la mejor manera posible, el dios respondió que frecuentara (*sunchroḗzoito*) los muertos. [Y él] interpretó que debía compenetrarse (*anaginóskein*) con los [filósofos] antiguos.

En esta presentación primaria del pensamiento de Zenón, del estoicismo más embrionario, la revelación del oráculo constituye una marca en su camino filosófico. Estas palabras divinas orientan toda su doctrina, basada en una vuelta al sentido de *phýsis* de los presocráticos. Con el tiempo, la revelación se convertiría en fórmula estoica por antonomasia: «Hay que vivir según la naturaleza». Pero las palabras de D.L. obligan a cierta interpretación.

En primer lugar, el verbo *sunchroḗzomai*, en el que se vislumbra la palabra *chróa* («piel»), relacionada con *chróma* («color»), es polisémico. Se imponen las traducciones «adoptar el aspecto de», «tomar el color de», «compartir la piel», «comunicar», «to be in [defiling] contact with» o incluso «of sexual intercourse». En griego actual, esta palabra tiene un sentido social, de asociación o contacto. Cordero opta por «frecuentar», e informa en una extensa nota al pie distintas opciones que podría haber tomado. La segunda parte del pasaje utiliza el verbo *anaginóskeō*, que también puede brindar múltiples acepciones: «reconocer», «conocer de nuevo», «distinguir», «leer», «know well», «know certainly» o «perceive». Incluso, podría ser traducido por «persuadir» o «convencer».

Resulta significativo determinar si Zenón debía conocer de nuevo a los presocráticos, simplemente conocerlos, recurrir a su lectura, persuadirse o percibirlos. La mayoría de las traducciones se dejan llevar por las opciones de «leer» o «estudiar». Cordero introduce una novedad y las palabras elegidas dan lugar a una interna interpretación del lector, reconociendo los múltiples y diversos y significados que, aun en nuestra lengua, «frecuentar» y «compenetrarse» logran reunir y presentar. Con estos giros, la traducción se vuelve simple pero eficaz, suscitando interesantes lecturas y logrando aden-

trar al camino filosófico al público más exotérico e incentivar a aquellos que en él ya se encuentran a seguir su recorrido.

Esta valiosa presentación del cinismo y del estoicismo demuestra una vez más que, a pesar de los veinte siglos que nos separan, sus doctrinas logran mantener de forma asombrosa su actualidad.

Valentín Zabala³

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p199-205>

³ Universidad de Buenos Aires. E mail: valentin.zabala@hotmail.com.

Stylos. 2022; 31 (31); pp. 199-205; ISSN: 0327-8859; E-ISSN: 2683-7900

Jorge Fernando Navarro. *El concepto de justicia en la filosofía de Epicuro*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 193 pág., 2021.

Destinado a un grupo amplio de lectores, *El concepto de justicia en la filosofía de Epicuro* no sólo está ordenado a los especialistas, que sin duda encontrarán su tesis y argumentación innovadora y de mucho valor, sino también a aquel público con simple curiosidad, interesado en desarmar el pre-concepto del epicureísmo como una filosofía hedonista sin matices y puramente individualista. Navarro nos presenta un libro dedicado a un desarrollo de la doctrina epicúrea de la justicia con el fin de mostrar una salida novedosa a la discusión naturalismo-convencionalismo; defiende que este concepto se arraiga, justamente, en la correlación entre ambos: propone que en la vida comunitaria es natural la necesidad de justicia, pero que el contenido de esa justicia es una convención entre los miembros de esa comunidad.

Comenzando por una introducción en la cual se detallan la biografía y las obras de Epicuro, siguiendo principalmente a Diógenes Laercio en la *Vida de los filósofos ilustres*, y haciendo una consideración de la historiografía principalmente moderna de las interpretaciones del concepto de justicia en este autor, deja clara su postura y la metodología que guía el libro; la obra se divide en dos partes, la primera dedicada al naturalismo epicúreo, dividida a su vez en cuatro capítulos dedicados a la física, la lógica y la gnosología, y a la ética. La segunda parte, dedicada a la justicia y la política, dividida en los dos capítulos finales que analizan el comienzo y progreso de las sociedades humanas, el surgimiento de las leyes, y la función metodológica de la *prolepsis* en el caso particular de la justicia. El libro cierra con una con amplísima selección de bibliografía primaria y secundaria.

En la primera parte, se nos presenta un análisis pormenorizado de textos claves del epicureísmo para demostrar que la propuesta del Maestro del Jardín es la de establecer una relación entre la física, la canónica y la ética, las cuales aparecen como inescindibles. Aquí se destaca principalmente el desarrollo del concepto de *prolepsis* (anticipación), fundamental para defender la tesis del libro. Navarro comienza con una explicación de la física atomista-materialista epicúrea, donde si bien la naturaleza es neutral y privada de finalidad, el *télos* del hombre debe dirigirse al placer (falta de dolor del cuerpo e imperturbabilidad del alma), ya que ese es el fin de la naturaleza,

por más que ésta, por sí misma, no ofrezca ningún tipo de normatividad. Luego llega al análisis del alma, la cual es también material, sede del conocimiento y de los criterios de verdad, que permiten diferenciar entre deseos naturales y vacíos. Con respecto al concepto de *prólepsis*, el autor, objetando las interpretaciones platonizantes, propone que este criterio de verdad no es innato sino que inicia a partir de la experiencia. Para el epicureísmo, argumenta Navarro, las sensaciones no pueden recordar por ser irracionales, pero mediante la *prólepsis*, que funciona como acto que relaciona sensación-pensamiento, esta experiencia se puede recuperar gracias al modo analógico de proceder de la *prólepsis*: por inducción, a partir de una diversidad de experiencias análogas, se llega a una noción común. Sin embargo, la *prólepsis* es un principio canónico en tanto su verdad no estriba en un contacto directo con el objeto, sino en la asociación espontánea entre el nombre y la cosa. Navarro pone de relieve –y en esto radica una novedad de su lectura– la capacidad metodológica de la *prólepsis*, que puede funcionar como método de inferencia mediante la validación de las representaciones sin la necesidad inmediata de la sensación.

Por otra parte, el autor recurre al argumento de la cuna para justificar el placer como bien supremo y fin connatural: aquí se afirma que los niños y animales se relacionan con el placer de forma inmediata y connatural, y rechazan absolutamente el dolor, porque no han sido corrompidos por creencias y siguen viviendo con el razonamiento puro de la naturaleza. Sin embargo, Navarro advierte que esto no es suficiente para fundamentar que el placer se identifica con el fin último: Epicuro utiliza este argumento como una ayuda para que el hombre acepte ese estado de equilibrio natural entre la intuición del placer y el razonamiento, principio constante en toda su filosofía práctica. Al analizar las críticas de Cicerón, Navarro se detiene en la que cuestiona al hedonismo epicúreo por su omisión de un tercer estado natural: la ausencia de placer y dolor. Navarro responde que en la filosofía epicúrea no tiene ninguna función un tercer estado; una vez satisfechos todos sus deseos, el hombre se encuentra en el más alto estado de placer. Si bien el punto de partida es el placer en movimiento, el fin último es el placer estable, *katastemático*, que se caracteriza por la *ataraxía* y la *aponía*.

En cuanto a la ética epicúrea, Navarro propone que es una filosofía del límite. Encuentra que el epicureísmo tiene como propuesta que el huma-

no descubra que tanto las cosas buenas como las malas tienen un final. Esto queda más claro, cuando Navarro sintetiza la división epicúrea de los deseos. Allí enfatiza que la distinción entre tipos de deseos –de cuño socrático-platónico, pero desarrollada de una manera singular por la escuela del Jardín– permite a Epicuro distanciarse de las filosofías sensualistas, al identificar la *ataraxía* y la *aponía* como metas del buen vivir.

En relación con la función de las virtudes en la ética epicúrea, Navarro observa que tienen un carácter instrumental para llegar a una vida placentera. Dentro del catálogo de virtudes, la *phrónesis* (prudencia) es aquella de la cual surgen las demás y su predominancia se encuentra en que tiene la misión de iniciar al hombre en la “ciencia de la buena vida”. Más allá de ser una virtud, contiene en sí misma una dimensión de saber que discierne lo que se elige para llevar una vida agradable, libre de dolor y de creencias falsas; reconoce que el placer y el dolor tiene límites; y señala la forma de tener una vida placentera identificada con una vida virtuosa. Por su parte, la justicia como virtud individual, es la encargada de la *ataraxía*, es decir se la fija como una actividad encargada de extirpar las turbaciones del alma causadas por las falsas creencias.

En la última parte de su tratamiento de la ética epicúrea, Navarro se ocupa de la amistad, *philia*, a la cual caracteriza dentro del marco del epicureísmo como “un bello riesgo” (p.104), ya que no es una mera relación utilitaria sino que indica que los actos esperan la respuesta de un otro, con el que se crea una vinculación elegida libremente. Por otra parte, dentro de la vinculación ética-*physiología*, siguiendo a Graziano Arrighetti, Navarro advierte que el vínculo inescindible entre física y ética se muestra fundamentalmente en que esta virtud es capaz de contribuir en la *ataraxía*: siguiendo las premisas de la *physiología* atomista del epicureísmo, la *philia* aparece como un proceso de agregación y unificación atómica. Es capaz de restaurar el equilibrio del alma no solo mediante una respuesta mecánica de la naturaleza sino por su contribución a la *ataraxía*, que Epicuro identifica con la *eudaimonía*; mientras que en la vida común hay fluctuaciones que ayudan a perder este equilibrio, la auténtica *philia* procura mantenerlo.

En la segunda parte del libro, Navarro se ocupa principalmente al análisis de las *Máximas Capitales* XXXI-XXXVIII, dedicadas a la justicia, las cuales analiza en el marco de las reflexiones de Hermarco, Lucrecio y el

propio Epicuro acerca del nacimiento y progreso de la sociedad humana, el desarrollo de las leyes, y el papel de la *prólepsis* como criterio de inferencia de lo justo. En principio, el autor examina dos pasajes referidos a la filosofía política epicúrea: primero, un pasaje de Porfirio (*De la abstinencia*, I, 7, 8, 12) donde parafrasea a Hermarco, primer sucesor de Epicuro, y luego, un pasaje de Lucrecio, del canto V del *De rerum natura*, donde se aprecia cómo ambos filósofos siguen a su maestro, haciendo énfasis en que el hombre no es un animal político y su condición de ser racional dotado de palabra no lo dirige hacia un sentimiento de lo justo o injusto, ni tampoco lo dirige a una vida en comunidad.

Navarro destaca que el epicureísmo consideraba al progreso histórico como una sucesión de los descubrimientos que hacen los hombres del orden de la naturaleza; ante estos descubrimientos, el epicúreo debe trabajar para aceptar las condiciones de felicidad posible dentro de la naturaleza limitada. Pero esta felicidad no puede darse sin el reconocimiento de la comunidad humana; la justicia aparece tanto como una virtud individual, como el horizonte de la política. Dentro de la polémica entre naturaleza y convención, Navarro retoma la ateleología y la falta de normatividad que ofrece la naturaleza al hombre, y entiende que la ética epicúrea consigue su fuerza en la aplicación del método inferencial, surgido de la unión entre la intuición natural del placer con el razonamiento. El Maestro del Jardín exhorta al hombre a vivir en concordancia con la naturaleza, pero sin la intervención de lo racional el placer no tendría ninguna finalidad: la intuición natural del placer, propone el autor, es orientada por la intervención de lo racional y de la virtud de la *phrónesis*.

Llegado este punto, en pos de la brevedad de la reseña, comentaré exámenes que Navarro ofrece acerca de la *Máxima Capital XXXI*, en la medida en que muestra la posibilidad de la fundamentación de la justicia epicúrea como sólo naturalista. Luego de un minucioso trabajo de la literatura sobre el tema, siguiendo la línea propuesta por Pierre-Marie Morel, pone de manifiesto que en la justicia epicúrea es evidente una articulación entre la convención y la naturaleza, bajo el concepto de utilidad. Para comprender esta articulación, Navarro, examinando del concepto de *phýsis* en relación con el concepto de justicia, observa que para Epicuro el concepto de *phýsis* define a la totalidad de la naturaleza y, por ende, a las cosas que se confor-

man dentro de ella; y además, que esta totalidad presenta un orden. En este punto, el autor nos lleva a inferir mediante un pasaje de Lucrecio que los pactos de la naturaleza son comprendidos como un lazo contingente que unifica a la diversidad de las cosas; por lo tanto, los pactos de la naturaleza aparecen como una realidad organizada donde entra, entre otras cosas, la justicia. Así, la justicia tendría un origen natural pero un desarrollo convencional posterior.

Dentro de este análisis, es de particular importancia la exposición que Navarro ofrece de la postura de Morel, en la que se busca extender el marco de reflexión acerca del concepto de *phýsis*: la forma metafórica en que Epicuro habla sobre las comunidades humanas como cuerpos sociales y de los hombres como sus átomos sociales, podría expresar, en el sentido *physiológico*, la noción de un agregado, mostrando el vasto vínculo entre la política y la física que permite analizar con mayor precisión y más sutileza el concepto de justicia. En este sentido, la justicia aparece como una propiedad inseparable de los agentes, debido a su estatuto natural, más allá de no poder ser experimentada de forma inmediata por los sentidos. Por ello, se hace necesaria la *prólepsis*, como un método de inferencia que avanza mediante el razonamiento y la analogía.

Espero que esta breve reseña pueda demostrar la amplitud y el interés que demuestra el presente volumen; es destacable, además, su cuidadoso trabajo de las fuentes y la literatura correspondiente al tema, logrando llevar la discusión a una gran sutileza conceptual. Aliento al lector a sumergirse en esta lectura y profundizar en ella, para poder dilucidar de forma más luminosa el entramado argumental que nos ofrece Navarro de forma amena y a la vez muy precisa acerca de esta filosofía que, al igual que toda la filosofía helenística, se encuentra hoy tan en auge.

Amaranta Ortega⁴

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p206-210>

⁴ Universidad Católica Argentina. E mail: ortegamaranta@gmail.com.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

OBJETIVO DE LA REVISTA. *Stylos* publica trabajos originales e inéditos sobre temas del mundo griego y latino antiguos. El interés también se extiende a temas (literarios, filosóficos, históricos, artísticos) de la cultura grecolatina en otras épocas y a estudios de recepción o de influencia del mundo clásico en producciones posteriores. Eventualmente, a estudios sobre pueblos antiguos relacionados con griegos y romanos. La revista recibe escritos en español, inglés, francés, italiano y portugués. Publica artículos de investigación, traducciones anotadas de textos griegos o latinos (el equipo editorial puede evaluar traducciones de escritos en otras lenguas, de tema estrechamente vinculado al mundo grecolatino), *dossiers*, notas críticas o reseñas bibliográficas. Las contribuciones propuestas para su evaluación no pueden estar simultáneamente en evaluación en otra publicación.

PRESENTACIÓN. Las propuestas se presentan en formato digital, en Word y PDF. Deben traer adjunto un resumen de entre 150 y 180 palabras, y cuatro palabras clave, tanto en la lengua del trabajo como en inglés. La extensión de los artículos es de hasta 7000 palabras; la de las notas críticas, hasta 3.000 palabras; la de las reseñas bibliográficas, hasta 2.000 palabras.

RECEPCIÓN DE COLABORACIONES. Los originales se reciben hasta el 31 de agosto de cada año para considerar su publicación en la revista del año en curso, que se edita en diciembre.

PROCEDIMIENTO DE ARBITRAJE. Las colaboraciones serán sometidas a evaluación a cargo del Comité Editorial, compuesto por especialistas reconocidos en ámbito internacional, el cual constituye un órgano de carácter consultivo. Evalúa y participa en la sugerencia de ejes temáticos para las convocatorias y de pares evaluadores de los artículos. Colabora con la primera lectura de los trabajos recibidos y asesora a la Dirección en caso de que se presenten situaciones conflictivas que así lo requieran. Todos los contenidos recibidos son leídos por la Dirección, la Secretaría, miembros del Comité Editorial, o cualquier combinación de ellos. Los trabajos seleccionados también son revisados con las herramientas de software anti-plagio empleadas en las revistas UCA. El rechazo de un trabajo puede obedecer a razones científicas o formales.

Stylos. 2022; 31 (31); pp. 211-213; ISSN: 0327-8859; E-ISSN: 2683-7900

FORMATO DEL TEXTO. Las propuestas enviadas se deben ajustar a estas indicaciones formales. El texto debe incluir, en este orden:

- **Título del trabajo (artículo o nota):** centrado, en negrita y versalita.
- **Nombre y apellido del autor:** alineado a la derecha, en versalita.
- **Resumen y palabras clave:** en la lengua del trabajo y en inglés.
- **Cuerpo del trabajo:** se inicia a dos espacios del resumen. Cada párrafo comienza con una tabulación, a excepción del que sigue a un subtítulo. Los subtítulos de primera jerarquía van junto al margen izquierdo, en negrita y en versalita. Los subtítulos de segunda jerarquía van junto al margen izquierdo y en versalita. La distancia entre el último párrafo y los subtítulos es de dos espacios. Texto en fuente Times New Roman 11.

- **Notas:** a pie de página, sin espacio previo, fuente Times New Roman 9. Las referencias bibliográficas se consignan aquí con apellido del autor en versalita y, entre paréntesis, el año y la página de la referencia, separados por dos puntos. Ejemplo: ¹ FREDE (1997: 290 y 293).

- **Citas de autores modernos,** siempre entre comillas. Las citas de **autores clásicos**, si superan las dos líneas, van en párrafo aparte, con tabulación equivalente a la sangría. Toda supresión de texto, ya sea de la cita, en su interior o al final de la misma, se indica con corchetes que encierran tres puntos suspensivos. Las palabras o frases transliteradas del griego, en itálica, según ALA-LC (<https://www.loc.gov/catdir/cpsd/romanization/greek.pdf>), cambiando ϵ y ω por η y ω ; incluyendo iota suscripta, y con tildes, si el texto está en español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

- apellido e inicial del nombre del **autor**, en versalita.
- **título**, en cursiva; si el libro es una compilación de trabajos, y se desea citar aquel que corresponde al autor introducido, el título del trabajo irá en redonda entre comillas y seguido de dos puntos, luego se darán los números de las páginas que abarca dicho trabajo. A continuación seguirá la referencia bibliográfica de la compilación.

- **lugar** de edición: a continuación del título y seguido de dos puntos (si no es posible determinar el lugar de edición, se pondrá la abreviatura latina s.l. entre corchetes).

- **editorial** o responsable de la publicación: a continuación del anterior (si no es posible determinar responsable de la publicación, o imprenta, se pondrá la abreviatura latina s.n. entre corchetes).

- **año**: a continuación. Si la obra consta de más de un volumen, se indicarán el primero y el último año, separados entre sí por un guion.

- **primera línea** sin tabular; las siguientes, tabuladas.

Ejemplos:

GIULIANO, F. M., *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2005.

CHARLES, D., "Definition and explanation in the *Posterior Analytics* and *Metaphysics*": 286-322. En CHARLES, D. (ed), *Definition in Greek Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Artículos en revistas:

- **apellido e inicial del nombre** del autor, seguido de coma.

- **título del artículo**: en redonda y entre comillas.

- **nombre de la revista**: en cursiva; la indicación de número, volumen y/o época se consignan a continuación del nombre de la revista, con separación de puntos.

- **año**: a continuación, y seguido de dos puntos.

- **páginas**: se dan la primera y la última página del artículo (sin la abreviatura p.), separadas por guion.

Ejemplo:

GODEL, R., "Rudis et Graecis Intacti Carminis Auctor (Horace, *Serm.* I 10, 66)", *Museum Helveticum* 30.2, 1973: 117-21.