





**LENGUAJE, DISCURSO Y CIVILIZACIÓN.  
DE GRECIA A LA MODERNIDAD.**



**LENGUAJE, DISCURSO Y CIVILIZACIÓN.  
DE GRECIA A LA MODERNIDAD.**

**ANA M. GONZÁLEZ DE TOBIA  
EDITORA**

Centro de Estudios de Lenguas Clásicas  
Área Filología Griega

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

LA PLATA  
**2007**

**LENGUAJE, DISCURSO Y CIVILIZACIÓN.**

**DE GRECIA A LA MODERNIDAD.**

ANA M. GONZÁLEZ DE TOBIA (Ed.)

I.Literatura Griega Clásica / II. Filosofía Antigua / III. Literaturas Comparadas

I. González de Tobia, Ana María / 1. Ensayos Críticos

Centro de Estudios de Lenguas Clásicas

Área Filología Griega

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Primera Edición: La Plata, Septiembre 2007.

Diseño de Tapa: Jorge Luis Suárez Pepe

Composición de interior: Mariana Vigliano

Impresión: fusióngrafica, Calle 55 N° 741 - La Plata.

I.S.B.N. N° 978-950-34-0434-8

Printed in Argentina - Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor.

## ÍNDICE

Presentación .....	9
Agradecimientos .....	15
<b>Pedro Luis Barcia</b>	
El rescate del discurso oral. ....	17
<b>Fábio Vergara Cerqueira</b>	
Uma introdução ao estudo social e cultural da música na Grécia Antiga. ....	32
<b>Zelia de Almeida Cardoso</b>	
Lenguaje, discurso y meta-teatralidad en los cantos corales de Séneca. ....	65
<b>Gregorio Hinojo Andrés</b>	
Actualidad y pervivencia del discurso político romano. ....	79
<b>Ana María González de Tobia</b>	
Lenguaje, Discurso y Civilización en Baquílides <i>II</i> . ....	99
<b>Fernando García Romero</b>	
Los ditirambos de Baquílides: lenguaje, estructura y religiosidad. ....	117
<b>Martha Patricia Irigoyen Troconis</b>	
La represión del adulterio por la <i>Lex Iulia de Adulteriis Coercendis</i> . ....	139
<b>Giuseppina Grammatico</b>	
El imaginario empedocleo. ....	149
<b>Claude Calame</b>	
El género «Lírico» entre autoridad poética y prácticas enunciativas: de Goethe a Safo. ....	173

<b>Graciela C. Zecchin de Fasano</b>	
La isla y el exilio: lenguaje y recuperación de la «civilización» en <i>Odisea</i> . .....	199
<b>Jaume Pòrtulas</b>	
Homéridas y Rehenes. ....	213
<b>Antonio Alvar Ezquerro</b>	
Virgilio y la palabra poética. ....	243
<b>María Isabel Santa Cruz</b>	
Falsedad genuina y falsedad verbal en Platón. ....	273
<b>Héctor Vucetich</b>	
El origen de las ideas sobre el espacio y el tiempo. ....	291
<b>Christopher Pelling</b>	
Homero y Heródoto. ....	311
<b>Jaa Torrano</b>	
Traços Teològics Comuns às Tragédias de Ésquilo: A Teologia de Ésquilo no drama <i>Prometheüs Demótes</i> . ....	333
<b>Juan Tobías Nápoli</b>	
<i>Ónoma, érgon</i> y <i>lógos</i> en <i>Helena</i> de Eurípides. ....	343
<b>Angus Bowie</b>	
Atenas y Delfos: adivinación, ley y lenguaje en la <i>Orestíada</i> . ....	357
<b>Giovanni Casertano</b>	
Linguaggio, discorso e verità nella <i>Repubblica</i> di Platone. ....	377
<b>David Konstan</b>	
El estribillo en la poesía clásica, o el poder de la repetición. ....	401
Presentación de autores .....	417



## SERIE ESTUDIOS

### PRESENTACIÓN

La *Serie Estudios* ha sido diseñada como una presencia científica que incluye trabajos de investigación que contienen un planteo crítico personal, donde los autores presentan sus reflexiones originales sobre los temas propuestos, de modo que la obra constituya un aporte bibliográfico interesante.

El presente volumen reúne las conferencias plenarias del Cuarto Coloquio Internacional *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la modernidad*, que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata, en junio de 2006, organizado por el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área Filología Griega de la Universidad Nacional de La Plata, y otorgó continuidad a una iniciativa que se concretó, por primera vez, en 1997 y, desde ese momento, la reunión se instaló en la agenda internacional de encuentros de estudios clásicos. Este resultado se debe, en gran medida, a la tarea de difusión que realizaron nuestros colegas desde distintas partes del mundo.

El contenido del volumen presenta diferentes aportes al pensamiento griego clásico, cuyos autores pertenecen a prestigiosas universidades de Europa, U.S.A. y Latinoamérica, quienes nos brindaron generosamente su colaboración.

El orden en que aparecen los artículos del volumen responde al orden en que fueron expuestos en las respectivas sesiones plenarias del Congreso.

Es indudable que la antigüedad griega y latina ha desempeñado y continúa desempeñando un papel orgánico en nuestra cultura, en el sentido de que ésta es operativa y además de serlo en nuestro patrimonio científico-ético, también lo es en el plano lexical, literario, figurativo y especulativo. Si pensamos, por ejemplo, en la ciencia del lenguaje, el sistema retórico construido por los Griegos, que reina en Occidente desde hace más de dos milenios, es decir el arte de la comunicación oral y escrita y también visual y que cubre todos los aspectos de la vida social, todavía sorprende por la eficacia y la modernidad de sus propuestas. En estos tiempos, en los que la técnica de la comunicación ha llegado a ser la protagonista

en la vida cotidiana, gracias también a la electrónica aplicada a los medios de comunicación masivos, nos damos cuenta de cuán importante puede ser recurrir a la retórica griega como instrumento técnico objetivo, no sólo de análisis y de decodificación de cualquier mensaje, sea verbal o visual, literario o filosófico, científico o publicitario, sino también de construcciones y de puesta en acción de un texto audiovisual con todas las connotaciones vocales y gestuales. Se trata de un verdadero renacimiento de la retórica griega y de sus normas, legitimadas después como *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, y de su función social, política y civilizadora, cuya importancia es descubierta hoy gracias a la afirmación del medio televisivo y de los debates públicos. Notamos cómo la televisión ha enseñado a nuestros políticos la importancia, para el orador, de todos los modos inherentes a la actitud, postura, voz, y al gesto, que concurren a enfatizar los significados y a acrecentar la fuerza persuasiva del discurso.

Pero otra forma de oralidad, no menos emblemática, que aparece hoy como una recuperación de la Grecia antigua, obtiene vitalidad de sus aspectos comunicativos y comunitarios y revive en las *performances* poéticas públicas, sobre las cuales, ya en los años '60 había llamado la atención el crítico norteamericano Northrop Frye, señalando en ella el despertar de la poesía oral leída o recitada en grupos, compuesta para la ocasión o también vecina de la improvisación, con cualquier tipo de acompañamiento o fondo musical, y más frecuentemente como medio para comentar aspectos y problemas de la vida comunitaria. Se trata de un fenómeno de difícil carátula, pero de innegable vigencia.

El proyecto del Coloquio fue convocar a realizar una reflexión sobre el lenguaje, sus comienzos y el rol que desempeña el lenguaje en la sociedad. La fuente y naturaleza de las manifestaciones griegas de discurso y civilización son elementos que han intrigado no sólo a filósofos y científicos, sino a la gente, en general, durante muchos siglos. En los últimos años, se ha producido un gran avance por el interés en el estudio de los antiguos griegos y su lenguaje, utilizando hallazgos en los campos de la paleontología, la arqueología, la neurología, la fisiología y la lingüística; pero muchos interrogantes acerca de los comienzos de la humanidad, permanecen irresueltos. Sin duda, por la naturaleza misma de las cosas, toda afirmación sobre el lenguaje y la sociedad de la antigüedad puede resultar hipotética y conjetural.

Muchos pensamientos griegos acerca de interrogantes sobre lenguaje y sociedad están presentados sólo incidentalmente y los pasajes relevantes están diseminados en una amplia franja de fuentes clásicas. Se puede comprobar que la

influencia de las investigaciones griegas sobre lenguaje ha sido decisiva en pensadores posteriores.

El tema del Coloquio, que da título al volumen constituye una materia de preocupación sumamente actual, no sólo en la sociedad argentina, sino en el mundo.

Deborah Levine Gera, en un magnífico libro, *Ancient Greek Ideas on Speech, Language and Civilization*, nos inspiró el tema del Coloquio. Su afirmación acerca de que Polifemo fue el primer lingüista, provoca su análisis del encuentro entre Odiseo y el Cíclope Polifemo, en *Odisea 9*, en términos de un par de capacidades lingüísticas. La discusión de este episodio, según la autora, presenta ciertos temas recurrentes: las visiones opuestas de las sociedades a las que pertenecen los protagonistas, una forma deteriorada desde una edad de oro de mucho tiempo atrás por el progreso desde los comienzos primitivos; la importancia de los elementos técnicos y sociales para el desarrollo lingüístico; la relación entre lenguaje y dieta; el discurso como la única capacidad humana, y el significado de los nombres. Podemos demostrar que muchas afirmaciones implícitas acerca del lenguaje y civilización fueron sostenidas por los Griegos y ya se encuentran en este pasaje de Homero.

Odiseo encuentra una variedad de seres, tanto humanos como sobrenaturales. Uno de los más notables significados utilizados por Homero para caracterizar y distinguir estas criaturas diversas es notar varios tipos de comida que ellos consumen. La variedad de dietas que se encuentran en *Odisea* marcan las diferencias culturales más amplias entre los variados tipos de hombres, y también enfatizan la distinción entre dioses, hombres y animales. Otro criterio para delinear otras clases de sociedades en el poema son las modalidades de realización de sacrificios a los dioses y el uso de la agricultura. El episodio de Polifemo, en *Odisea 9* es único porque agrega un marcador cultural, el del lenguaje, como significativo de la ilustración de las creaciones específicas de una sociedad, vale decir de la Civilización. El encuentro entre Odiseo y el Cíclope pone de relieve una serie totalizadora de afirmaciones acerca del lenguaje y el discurso. Homero, tanto en *Ilíada* como en *Odisea*, presenta, por supuesto, muchos lenguajes diferentes hablados por una gran variedad de pueblos. Los héroes épicos, que viajan a lugares extraños se ponen en contacto con hombres de otros lenguajes. Inclusive, los diferentes contingentes de la armada Troyana son aliados multilingües. Todos ellos se ponen en contraste con los Griegos, que hablan un mismo lenguaje.

Sin embargo, es raro encontrar en los poemas homéricos dos interlocutores que no puedan comunicarse uno con otro.

Odiseo y el Cíclope pueden hablar entre sí libremente, a pesar de pertenecer a diferentes sustratos y no tienen necesidad de ningún intermediario o intérprete; sin embargo, no se igualan en el lenguaje. El Cíclope, no alcanza a comprender la sofisticación verbal griega, cuando le pregunta a Odiseo cuál es su nombre y de este modo cae preso del *Outis* «Nadie», que le responde Odiseo. Polifemo acepta que el verdadero nombre del jefe griego sea «Nadie»

Después de ser cegado por Odiseo, Polifemo es incapaz de explicar a sus propios compañeros Cíclopes, que *Nadie* fue el hombre que le quitó la visión. El lenguaje, en este caso, fracasó completamente. Polifemo es incapaz de comprender la trampa lingüística griega, que lo lleva a una catástrofe tal, que lo hace incapaz de hacerse comprender por sus propios compañeros. Su falta de civilidad resulta brutalmente castigada. Con un mínimo discurso, de una sola palabra, resulta expulsado no sólo del mundo civilizado que representa a los griegos en la figura de Odiseo, sino de su propio mundo incivilizado, porque se lo ha privado de la comunicación lingüística. Sin embargo, él sabe cómo hacerse comprender por los animales, de un modo verbal y no verbal, porque Polifemo posee una peculiar habilidad lingüística. Es limitado en su habilidad para comunicarse con los seres humanos, aún de los que pertenecen a su mismo medio, cuando cae en una trampa verbal, pero posee capacidades directamente relacionadas con la estructura particular de la sociedad ciclópea en que vive.

El episodio de Polifemo no es, por supuesto, un hecho aislado con respecto al lenguaje, pero pone de manifiesto algunas cuestiones vigentes respecto al lenguaje y su papel en la sociedad. Cuestiones que ocuparon a los Griegos y nos ocupan a nosotros acerca de la manera como se desarrolla un discurso, qué propósito tiene, qué relación se establece entre una sociedad y el lenguaje que sus miembros utilizan, cuáles son las leyes relativas al lenguaje, qué influencia tiene la multiplicidad de lenguajes, cuál es la relación entre el nombre y el objeto que describe ese nombre.

Homero fue el primero que propuso estas preguntas y las respondió en sus poemas. Los griegos y no griegos que escribieron después de Homero también dieron respuestas a estos complejos interrogantes. Si embargo, resulta un hecho destacable la persistencia de los mismos interrogantes, inalterables, y tanto en los espacios académicos como en foros públicos de diversa índole, se continúan ensayando respuestas.

La vinculación entre el Lenguaje, en su construcción discursiva y la Civilización, resulta una de las incógnitas más apasionantes, porque impulsa a explorar ideas. El desarrollo de la civilidad de una sociedad se manifiesta claramente no sólo en el tipo de lenguaje que sus miembros utilizan, sino también en la habilidad discursiva que ejercitan para comunicarse.

En definitiva, después de tantos siglos, Odiseo y Polifemo, siguen siendo las opciones.

A.M.G. de T. La Plata, 2007



## **AGRADECIMIENTOS**

*La inapreciable colaboración de los miembros del CELC.AFG, así como la generosa participación de los alumnos de las Cátedras de griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata hicieron posible la realización del Coloquio.*

*Un agradecimiento especial merecen las Profesoras Luz Pepe de Suárez y María del Pilar Fernández Deagustini, por la revisión formal de artículos. La asistencia eficiente y valiosa de la Profesora María Inés Moretti resultó imprescindible para la tarea de edición de este libro.*





## EL RESCATE DEL DISCURSO ORAL

PEDRO LUIS BARCIA  
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS  
UNLP – CONICET

### **Resumen**

Desde la antigüedad hasta mediados del siglo XX, todos los ámbitos educativos – escuela, universidad- dieron un espacio de atención preferente a la enseñanza y práctica del discurso oral. Por diversas razones, se lo fue excluyendo de los niveles educativos hasta nuestros días en que casi es inexistente. Una de las razones de más peso fue la hegemonía del discurso escrito. La oralidad ocupa más del 95% de la actividad expresiva cotidiana del hombre en la vida democrática y es la base para el ejercicio activo de su derecho de expresión, y defensa del resto de sus derechos. De allí la necesidad de rescatar la oralidad como materia de enseñanza en todos los niveles.

### **Abstract**

*From antiquity to mid-XIXth century every educational level -school, university- used to favour the teaching and practice of orality. However, owing to different reasons, orality was gradually excluded from educational contexts, to be nowadays practically non-existent. One of the main reasons for this has been the hegemony of written discourse. Nevertheless, orality occupies more than a 95% of the everyday expressive activities of people living in a democratic society. Moreover, it is the basis for an active practice of their freedom of expression, and a protection for the whole of their rights. Hence the urgency of rescuing orality and teaching it as a subject in every educational level.*

Una de las formas universitarias más sutiles y lamentables del analfabetismo es la del lector de solo obras contemporáneas. Esta actitud es inadmisibile, pero cada vez más frecuente, en nuestras facultades, y en tantas del mundo, según lo venimos comprobando. Cada día, ese hombre, esa mujer corren el riesgo, y se

accidentan en él, de «descubrir el Mediterráneo». Rodrigo de Triana, desde su alto mirador de la carabela, gritó inicial y fundacionalmente: «¡Tierra!», y fue un descubridor, y el primero en avizorar un continente nuevo. Pero solo los ignorantes de lo mucho que otros han hecho antes de nosotros, pueden seguir «rodrigotrianiando» –permítaseme el neologismo- en sus publicaciones, desconocedores de la vasta deuda vitalicia que tenemos con la tradición. Sin llegar al abusivo apotegma de Eugenio D'Ors: «Lo que no es tradición, es plagio», está probado que la herencia que nos han legado los siglos, y, en Occidente, desde el caudal grecorromano, conforma, nos sostiene, resurge, reanima en toda nuestra expresión actual.

Los paradigmas básicos de Occidente, en su acepción de formas fundamentales del espíritu, han sido generados por griegos y romanos y subsistido por veinticinco siglos. El legado de la Antigüedad sostiene aun nuestra realidad: la reflexión filosófica, la democracia como sistema político, el discurso historiográfico, el pensamiento ético, los géneros literarios, las formas suasorias de la retórica, y un largo etcétera.

Debemos tener conciencia de la sólida continuidad en el tiempo largo de dos milenios y medio, de una verdadera constelación cultural que nos ha sido otorgada como legado, constituida por un plexo de mitos, temas, motivos, corrientes estéticas que sigue fresco y se ofrece generoso para que sigamos abrevándonos en él. La palabra clásica a la que se dedica este Cuarto Coloquio Internacional ordena lo plural y aún caótico de los días y trabajos de los hombres, trasmuta la anécdota en categoría y lo circunstancial en modelo, esencializa la vida rescatándola de las intermitencias temporales y dándole una fijación perdurable, libre de las mutaciones: hace del caso individual una propuesta de arquetipo, y expresa y comunica los sueños y obsesiones, los ideales y las utopías, las pasiones y los complejos; alza figuras que cifran en sí y para siempre las diversas índoles de lo humano. Esa palabra se promueve a formulación matriz originaria, fecunda en su generosa motivación para todos los tiempos.

Bien dice Chesterton: «Viejo es el diario de ayer; Homero es de siempre». Los hombres siguen leyéndose en los textos antiguos.

Borges, para dar un ejemplo simple, expresa una de sus angustias más íntimas a través de un mito, aludido pero no mentado, el de Tántalo, porque en el momento de escritura de este poema, el destinatario entendía la alusión, que hoy

se constituiría en un enigma para un bachiller nuestro. Escribe las sabidas estrofas del «Poema de los dones».

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
esta declaración de la maestría  
de Dios, que con magnífica ironía,  
me dio a la vez, los libros y la noche.

De hambre y de sed (narra una historia griega),  
muere un rey entre fuentes y jardines;  
yo fatigo sin rumbo los confines  
de esta alta y honda biblioteca ciega.

El imprevisible Quevedo vio en la situación del griego una imagen de la condición humana, e inventó el acertado verbo «tantalizar»: lo personal y lo universal del hombre espejados en el mismo mito.

El consejo de Henri Bergson sigue operando con lucidez. En esto de la cultura, el hombre debe actuar como el saltador en largo: cuanto más retrocede, más impulso toma y llega más lejos.

Pocos libros tan pequeños han ejercido tan vasta influencia beneficiosa para el legado de Occidente como el opúsculo *Como leer los autores paganos*, que san Basilio el Grande destinó a los jóvenes de su tiempo. La obrita preservó, mediante el agudo método lector de la alegoresis inventado por Crates de Malos, del arrasamiento a ricos repositorios de textos antiguos y los salvó para las generaciones venideras, para nosotros. Él pensaba en el derecho de la juventud de sus días a heredar el legado que merecían. Basilio resguardó mediante ese sistema de lectura traspuesta a lo divino o teológico los textos paganos, de la furia irracional y execrable de ciertos conversos piromaníacos: los avatares de Odiseo eran los del alma por entre los enemigos del mundo en procura de la celestial Ítaca.

Maquiavelo recuerda en la carta más interesante de las que destinó a Vettori, en diciembre de 1515, le comenta cómo se aprestaba a la lectura de los textos antiguos vistiendo sus mejores galas para el coloquio lectural y no desmerecer en esa plática.

«Llegada la noche, regreso a casa y entro en mi escritorio; y en la puerta dejo mis ropas cotidianas, llenas de fango y lodo, y me pongo otras reales y curiales. Y revestido decentemente entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres, donde, recibido por ellos amorosamente, me sacio de aquel manjar que solo es mío y para el que yo nací; donde no, me avergüenza hablar con ellos y preguntarle la razón de sus acciones; y estos, por su humanidad, me responden; y durante cuatro horas no siento enojo alguno; olvido todo afán: no temo la pobreza, no me atemoriza la muerte. Tal es mi compenetración con ellos».

Pocos textos exponen con tanta natural precisión el diálogo lector con los clásicos.

El volar los puentes con el pasado cultural es una modalidad de suicidio soberbio que se vuelve, ridiculizándolo, contra quien lo asume. Lo vemos a diario en páginas críticas. Por dar un par de ejemplos, se demoran en señalar el teatro dentro del teatro, en *La ratonera*, incluida en *Hamlet*, o los juegos de una obra en el seno de otra, como *El juego de las partes* en *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. Claro está que no han cursado el *Filoctetes*, de Sófocles, donde ya, *in nuce*, está propuesto este juego del teatro dentro del teatro, con Odiseo travestido en Dios, y representando a una deidad frente al arquero sufriente, que pasa de personaje a espectador, en un segundo nivel ficcional. O, los planos de la ficción, con el bordado de la hacendosa Helena, -hagámosle justicia en el plano de las labores hogareñas-, en el canto tercero de *Ilíada*, que repite escenas en la urdimbre de su cañamazo de los combates en la muralla. O la acertada imaginación plástica de Eurípides, en *Hipólito*, al hacer visualizar al espectador la *psychomachia* de Hipólito desplazándose entre las dos estatuas de las diosas – Afrodita y Artemisa- según las pulsiones interiores pugnantas en el ánimo del muchacho y reveladas en su discurso, pero acompañadas por los alejamientos y aproximaciones del joven dubitativo, a las imágenes objetivadoras.

Nada digamos de la cantera de los mitos, inagotable y apropiada para cifrar las situaciones existenciales y esenciales del hombre en todas las épocas: Sísifo, Pandora, Prometeo... La cabeza cercenada de Orfeo cantando por el río del tiempo nos exime de todo discurso. Una imagen poética, verbal, vale por mil explayaciones. Una imagen poética, expuesta en escasas palabras, vale por mil imágenes publicitarias.

Pero aludir a estas cuestiones frente a ustedes es como llevar lechuzas a Atenas.

En medio de las circunstancias que vivimos, el sentido de estas reuniones me hace acordar a aquel pasaje de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, en que un puñado de hombres y mujeres, reunidos en torno al fogón congregante, por las noches, al margen de la sociedad que ha condenado los libros al fuego, en medio de la nada, recita el texto que cada uno porta en su memoria, para reafirmar su valía y salvarlo del olvido, hasta que vengan tiempos mejores: uno lleva en su magín los seis primeros cantos de *Ilíada*, el otro, la *Antígona* sofoclea completa; éste, todo el *Purgatorio*, y aquel, *Hamlet*, y el de más allá, *Esperando a Godot*, de Beckett, y así parecidamente. Ese conjunto de desplazados sociales, de desarraigados, se había impuesto por misión la de mantener el fuego sagrado de la palabra creadora, en medio de la inania y banalidad verbal de las gentes.

En el concierto de todo ese haber inapreciable que nos ha sido legado se alzan dos columnas que sostienen el pórtico de la oralidad: la *Retórica* aristotélica y las *Instituciones oratorias*, de Quintiliano. Ambas se ocupan de «las aladas palabras» que genera el espíritu de los mortales, con ansias de anclar en el río de Heráclito, como proponía definir a la poesía Antonio Machado.

En la enunciación de mi tema llamo *rescate* a la operación por salvaguardar algo y evitar que se pierda en el mar de sargazos del olvido: el rescate del discurso oral. Entiendo ese discurso como una vía capital para consolidar la sociedad democrática a la que aspiramos tantáticamente. Advierto que algunos insignes participantes abordarán temas asociados a él, como es el caso de don Gregorio Hinojo Andrés. En su pericia confío.

Lo mío es una reflexión, simple pero confusa, en mi doble carácter de académico de las Letras y de miembro de la Academia Nacional de Educación, referida a un aspecto, que juzgo atendible y de urgente consideración, en nuestra educación actual y que cada día es más preterido y postergado.

Me he de referir a él, no como especialista en letras grecorromanas, que no lo soy, sino más bien como *explorator*, y hasta diría *transfuga*, según la acertada designación de Séneca en su epístola segunda, destinada a catalogar personas como uno. Y me excuso por mi intrusionismo, como hoy se dice.

Que tal vez incida en algo que otros han de decir mejor, no está mal. Sabremos, por el expositor final de este Coloquio, que la iteración del estribillo supone una acentuación gradual de lo semántico del texto, y que su segunda y su tercera enunciación, ya son mucho más que la primera vez de dicho. Recordemos

a nuestro Baldomero Fernández Moreno, cuando en uno de sus apotegmas de *La mariposa y la viga*, es decir, lo casi etéreo del espíritu y lo sólido de la vida: «Yo no me repito, yo me acrezco. El que se repite es el pregonero». Que esto me valga.

En la educación griega, modelada inicialmente por los sofistas y perfeccionada por Platón y Aristóteles, la enseñanza del manejo de la palabra oral fue básica. Más allá de los simplismos de considerar a todos los sofistas como meros mercaderes del saber y adiestradores del verbo para el *pro* y el *non* de las cuestiones, a ellos les cabe, tal a Protágoras, por sobre otros, esta concepción de la educación para la vida política. Y en esa formación del espíritu, la educación por y para la palabra oral fue la base. Los sofistas, salvo Gorgias y algún otro, atendieron a lo que hoy llamaríamos «formación de dirigentes, de líderes, pues para ellos la *areté* política suponía la aptitud intelectual y la retórica aunadas.

Otros autores subsiguientes profundizarían el tema, así lo hacen un par de diálogos platónicos, o avanzarían con una firme ordenación de las varias cuestiones que él implicaba, como es el caso de la *Retórica* del Estagirita. El legado griego fue recogido y matizado por Roma, o por mejor decir, por los latinos, ya que Quintiliano era peninsular de la Iberia.

Posiblemente, estima Quintín Racionero, en la introducción a su traducción de la *Retórica*<sup>1</sup> la redacción de la obra provenga de la intención del autor de: «poner de nuevo el problema de la *paideia* en el centro de las preocupaciones filosóficas, y ahora en una perspectiva dramática (ob.cit., p. 11). Esta percepción es relevante, en tanto asigna al arte suasoria un papel definitivo en la formación integral del ciudadano. No bien fundado el Liceo, se aplica componer este tratado con dos proyecciones articuladas: la organización de lo que hoy llamaríamos la curricula liceana y la debida atención a la situación ateniense del momento. Así, la disciplina retórica es vista por Aristóteles en estrecha relación con la ética y la política y, con ello, incardinada en su *paideia*.

El análisis y ejercicio del «*logos* comunicante» juega un papel político fundamental, en tanto se constituye en un factor de regulación social. «La retórica se transforma en el órgano obligatorio para todo proyecto de racionalización de

---

<sup>1</sup> Aristóteles (2000). *Retórica*, Madrid.

la vida pública» (ob.cit., p.15). Por un lado contribuye a la expresión y análisis de las relaciones comunicativas de índole pública entre los hombres, y contra la riesgosa manipulación de y por la palabra y el dominio por ella, situaciones de grave riesgo para la democracia.

Y cabe observar que si la *Retórica* puede ser vista como generadora de un almacén de tópicos y clichés, a la vez se propone como instrumento para su develación y denuncia en el discurso público que aspira al dominio de los oyentes.

La frase del *Gorgias*: «El que tiene el discurso, tiene la espada», que se propone como una enunciación prefucoltiana *avant la lettre*: «El que tiene el discurso tiene el poder», sintetiza la importancia capital del estudio de la retórica en una sociedad libre. Pues solo el que conoce los procedimientos suasorios y enlabiadores puede librarse de ellos, y establecer distancia crítica frente a ellos.

Aristóteles propone: «Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer» (Libro I, 2.1., 25, ed. cit.). Y el autor, avanza por sobre el conocimiento de tratados retóricos que quizá compiló y hoy se han perdido, desde Córax y Tisias hasta Isócrates, y propone otra funcionalidad del arte, además de avanzar en campos antes solo sugeridos por Platón, pero inexplorados, como es el psicológico análisis larvado de los distintos tipos de oyentes o receptores.

La utilidad de la retórica se comprende en el seno de una sociedad como la griega, en la que el ejercicio del discurso oral es dominante, por sobre la modalidad escrita. Y ello, en relación con formas de vida política en la que el debate público tenía importancia cotidiana. Atenas y su sistema democrático era el marco de la asamblea pública para todas las decisiones.

De alguna manera, la Retórica se constituirá en una herramienta de la expresión de dimensión pública, ejercida en el ámbito de la comunicación pública y con las trascendencia que ello supone. Pero, a la vez, se propone como una medida para el análisis del discurso.

Pero advirtamos que no solo vale para el análisis del discurso verbal puro sino para el discurso televisivo, el filmico, el publicitario, etc. Todos los análisis de los nuevos lenguajes mediáticos se hicieron, y se hacen, sobre la matriz retórica y, *mutatis mutandi*, se rebautizan las mismas criaturas: la analepsis como *racconto*, o *flash back*.

Durante mucho tiempo, estos campos la usaron sin mentarla, porque eran los años setenta del siglo pasado, en los que apoyarse en Aristóteles no era redituable política e ideológicamente. Estimo que fue Roland Barthes el que blanqueó la

situación con sus *Investigaciones retóricas*, y, a partir de esta obra, la tácita y omnipresente *Retórica* silenciada, comenzó a mencionarse espaciadamente. Es que resultaba humillante para posiciones posmodernas que ya el trabajo descriptivo y analítico hubiera sido anticipado por un señor hacia el 335 antes de Cristo. Umberto Eco, con mayor plasticidad, por su sólida formación humanista, nos hablaba, en cambio, con soltura, de la posmodernidad de Homero, y en una lectura, de las posibles, de la frase de Protágoras, «El hombre es la medida de todas las cosas», la raíz del relativismo y subjetivismo posmodernos. Y confrontada, claro, con la platónica: «La medida de todo es el Dios».

En nuestros días, cabe reconocer todo lo que el análisis del discurso le debe a la *Retórica*, aunque en la mayoría de los casos sea deuda de segunda o tercera mano. En nuestros días la afirmación de Montaigne, de que se abusa de la cita de segunda mano y que no hacemos sino entregarnos, y todo se hace glosa de glosas.

Precisamente, la cita de los antiguos era la marca del humanista. Me refiero, claro, a la mención bien contextualizada y traída a cuento. La cita supone una participación en una comunidad atemporal y dinámica, y opera como un guiño de comprensión entre entendidos. En nuestros días la cita humanística, digámosle así, va desapareciendo en aras –en el mejor de los casos de que lean autores antiguos– de la teoría de que «lo que yo comprendo es mío», tesis que barre con el concepto de autoría;<sup>2</sup> o se diluye en el seno de trabajos que no aportan una ceñida lista bibliográfica con referencias precisas, sino que aparece un listado de libros con la leyenda: «Obras en que me he inspirado». Y así, el león de la fábula borra con la cola las huellas para rastrearlo.

La *Retórica* aristotélica ha ido avanzando en nuestro tiempo en varios planos y con carácter de lo que llamaba Gilbert K. Chesterton un libro clásico: «Aquel que se cita y menciona sin haberlo leído».

Salta al campo del *marketing* donde es propuesta como lectura recomendable a los estudiantes de las artes del mercadeo y el negocio.

Poco a poco ha ido ganando terreno en nuevos espacios. La asignatura *Debate y Argumentación*, de base aristotélica, se asoma en casi todos los planes

---

<sup>2</sup> Esta concepción –proclamada con ironía por Julio Cortázar y tomada muy en serio por lectores mediocres– lleva a situaciones ridículas. Por ejemplo, Bertrand Rusell es el autor del platonismo, el aristotelismo, el hegelismo, etc. porque ha expuesto –habiéndolas entendido– todas esas concepciones en su *Historia del pensamiento occidental*.



de estudio de los más diversos másteres. Por ejemplo, en dos de la Universidad Austral: uno en la Facultad de Comunicación, destinado a la Comunicación en las Instituciones, y otro, destinado a jueces en ejercicio, en la Facultad de Derecho. En este último la materia retórica ha despertado gran interés, de particular forma, por la creciente disposición de los juicios orales. Estos obligarán a los abogados y jueces a un giro copernicano en el ejercicio de su palabra: de la intransitable y abscóndita letra escrita de sus presentaciones, plagadas de lugares comunes, de frases hechas, de latinajos y de muletillas, deberán enderezarse hacia la palabra convincente, y a lo que dijo el Estagirita de este arte: «La facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer». Y renacerán, ya están apuntándose, nuevos cursos de retórica con nuevos sofistas. Estimamos que esto se dará a larguísimo plazo, porque la preparación remota del orador no está sujeta a cursos acelerados, pues debe crearse hábito en el hablante.

Es decir que la tradición rediviva de la retórica se asoma a varios ámbitos de actividad contemporánea, y lo hace con gran vivacidad: en el mundo de los negocios o el de la justicia, pero no, por ejemplo, en el de la política, que inicialmente le fuera congénere, junto al forense, en los comienzos de la democracia de Atenas. El discurso político, en general, ha renunciado a casi todo: a la estructura, a las razones convincentes, a las argumentaciones trabadas, y se ha abajado a la diatriba, al chicaneo y a la riesgosa apelación al mundo de las pasiones y de la emotividad. En nuestras cámaras de senadores y diputados es *rara avis* el legislador que habla con arte. El espectáculo sólito en los recintos es el hombre que lee -cuando está prohibido por ley- o farfulla con acentuado énfasis y encendidas frases que apelan exclusivamente a la emotividad y no a la racionalidad. La clase política dirigente ha perdido, salvo media docena de personas, la sana capacidad retórica.

Pero el ámbito más cercano a nosotros y que más me preocupa, es el de la educación, y la educación desde el aula primaria a la universitaria.

Las raíces de ambas instituciones, la escuela y la universidad, son medievales. La antigüedad no tuvo ninguna de ambas organizaciones educativas, con las características que se definen en el medioevo. En la escuela popular medieval, la parroquial, continuará la educación de y por la palabra oral.

Los estudios superiores en su primer escalón universitario, la incluirán en el *trivium*: gramática, el discurso correcto; dialéctica, el discurso verdadero; retórica, el discurso convincente. Y el ejercicio de la cátedra universitaria le hará sitio a la oralidad plena en dos de los tres momentos de la clase: la *lectio*, o lectura del

parágrafo por allanar, o de la sentencia lomardiana; la *expositio*, explicación o desarrollo oral del texto anticipado, como si fuera un comentario de nuestros días; y la *disputatio*, en la que dialogaban, apelaban y discutían los alumnos con el docente. Esta *disputatio* resguardaba la lección del riesgo de la llamada en ámbitos universitarios, clase «magistral», descalificadoramente, al abrirse, a la discusión entre maestro y alumnos. De esta manera, la universidad mantenía su imprescindible diálogo de base. Quienes ignoran esta estructura y desarrollo de la clase universitaria en tres momentos, estiman que la perorata sin apelación fue cosa medieval, cuando quien instauró esta modalidad fue la universidad del iluminismo. Una vez más recordemos la frase del medievalista judío francés. «Las tinieblas de la Edad Media no son sino las de nuestra ignorancia», con que cierra su obra *La gran claridad de la Edad Media*. «Claustro», «rector», «decano», todas voces nacidas en el siglo XIII.

Alain Bloom, en una revisión de la realidad universitaria de nuestros días escribe: «La Universidad será socrática o no será». Y está dejando de serlo ya hace más de dos décadas, o más, por la muerte del diálogo. En efecto, el diálogo entre un profesor y trescientos alumnos es imposible. El número impone, finalmente, la clase magistral o unívoca, sin márgenes para la multivocidad, la diversidad y aun la equívocidad de las opiniones vivas.

A esta situación que amortece la riqueza de la palabra oral dialógica, se le suma otra limitación para la oralidad: la casi inexistencia de exposiciones orales, notable y necesario ejercicio para nuestros muchachos. No hay tiempo para ello. Todas las cátedras se van transformando en cuatrimestrales. Y ya sabemos lo que dijo Vicente Huidobro: «Los cuatro puntos cardinales son tres: Norte y Sur». Los cuatrimestres se planifican como trimestres y se dictan en plazos bimestrales, y todo se acelera. No tenemos tiempo para que los alumnos cultiven la oralidad y que se sometan a nuestra corrección y orientación para mejorar su discurso verbal.

Y si de exámenes se trata, los orales van desapareciendo en aras de los escritos, y esto por muchas razones.

Pensemos en nuestros futuros profesores de las Facultades de Humanidades o de Letras. Cada vez tienen menos ocasión de probarse en la elocución. Y día a día hemos reducido al alumno de letras meramente a eso: letras

y no sonidos, habla oral. Alumnos grafemáticos, -con perdón del grecismo pedagógico-, mudos.

El manejo competente del sistema lingüístico en el habla oral es muy difícil, porque no nos da un exiguo margen correctivo; debe hacerse sobre la marcha. A diferencia de los trabajos escritos. Y, como dice el refrán: «Palabra y piedra arrojada no tienen vuelta». En cambio, al escrito podemos aplicarle mano diurna y nocturna para perfilarlo y castigarlo, y tomar nuestro tiempo, y hasta pueden escribir por nosotros, o corregir otro lo nuestro. Pero en la oralidad estamos como el torero solos frente al toro sin tronera o burlador que nos proteja.

El discurso oral es exposición, pero en el sentido de convertirnos en expósitos, en expuestos, sin techo que nos cubra.

Enseñar los recursos de la oralidad y la corrección del discurso oral exigen del profesor un manejo destrísimo del sistema, que es infrecuente en nuestros docentes, en todos los niveles de enseñanza. Y el joven egresado deberá corregir el habla oral de sus futuros alumnos desde su propia incompetencia. Máxime si pensamos que es de las Facultades de Humanidades de donde sale el mayor plantel de educadores y formadores de formadores: para los Institutos de Formación Docente de maestros. Es un efecto dominó gravísimo, porque nadie da lo que no tiene. No educamos a nuestros alumnos universitarios en el cultivo del discurso oral, él, egresado no podrá educar en él a los maestros; y los maestros no podrán encauzar a los niños en la oralidad. Esto es una seria concatenación de consecuencias lamentables para la vida sociopolítica de nuestros muchachos y chicas, como se verá.

Hago una aclaración al paso. Cada vez que escribo «oralidad» en mi computadora, la pantalla me la muestra subrayada de rojo. Y esto me lleva a comentarles algo. La palabra «oralidad» no está incluida en la última edición, la 22ª, del *Diccionario de la lengua española* (2001), de la Real Academia Española. Y tampoco aparece en el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, ni en el del *Diccionario del español moderno*, de Manuel Seco. Y hablo de los tres mayores lexicones de nuestra lengua. Hace dos años, al advertirlo, presentamos nuestra propuesta de inclusión, que recogerá, posiblemente, la edición venidera del *DRAE*. Posiblemente ya estará incluida en la versión actual en pantalla, que se elabora hasta el momento de salir la nueva edición en papel.

Ahora bien, esto es un síntoma neto de cómo la oralidad no ha recibido la atención suficiente y merecida. Lo curioso es que nunca como en el último cuarto

de siglo ha abundado una bibliografía rica y varia sobre los diversos temas conexos a la oralidad.

Resulta inadmisibile que los folclorólogos sigan hablando de «la literatura oral» al referirse a las creaciones estéticas orales como la lírica o la narrativa de transmisión tradicional. Allí no hay letras, el pueblo folk es ágrafo. Hablar de «literatura oral» es como hablar de «mate amargo con azúcar», con perdón por la apelación afectiva al uso de la *caá yaiba*, o *ilex paraguayensis*. Esto es otro síntoma, esta vez de cómo ha avanzado hegemónicamente, en nuestra cultura la letra sobre la voz.

En los posgrados, sea en la especialización o en la maestría, el trámite se cumple con la presentación de un trabajo escrito que cada vez menos –no lo exige la ley- es sometido a exposición y defensa oral. Va quedando sola la tesis doctoral. Pero no nos esperancemos. De las últimas cinco tesis en que he oficiado como jurado, en cuatro de ellas los doctorandos se han valido abundantemente de apoyaturas electrónicas, en dos casos ya francamente abusivas, pues convirtieron a la esperable exposición en una casi lectura de pantalla con proyección de textos por el *power point*.

El nivel universitario está padeciendo un gradual destierro de la oralidad.

El estado de la cuestión del cultivo disciplinado de la oralidad en nuestro país –aunque es generalizado en muchos otros países de lengua española- es más grave aún en la enseñanza primaria y en la secundaria o media, particularmente, después de esta lamentable década de ensayos sin verificación ni evaluación, en que se constituyó la reforma educativa.<sup>3</sup>

No se ha destinado ni se le destina espacio a la educación en la oralidad en la práctica del aula, y esto por lo dicho respecto de la formación de nuestros maestros.

El adolescente o joven egresa de la escuela secundaria con notable limitación para expresarse oralmente. Estuvo «contenido», como hoy se dice, por la institución escolar, y se ha evitado de él la exclusión del sistema. Ahora bien, al

---

<sup>3</sup> La reforma comenzó mal, al confundir la nominación: se habló de nivel «polimodal», asociando un elemento griego a uno latino, con ignorancia prolija de ambas lenguas, y, ya se sabe por la doctrina de Pitágoras, que la cosa está en su nombre: la confusión desde el bautizo, y así siguió.

Se trató de un «trasplante cultural» de la legislación española a nuestras tierras, y no de un «cultivo cultural», con su correspondiente adecuación a nuestra realidad. Fuimos epigónicos y no discipulares.

egresar pasa de *incluso* a *expósito*, con todo lo que esto significa, pero la exposición mayor es que no está habilitado a hablar por sí con firmeza y convicción. No maneja el sistema, su incompetencia es grande y podemos hablar de un inválido, de un disminuido verbal. Claro que estas duras expresiones son políticamente incorrectas, y otros se hablarán de «capacidades diferentes», y todas las formas cínicas –en su acepción vulgar- de atenuación que se quieran manejar, con las que se engaña al muchacho sin solucionar su invalidez.

Aspira a un empleo, y no es capaz de presentarse oralmente en el plazo de un minuto frente al seleccionador de personal. ¿Y quién es responsable de esta exclusión laboral después de tanta inclusión educativa? Nadie, el sistema. En esto se me recuerda la tribu de los yahoos (con nombre de personajes de los Viajes de Gulliver o de correo electrónico) del cuento de Borges que da nombre al libro: «El informe de Brodie». Esa curiosa tribu que descubre el misionero protestante, en medio del espacio continental, tenía extrañas conductas: hacía el amor en público, pero se ocultaban, pudorosos, para comer. Pues bien, esa tribu ignota no asociaba el acto del coito con el producto que nueve meses más tarde emergía. Por ello no tenían sentido de paternidad. ¿Hay alguna mejor forma de definir a muchos nuestros ministros de educación? Sobre todo en horas en que quienes ayer fueron Luteros que encabezaron la reforma, hoy son Ignacios de Loyola de la Contrarreforma.

El joven tiene derecho a ser educado en el discurso oral por razones políticas, sociales y culturales de fundamento. El 90% de la expresión y comunicación del hombre en sociedad es por vía oral. La expresión escrita es mínima. Luego, la inserción efectiva del muchacho en la vida activa sociopolítica depende de su manejo competente del discurso oral. Lo paradójico es que el *homo typographicus* sigue pesante en la cultura contemporánea.

Sumémosle mayor preocupación al planteo, recordando la naturaleza del discurso en los medios orales de comunicación. A ello he dedicado una lección en la Escuela de Lexicografía Hispánica, de la Real Academia Española, el año pasado, y a ese texto refiero.<sup>4</sup> Pero, ¿cuál es la incidencia de ese discurso pobre, tartajado y vulgar en considerables programas de radio y televisión? La cátedra oral radiofónica y la impresiva de la tevé convalidan al muchacho en su limitación, y le traen, a su vacilante oralidad, la tranquilizante muestra de que se puede ser exitoso

---

<sup>4</sup> Barcia, Pedro Luis. (2005) «La lengua en los medios orales de comunicación», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, LXX, n° 279-280: 373-371.

y ganar dinero, siendo, a la vez un discapacitado verbal, como ocurre con un conjunto nada pequeño de animadores y locutores. Esta contraescuela activa e incesante, que para su aprendizaje no requiere ni alfabetización ni esfuerzo, distorsiona el poco trabajo correctivo del discurso oral que podamos hacer.

El muchacho y la chica que no han podido ejercitar, o no le hemos sabido desarrollar, el discurso oral, están desvalidos en el plano del ejercicio de su derecho a la libertad de expresión. No existe para ellos ese derecho, pues son cautivos de las limitaciones de la indigencia lingüística creciente. Un número cada vez mayor de nuestros jóvenes está por debajo de la línea de pobreza lingüística, situación que los excluye de una participación activa, libre en la democracia.

La desatención a la enseñanza del discurso oral está generando jóvenes que no podrán ejercer sus reclamos con eficiencia, sus propuestas apelantes, la defensa de sus derechos, el derecho a réplica, pues no están dotados de la palabra convincente y no saben armar una exposición fundada que respalde sus intereses. Es una contradicción que nunca como ahora han crecido los estudios sobre la cortesía verbal en los especialistas en oralidad, centro de múltiples congresos, y es cuando menos se afirma su habitual uso en la enseñanza y en la vida cívica.

La cortesía es esencial para la convivencia, por la atenuación y adecuación de tonos y fraseos. Desconocida en el ejercicio cotidiano, va preponderando la frase categórica, inapelable, cerrada al allegamiento de opiniones.

La escuela de convivencia que es el diálogo entre las personas, la práctica en la comprensión del otro y de la tolerancia activa, a través del canal del discurso oral, se han estrechado. La escuela ha ido declinando su práctica y la universidad ha seguido igual camino.

Si pensamos la lengua como espacio de participación, la escuela no está generando espacio de diálogo. Ni la universidad lo propone. No se enseña a dialogar, a debatir y argumentar. Es decir, no se lo adiestra al futuro ciudadano en el ejercicio de su libertad de expresión.

Todo lleva a los mismos resultados. Alumnos *anóticos*: incapaces de oír al otro. Se dan monólogos paralelos y agresividad verbal y formas de la descortesía, en lugar del diálogo. Mala escuela para la vida social de mañana.

A la oralidad, no se la enseña. Nunca como hasta hoy ha habido tal caudal de bibliografía sobre estos temas y, a la vez, menos aplicación real en la docencia de los principios que sustentan lo dialogístico y lo argumentativo. Cómo puede

causar asombro que en todo se tienda a acciones de hecho, como se dice, obviando el diálogo. El diálogo es escuela de tolerancia y camino de comprensión, pero no es un saber natural: se lo debe enseñar y aprender. En él se instala la participación.

La escuela ha privilegiado solo dos de las cuatro destrezas esenciales en la enseñanza de la lengua: leer y escribir. Las otras dos: escuchar y hablar, son cienientas didácticas.

La llamada escucha atenta es una capacidad que disminuye con los años: se tiene un 90% a los 9; un 80% a los 12; a los 17, un escaso 28%. Me pregunto, ¿qué capacidad de escucha atenta tendrá para mi oralidad este auditorio que excede los 17 años?

Simone Weil dice: «Aquellos que sufren más injusticia, son los menos aptos para articular su sufrimiento. Y si la mayoría silenciosa encontrara liberación por el lenguaje, tendrían otra salida que no la acción.

Es la liberación del sujeto por el lenguaje oral que lo ex-presa, lo libera, porque el silencio es opresión y violencia.

La lengua oral es el principal vehículo de interacción social. Cuidemos su formación, su desarrollo, su competencia creciente, no solo en riqueza semántica sino en la adecuación a situaciones y contextos cambiantes.

«Se ha considerado a los sofistas –dice Jaeger- como los fundadores de la ciencia de la educación. En efecto, pusieron los fundamentos de la pedagogía y la formación intelectual». <sup>5</sup> En la concepción de Protágoras, la educación general, que es vista como *telos*, se identifica con la educación política. Y en este programa, digamos así, la retórica era enseñanza fundamental, no tanto como una actividad literaria, sino como una forma de acción, para la articulación del hombre en el seno de la polis.

Aristóteles asoció la enseñanza y dominio de la retórica, dijimos, con la ética y la política. Y con ello, propuso la importancia de la dimensión del discurso oral en una democracia. Hoy estamos perdiendo esta conciencia cultural de integrar la oralidad con toda su vitalidad en los distintos estadios de la educación sistemática. Apostemos a su recuperación. Prescindamos de las connotaciones económicas

---

<sup>5</sup> Jaeger, Werner (1993) «Los sofistas» en *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: 273.

PEDRO LUIS BARCIA

del vocablo «rescate» y atengámonos a la etimología, volvamos a captarlo, volvamos los ojos a ese objeto valioso y herramienta activa para la vida de la comunidad humana que es el discurso de la palabra viva. Sumemos a ello, la idea moderna que se ha integrado al vocablo «rescate», como salvamento, cuando, libramos a un extraviado o náufragopreciado de las circunstancias en que está sumido. Urge rescate del discurso oral por su imprescindible utilidad en la formación político social del hombre, como supieron instrumentarlo los griegos paradigmáticos.



# UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO SOCIAL E CULTURAL DA MÚSICA NA GRÉCIA ANTIGA

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

## **Resumen:**

En la primera parte de esta introducción al estudio social y cultural de la música griega antigua se presenta una introducción general sobre los estudios del tema, exponiendo consideraciones acerca de su tradición desde el Renacimiento y presentando algunos aspectos sobre el tratamiento mitológico del tema musical entre los griegos. Después de algunas consideraciones acerca de la necesidad de un estudio detallado, basado sobre un diálogo entre los diferentes tipos de registro del pasado (escritos, iconográfico y materiales), se presenta la dimensión particular que la música tuvo entre los antiguos griegos, a través del estudio de tres temas: la presencia de la música en la educación, abordada a través de un estudio comparativo sobre la enseñanza musical de personajes míticos e históricos; la dualidad cultural entre el *aulos*, vinculado simbólicamente al universo dionisiaco, y la *lyra* ligada al campo apolíneo; y el estudio de un caso, casi biográfico, en el cual se analiza la actuación social del trompetista y su movimiento profesional entre la paz y la guerra.

## **Abstract:**

*In the first part of this introduction to the social and cultural study of the ancient Greek music, one does a general introduction about the studies on the subject, exposing considerations about its tradition since Renascence, and presenting some aspects about the mythological treatment of the musical theme among the Greeks. After some considerations about the necessity of a detailed study, based on a dialogue between the different types of register of the past (written, iconographical and material), one presents the very particular dimension that the music had among the ancient Greeks, through the study of three themes: the presence of the music in the education, approached through out a comparative study on musical teaching of mythical and historical personalities; the cultural duality between the aulos, connected symbolically to the universe of Dionysus,*

*and the lyra, linked to the field of Apollo; and a case study, almost biographical, in which one analyses the social actor of the trumpet player and his professional movement in between peace and war.*

Na maioria dos manuais de História de Grécia Antiga, alguns direcionados ao grande público, outros a estudantes secundaristas ou universitários, quando o autor lembra-se de falar algo sobre a música, dedica-lhe no máximo umas duas ou três páginas, quando muito – portanto, de uma forma desproporcional à relevância que a música possuía no conjunto da vida social e cultural dos antigos gregos.

Não é nosso objetivo, aqui, inventariar os motivos das deficiências do helenismo moderno face ao fenômeno musical. Limito-me a duas considerações gerais, uma sobre o fato, e outra sobre suas causas.

Em primeiro lugar, essas deficiências vêm da arrogância – daqueles que postulam a submissão do musical ao literário – à humildade – daqueles que reconhecem a primazia da cultura musical entre os gregos, mas não dispõem de elementos para caracterizá-la devidamente.

Em segundo lugar, essas deficiências resultam de uma dificuldade fundamental, enraizada na própria natureza do fenômeno musical e na relação desse com os vestígios documentais que nos foram legados. Os gregos, apesar de disporem de um sistema de notação musical e de produzirem conhecimentos aprofundados de teoria musical, preferiram preservar seu repertório na memória – entre a escrita e a oralidade, privilegiaram a última. Com isso, a incomensurável riqueza de um universo incontável de composições musicais – algumas delas preservadas por gerações e séculos até o Baixo Império – pôde parecer quase radicalmente perdida e jogada num inevitável esquecimento eterno. Diferentemente, podemos apreciar as criações do gênio grego na tragédia, comédia e poesia lírica; na historiografia e na filosofia; na pintura de vasos, escultura e arquitetura. Isso gerou na historiografia, no tocante à música, uma confusão entre a riqueza de dados legados pela documentação literária ou arqueológica e a cultura e sociedade que se queria descrever – resultou num fenômeno de inversão, pelo qual se subestimou o valor do conhecimento do fenômeno musical para uma compreensão global da Grécia Antiga. Hoje sabemos analisar esse esvanecimento da cultura musical entre os vestígios da cultura grega antiga: sua prática fazia parte da cultura imaterial dos gregos, de modo que, ao longo das gerações, na Antiguidade, sua riqueza e sua erudição passaram a integrar seu acervo de Patrimônio Cultural Intangível, aquele cuja substância imaterial jazia na memória

social ativa e nas práticas de sociabilidade cotidiana, não obstante tenha tido sua expressão material, largamente documentada no registro arqueológico, seja pelos estudos arqueorganológicos dos instrumentos musicais antigos, seja pelas representações iconográficas da pintura de vasos, esculturas e estatuária, seja ainda pelos contextos arquitetônicos de performance musical (como por exemplo o teatro, o odeon ou o santuário).

Todavia, existe uma tradição de cinco séculos, construída por estudiosos que não se acomodaram e escolheram como meta restaurar, na memória moderna que temos do Mediterrâneo antigo, o devido lugar ocupado pela música. Inicia na Itália, na Renascença, com o pai de Galileu, que estudou os manuscritos medievais que traziam composições atribuídas a Mesomedes de Creta, passa, na França, durante o Iluminismo setecentista, por Rameau e Rousseau, chegando, no séc. XIX, a Bellermann, na Alemanha, que decifra a notação musical a partir da tábua de Alípius e é o primeiro a traduzir a obra de Aristóxenes. Ainda no séc. XIX, passa igualmente por Theodor Reinach, que publica os *Hinos a Apolo* de Delfos e o *Epitáfio de Seikilos*, descobertos no final do séc. XIX em escavações arqueológicas empreendidas pela Escola Francesa de Arqueologia, identificando a natureza destas inscrições, até então incompreendidas quanto à sua natureza musical, como textos com notação musical. No séc. XX, passa por Max Wegner, que em meados do século elaborou um estudo sistemático da iconografia de vasos áticos retratando parte do cotidiano musical. E chega, finalmente, na aurora do séc. XXI, a Annie Bélis, com seu conjunto *Kerylos*, que, graças ao meticuloso trabalho realizado pelo *luthier* Jean-Claude Condi sob orientação desta, utiliza *kithárai*, *lýrai*, *kroupezai*, *tympanon* e um *aulós* transversal construídos com o máximo de fidelidade aos moldes antigos, para gravar, no CD «*De la pierre au son*», um repertório selecionado de 15 peças, interpretadas com base numa sólida erudição que se sustenta sobre o estudo minucioso da notação musical, da teoria e dos gestos e técnicas registrados na pintura de vasos ou esculturas.

Esses estudiosos e muitos outros redescobriram, através de testemunhos de natureza a mais variada, o mundo da música entre os gregos. Seguramente, as escassas dezenas de fragmentos musicais de que dispomos nos dão uma pequena, muito pequena idéia do imenso repertório melódico grego. A música aparece-nos, no entanto, por meio do cruzamento de diversos tipos de documentos históricos e arqueológicos, uns musicais, outros não. Entre os registros musicais, somam-se aos fragmentos de composições, os tratados teóricos, os manuais de ensino, com suas tábuas didáticas reproduzindo o sistema de notação, bem como os vestígios

arqueológicos de instrumentos musicais – restos de instrumentos verdadeiros ou miniaturas votivas. Cotejamos essas informações, qual a montagem de um quebra-cabeça, com dados trazidos pelas reflexões de filósofos, como Platão e Aristóteles, pelas descrições de mecânica, como Vitruvius, pelos estudos de plantas, como Teofrasto, pelas detalhadas explicações dos dicionaristas tardios, como Polux ou mesmo o bizantino *Suda*, pelas várias descrições de cenas cotidianas e de mitos, contidas em textos literários que vão da história à poesia trágica, passando pela epopéia homérica, pela comédia, pela lírica e pela elegia, entre outros gêneros. Por fim, dispomos do registro iconográfico, com imagens que nos restituem a vivência cotidiana da música, ao mesmo tempo em que nos informam sobre as técnicas de construção e de execução dos instrumentos musicais.

Nossa contribuição científica constitui uma peça nesse complicado quebra-cabeça de reconstituição da música na Grécia Antiga. Propusemo-nos realizar um inventário das cenas, registradas sobre a cerâmica ática, em que são retratados instrumentos musicais. Nosso levantamento dispõe, basicamente, de dois tipos de cenas: cenas mitológicas e cenas humanas. Aprofundamos, em nossa pesquisa, o estudo das cenas retratando a vida diária dos homens e mulheres. Essa separação, porém, nem sempre é tão fácil. Às vezes há uma mistura de elementos humanos e mitológicos; outras vezes, não podemos definir se o pintor queria representar uma situação da vida diária ou uma narrativa mítica. Além disso, a linguagem pela qual ele retrata o mundo cotidiano não é a mesma de uma foto jornalística. Faz uso de apologias, de atributos; sintetiza, numa cena, um conjunto de situações que compõem uma prática social. Nessa síntese, intencionalmente, lembra de alguns aspectos e elimina outros. Não bastando isso, há uma forte mescla entre idealização e descrição da realidade. Nossa análise baseou-se em um intenso diálogo entre o registro iconográfico e o registro textual, cuja comparação gerou possibilidades novas de interpretação e reconstituição dos contextos cotidianos de performance musical e de suas significações culturais e sociais. Este estudo foi sistematizado em nossa tese de doutorado, defendida em 2001, no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, sob o título «Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos (3 volumes)», sob orientação da Profa. Dra. Haiganuch Sarian.

Em um curso introdutório, não é possível abordar toda a amplitude cultural e social do fenômeno musical na vida dos antigos gregos. Sem sombra de dúvida, um estudo atento e detalhado, baseado no diálogo entre os diversos tipos de registros

do passado (textuais, imagéticos e materiais), apresentaria ao leitor a dimensão muito particular que a música ocupava entre os gregos. De um lado, podemos destacar o grande número de divindades que tocavam instrumentos musicais ou às quais associavam-se narrativas em que os instrumentos musicais compunham a parte central do enredo. Lembremos das histórias da invenção da *lúra* por Hermes e de quando este repassou este instrumento a Apolo. Lembremos do Apolo citaredo e de seu coral das Musas, patronas das atividades artísticas e intelectuais, muitas delas representadas tocando os mais variados instrumentos. Destaquemos o papel que este deus, músico por excelência, possuía no que concerne às atividades civilizadoras, representativas da cultura. Lembremos da invenção do *aulós* por Atena e seu posterior repúdio a este instrumento, do qual o sileno Marsias apropriou-se. Este sileno, tornando-se notável *auletés*, veio a enfrentar Apolo em um *agon*, no qual saiu perdedor e vítima da fúria do deus músico. Temos também o desafio de Tamyras às Musas: sendo penalizado, após sua derrota, estas lhe arrancaram os olhos e o privaram daquilo que o homem tem de mais precioso: a recordação daquilo que sabe, impossibilitando-o, assim, de prosseguir na arte musical.

A forma poética como Pã criou sua flauta, a *syrix*, utilizando-se dos juncos onde morrera sua ninfa amada, quando fugia ao seu assédio, chama-nos a atenção, pelo dom que os sons deste instrumento têm de expressar as dores do amor. Recordemos o poder da música de Orfeu, que convenceu as divindades dos infernos a lhe devolverem sua amada, Eurídice; ou ainda quando o mesmo Orfeu encantava os animais com sua melodia, cantando acompanhado de sua *lúra*. Lembremos de histórias em que o músico torna-se alvo da violência, como a própria morte de Orfeu pelas mãos das mulheres trácias ou das mênades; não esqueçamos da tentativa frustrada de assassinato do músico Arion quando retornava de sua tournée musical na Sicília; ou ainda a morte patética e real do músico-poeta Simônides, que morreu enquanto dormia sob uma árvore, tendo se engasgado com um figuinho que caiu dos galhos da mesma. Não esqueçamos também a da morte trágica do professor Linos, irmão de Orfeu, nas mãos do violento jovem Hércules, que se rejeitava a seguir suas aulas de música. Veremos também os vários heróis que aprenderam, na juventude, a arte da *lúra*, muitos deles alunos do centauro Quíron. Lembraremos aí de Aquiles, tocando sua *lúra*, e acalmado assim as próprias divindades que ficaram encantadas com a doçura de sua música. E as cenas amorosas... como de Pã ensinando seu amado Dafnis a tocar a *syrix*, ou Mársias ensinando seu jovem amado Olimpos a tocar o *aulós*. Não esqueçamos

da Deusa Mãe, Réia, sempre com seu grande *tympanon* à mão. Outra figura muito forte era a imagem aterrorizadora das Sereias, personagens mitológicas com corpo de ave e cabeça humana, que atraíam com sua música os navegadores que, inebriados e seduzidos por sua beleza, encontravam sua morte nos naufrágios junto aos rochedos em que estas se encontravam. E Orfeu, que com seu canto, acompanhado de sua *phorminx*, conseguiu superar o efeito mortal do canto das Sereias, permitindo que os argonautas passassem pelos rochedos incólumes. No séc. IV a.C., tornou-se comum colocar estátuas de Sereias tocando *lýra* junto aos túmulos, como protetoras das almas no mundo dos mortos. Percebemos que as Sereias transformaram-se em espelhos das Musas, como o duplo destas no mundo dos mortos.

É próprio do imaginário mitológico grego este rico acervo de narrativas em que deuses e heróis participam de histórias ligadas a instrumentos musicais e ao canto. Difícilmente encontraremos outro povo com um repertório de narrativas míticas tão rico em seus elementos musicais. Sem dúvida isto reflete (ou instaura?) um cotidiano, nas suas dimensões pública, doméstica, religiosa e funerária, repleto de práticas sociais realizadas com o acompanhamento musical. As ditas «árias de trabalho» eram uma característica do dia-a-dia de uma série de atividades laboriosas, sobretudo aquelas que envolvessem procedimentos físicos repetitivos e extenuantes, tais como bater a massa de pão, remar embarcações, colher uva. Há registros iconográficos e textuais de cantos específicos, muitas vezes com o acompanhamento do *aulós* ou da *lýra*, que eram realizados durante estas práticas sociais. Uma particularidade dos antigos gregos era a prática de utilização de instrumentos musicais para acompanhar atividades atléticas, tanto nos treinamentos como nas competições: isto incluía desde provas de habilidade, mais ritmadas, como o salto com halteres (Figura 1) ou arremesso de dardo ou disco, nas quais o *aulós* contribuía para ordenar e cadenciar os movimentos, até provas de força física, como as lutas e a corrida a pé, sendo a *salpínx* (trompete) utilizada nas barulhentas corridas com quadriga.



**Figura 1:**

Jovem *auletés* acompanha atleta que pratica salto com halteres.

Muito peculiar entre os gregos é a onipresença da música nos rituais, sendo raríssimos os procedimentos de comunicação entre as divindades nos quais a música se fazia ausente – exemplo destas exceções seriam alguns cultos ctônicos. Na grande maioria dos casos, não se concebia um sacrifício sem o *auletés*, pois a música do *aulós* chamava a divindade, evocava e promovia sua epifania, de modo a garantir que o deus ouvisse os pedidos, agradecimentos ou homenagens. Conhecemos algumas histórias sobre a necessidade de se substituir o músico, pois a divindade não atendia ao *auletés* requintado, tendo sido necessário chamar um

músico humilde para que se efetivasse a comunicação com o divino, para que o sacrifício fosse assim aceito. (Figura 2)



**Figura 2**

Jovem *auletés*, com trajes de músico profissional,  
levando tubos de *aulós* na mão, despede-se com deferência do altar.

Neste curso de introdução não haveria espaço (tempo) para comentarmos o papel da música em contextos como os banquetes (*symposia*), as folias festivas (*komoi*), os rituais de casamento, as práticas eróticas (*porneia*), a guerra ou o



culto aos mortos. Ao longo de nosso curso, com o objetivo de fazer uma introdução aos estudos da música na cultura grega antiga, trouxemos três temas: a presença da música na educação, abordada por meio de um estudo comparado do ensino musical de personagens míticos e históricos; a dualidade cultural entre o *aulós*, vinculado simbolicamente ao universo dionisíaco, e a *lýra*, ligado ao campo apolíneo; e um estudo de caso, quase prosopográfico, em que se estudou o sujeito social do trompetista e seu fluxo profissional entre a paz e a guerra. Apresentaremos aqui, resumidamente, o tema do trompetista, procurando oferecer ao leitor uma visão mais aprofundada da dualidade simbólica entre o *aulós* e a *lýra* e da problemática da educação musical, dado o potencial destes temas para ensejar uma compreensão ampla das dimensões social e cultural do fenômeno musical na vida dos gregos antigos.

#### **UM ESTUDO DE CASO: O TROMPETISTA (*SALPIKTES*)**

Para ilustrar a dimensão social da prática musical, escolhemos analisar um tipo de músico menos conhecido: o trompetista, tocador da *salpínx*, denominado *salpíktes*. Alguns epigramas votivos nos permitem conhecer alguns detalhes sobre a vida de dois trompetistas, o que nos permite fazer inferências sobre seu campo de atuação profissional. Atuavam tanto no contexto de guerra como de paz. Durante as batalhas, alternava com o *auletés*, dependendo da região e tradição cultural, a função de acompanhamento das tropas, sendo o instrumento adotado entre os atenienses, diferentemente dos argivos e espartanos, que preferiam o *aulós* (Figura 3). Durante a paz, entre suas alternativas profissionais, atuava nos palcos, fazendo as sinalizações, aberturas e mudanças de cena nas apresentações teatrais, ou nos jogos (Figura 4), como nos jogos olímpicos, onde podia participar de uma competição voltada aos trompetistas, na qual eram premiados primeiro e segundo lugar, para atuarem acompanhando o arauto e anunciando os vitoriosos. Alguns trompetistas foram notabilizados pela tradição, sendo de nosso conhecimento significativas anedotas, que nos permitem inferir diferentes aspectos deste importante agente social cuja atuação profissional transitava entre a paz e a guerra, trazendo-nos mais um exemplo sobre a inserção social e cultural da música na sociedade grega antiga.



**Figura 3:**  
O trompetista na guerra:  
soldado, em trajes de hoplita, soprando a *salpínx*.



**Figura 4:**  
O trompetista na paz:  
Drama satírico, representando uma corrida de quadrigas, com participação de mênades e sátiros.  
Uma mênade sopra a *salpínx*, em uma dupla alusão:  
seu papel no acompanhamento de provas atléticas e seu papel propriamente no palco teatral.

### **A DUALIDADE SIMBÓLICA ENTRE O AULÓS E A LÝRA:**

Propus uma abordagem sobre o tratamento cultural ético e estético conferido pelos antigos gregos aos seus instrumentos musicais (neste artigo, serão tratados, sobretudo, o *aulós* e a *lýra*). Diferenciados simbolismos associam-se a distintas situações sociais, de modo que a significação associada ao *aulós* ou à *lýra* não é sempre a mesma: um é o significado atribuído ao *aulós* no contexto erótico do banquete, outro é seu significado no acompanhamento de uma atividade atlética ou militar; um é o significado da *lýra* na esfera educativa, outro é seu significado no imaginário funerário. Dentre a pluralidade de contextos simbólicos, elegi abordar, neste curso introdutório, um deles: a dicotomia entre a *lýra* e o *aulós*, em um contexto pedagógico, moral, filosófico e mitológico, que nos remete a um nível simbólico profundo, o nível do par de opostos «cultura» / «natureza». Este estudo nos conduz a uma gama de interpretações possíveis sobre identidade, memória e etnicidade.

Identificamos, na cultura grega, a presença de uma estrutura de oposição binária na antagonista atribuição de valor e sentido a dois instrumentos musicais: a *lýra* e o *aulós*; a primeira significando a cultura, a segunda, a natureza.

Nosso interesse centralizou-se em analisar a corrente de pensamento marcada pelo antagonismo simbólico entre a *lýra* e o *aulós*, buscando evidenciar as bases de sua semiose. Identificamos várias estratégias discursivas que enaltecem as qualidades da *lýra* e depreciam o *aulós*, entre as quais destacamos a elaboração cultural de explicações acerca da origem dos instrumentos. Ao associarem à *lýra* a uma origem nacional e a deuses olímpicos e heróis homéricos, conferem-lhe um estatuto de positividade étnica, estética e cultural - como se fosse compositiva do fundamento da humanidade e da civilização. Por outro lado, ao atribuírem a invenção do *aulós* a entidades ligadas ao mundo da natureza e ao mundo bárbaro (como a Frígia e a Líbia), aproximam-no da selvageria e colocam-no em uma condição de alteridade absoluta em relação à cultura.

Vimos como a *lýra* e o *aulós* inserem-se em dois universos da vida absolutamente inversos, simbolizados na cultura grega pela oposição entre o «apolíneo» e o «dionisíaco». A ligação que a *lýra* mantém com o apolíneo garante-lhe um papel civilizador da humanidade; por outro lado, a estreita ligação do *aulós* com o dionisíaco confere-lhe um caráter de desordem potencial, de uma arrebatadora *hybris*, capaz de abalar a ordem humana. Ademais, a *lýra* catalisa o poder místico purificador da alma que os pitagóricos viam na música, ao

identificarem a harmonia dessa com aquela que reina sobre o cosmos. É a música da *lýra*, assim, acompanhando vozes melífluas, que melhor imita a melodia celestial das esferas.

Havia um debate pedagógico intenso, resultante dos preceitos acima expostos, que culmina na condenação filosófica do ensino da *aulós* aos jovens, como podemos verificar em Platão e Aristóteles.

A título de avaliação da amplitude social desse discurso que deprecia a arte da *aulética*, ressaltemos a ressonância intelectual que deve ter tido o debate público sobre o caráter dos instrumentos, a partir da encenação, na metade do séc. V, das peças *Mársias* de Melaníppides e *Argos* de Telestes, sob influência das quais ocorreu uma disseminação do interesse pelos mitos referentes à invenção do *aulós* por Atena e à disputa musical entre Apolo e o sátiro frígio. Os resultados se fizeram sentir na crescente representação dessas narrativas míticas sobre monumentos figurados a partir da metade do séc. V, tendência inaugurada possivelmente pelo grupo *Atena-Mársias* de Míron, colocado em destaque na Acrópole de Atenas, com estátuas em tamanho natural. A análise global da iconografia referente a esses mitos, da segunda metade do séc. V e séc. IV, revela-nos que entre os artistas estabeleceu-se uma tradição de ‘codificação’ desse ‘complexo mítico’, inserindo numa única narrativa, linear e seqüenciada, os fatos narrados desde a invenção do *aulós* por Atena até o escalpelamento de Mársias por Apolo. O fato mais significativo que a análise quantitativa da cerâmica nos fornece é a evidência de uma enorme popularidade, no final do quinto século e no quarto século, da lenda respeitante ao concurso musical entre o citaredo olímpico, Apolo, e o *aulçtés* frígio, Mársias. Essa pode ser atestada tanto na arte ática, como na italiota e etrusca.

Por que teria havido este grande interesse pelo conflito entre Apolo e Mársias entre os pintores de vaso da virada do séc. V para o IV? A resposta parece ser simples. Os artistas, sensibilizados pela discussão sobre o valor e caráter da *lýra* e do *aulós*, resolvem tomar partido. Registram, simbolicamente, seu despreço pelo *aulós* e sua admiração pela *lýra*. Vários fatores podem ter convergido nessa tomada de posição favorável à *lýra*: o orgulho ático, o desprezo pelos tebanos, a influência do pitagorismo, a afirmação étnica em relação à barbárie, ou até mesmo uma estrutura antropológica profunda, inconsciente, que demarca as fronteiras da «cultura» e da «natureza», o domínio do humano e do animal ou monstruoso, o mundo dos vivos e dos espíritos.

Concluimos, com Pierre Demargne, que a oposição entre a *lýra* e o *aulós* estabelece simbolicamente os limites entre o racional e o irracional:

*«A reserva da deusa e seu desdém face à ingenuidade do sátiro glorificam a protetora da arte e da cultura. A execução da cítara, comum a Atena e Apolo, parece traduzir uma função de cultura; há uma oposição clara entre Dioniso e seu cortejo - ao qual pertence Mársias - e Apolo: é, podemos dizer, a oposição entre o irracional e o racional no pensamento grego».*<sup>1</sup>

### **A EDUCAÇÃO MUSICAL:**

A exposição sobre a educação musical teve como objetivo avaliar a relevância da educação musical na Grécia antiga, baseando-se no estudo comparado das biografias de grandes homens públicos gregos e das «biografias» de heróis, voltando o olhar para a fase juvenil desses políticos e heróis, quando freqüentavam os professores de música. Propusemos que a relação entre mito e narrativa histórica constitui uma forma particular de se apropriar do estudo biográfico, na medida em que as vidas paradigmáticas dos heróis e as vidas exemplares (ou repreensíveis) dos homens públicos funcionam como um modelo para a discussão, voltada aos filhos dos cidadãos comuns, sobre os méritos do ensino musical, trazendo à tona o debate travado entre aqueles que defendiam esta instituição e aqueles que a julgavam negativa. Percorremos, inicialmente, a argumentação filosófica favorável ao ensino musical, destacando pensadores como Pitágoras, Platão, Aristóteles e Aristóxenes. Finalmente, estabelecemos o contraponto entre, de um lado, as narrativas biográficas de homens públicos proeminentes, tais como Temístocles, Címon, Alcibíades, Nícias e Alexandre, para tanto se valendo sobretudo das *Vidas Paralelas* de Plutarco, e, de outro, as narrativas mitológicas literárias e iconográficas referentes a Aquiles, Hércules, Íficles, Paris, Anfião e Zetos.

O nosso objetivo, neste curso, foi, por meio do estudo comparado de biografias, constatar a situação em que se encontrava, na Grécia antiga, o ensino musical. Além disso, buscamos entender qual o significado da presença da música no processo de formação do cidadão (*paideia*), apontando os discursos paradoxais de defesa e rejeição do uso da música na educação.

---

<sup>1</sup> Demargne, Pierre. *LIMC* Tomo II, vol. 1, «Athena», Commentaire b4, p. 1039.

*A opinião dos filósofos (os conceitos pitagóricos, platônicos e aristotélicos):*

Apesar do profundo desconhecimento, entre boa parte dos estudiosos da Antigüidade grega, da real dimensão conferida pelos gregos à educação musical, é bastante sabido que Platão e Aristóteles se dedicaram a fundamentar a valorização filosófica do ensino musical.<sup>2</sup> Essa elaboração filosófica constituía um reflexo de uma aceitação entre camadas cultas da população de idéias semelhantes àquelas pregadas pelos pitagóricos, que viam na harmonia musical uma estrutura homóloga à harmonia cósmica e defendiam, por conseguinte, que o aprendizado da música educava o espírito. A tradição pitagórica colocou uma série de pressupostos que fundamentaram filosoficamente, ao mesmo tempo, o misticismo da música e seu caráter educador. A *lúra* correspondia à ordem do mundo; suas sete cordas, aos sete planetas da galáxia. Cada um dos planetas tinha a sua voz própria na música das esferas celestiais. A harmonia da *lúra* era uma imitação da harmonia das esferas. A música tinha um efeito purificador.<sup>3</sup> Numa perspectiva mística, os seguidores das idéias pitagóricas acreditavam que o homem que não tivesse música na sua alma não podia ascender ao céu.<sup>4</sup>

Platão assim resumia as atribuições do professor de música na formação do jovem ateniense:

« (...) *Preocupar-se em dar a modéstia à juventude, impedir que ela se conduza mal em qualquer coisa. Independentemente disso, ele lhes ensina, quando a criança aprendeu a tocar a lúra, poemas de outros bons poetas, líricos desta vez: os mestres fazem as crianças cantarem acompanhadas pela lúra, e forcem assim que o ritmo e a harmonia tornem-se familiares à alma das crianças, a fim de torná-las mais civilizadas, com mais felicidade ficam regradas em seus movimentos, equilibradas e, assim, capazes de se fazer apreciar mais tarde como oradores ou homens de ação. Toda vida humana tem, pois, necessidade de harmonia e ritmo.*» (Platão. *Protágoras*. 325-6)

A preocupação tanto de Aristóteles como de Platão não era com o aprendizado musical em si, mas com as qualidades morais que a criança aprendia ao freqüentar as aulas de música, por isso o objetivo era o amadorismo e não o virtuosismo.<sup>5</sup> Efetivamente, a instituição do ensino musical era bastante antiga

---

<sup>2</sup> Moutsopoulos (1989). Cerqueira (1996)

<sup>3</sup> Nock (1927)

<sup>4</sup> Fr. de Varrão, *Apud. Escólio a Virgílio*, in: *Parisinus lat.* 7930. Savage in: *Trans. Am. Phil. Ass.* 56, 1925, p. 229 sq: «(...) *et negantur animae sine cithara posse ascendere*».

<sup>5</sup> Bélis (1999: 18).

entre os gregos, sendo algo que de certa forma compunha um dos elementos da identidade cultural.

*A educação musical nas biografias de políticos gregos proeminentes:*

Um estudo superficial das biografias dos principais homens de Estado atenienses do período clássico indica não só a importância conferida por muitos cidadãos ao aprendizado musical, como também a existência de opiniões contrárias.<sup>6</sup> Tomemos por exemplo as *Vidas Paralelas* de Plutarco, e analisemos as informações referentes ao período de formação, na infância e juventude, dos importantes homens públicos gregos e romanos estudados pelo historiador. A algumas constatações podemos chegar de forma imediata.

Primeiro, Plutarco, inserido numa herança cultural helenística e conhecedor da teoria musical e da história da música grega, compartilhava, aproximadamente cinco séculos após Platão e Aristóteles, dos valores que a cultura grega clássica conferia à música – o que pode ser melhor estudado em sua obra *Sobre a Música* (*De Musica*), mas pode ser averiguado também no conjunto de sua obra.<sup>7</sup>

Segundo, numa comparação superficial, há referências à presença da música na formação de muitos homens públicos gregos; porém, no que se refere aos romanos, Plutarco não se preocupa em falar sobre a educação musical. É possível que os educadores romanos pensassem como Epicuro, para quem a música não tinha nenhum significado além de um jogo de sons, e concordassem com Cícero, que afirmava «*que a música não tem utilidade alguma além de um prazer infantil, sem valor nenhum, posto que não pode guiar-nos à felicidade*».<sup>8</sup> Segundo o autor romano Cornélius Nepos, do séc. I d. C., «*ninguém ignora que a música, segundo o estado de nossos costumes, não convém a um personagem importante*», apesar de ter sido levada, entre os gregos, como «*digna de consideração e estima*».<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Bélis (1999:16).

<sup>7</sup> A regularidade e homogeneidade dos conhecimentos musicais e das informações de história da música, ao longo da obra de Plutarco, sugere-nos que o texto *De Musica* seja de fato de sua autoria, contrariamente àqueles que o atribuem a um Pseudo-Plutarco e o desconectam do conjunto da obra. Para esta discussão, apresentando argumentos favoráveis à autoria plutarqueana da obra, ver, mais recente: Rocha Júnior, Roosevelt Araújo da (2007) *O Peri Mousikes, de Plutarco: tradução, comentários e notas*. Tese de doutorado em Linguística, Campinas: UNICAMP.

<sup>8</sup> Sachs (1934: 98). Bélis (1999:16).

<sup>9</sup> Cit. em Bélis (1999:16).

Conforme Plutarco, Alcibíades, na idade de estudos, ouvia os mestres com atenção e, apesar de se recusar a aprender o *aulós*, aceitava dedicar-se à *lýra* e ao *plectron* (Plutarco. *Alcibiades*. 2); Nícias, por sua vez, não só recebera formação musical, como educara o jovem Hieron nas letras e na música;<sup>10</sup> diferentemente do musical Nícias, cujas qualidades públicas eram admiradas, Címon, considerado intemperante, tresloucado e desprovido da palavra fácil e da eloqüência próprias aos atenienses, não aprendeu nem a música nem as artes em voga entre os gregos (Plutarco. *Címon*. 4). Já Temístocles, segundo o historiador, era preguiçoso e desinteressado em relação aos estudos, apesar do talento reconhecido por seu mestre, que afirmou que ele jamais seria um qualquer, mas por certo grande no bem e no mal. Temístocles possivelmente tinha hábitos rudes, que justificavam as pilhérias que recebia das pessoas ditas cultas e refinadas, uma vez que ele não sabia manejar a *lýra* ou a cítara;<sup>11</sup> ele argüía, em contrapartida, que sabia tornar grande e ilustre uma cidade pequena e obscura. Temístocles representa aquele conjunto de opiniões que guardam um certo ceticismo acerca do efetivo valor da música na introdução de qualidades políticas no cidadão.

Terceiro, Plutarco, apesar de pensar de forma semelhante a Pitágoras, Platão e Aristóteles no tocante à educação musical, soube dar expressão às opiniões preconceituosas em relação àqueles que se dedicam à atividade musical. Lembrava que Antístenes<sup>12</sup> tinha razão em seu comentário sobre Ismêneas,<sup>13</sup> o famoso *auletés* tebano: «*Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem*». Reforçando essa linha de raciocínio, Plutarco cita outro caso:

---

<sup>10</sup> Plutarco. *Nícias*. 5. Outro grande homem público que foi notabilizado pelos textos antigos por suas qualidades musicais foi o general tebano Epaminondas, que tocava cítara com perfeição.

<sup>11</sup> Cleon era igualmente acusado de incapacidade musical, afirmando-se que sequer podia afinar corretamente uma *lýra*. Bélis (1999:16). Correa (1987: 56-57). Cf. Aristófanes. *Cavaleiros*. vs. 985-96: «Mas sobretudo, admira-se isso / da sua musicalidade suína: / pois dizem os outros / meninos, colegas seus, / que apenas na harmonia dórica, ele / conseguia a *lýra* afinar; / outra, não queria aprender. / Então o mestre de cítara, / irado, mandou-o embora: / «Pois nenhuma outra *harmonia* este menino / é capaz de aprender, / senão a *dolodórica*.» (tradução de Paula da Cunha Correa).

<sup>12</sup> Filósofo grego, Antístenes (444-365) foi discípulo de Sócrates, fundador da escola cínica e mestre de Diógenes.

<sup>13</sup> "Ismêneas de Tebas, um *dos auletai* mais ricos e mais prestigiados da Antigüidade, encomendou, de um atelier de Corinto, um instrumento que ele comprou por 7 talentos (isto é, 42.000 dracmas; comparativamente, um trompete valia somente 60 dracmas)». Bélis (1989: 45)



«Da mesma forma Filipe,<sup>14</sup> dirigindo-se ao filho que, com muita graça e talento, acabara de tocar cítara num banquete, perguntou-lhe: ‘Não tens vergonha de tocar com tanta habilidade?’. Com efeito, basta a um rei ouvir o som da cítara quando dispõe de tempo para isso, e já presta grande homenagem às Musas ao assistir aos concursos onde outros disputam os prêmios». (Plutarco. *Péricles*. 1)

Plutarco nos permite visualizar a existência, na cultura grega, de aspectos controversos acerca do valor do ensino musical. A leitura do Livro VIII da *Política* de Aristóteles nos possibilita perceber, do mesmo modo, elementos de uma discussão pedagógica. O objetivo central desse trecho da obra aristotélica – que nos permite entender o porquê da inserção de uma reflexão sobre música numa tratado dedicado à política – é defender a importância da música para a formação do caráter do cidadão contra aqueles que acreditavam que ela levava à efeminação, malemolência e fraqueza de espírito. Aristóteles lembra que as melodias de Olimpos, compositor frígio do século VII, encham a alma de entusiasmo, que é uma emoção da parte ética da alma. «Ora, os ritmos contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades». (Aristóteles. *Política* VIII, V) Aristóteles acredita que a música contenha em si mesma a imitação das afecções do caráter, de forma que diferentes melodias imitam distintos tipos de caráter. O jovem, ao ser encaminhado para o aprendizado da música, deve entrar em contato com as melodias que imitam o caráter que se deseja do cidadão (livre, temperante, comedido, corajoso e viril), que são produzidas principalmente pelas melodias que carreguem o *éthos praktikón* ou o *éthos éthikón*.<sup>15</sup>

Aristóteles recomenda uma série de cuidados para se evitar que o estudo da música leve à efeminação, à covardia ou à fraqueza de caráter. Deve-se definir o grau de participação na execução musical dos meninos, evitando que eles continuem a tocar quando atingem idade adulta. Devem-se definir os ritmos e melodias adequados à formação do jovem, preferindo-se aquelas compostas em modo dórico, pois este é «mais calmo e de um caráter mais viril. Além disso, já que elogiamos o meio termo e não os extremos, e dizemos que o primeiro

---

<sup>14</sup> Trata-se de Filipe II, rei da Macedônia. O filho, no caso, é Alexandre, o Grande.

<sup>15</sup> Cerqueira (1996: 79-88)

*deve ser preferido, e que o modo dórico é desta natureza em relação às outras harmonias, convém evidentemente que as melodias dóricas sejam usadas na educação dos alunos»* (Aristóteles. *Política* VIII, VII). Devem-se definir os instrumentos empregados no aprendizado musical, preferindo-se a *lýra* ao *aulós*, uma vez que a primeira favorece o desenvolvimento da inteligência e o segundo não possui função moralizante, além de impedir o uso da fala e deformar o rosto durante a execução (Aristóteles. *Política* VIII, VII).

Temos muito mais testemunhos literários elaborados das opiniões favoráveis ao ensino da música do que das contrárias a ele, apesar das inúmeras passagens que indicam um preconceito em relação à delicadeza e refinamento da educação musical. Essa falta de elaboração das idéias que caracterizam essa corrente de pensamento ‘antimusical’ deve-se, possivelmente, ao fato de serem defendidas por pessoas que não se interessavam muito pelos estudos e pelas artes, dedicando-se mais ao corpo e à guerra. De uma forma dispersa, essas idéias estavam expressas no pensamento dos cínicos, como Antístenes, e, de forma mais clara, em Epicuro. Essa subcultura ‘antimusical’ condensa vários aspectos da mentalidade grega: por um lado, a demanda pela virilidade, o papel da guerra, a valorização da formação do corpo; por outro, o preconceito em relação ao mundo da técnica e do labor manual – com os quais a habilidade do instrumentista podia ser confundida –, que eram vistos como próprios do escravo e do meteco, sendo indignos do cidadão bem-nascido.

Podemos perceber nesse debate pedagógico – entre aqueles, como Pitágoras, Platão e Aristóteles, que acreditavam no valor do ensino musical, e aqueles outros, como Filipe II, Antístenes e Epicuro, que desconfiavam da capacidade da música de qualificar o caráter do cidadão – no campo do simbolismo cultural, uma oposição binária entre corpo e espírito.

#### *A educação musical nas «biografias» mitológicas dos heróis:*

Estudando a representação imagética de narrativas míticas sobre a etapa de educação dos heróis, constatamos que ela reflete, de algum modo, o debate pedagógico travado entre setores mais esclarecidos sobre a importância da música na formação do cidadão. Além disso, demonstra o interesse desses artesãos por assuntos relativos ao ensino. A esse respeito, a iconografia dos heróis Hércules e Aquiles é paradigmática, por conter em si elementos que refletem o debate pedagógico sobre a música e que nos remetem à estrutura profunda da oposição entre corpo e espírito.

Acreditamos ser possível estabelecer uma comparação entre a iconografia desses heróis, no que respeita aos aspectos musicais de suas vidas, devido a um isomorfismo dos esquemas de narrativa iconográfica. Pode-se opor à validade do emprego da comparação morfológica o fato dessas iconografias desenvolverem-se em períodos diferentes. As representações imagéticas das aulas de música de Hércules concentravam-se na primeira metade do século V, constituindo-se sua totalidade de pinturas sobre cerâmica, com um único exemplar ateniense, sendo o restante itálico. As representações de Aquiles aprendendo *lira* com o centauro Quíron, mais populares na época imperial romana, originaram-se, provavelmente, da pintura (perdida) do Atenaion, do século IV a.C., onde o grupo Aquiles-Quíron estava representado no escudo de Aquiles por ocasião da descoberta desse na ilha de Skyros. Essa pintura ateniense teria inspirado uma retomada do episódio de Skyros no grupo escultórico em mármore, localizado na *Saepta Iulia*, em Roma, no séc. I a.C., a partir da qual se instaurou, na época imperial romana, a tradição do «ciclo de Aquiles», representando cenas da educação do herói junto ao centauro, feitas em pinturas de parede, em mosaicos como o da *Casa di Dioscuri*, em lâmpadas, relevos em estuque, sarcófagos, gemas e espelhos. A esse respeito, repetimos que o fato de um tema não ser representado em um determinado período (pensamos aqui no desinteresse dos pintores de vaso atenienses do período tardo-arcaico e clássico pelo aprendizado musical de Aquiles) não significa necessariamente que ele fosse desconhecido pelos pintores de vaso; outrossim, significa que, naquele período, por motivos que dificilmente podem ser precisados, aquele tema da tradição mitológica oral (e por ventura literária) não despertou interesse em ser reatualizado na linguagem mítica da iconografia. Porém, quando alguma obra representando o tema se destaca, é possível que a partir dela se estabeleça uma tradição iconográfica: é o caso da representação do grupo Aquiles-Quíron como emblema do escudo do herói na escultura da *Saepta Iulia*, que despertou tanto o interesse dos artesãos e artistas, passando a incorporar de forma significativa a tradição gráfica posterior, ao ponto de inspirá-los a desenvolverem o «ciclo de Aquiles».<sup>16</sup>

Encontramos (i) uma analogia de conteúdo nas representações do estudo da música, (ii) uma analogia de conteúdo nas cenas do herói adulto, dedicando-se

---

<sup>16</sup> Philostratos. *Imagens*. II.2 («A educação de Aquiles»).

ao prazer da música, e (iii) uma analogia morfológica nas cenas de rejeição ao ensino musical, num evidente isomorfismo.

*Aquiles e Héracles freqüentando a aula de líra na infância*

Uma das representações mais graciosas do grupo Aquiles-Quíron é a pintura de Pompéia, da Casa de Cícero (Figura 5), onde encontramos o jovem herói segurando a *líra*, junto ao centauro. A mesma cena pode ser vista no emblema do escudo, no mosaico da Casa de Apolo,<sup>17</sup> em Pompéia, bem como em inúmeras gemas (dispomos de aproximadamente 50 exemplares) ou na lâmpada de Bardo.<sup>18</sup>



**Figura 5**

Pintura da *Casa de Cícero*, em Pompéia,  
retratando Aquiles em sua aula de música com o centauro Quíron.

<sup>17</sup> Pompéia, VI 7, 23. In situ. Phot. DAI Roma 56.463. *LIMC* Achilleus 55.

<sup>18</sup> Berlim (Oriental), Staatliche Museen TC 7647. *LIMC* Achilleus 58.

Segundo Annelise Kossatz-Diessmann, autora do capítulo sobre Aquiles no *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae*, o simbolismo da aula de *lýra* ligava-se ao ideal heróico. «O ideal da educação dos heróis, corporificado na aula de Aquiles com o centauro Quíron, compreendia também a formação nas artes das Musas. Isso está presente no gosto pela repetição do grupo Aquiles-Quíron tocando a *lýra*». Ora, se considerarmos, como afirmava Théodor Reinach, que «nas sociedades aristocráticas jônicas do séc. VII, eólicas e dóricas do VI, a habilidade musical era vista como inseparável da boa instrução», concluiremos que o gosto dos artistas do período romano, em outro contexto cultural, ao representarem o grupo Aquiles-Quíron, fazia ecoar os antigos valores da educação musical grega, transmitidos primeiro (suponho) pela tradição mitológica oral e, depois, pela tradição gráfica. A persistência desse tema indica uma simpatia, por partes dos artistas, em relação à formação espiritual do herói.

A iconografia representa de uma forma muito particular o período em que Hércules dedicou-se ao aprendizado da *lýra*. O *skyphos* de Schwerin,<sup>19</sup> do Pintor de Pistóxenes, tem duas cenas representadas. De um lado, Hércules é conduzido pela velha escrava à aula de música – a contragosto, sequer carregando seu instrumento, que é levado pela serva. Na outra face do vaso, seu irmão gêmeo, Íficles, ouve atentamente os ensinamentos musicais do mestre Linos.<sup>20</sup> Segundo as fontes literárias,<sup>21</sup> Hércules tinha fama de ser muito vagaroso no aprendizado da música. De certa forma, a tradição mitológica condensou nas diferenças entre os irmãos gêmeos Hércules e Íficles - da mesma forma como entre Zetos e Ânfião - a oposição entre corpo e espírito. E o pintor do vaso de Schwerin teve bastante sensibilidade em captar, na dualidade das cenas do vaso, esse elemento estrutural da cultura grega. Conforme Louis Séchan, a história de Linos e seu aluno

<sup>19</sup> Schwerin, Staatliches Museum KG 708.

<sup>20</sup> Linos, do mesmo modo que Quíron, aparece na mitologia não somente como educador de muitos heróis, mas, especificamente, como professor de música, como um *kitharistés*. Cf. Ateneu. IV, 164 b-d. Diodorus Siculus. *Varia mitológica*. III, 67. Teócrito. *Heraklískos* (Hérakles criança), in: *Idílico*. XIV, 110. Aeliano. *Varia Historia*. 3.32. Cf. *Stamnos*. Pintor de Tyszkiewicz. (ARV <sup>2</sup> 291/18; Para 356/18) Anteriormente Mercado da Basileia; atualmente, Boston, Museum of Fine Arts, 66.206. Ver: Vermeule, in: *AJA* 70, 1966, p. 1-22, pr. 7, fig. 18. (Representação de Hérakles atacando seu professor Linos que segura sua *lýra*).

<sup>21</sup> Apolodoro. *Biblioteca*. 2 (63) 4,9 e Diodoro. 3, 67,2.

desobediente, anunciada no *skyphos* do pintor de Pistóxenes, deve reportar-se não ao *Linos* de Achaios, mas a um drama satírico do início do séc. V, que teria explorado as infelicidades do mestre de música com um discípulo tão irascível como fechado aos seus ensinamentos.<sup>22</sup>

Apesar de ser conhecido pela mitologia que vários outros heróis aprenderam a *lúra* na infância - e muitos deles o fizeram sob a guarda do centauro Quíron - a tradição iconográfica que chegou a nós não manifestou interesse em representar esse tema. No entanto, vários heróis são representados, em diferentes fases da vida, dedicando-se à execução da *lúra*, o que caracteriza a associação da música, e especificamente desse instrumento, ao bom-viver aristocrático.

Guardam certa semelhança com o vaso de Schwerin os espelhos do séc. III a.C., que representam os irmãos gêmeos Zetos e Ânfião, ainda jovens, com a mãe Antíope, como é o caso do espelho de Paris.<sup>23</sup> A mãe Antíope, como a escrava e o professor Linos, enquadram as representações na fase juvenil da vida dos heróis, portanto, nas suas fases educativas. A *lúra* na mão de Ânfião é análoga à posição respeitosa de Íficles diante de Linos na aula de *lúra*. Do mesmo modo, o caráter rude que a tradição mitológica confere a Zetos aproxima-o da atitude do impetuoso Hércules, que mata seu professor de música golpeando-o com a cadeira. Essa semelhança morfológica entre os mitos dos dois pares de irmãos gêmeos fica mais clara se lembrarmos do colorido que Eurípides confere à rivalidade entre os irmãos Zetos e Ânfião na tragédia *Antíope*, como analisaremos mais abaixo.

#### *Os heróis jovens ou adultos tocando lúra*

Segundo Annelise Kossatz-Diessman, na ametista de Pamphilos,<sup>24</sup> do séc. I a.C., que se trata de uma das mais belas gemas do período, podemos identificar Aquiles, sentado sobre uma rocha, tocando cítara, parte de seu corpo coberto com um manto, com *plectron* à mão esquerda friccionando as cordas, seu elmo atrás ao chão, à frente sua lança e seu escudo (com uma figura de Gorgó), descansando junto a uma árvore. Parece ser uma ocasião em que Aquiles, cansado de suas obrigações militares, resolveu aproveitar o momento de paz para entregar-se ao prazer a que se dedicara na sua juventude, quando estava junto à sua amada Deidaméia, na ilha de Skyros. A gema demonstra-nos a dimensão sensível do

<sup>22</sup> Séchan (1926: 40)

<sup>23</sup> Paris, Cabinet des Médailles 1327. *LIMC* «Amphion» 5.

<sup>24</sup> Paris, Cabinet des Médailles 1815. *LIMC* «Achilleus» 915.

cruel guerreiro. A *lúra* estava associada de forma tão intensa à figura de Aquiles na imaginação popular, desde o período arcaico, que o pintor coríntio da *hydria* do velório de Aquiles a representou junto a seu leito de morte.<sup>25</sup> Na imagem pintada, as Nereides lamentam a morte de Aquiles, que está deitado. Junto a Aquiles, sua mãe, Tétis. Ao chão, um escudo, cujo emblema representa Gorgó, e dois elmos. Outra Nereide segura a *lúra* de Aquiles, a qual, conforme a preferência estética e a perfeição técnica do pintor na concepção do quadro, situa-se exatamente no centro geométrico da pintura.

Chegou a nós um número bastante grande de figurações de Hércules adulto tocando *kithára* (há alguns exemplos, que marcam uma descontinuidade, em que ele toca *aulós*), que foi objeto de estudo de um artigo muito interessante de Charles Dugas, *Héracles Mousikós*.<sup>26</sup> Nesse esquema narrativo (desenvolvido com algumas variações desde o séc. VI a.C. até o período helenístico) com representação de cenas que ora têm um caráter terreno, ora olímpico, Dugas vê uma tentativa dos pintores de vaso de representar um Hércules menos bruto, mais sensível, que não se notabilizasse somente pelos feitos resultantes de sua força física e coragem, mas também pela beleza de sua música e por sua inteligência. De certa forma, com base na análise de Dugas, podemos dizer que essa corrente de representação imagética de Hércules significava um esforço de superar a oposição entre corpo e espírito. Ora, Dugas não vê no Hércules citaredo somente um instrumentista, mas um herói que dominava as artes que lhe foram ensinadas por Quíron (do qual também fora aluno), Prometeu e Atlas - como nos revelam muitas fontes literárias (Cf. Pausânias V, 18,4 e IX, 24, 3. Plutarco *Eróticos* 761, E. Hesíodo *Teogonia* 526). O aprendizado dessas artes sugeria sua aproximação com Apolo e as Musas, a qual foi muito lembrada na época romana. Assim, o Hércules citaredo era também médico, astrônomo, físico e adivinho. Parece-me, seguindo a análise de Dugas, que o Hércules *mousikós* indicava uma penetração, na cultura desses homens simples que eram os pintores de vasos, do ideal sofisticado do *mousikós anér*, que era aquele homem formado nas artes das Musas, possuidor de uma formação espiritual e intelectual ampla e bem sedimentada. Pintar Hércules como um *mousikós anér* caracterizava um esforço de solucionar o impasse da

<sup>25</sup> Paris, Louvre, E 643.

<sup>26</sup> Comunicação feita na Académie des Inscriptions et Belles-Lettres em dezembro de 1944, publicada em *REG*, LVII, 1944, p. 61 sq. e republicada em *Recueil Charles Dugas*, Paris: Éditions de Boccard, 1960, p. 115-121.

oposição entre corpo e espírito, colocada pela corrente predominante de caracterização de suas ações. Traduzia o anseio de ver no grande herói não somente o homem viril e corajoso, porém bruto e rude, mas também o homem sensível e inteligente, sem ser efeminado, seguidor do modelo de *paideia* musical entendida como formadora do espírito equilibrado que devia guiar os passos de um *kalos kagathos*.<sup>27</sup>

Outros heróis foram representados desfrutando o prazer da música. A *lúra* arquiteta que Ânfão recebeu de Hermes é uma marca registrada desse herói, que foi consagrado na tradição literária por ter erguido os muros de Tebas ao som da *lúra*.<sup>28</sup> Parece haver algum conteúdo metafórico no número sete: sete eram as cordas da *lúra*; sete, as portas do muro de Tebas; sete, os filhos, e sete, as filhas de Ânfão. Lembra-nos o misticismo cósmico do 7 na teoria pitagórica do equilíbrio cósmico.<sup>29</sup>

O jovem Paris, que passou sua infância e juventude escondido nas montanhas com um pastor - do mesmo modo que Ânfão e Zetos - em sua juventude desfrutava do prazer de tocar sua *lúra* (Aeliano, *Varia Historia* 9.38.), o que os pintores revelaram nas cenas relativas ao julgamento de Paris, como podemos ver na taça de Berlim<sup>30</sup> e na ânfora de colo de Londres.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Sobre Hérakles *mousikós*, ver: Brommer, Franz. (1973) *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen*, 3º ed., Marburg, Elwert Verlag, p. 56-7, p. 100-1. Brandt, Hartwin. (1997) «Herakles und Peisistratos, oder: Mythos und Geschichte. Anmerkungen zur Interpretation vorklassischer Vasenbilder.», *Chiron* 27, p. 315-34. Boardman, John. (1972) «Herakles, Peisistratos and sons.», *RA*, p. 57-72. Brillante, Carlo. (1992) «La paideia di Eracle.», in: *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée*. L'Institut Historique Belge de Rome. Études de Philologie, d'Archéologie et d'Histoire Anciennes, 28, Roma, p. 199-222. Boardman, John. (1984) «Image and politics in sixth century Athens.», in: *Ancient greek and related pottery. Proceedings of the International Vase Symposium*. Amsterdã: Allard Pierson Mus., p. 239-47. Detienne, Marcel. (1960) «Hérakles, héros pythagoricien.», *Révue de l'histoire des Religions* 158, p. 19-53. Miquel, Claire. (1989) «Héraclès sonore.», in: *Entre Hommes et Dieux. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. 391, p. 69-79. Beazley, J. D. (1951) *The development of the attic black-figure*. Londres, Los Angeles, Berkeley: Cambridge University Press e University of Clarendon Press, p. 76. Jouan, François. (1970) «Le Prométhée d'Eschyle et l'Héraklès d'Euripide.», *REA* 72, p. 317-331. Porten-Palange, Paola. (1974) «Stamnos polignoteo in una collezione privata ticinese.», *Quaderni Ticinesi* 3, p. 13-32 (esp. 29 sq.). Isler-Kerenyi, Cornelia. (1977) «Piping Herakles stamnos.», in: *Stamnoi. Private collections of work of art in Canton Ticino*. Lugano: Cornèr Bank Ltda., 1977.

<sup>28</sup> Detienne (1991: 87).

<sup>29</sup> Nock (1927: 171).

<sup>30</sup> Berlim (Ocidental), Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz F 2291. *LIMC* Alexandros 2291.

<sup>31</sup> Londres, British Museum E 330. *LIMC* Alexandros 11.



*Aquiles e Hércules revoltam-se contra o professor de música*

Embora predomine de forma expressiva a iconografia do grupo Aquiles-Quíron, que coloca o jovem herói como um atento aluno de música, e apesar da representação do velório de Aquiles associar profundamente sua imagem à *lira*, parece-me que a cena de conflito entre Aquiles e o centauro, retratada em um prato de prata romano da época imperial,<sup>32</sup> é bastante significativa no quadro do sistema simbólico de pensamento que organiza a cultura musical antiga. A oposição entre a cena representada nesse prato e o conjunto de representações da aula de *lira* de Aquiles junto a seu mestre constitui, dentro do próprio desenvolvimento da iconografia da fase de educação do jovem herói, uma manifestação simbólica da estrutura profunda de oposição entre corpo e espírito. Diferentemente da relação amistosa entre aluno e professor, bastante idealizada na iconografia e predominante na literatura, o ourives desse prato romano desenhou uma cena com uma atmosfera violenta: à esquerda, o centauro Quíron está voltado para o jovem, com o braço direito erguido como forma de repreensão, quiçá com o objetivo de bater no desobediente aluno; Aquiles, de costas para o mestre, olhando para trás, na direção dele, foge, mediante a ameaça de levar um tapa de seu professor, com um escudo no braço direito, estando a *lira* abandonada no chão, na extremidade direita da cena. Essa representação nos mostra um Aquiles que, sem vontade de seguir as lições de música e desobedecendo ao seu mestre, prefere fugir para os treinamentos militares que lhe parecem mais divertidos e mais próprios para um homem (ou para um jovem de sua idade, pensava ele, talvez).

A interpretação dessa cena pode ser completada com uma comparação com a iconografia do «ciclo de Aquiles» de outro contexto: as cenas da permanência de Aquiles em Skyros e da sua descoberta nessa ilha, representadas tanto em outras cenas do mesmo prato romano, como em alguns vasos áticos de figuras vermelhas do séc. V.

O jovem Aquiles estava em posse das mulheres do palácio de Nicomedes, na ilha de Skyros, onde havia sido escondido por sua mãe, a nereide Tétis, devido ao aviso do oráculo de que seu filho morreria se fosse para a guerra. Lá, como disfarce, ele adotara o nome feminino de Pyrrha, e a iconografia o representa com frequência em trajes femininos, como vemos numa imagem do mesmo prato de prata romano<sup>33</sup> anteriormente referido. Em Skyros, viveu uma grande paixão

<sup>32</sup> Augst, Römermuseum 62.I. LIMC «Achilleus» 63.

<sup>33</sup> Augst, Römermuseum 62.I. LIMC «Achilleus» 102.

com Deidaméia, uma das filhas de Nicomedes, com quem teve o filho Neoptolemos. Os pintores representam Deidaméia e Aquiles travestido tocando *lýra*, como forma de caracterizar seus momentos de amor. No prato romano, vemos Aquiles e Deidaméia sentados, à direita: o jovem, vestido de mulher, está tocando *lýra*. À esquerda da cena, jovens tecelãs ocupam-se com lides femininas da casa. Ora, dessa forma, a música e a *lýra* acabam ligando-se a uma fase feminina (ou melhor, efeminada) da vida do herói, em que estava, por desejo de sua mãe, fugindo às obrigações militares e, de certo modo, abdicando de sua virilidade.

Na seqüência da narrativa mítica, Aquiles é descoberto por Ulisses, Diomedes e Agyrtes no palácio de Skyros. Os artesãos representaram Agyrtes, pouco mencionado pelas fontes literárias (somente Estácio deu o nome do instrumentista, enquanto alguns textos apenas citavam o músico), tocando sua trombeta (*sálpinx*) a fim de revelar a presença de Aquiles entre as filhas de Nicomedes. Aquiles, ouvindo o som da trombeta (característica da música militar), reconhece que fora encontrado pelos guerreiros aqueus e, preferindo a companhia de Ulisses e Diomedes, abandona o convívio das mulheres de Nicomedes. A iconografia o representava desfazendo-se de suas vestimentas femininas e empunhando seu escudo, ao mesmo tempo em que Deidaméia mostra-lhe seu filho Neoptolemos, como forma de apelo a que permaneça em Skyros. Essa cena, não por acaso (acredito), está representada no mesmo prato romano,<sup>34</sup> justamente em seu fundo, constituindo, portanto, a imagem que o artesão quer destacar como resultado de todo o desenvolvimento que está representado nas diferentes partes dessa peça. O abandono de Skyros, do universo feminino e do mundo em que se dedicava ao amor convival e ao prazer da música significou a opção pelas obrigações guerreiras, pelas exigências de virilidade. De certa forma, carregava também o sentido da passagem para o mundo adulto.

Devemos entender o profundo valor desse prato romano, pela capacidade que o artista teve de captar e sistematizar a oposição entre corpo e espírito, que se desdobra em algumas dualidades no esquema simbólico de desenvolvimento da narrativa mítica na seqüência das diferentes cenas da vida de Aquiles representadas pelo ourives: por um lado, temos a música, a infância, o universo feminino e a casa; por outro, os treinamentos militares, a opção pelo mundo adulto, a virilidade e a guerra. A leitura iconológica do conjunto do prato romano leva-nos a crer que o artesão, na tensão cultural provocada pela oposição estrutural entre corpo e

---

<sup>34</sup> Augst, Römermuseum 62, I. LIMC «Achilleus» 171.

espírito, alinhava-se ao discurso ‘antimusical’. Ele suspeitava da música como fator educador, ao lembrar-se de um momento de rebeldia de Aquiles para com seu mestre e ao associar esse momento com a opção pelos deveres de guerreiro, assumindo as prerrogativas da virilidade. Parece que o ourives, ou talvez o encomendador desse prato, partilhava da opinião daqueles que associavam a música à efeminação.

Se, por um lado, temos um único exemplar de rebeldia de Aquiles com seu professor de música (sendo este do período imperial), temos, por outro, vários vasos, itálicos e atenienses, esses últimos produzidos entre 490 e 450 a.C., representando Hércules atacando Linos. Em alguns desses vasos Linos está sentado com a *lira* à mão esquerda<sup>35</sup> (o que indica que ele estava tocando ou tentando ensinar ao desobediente e impaciente aluno), numa atitude defensiva diante da violência de Hércules, que o agride com sua cadeira; em outros, Linos, caindo no chão, revida ao ataque sofrido, ameaçando o jovem herói com a sua própria *lira* (Figura 6). Com frequência, os pintores mostram outros jovens, assistindo à cena, com gestos que demonstram não saber o que fazer diante da imprevisível atitude do irascível Hércules.



**Figura 6**

Heracles, descontente com seu professor de música, com uma cadeira ataca Linos, que se defende com a sua *lira*.

<sup>35</sup> Boston, Museum of Fine Arts 66.206. *LIMC* «Herakles» 1667 (Linos segurando a *lira*). Paris, cabinet des Médailles 811. *LIMC* «Herakles» 1668. (Linos sem a *lira*. Alguns constatam semelhança com a morte de Príamo)

Pensando na oposição entre corpo e espírito, podemos interpretar que o interesse da tradição gráfica (que se desenvolveu na primeira metade do séc. V) pela faceta violenta do jovem Hércules que agride seu professor de *lira* simboliza o repúdio à educação musical como formadora do cidadão. Encontramos, nesse aspecto, uma analogia entre a iconografia de Hércules atacando seu mestre (bem como de Aquiles fugindo de Quíron) e o discurso ‘antimusical’ que via na formação musical um elemento de efeminação, que poderia prejudicar o caráter do cidadão-soldado. Essa iconografia aproximava-se, em seu simbolismo, daquela corrente de idéias que valorizava o corpo em detrimento do espírito, os treinamentos militares e a força física em prejuízo das artes das Musas. É interessante que esse assunto, com uma tonalidade própria do debate sobre a *paideia* que foi muito freqüente na filosofia e até na comédia (como o caso das «Nuvens» de Aristófanes) a partir do final do séc. V, já apareça entre os pintores de vaso da primeira metade desse século, demonstrando como a preocupação com o ensino e a discussão sobre o valor do ensino musical tocava, de alguma forma, os homens comuns da *pólis* da época.

Percebemos, pois, a importância da oposição estrutural entre corpo e espírito na fundamentação do pensamento e da cultura musicais, refletindo-se nas diferenças de opinião sobre a educação musical, as quais se manifestam diferentemente, conforme o nível cultural (letrados filósofos e poetas ou homens simples, como os pintores de vasos) e a linguagem de expressão (literária ou iconográfica). Essa diversidade de opiniões sobre a educação musical pode ser averiguada, de forma correlata, tanto nas biografias de políticos proeminentes, como nas «biografias» mitológicas dos heróis. As situações de apologia ou condenação ao ensino musical são constatadas tanto nas vidas dos políticos como dos heróis, evidenciando a relevância social do debate referente ao papel do ensino musical na formação dos cidadãos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bazant, J. (1981) Heracles and Athenian Hoplites, en *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Praga: Nakadatelstvi Ceskolovensk Akademie Ved: 23-38.
- Cerqueira, F. V. (1996) «Argumentos aristotélicos em favor do ensino musical: Política, VIII.», en *Dissertatio*. Revista de Filosofia da UFPEL, Pelotas, 3: 79-88.

- Correa, P. da C. (1987) *Harmonia: mito e música na Grécia Antiga*. (Dissertação de mestrado, University of London, 1987; versão em português) São Paulo (mimeo).
- Daraki, M. (1985). *Dionysos*. Paris: Arthaud.
- Detienne, M. (1991). *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Dugas, Ch. (1960) «Héraclès Mousicos», en *Recueil Charles Dugas*. Paris: Boccard: 115-121.
- Marrou, H. I. (1958) *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil.
- Metzger, H. (1951) «Le cycle d'Apollon», en *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*. Paris: Boccard: 158-168.
- Metzler, D. (1987) «Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jh. v. Chr.», en Bérard, C.; Bron, C. & Pomari, A. (eds.) *Images et société en Grèce ancienne. L'Iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande*, Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, no.36: 73-78.
- Moutsopoulos, E. (1989) *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris: Presses Universitaires de France (1959).
- Nock, A. D. (1927) «The lúra of Orpheus», en *Classical Review* 41: 171.
- Picard, Ch. (1939) *Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture, II, Période Classique, V<sup>e</sup> siècle*, Paris: Ed. Auguste Picard: 237-41.
- Queyrel, A. (1984) «Scènes apoliniennes et scènes dionysiaque du peintre de Pothos», en BCH, Paris, CVIII: 123-159.
- Reinach. T. (1919) «Lyra», in: Daremberg & Saglio. *Dictionnaire des Antiquité Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette.
- Riemann, H. (1934) *Historia de la Música*. Barcelona/Buenos Aires: Labor (1901)
- Sachs, C. (1934) *La musica en la antigüedad*. Barcelona/Buenos Aires: Labor (1924)
- Séchan, L. (1926) *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Snodgrass, A. (1987) «La naissance du récit grecque», en Bérard, C.; Bron, C. & Pomari, A. (eds.) *Images et société en Grèce ancienne. L'Iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984. Cahiers d'Archéologie Romande*, Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, no.36:11-18.

Vernant, JP. (1986) «La flûte et la masque. La danse d'Hades», en *La mort dans les yeux*. Paris: Hachette: 55-65.

### **OBRAS DE REFERÊNCIA:**

Chompré. (1839) *Dicionário abreviado da Fábula* (tradução portuguesa), Paris: Pillet Ainé.

Commelin, P. (1983) *Nova Mitologia Grega e Romana*. Itatiaia: Belo Horizonte.

Graves, R. (1990) *Os Mitos Gregos*. Vol. 1 e 2, Dom Quixote: Lisboa.

Grimal, P. (1994) *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.

Harvey, P. (1987) *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (trad. Mário da Gama Kury), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

### **FONTES PRIMÁRIAS:**

Athenaeus. (1959) *The Deipnosophists*. (Trad. Charles Burton Gulick), Londres: William Heinemann/Harvard University Press.

Aristóteles. (1988) *Política* (Trad. Mário da Gama Kury) Brasília: UnB.

Lasserre, F. (1954) *Plutarque de la Musique*. Olten e Lausanne: Urs-Graf-Verlag.

Platon. (1959) *Oeuvres complètes de Platon*. (Tradução e notas por Léon Robin) Paris: Gallimard.

Plutarco. (1991) *Vidas Paralelas*. (Tradução Gilson César Cardoso) São Paulo: Paumape: 4 vols.

Plutarque. (1900) *De la Musique*. (Tradução Weil e Reinach), ed. crít. e explic., Paris: Ernest Leroux.

### **FONTES PARA A ICONOGRAFIA:**

Bazant, J. (1981) *Studies on the Use and Decorations of Athenian Vases*. Praga: Nakladatelství Československé Akademie Věd.

Bélis, A. (1992) «L'aulète et le jeu de l'oie», en BCH, CXVI: 497-500.

Bélis, A. (1989) «Les instruments de la Grèce Antique: des vestiges et la reconstitution», en *La musique dans l'Antiquité*, Les Dossiers d'Archeologie.

Bélis, A. (1999) *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette.

*LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE* (LIMC).  
Zurique: Artemis-Verlag. a partir de 1981 (8 vols.)

Metzger, H. (1951) *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle*.  
Paris: Boccard.

Picard, C. (1939) *Manuel d'Archéologie grecque. La Sculpture, II, Période Classique, V<sup>e</sup> siècle*. Paris: Auguste Picard: 232-241.

### LISTA DE FIGURAS

**Figura 1:** *Peliké*. Figuras vermelhas. Grupo de Polygnotos. (ARV<sup>2</sup> 1060/135; Add<sup>2</sup> 323) Londres, Museu Britânico, E 427. Em torno de 440. *Fonte:* Gardiner, Norman. *Greek Athletic Sports and Festivals*. Londres: Macmillan and Co., 1919, p. 302, fig. 63.

**Figura 2:** *Kylix*. Figuras vermelhas. Pintor de Ancora. (ADV<sup>2</sup> 875/2, pé da página) Adolphseck, Schloss Fasanerie (coleção Landgraf Philipp von Hessen), 134. 470-60. *Fonte:* CVA Scholoss Fasanerie 2 (Alemanha 16) pr. 67.

**Figura 3:** *Prato*. Figuras negras. *Psiax*. (ABV 294/19) Londres, Museu Britânico, B 590. 520-15. *Fonte:* Bélis, Annie. «La phorbeia», *BCH 110, 1986, p. 215-7, fig. 15, nota 42*.

**Figura 4:** *Kylix*. Figuras vermelhas. Pintor de Nikósthene. (ARV<sup>2</sup> 133/4) Cambridge, University, 37.17 Em torno de 520. *Fonte:* Lissarrague, François. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. Paris: Adam Brio, 1987, p. 72, fig. 57a-b.

**Figura 5:** Pintura a fresco. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 9133. *Fonte:* LIMC Achilleus 52.

**Figura 6:** *Kylix*. Figuras vermelhas. Munique, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, 2646. Primeiro quartel do século V. *Fonte:* LIMC, Herakles, 1671.

### ABREVIATURAS

**ABV** - *Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters*

**AJA** - *American Journal of Archeology*

**ARV** - *Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters*

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA

**BCH** - *Bulletin de Correspondance Héliénique*

**CVA** - *Corpus Vasorum Antiquorum*

**EVP** - *Beazley, Etruscan Vase-Painters*

**JHS** - *Journal of Hellenic Studies*

**LIMC** - *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*

**PUF** - *Presses Universitaires de France*



## LENGUAJE, DISCURSO Y META-TEATRALIDAD EN LOS CANTOS CORALES DE SÉNECA

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

### **Resumen**

Los cantos corales de las tragedias de Séneca, frecuentemente considerados como meros interludios sin función dramática, han sido modernamente objeto de investigaciones que los focalizan de diferentes perspectivas. De acuerdo con J. D. Bishop, los cantos se integran con los episodios, motivan, explican y dirigen la acción dramática, determinando la profundidad, los principios y el efecto de la tragedia. J. Dangel realiza interesantes ponderaciones sobre la teatralidad musical de los coros. Para la autora, la música desempeña una función importante en las tragedias, principalmente cuando el coro asume el discurso con su voz patética que escapa a nuestra percepción actual. Por otro lado, el contenido filosófico de los cantos por veces se sobrepone a sus aspectos melódicos. La teatralidad, entonces, puede continuar existiendo, pero se orienta hacia una meta-teatralidad cuando se produce una ruptura de la ilusión dramática y la realidad de la escena se fusiona con la realidad de la audiencia. Los cantos, por lo tanto, por su especificidad, ofrecen oportunidad a estudios que tanto pueden detenerse en su aspecto formal (estructura poética, discurso y métrica) como en su significación.

### **Abstract**

*The choruses of Seneca's tragedies, frequently considered by ancient criticism as mere interludes, without dramatic functions, have been nowadays the object of studies that focalize them from new angles. According to J. D. Bishop, the choruses are not only integrated into the acts: they also motivate, explain and direct dramatic action, determining the depth, the principles and the effect of the tragedy. J. Dangel makes interesting reflections about musical theatricality of choral odes: the role played by them has an important place in the tragedies, specially when the chorus commands the discourse with a pathetic voice that escapes our perception. On the other hand, philosophical*

*elements sometimes surpass the melodic aspects. In this case theatricality may continue existing, but it directs itself to metatheatricality when onstage reality coexists with offstage reality. Choral odes, therefore, give opportunities to accomplish researches that may be concentrated on their formal aspect or on their own signification.*

A diferencia de lo que sucede con los coros presentes en las tragedias griegas, que han sido estudiados desde la Antigüedad y aún interesan a teóricos y críticos,<sup>1</sup> son escasos los comentarios analíticos sobre los cantos corales de las tragedias latinas, es decir, los que se encuentran en las tragedias de Séneca, los únicos que han llegado hasta nosotros prácticamente íntegros. Los antiguos autores de obras sobre la literatura romana en general, o especialmente dedicadas al teatro de Séneca, mencionaron con frecuencia los coros, pero sin detenerse en su especificidad. Léon Herrmann,<sup>2</sup> que hizo importantes consideraciones acerca de los cantos, constituye una excepción. En nuestros días, sin embargo, los cantos corales latinos comienzan a atraer la atención de los intelectuales: en obras recientes sobre la tragedia romana y en artículos publicados en periódicos científicos es posible encontrar reflexiones sobre los coros de Séneca, aunque muchas veces se limiten a considerar los cantos de una u otra tragedia, o alguno de sus aspectos particulares.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Recordamos, como ejemplos de obras que focalizan, de alguna manera, los cantos corales griegos: Pickard-Cambridge, A. (1927); Capone, G. (1935); Pickard-Cambridge, A. (1953); Untersteiner, M. (1955); Kitto, H. D. F. (1961); Else, G. F. (1965). Recientemente fueron publicados trabajos de gran importancia sobre el coro de la tragedia griega. En *Performance culture and Athenian democracy*, obra editada por Simon Goldhill, de la Universidad de Cambridge, y por Robin Osborne, de la Universidad de Oxford, publicada por la Cambridge University Press, en 1999, hay artículos fundamentales, como «Spreading the word through performance», de Oliver Taplin, «Actor's song in tragedy», de Edith Hall, y «Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identity in performance», de Claude Calame. Claude Calame es también el autor de *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, (1977); *Choral lyrics in Archaic and Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press; y *Choruses of young women in Ancient Greece*, Boston, Littlefield Adams Books, (1997). De Ana Maria González Tobia, tenemos el artículo «El canto coral 'fundador' de una poética que vincula fiesta y memoria», publicado en *Memória & festa*, obra organizada por F. S. Lessa e R. M. C. Bustamante y publicada en 2005, en Río de Janeiro, por la Mauad Editora.

<sup>2</sup> Cfr. Herrmann, L. (1924).

<sup>3</sup> Citamos como ejemplos: «The choral odes of Seneca's *Medea*» y «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», de J. D. Bishop, artículos publicados, respectivamente, en *CJ* 60 1965 313-16 y en *RM* 111 1968 197-219; «El anapests de les tragedies de Séneca», de A. Seva, en *Anuario de Filología*, 3, 1977; Davis, P. (1989: 421-435); Mazzoli, G. (1987); «The poetry of the choruses of Seneca's *Troades*», de R. M. Haywood (1969), en *Hommages à M. enard* I 415-420; Hine, H. M. (1990:3-4).

De manera diversa a los cantos corales griegos, que presentan estrofas y antistrofas adecuadas a movimientos coreográficos, los de Séneca se constituyen como *cantica*, compuestos de versos anapésticos o logaédicos, a veces agrupados en estrofas. Sin embargo, por la presencia ocasional de verdaderas didascalias implícitas en el texto es posible pensar que probablemente los cantores realizaran, algunas veces, presentaciones performáticas, acompañando su canto.

No discutiremos aquí la vieja cuestión referida a la «representabilidad» y a la representación de las tragedias de Séneca. Aunque no haya ninguna documentación sobre representaciones en la época en la que fueron escritas, diversos estudiosos actuales se empeñan en defender una postura contraria a la de quienes consideraron a los textos trágicos del poeta sólo como ejercicios retóricos destinados a la lectura o a las *recitationes*.

Partiendo, entonces, del presupuesto de la «representabilidad», defendida por Léon Herrmann y modernamente por Pierre Grimal, Filippo Amoroso, André Arcellaschi, Florence Dupont<sup>4</sup> y Jacqueline Dangel,<sup>5</sup> entre otros teóricos, procuramos considerar los coros como uno de sus aspectos.

Herrmann establece una diferencia entre los cantos monódicos en metros líricos, insertos en los discursos de ciertos personajes al interior de un episodio, declamados o cantados con el acompañamiento de flautas, y los cantos corales auténticos, ejecutados y animados por el coro, bajo la dirección del *magister chori*,<sup>6</sup> cantos que, de acuerdo con el autor, son partes integrantes de las tragedias y no meros interludios que apenas separan los episodios, con un papel dramático prácticamente nulo.

La posición de Herrmann ha sido retomada actualmente por diversos estudiosos. Según J. D. Bishop,<sup>7</sup> autor del artículo «The choral odes of Seneca's *Medea*», los cantos corales –designados por él como «odas»– «motivan, explican y dirigen la acción dramática, determinando la profundidad, los principios y el efecto de la tragedia». Habiendo denominado «línea dramática» (*dramatic line*)

---

<sup>4</sup> Cfr. Grimal, P. (1981: 123-139); Amoroso, F. (1981: 81-96); Arcellaschi, A. (1990: 313 y ss.); Dupont, F. (1995: 9-20). *Apud* Cardoso, Z. A. (2005: 65-85).

<sup>5</sup> Dangel, J. (2001: 185 ss).

<sup>6</sup> En el *párodos* de *Medea* (*Med.* 56-115), el coro invita a los jóvenes a que canten y dancen, lo que atesta la presencia de canto y música en la tragedia. Herrmann cita a Columela (*Col. RR* 12, 2) para fundamentar su observación.

<sup>7</sup> Bishop, J. D. (1965: 313-316).

a la sucesión de eventos, llama, de manera análoga, «línea ódica» (*odic line*) a la secuencia de pensamientos estructurada sólo por los cantos. Ilustra su tesis citando el *párodos* de *Fedra*, que concentra la tragedia y establece la marcha de los acontecimientos al mencionar el poder de Cupidón y su capacidad para cambiar el carácter de las personas, despertar el amor, reservar el *odium* y la *ira* para su uso futuro y dominar a todos por la pasión, incluso a las *saeuae nouercae*. Refiriéndose a continuación a *Medea*, el objeto de su análisis, Bishop muestra que la obra corresponde a la demostración de las ideas contenidas en su «línea ódica»: la primera oda se configura como el epitalamio que conmemora el matrimonio de Jasón y Creusa, motivo del desencadenamiento del odio de la esposa rechazada; la segunda asume la función de comentario sobre los desastres y catástrofes que nacen, no de la incapacidad para solucionar dificultades humanas, sino del error trágico de Jasón, cuya empresa fue marcada por la *audacia*; la tercera presenta a Medea como una *uis*; la cuarta realiza la unión entre la línea ódica y la dramática, al examinar los síntomas del *furor –locus tragicus* de la psicología estoica– y al probar que nadie se encuentra a salvo de los desastres.

Jacqueline Dangel, en su ensayo «Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique»,<sup>8</sup> procura igualmente refutar la opinión de los estudiosos que han querido remarcar la «autonomía funcional» de los cantos corales en las tragedias de Séneca, autonomía que permitiría que ellos sean comprendidos por sí mismos. Dedicada al estudio estilístico, no admite la posibilidad de que «un texto sea extraído» del contexto en el que se encuentra por la voluntad de su autor.

Los cantos, sin embargo, aun siendo considerados como partes integrantes de las tragedias pueden ser estudiados en su especificidad como «odas», tanto en su aspecto formal (estructura poética, discurso y métrica) como en sus contenidos significativos.

Para confirmar nuestra afirmación, analizaremos los cantos corales que se encuentran en *Las troyanas*, la tragedia que, de acuerdo con A. J. Boyle,<sup>9</sup> «dramatiza la disolución humana».

El primer canto, el *párodos*, tiene una estructura completamente distinta de la que se observa en los demás *cantica* compuestos por Séneca, por constituir una prolongación del prólogo y presentar una forma dialógica.

---

<sup>8</sup> Cfr. nota 5.

<sup>9</sup> Cfr. Boyle, A. J. (1997: 67).

En el prólogo, construido con trímetros yámbicos, Hécuba relata los últimos sucesos de la guerra y menciona la que supone ser la desgracia final: el sorteo de las troyanas. El relato, puntuado por comentarios, termina con la invitación a que las futuras esclavas hieran sus pechos y lamenten la suerte de la patria vencida. La articulación entre prólogo y *párodos* es perfecta. Se establece una *sympátheia* entre coreutas y personaje.<sup>10</sup> El coro contesta en versos anapésticos mientras Hécuba asume la función de corifeo, cantando y conduciendo el diálogo cantado. No se trata de un caso de *kommós*, procedimiento frecuente en las tragedias. El *párodos* es un canto coral en los moldes griegos, con estrofas construidas con tetrapodias anapésticas, cerradas a veces por un verso dipódico (dipodia anapéstica o verso adónico). Cinco estrofas cantadas por el coro se alternan con cuatro cantadas por Hécuba. Se lamentan los diez años de guerra, la esclavitud, la suerte corrida por las mujeres y la muerte de Héctor y Príamo.

La gesticulación de los miembros del coro es tan intensa como los movimientos escénicos que acompañan el canto. Hécuba insiste en la invitación anterior y la amplía, incitando a las troyanas para que suelten sus cabellos, los cubran con las cenizas de Troya, desnuden sus brazos y sus senos, hieran sus hombros, golpeen sus cabezas y se lamenten con intensidad, para que «el ponto y el éter oigan todos los gemidos». Las troyanas, en sus respuestas, dan cuenta del cumplimiento de las órdenes de la reina, lo que constituye un testimonio del carácter actoral de la presentación.

Con respecto al aspecto formal del *párodos*, podemos realizar algunas observaciones. El ritmo es trabajado cuidadosamente. Como las tetrapodias comportan muchas posibilidades de cambios de pies, cabe al poeta elegirlos de acuerdo con sus intenciones. En las tetrapodias, en la primera y la tercera posición, el anapesto puede ser substituído por dáctilo o espondeo; en la segunda, por espondeo; en la cuarta, por espondeo, troqueo, tríbraco o, más raramente, por pirriquio. Llamamos la atención, en el *párodos*, las substituciones de anapestos por espondeos. En los primeros 16 versos, por ejemplo, encontramos en 60 pies 16 cambios de anapestos por espondeos, frente a diez por dáctilos, dos por pirriquios, uno por tríbraco y uno por troqueo, lo que confiere al canto un carácter pesado y monótono. La substitución de anapestos por espondeos tiene una importancia

---

<sup>10</sup> Idem. p. 194.

estructural. Para Quintiliano,<sup>11</sup> el espondeo, con sus dos sílabas largas, proporciona *grauitas* a la expresión vocal; de esta manera, si los troqueos y pirriquios son responsables por la *celeritas* de los versos, los espondeos lo son por el *tumor tragoediae*.

En el *párodos* encontramos frecuentemente una yuxtaposición de espondeos y sílabas largas finales de anapestos (iu-**bçs** | **hòc côn** | ti-nu-is – *Tro* 68) o iniciales de dáctilos (**flç-tús** | **cáu**-sa mi | nis-trat – *Tro* 78); encontramos también dos espondeos consecutivos (**â-nmís** | **çx quô** – *Tro* 69), e incluso tres espondeos consecutivos (**fî-dâe** | **câ-sûs** | **nôs-trî** – *Tro* 83; e **nûnc nûnc** | **uî-rçs** | **çx-prô** | me – *Tro* 108), es decir, seis sílabas largas yuxtapuestas en una misma tetrapodía, un procedimiento que es extremadamente raro.

La gravedad determinada por la acumulación de sílabas largas se agrega a la del léxico, saturado de vocablos cuyo significado evoca el campo semántico del dolor (*cadere, casus, captiuus, cicatrix, cinis, consumptus, dolor, ferire, flere, fletus, funus, gemitus, iacere, lacrima, laniatus, luctus, lugere, maeror, maestus, manes, miserus, mori, planctus, puluis, rogum, saeuire, sanguineus, umbra, uictus*). Los recursos fónicos utilizados parecen confirmar la intención del autor de componer un texto especialmente denso y doloroso. Los primeros versos cantados por el coro representan un caso particular de asonancia, con insistencia en la semivocal grave /u/ (en función vocálica y consonántica), repetida nueve veces en siete palabras, lo que intensifica el contenido significativo cargado y opresivo: *Non rude uulgu lacrimisque nouum lugere iubes* (*Tro* 67-68). Luego, vuelve a verificarse una nueva secuencia de *u*, esta vez mezclada con una secuencia de oclusivas sordas, que evocan explosiones o golpes, en un efecto múltiple de aliteración que se asemeja al de una onomatopeya: *pulsu pectus tundite uasto* (*Tro* 113). En los versos 116-123, encontramos una aliteración con el empleo de consonantes dentales sordas, lo cual produce un sonido entrecortado, semejante a un sollozo triste: *Tibi nostra ferit dextra lacertos/ umerosque ferit tibi sanguineos; / tibi nostra caput dextera pulsat / tibi maternis ubera palmis / laniata iacent: fluat et multo / sanguine manet quamcumque tuo / funere feci rupta cicatrix*. Además de que el fonema /t/ se repite 23 veces, encontramos, como refuerzo sonoro adicional, la repetición múltiple de *tibi*, tres veces, como anáfora.

<sup>11</sup> *Inst. orat.* IX, 4, 139.

El discurso del *párodos* es rico en figuras retóricas de todas las categorías; a las figuras de armonía ya citadas (asonancias, aliteraciones, onomatopeyas) se suman otras (ecos, paronomasias, estribillos), así como figuras de construcción (principalmente repeticiones), figuras de pensamiento (alusiones, apóstrofes, hipérboles, litotes, personificaciones) y tropos (metáforas, sinécdoques, antonomasias e imágenes).

Considerando conjuntamente los recursos métricos y estilísticos y los contenidos significativos del canto, podemos constatar que todos convergen para caracterizar al *párodos* como un doloroso lamento, la expresión desesperada de un sufrimiento atroz.

Los *stásima* son bastante diferentes entre sí pero también se articulan con los episodios que los anteceden. El segundo *stásimon*, comparado con los otros dos y con el *párodos*, se presenta como un *canticum* pobre y carente de recursos ornamentales, lo que resulta contrario a los hábitos estilísticos de Séneca.

Inspirándose en tres versos del *párodos* de *Las troyanas* de Eurípides, cantados por el corifeo,<sup>12</sup> Séneca construyó su canto coral con 47 versos repartidos en cuatro estrofas desiguales, empleando endecasílabos sáficos y separando las estrofas por versos adónicos. El primer verso del *stásimon* contiene la indagación inicial, de la cual depende el despliegue de las tres primeras estrofas: *Quae uocat sedes habitanda captas?* (*Tro* 814). Luego se observa una sucesión de diez interrogaciones encadenadas, constituidas por períodos nominales, en las que las prisioneras enumeran veintisiete ciudades, regiones o islas de Grecia a las que podrían ser llevadas, sin olvidar la mención de los atributos de tales sitios. Se trata de atributos que evocan aspereza y hostilidad. De acuerdo con Marcus Wilson<sup>13</sup> (p. 51 y seqs.), el catálogo de los lugares griegos considerados señala un paisaje tosco y rudo que provoca miedo: Traqui es pedregosa; Trica, estéril; Olena, poco poblada; Calidna, Gonesa y Enispe, sujetas a vientos azotadores. Las leyendas evocadas mediante alusiones rememoran seres crueles: Aquiles, feroz desde la infancia, el jabalí de Calidonia, Áyax.

Tan sólo en la última estrofa existe un período verbal, de naturaleza optativa, por cuyo intermedio las esclavas expresan su deseo de no ir a Esparta,

---

<sup>12</sup> «¿Quién me llevará? ¿Un hombre de Argos? ¿Un hombre de Ftia? ¿Iré hacia alguna isla, desesperada por dejar Troya?» (Eur. *Tro.*189-191).

<sup>13</sup> Wilson, M. (1983: 27-60).

tierra de Helena, y tampoco a Argos y Micenas, ciudades dominadas por Agamenón, ni a Nerito e Ítaca, islas gobernadas por Ulises. Tres interrogaciones finales, de carácter retórico, se coordinan con ese período, cerrando el canto coral. Son preguntas sin respuesta, que revelan la perplejidad de las mujeres: ¿Qué hado y qué dueño aguardan a Hécuba? ¿A qué tierras será conducida? ¿En el reino de quién morirá?

A diferencia de lo que suele ocurrir en otros cantos de Séneca, el segundo *stásimon* de *Las troyanas* se caracteriza por la pobreza y por la monotonía. La exhaustiva enumeración es bastante «seca», según lo señala Léon Herrmann;<sup>14</sup> en la composición de ese texto, Séneca no muestra su capacidad imaginativa. Sin embargo, se puede proponer una hipótesis para explicar el procedimiento del autor trágico. Es posible que Séneca, censurado tantas veces precisamente por emplear recursos ornamentales de forma exagerada, haya querido adoptar un procedimiento contrario: mostrar, por medio del estilo pobre y de las construcciones monótonas, el estado de ánimo de las troyanas, despojadas de todo, expoliadas, inertes, sin esperanzas y sin acción. Si aceptamos esta hipótesis, podemos ver en el coro lo que Roland Caillois<sup>15</sup> señala como una de sus características: la personificación de la inactividad y de la impotencia para cambiar la marcha del mundo. La angustia deriva de la ausencia de acción y de la previsión del espectáculo del futuro, que se erige contra la voluntad de los hombres.

Quizás de esta manera se pueda justificar la pobreza del texto.

Los otros dos *stásima* se caracterizan, contrariamente, por un estilo bastante rico. El tercero se constituye como una meditación poética, punteada por algunas consideraciones filosóficas, más empíricas que especulativas, acompañadas por alusiones a antiguas leyendas mitológicas y por reflexiones de carácter personal. Los recursos sonoros utilizados por el autor son muy expresivos. El examen de los cuatro primeros versos (*Tro* 1009-1012) muestra la importancia de tales recursos. La asonancia observada en 1009-1010 (*Dulce maerenti populus dolentum / dulce lamentis resonare gentes*) es particularmente original, por provocar un eco nasal (*maerenti, dolentum, lamentis, gentes*) y una falsa rima interna (*dulce lamentis resonare gentes*), fenómeno poético bastante raro en la poesía latina de la época de Séneca. Es asimismo sorprendente el efecto causado por las sílabas cerradas

---

<sup>14</sup> Cfr. Sénèque, *Tragédies* (1971: T. I, p. 90, n. 1).

<sup>15</sup> Caillois, R. (1970: 473).



por una nasal, alargadas naturalmente y bruscamente cortadas por las sílabas siguientes, iniciadas por una dental sorda. La anáfora (*dulce/ dulce*) determina un enfático paralelismo; la aliteración observada más adelante (*lenius luctus lacrimaeque* – Tro 1011) permite verificar que la suavidad de las líquidas repetidas contribuye a acentuar el contenido semántico de *lenius*, oponiéndose a la aliteración siguiente (*turba quas fletu similis frequentat* – Tro 1012), donde las fricativas sordas seguidas de oclusivas producen una impresión de aspereza.

Los elementos fónicos sumados a los contenidos significativos confieren a la primera parte del texto un tono de aparente tranquilidad y dulzura, que sin embargo es, en realidad, de desaliento y tristeza. Sufrir lo que todos sufren puede parecer dulce; participar del mismo sufrimiento puede generar la idea consoladora de que los padecimientos, cuando son compartidos, se suavizan y conducen a la resignación. Pero el sentimiento de la penuria subyace detrás de los otros sentimientos, y ha de emerger en cualquier momento.

Partiendo de las observaciones sobre el carácter apaciguador del dolor compartido (Tro 1009-1015), las troyanas llegan a lo que podríamos concebir como un cierre epigramático de sus primeras consideraciones: *Ferre quam sortem patiuntur omnes / nemo recusat* (Tro 1016-1017) («Soportar la suerte que padecen todos, nadie rehúsa»)<sup>16</sup>. Después del establecimiento de su primera conclusión, el coro realiza otras consideraciones que conducen a una nueva síntesis, también expresada en la forma de una *sententia*: *Est miser nemo nisi comparatus* (Tro 1023) («Nadie es desdichado, excepto al compararse»). Las dos reflexiones se interconectan y se despliegan luego del verso 1024, auxiliadas por ejemplificaciones: inicialmente, por medio de una imagen poética (cuando se atraviesa el mar en diferentes embarcaciones lanzadas a la misma suerte, la resignación es mayor – Tro 1024-1033), y después, mediante dos alusiones a leyendas mitológicas (la de Heles y Frixo – Tro 1034-1038; y la de Pirra y Deucalión – Tro 1038-1041). La imagen cierra las consideraciones anteriores; las alusiones funcionan como un elemento de conexión con lo que será dicho enseguida, cuando las troyanas que deben salir de la patria como esclavas y enfrentar un destino desconocido comparan la situación de los personajes mitológicos con la suya propia. La angustia las invade y se condensa en la pregunta retórica que se hacen a sí mismas, sin esperar

---

<sup>16</sup> Las traducciones en español son de G. Viveros. (*L. Annae Senecae Tragoediae*, Tomo I, Introd. trad. y notas de G. Viveros, México, UNAM, 1998).

contestación: *Quis status mentis miseris ubi omnis / terra decrescet pelagusque crescet / celsa cum longe latitabit Ide?* (Tro 1047-1049) («¿Cuál será el estado de la mente de las desdichadas, cuando toda su tierra decrezca y el piélago crezca, cuando el elevado Ida se oculte a los lejos?»). Las mujeres se anticipan entonces al momento de la partida, cuando la madre mostrará a su hijo, por última vez, los espirales de humo que suben desde Troya.

El final del canto es especialmente melancólico, por la presencia de elementos que evocan ternura y fragilidad (*mater, puer*), por la simplicidad de los gestos descritos (el dedo que apunta hacia la ciudad destruída) y por el empleo del discurso directo (reproduciendo las palabras pronunciadas por aquellas que se despiden para siempre de la patria). En los últimos versos se puede verificar la fusión del pasado con el presente y el futuro, y en ello consiste, según Roland Caillois,<sup>17</sup> la esencia del tiempo trágico. El futuro pasa a ser pasado, y la misma mirada lanzada al pasado es válida también para el futuro. El tiempo pasa a ser vivido en su reducción absoluta. La sabiduría contemplativa ve al mundo en su presencia eterna, pero el sentimiento trágico aprehende el tiempo como la marcha en dirección a un futuro que será pasado y no puede dejar de pasar. El tiempo trágico aparece, de esta manera, con una transcendencia exterior y extraña a los deseos humanos, que implican la libertad del hombre y no su sumisión a las causas exteriores naturales.

Para concluir con nuestro análisis de los *cantica*, pasamos ahora al primer *stásimon*, que hemos dejado para el final por ser el más denso y profundo de los cuatro cantos corales de la tragedia. A pesar de ser corto (no llega a los cuarenta versos), el canto es trabajado con extremo cuidado en su construcción y contenido y, por su estructura y composición, puede ser considerado como una pieza literaria completa. De acuerdo con Léon Herrmann,<sup>18</sup> «es un canto epicúreo de real belleza». Conformar uno de los raros momentos de las tragedias en que el poeta-filósofo manifiesta su eclecticismo filosófico y su capacidad para «frecuentar otros campamentos»<sup>19</sup> que no son necesariamente estoicos.

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pp. 471-477.

<sup>18</sup> Sénèque, *Tragédies*, p. 74 A, n. 1.

<sup>19</sup> En las *Epístolas a Lucilio*, Séneca dice que había recorrido otras regiones filosóficas no como desertor sino como explorador: «...soleo enim et in aliena castra transire, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator» (*Ep.* 2, 5).

El primer *stásimon* se encuentra a continuación del primer episodio, en el que el portavoz de los griegos había revelado la aparición del espíritu de Aquiles y la exigencia del sacrificio de Polixena. Fue construido con versos asclepiadeos de once sílabas, pero el último verso consiste apenas en el primer hemistiquio de un asclepiadeo. Se inicia con un período interrogativo, en el que una indagación preliminar es formulada de manera simple: *Verum est an timidus fabula decipit / umbras corporibus uiuere conditis?* (Tro 371-372) («¿Verdad es, o a los tímidos una fábula engaña, con eso de que las sombras viven, enterrados sus cuerpos?»). La pregunta tiene carácter retórico en su construcción disyuntiva, y el mismo coro que la hace se dispone a contestarla. A continuación, se proponen dos hipótesis contrarias, también presentadas de forma interrogativa, que se extienden del verso 373 al 381: ¿El alma vive, desgraciadamente, después de la incineración del cuerpo? ¿O el último suspiro corresponde a la muerte total? Formuladas las preguntas, el coro, con auxilio de bellas imágenes poéticas, realiza consideraciones sobre el carácter efímero de la vida y llega a una conclusión filosófica que, partiendo de una metáfora concreta (*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil / uelocis spatii meta nouissima* – Tro 397-398) («Después de la muerte, nada, y la muerte es nada: meta última de veloz carrera»), arriba a una reflexión de carácter abstracto (*Mors indiuidua est, noxia corpori / nec parcens animae* – Tro 401-402) («La muerte es indivisible, nociva para el cuerpo y no respeta al alma»). De la conclusión deriva una consideración sobre la naturaleza del Ténaro y de Cérbero: «rumores vacuos y palabras huecas son, y fábula semejante a ansioso sueño» (Tro 405-406). El canto termina con una última interrogación propuesta por el coro (*Quaeris quo iaceas pos obitum loco?* – Tro 407) («¿Preguntas en qué lugar yacerías después de tu óbito?») y con la respuesta contenida en el verso trunco: *Quo non nata iacent* (Tro 408) («En el que yace lo no nacido»). El verso se interrumpe antes de su conclusión métrica: no hay nada más que decir.

Frente al contenido del texto, su aspecto formal se obscurece, por más de que las imágenes, metáforas y comparaciones sean bastante elaboradas: el tono filosófico prevalece.

Jacqueline Dangel realiza interesantes ponderaciones sobre la tonalidad filosófica asumida a veces por los cantos de Séneca. Según la autora, Séneca procura y cultiva una teatralidad musical que los romanos nunca dejaron de apreciar. La música, o sea, el acompañamiento musical, desempeña una función importante en las tragedias, principalmente cuando el coro asume el discurso con su voz

patética que escapa a nuestra percepción actual, pues no hemos conocido la música que acompañaba la recitación: por no conocerla, tenemos un conocimiento puramente textual y escrito de las tragedias, y no llegamos a percibir que el simple recitado puede destruir la teatralidad de las obras. Al no tener en cuenta la musicalidad, nos vemos tentados a no distinguir las prácticas corales moralizantes, herederas del modelo greco-helenizante de tragedia, y la reflexión filosófica de un tratado en forma de diálogo o de carta. El riesgo aumenta cuando encontramos cierta identidad entre las obras del filósofo y las del autor de teatro. Sin embargo, para Dangel, la reflexión filosófica en métrica lírica es muy distante de aquella que puede hallarse en obras específicas, pues revela una teatralidad real. Una enunciación filosófica expresada con modulaciones cantadas debería ser comprendida, no como una reflexión didáctica, sino como un canto emotivo espectacular.<sup>20</sup>

No obstante, nos parece excesivamente exagerada la valorización del aspecto musical y teatral de *cantica* tales como el primer *stásimon* de *Las troyanas*, y de otros en los que se discuten cuestiones relacionadas con el poder, la lealtad, la fortuna, el destino, la simplicidad de la vida, la preparación para la muerte. En esos textos hay mensajes dirigidos al público –espectador o lector– con la intención, posiblemente, de hacerlo reflexionar sobre lo que fue dicho para poder llegar así a sus propias conclusiones. La teatralidad, entonces, puede continuar existiendo, pero se orienta más bien hacia una meta-teatralidad. Se produce, consecuentemente, una ruptura de la ilusión dramática, y la realidad de la escena –la *onstage reality*, según la designación de Mario Erasmo<sup>21</sup> se fusiona con la realidad de la audiencia –la *offstage reality*. Este aspecto no puede ser menospreciado, sino que debe ser considerado como algo esencial.

El análisis de los cantos corales de Séneca, por lo tanto, constituye un trabajo complejo y difícil. Se trata de un ejercicio de atención que se fundamenta en conocimientos múltiples, derivados de una base científica diversificada. Todos los aspectos de los cantos deben ser tomados en cuenta, para lograr una visión completa que abarque estilo y contenidos significativos, teatralidad y discurso, recursos retóricos y musicalidad, uso particular de los elementos de la lengua y funciones meta-teatrales.

---

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 188.

<sup>21</sup> Cfr. Erasmo, M. (2004: 4 y ss).

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Amoroso, F. (1981) «Les troyennes de Sénèque. Dramaturgie et théatralité», en *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg*, 81-96.
- Arcellaschi, A. (1990) *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- Bishop, J. D. (1965) «The choral odes of Seneca's *Medea*», en *CJ* 60: 313-316.
- Bishop, J. D. (1968) «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», en *RM* 111: 197-219.
- Boyle, A. J. (Ed.) (1983), *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*, Victoria (Australia).
- Boyle, A. J. (1997) *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London and New York.
- Caillois, R. (1970) «La tragédie et le principe de la personnalité», en *Le théâtre tragique* (Études réunies et présentées par Jean Jacquot), Paris.
- Calame, C. (1997) *Choruses of young women in Ancient Greece*, Boston.
- Calame, C. (1999) «Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identity in performance», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Calame, C. (1977) *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma/Bari.
- Calame, C. (1968) «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», en *RM* 111: 197-219.
- Capone, G. (1935) *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova.
- Cardoso, Z. A. (2005) *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo.
- Dangel, J. (Ed.) (2001) *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Leuven.
- Dangel, J. (2001) «Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique», en J. Dangel (Ed.) *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Leuven.
- Davis, P. (1989) «The chorus in Seneca's *Thyestes*», en *CQ* 39: 421-435.
- Dupont, F. (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris.

- Else, G. F. (1965) *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge-Mass.
- Erasmus, M. (2004) *Roman tragedy. Theatre to theatricality*, Austin.
- Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.) (1999) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Grimal, P. (1981) «Le rôle de la mise en scène dans les tragédies de Sénèque. Clitemnestre et Cassandre dans l'Agamemnon», en *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg*, 123-139.
- Haywood, R. M. (1969) «The poetry of the choruses of Seneca's *Troades*», en *Hommages à M. Renard I*.
- Hall, E. (1999) «Actor's song in tragedy», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.). *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Herrmann, L. (1924) *Le théâtre de Sénèque*, Paris.
- Hine, H. M. (1990) «Medea versus the chorus: Senecan *Medea* 1-115», en *Mnemosyne Series 4*, vol. 43, fasc. 3-4.
- Kitto, H. D. F. (1961) *Greek tragedy. A literary study*, 3<sup>a</sup>. ed., Londres.
- L. Annei Senecae Tragoediae* (1998) Tomo I, Introd. trad. y notas de G. Viveros, México, UNAM.
- Mazzoli, G. (1987) «Funzione e strategie dei cori in Seneca tragico», en *Atti del Seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo.
- Pickard-Cambridge, A. (1927) *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. (1953) *The dramatic festivals in Athens*, Oxford.
- Sénèque (1971) *Tragédies*, Texte établi et traduit par L. Herrmann, Paris.
- Taplin, O. (1999) «Spreading the word through performance», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.). *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Tobia, A. M. G. (2005) «El canto coral 'fundador' de una poética que vincula fiesta y memoria», en Lessa, F. S. & Bustamante, R. M. C. (Org.), *Memória & festa*, Rio de Janeiro.
- Untersteiner, M. (1955) *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino.
- Wilson, M. (1983) «The tragic mode of Seneca's *Troades*», en A. J. Boyle (Ed), *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*, Victoria (Australia).

# ACTUALIDAD Y PERVIVENCIA DEL DISCURSO POLÍTICO ROMANO

GREGORIO HINOJO ANDRÉS  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

## **Resumen**

El término 'discurso político' no se interpreta en este trabajo en el sentido clásico del término, como una alocución pronunciada de forma solemne ante un auditorio determinado, sino en el moderno, como el conjunto de enunciados, técnicas y recursos que se utilizan para difundir y defender las ideas y los programas políticos. Se analizan con detalle los elementos más destacados del discurso político romano y se intenta mostrar su pervivencia en el discurso político de nuestros días, prestando especial atención a las características comunes a ambos.

## **Abstract**

*The term «political discourse» in this work is not to be interpreted in its classical meaning, that is, as an allocution solemnly addressed to a particular audience. It has rather to be understood in its modern meaning, that is, as the whole of all its statements, strategies and resources that are employed in order to diffuse and defend political ideas and programs. All the outstanding features of the Roman political discourse are analysed in detail in this paper. These features are shown, at the same time, as surviving in the nowadays political discourses. Furthermore, special attention is devoted to the common features shared by the ancient Roman and the modern political discourse.*

Probablemente pueda defraudar las expectativas de muchos oyentes que esperan encontrar en mi disertación un análisis de la presencia de las técnicas y de los recursos retóricos de los discursos, judiciales y deliberativos, de la antigua Roma en los que se pronuncian en los tribunales de nuestros días o en los Parlamentos modernos. No voy a realizar este examen y pretendo explicar y, de alguna manera, justificar el porqué de esta decisión.

Los discursos judiciales y políticos tenían un estatuto y unas funciones muy diferentes en el mundo romano y en el actual; por ello, en mi opinión, no son en absoluto comparables ni parangonables. Para no extenderme demasiado, apuntaré sólo las dos diferencias más importantes y más significativas.

La oratoria gozaba en Roma de una alta consideración social, de un prestigio público muy destacado y proporcionaba al orador el acceso a los altos cargos de la política y de la abogacía, y le otorgaba una elevada posición tanto en la vida política como en la literaria; así Cicerón era valorado, sin ninguna duda, como el escritor y prosista más destacado. En nuestro mundo nada de esto acontece y nunca en las literaturas modernas un orador es reputado como el mejor escritor o literato; como máximo, alguno es citado en notas marginales o en medio de largas listas de autores en «letra pequeña».

Hay, además, una segunda diferencia —de mayor trascendencia todavía, en mi opinión,—: en Roma tanto los discursos judiciales como los políticos o deliberativos tenían enorme eficacia y utilidad, conseguían sus objetivos y lograban convencer a los jueces y a los ciudadanos, incluso en procesos dudosos o en proyectos de ley muy discutibles y opinables. En el mundo moderno esto no sucede prácticamente nunca, ya que los procedimientos y técnicas de persuasión —que sí existen y son muy eficaces en ocasiones—son de índole muy diversa, y no son precisamente los discursos brillantes los que logran hacer cambiar las opiniones y el voto ni de los jueces, ni de los representantes políticos, ni de los ciudadanos. Por otra parte, en la democracia representativa, dada la rígida disciplina de los partidos, es muy difícil, casi imposible, hacer cambiar<sup>1</sup> el sentido del voto de los diputados contrarios, como reconocen explícitamente parlamentarios de uno y otro signo y nos lo muestra la experiencia cotidiana.<sup>2</sup>

Podemos concluir que tanto el discurso judicial como el político tuvieron en los últimos decenios de la República romana una eficacia y un poder sobresalientes

---

<sup>1</sup> No es el momento de valorar las ventajas e inconvenientes de la democracia directa y de la representativa, pero parece evidente que en aquélla hay más libertad de voto, aunque tiene otros muchos inconvenientes y desventajas, además de que resultaría muy poco funcional en los grandes estados modernos.

<sup>2</sup> Un desarrollo más amplio de estas ideas puede verse en G. Hinojo (2000).



que no han sido tan intensos en otros momentos históricos posteriores; por ello precisamente se cultivaron con tanto entusiasmo y alcanzaron cotas tan elevadas de perfección retórica y de brillantez literaria y oratoria. Se puede afirmar, sin riesgo de ser tachado de chovinista o gremial, que con Cicerón murió el último gran orador y es muy difícil que nunca surja otro similar porque las circunstancias sociales, políticas y literarias no serán tan propicias. Entenderán ahora, espero, los motivos de mi rechazo a comparar discursos tan incomparables.

#### EL CONCEPTO DE DISCURSO

El término 'discurso' tiene un significado muy diferente en el mundo antiguo y en el mundo moderno. Mientras que para los clásicos el término tiene un valor técnico y preciso, muy bien delimitado y definido, en el mundo moderno la palabra admite una pluralidad de acepciones.

Para griegos y romanos el discurso (*oratio*) es una alocución pronunciada de forma un tanto solemne, ante un auditorio determinado, en un lugar prefijado de antemano y con el fin de persuadir, convencer o influir en los oyentes. Este discurso estaba sometido a un conjunto de normas y preceptos, y respondía a una serie de leyes codificadas en los tratados de retórica; existían discursos de muy diversa índole y naturaleza, aunque los más importantes por su repercusión social eran los judiciales, pronunciados ante los tribunales, y los políticos, en las distintas asambleas para persuadir y convencer.

Hay que aclarar que en latín el término para designar 'discurso', como ya hemos dicho, era *oratio*; *discursus* significaba 'carrera', 'recorrido', 'acción de ir y venir'; sólo en el *Código* recopilado por Teodosio, significa 'charla', 'conversación' y 'razonamiento'. Todavía en nuestro *Diccionario de Autoridades*, aunque se ofrecen varios significados de 'discurso', no aparece lo que hoy entendemos con 'discurso'; siendo el más próximo, el último «tratado escrito que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia, para persuadir o ponderar algún intento» (El subrayado, lógicamente, es mío). Los romanos llamaban al discurso *oratio* que se relaciona con *orator* y *oratorium*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Para captar mejor el valor de '*oratio*' hay que considerar que se contrapone a '*sermo*', que tiene un valor más coloquial, y que es el objeto del verbo '*dico*', siempre más elevado que '*loquor*'.

Hoy el término ‘discurso’ se emplea con acepciones muy variadas,<sup>4</sup> que van desde la concepción amplia del discurso como toda habla emitida (*utterance*) hasta las definiciones de lingüistas actuales que restringen su área de expresión significativa. D. Maingueneau recoge hasta seis definiciones de ‘discurso’ y, hoy, se podría aumentar este número. Sin ánimo de ser exhaustivos diremos que algunos investigadores consideran el ‘discurso’ como sinónimo de la ‘*parole*’ de Saussure, mientras para otros se identifica con el enunciado en cuanto unidad igual o superior a la oración; algunos, como G. Brown y G. Yule, precisan más considerándolo como «el registro verbal de un acto comunicativo que puede ser oral o escrito, pero tomado como proceso». Es precisamente la consideración del discurso como ‘proceso’ lo que realmente caracterizará al discurso propiamente dicho. En esta misma línea se halla la definición de L. Guespin, que afirma que un ‘enunciado’ es el «conjunto de frases emitido entre dos pausas de la comunicación»; ‘discurso’ «es el enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona».

En esta línea se encuentra también la definición del discurso de E. Benveniste: «toda enunciación que supone un locutor y un oyente y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera». Podemos concluir que el discurso «es el conjunto de enunciados superiores a la frase aprehendidos en sus condiciones de producción y en la totalidad de sus mecanismos enunciativos»; para T. Todorov es «el conjunto de enunciados que se producen en una sociedad determinada».<sup>5</sup>

Entendemos, por tanto, por ‘discurso político romano’ todos los enunciados y técnicas que los romanos utilizaron para difundir sus programas políticos, especialmente los de carácter léxico, aunque no exclusivamente, y los compararemos con los actuales, señalando las coincidencias y diferencias.

¿DISCURSO POLÍTICO ROMANO?

Probablemente alguien pueda pensar que hablar de antecedentes romanos del discurso político moderno es una ucronía o un oportunismo «político»,

---

<sup>4</sup> Una exposición de distintas definiciones de *discurso* y una rica bibliografía puede verse en: C. Otaola (1989: 81 y ss.).

<sup>5</sup> T. Todorov (1979: 47-52).

especialmente en las actuales circunstancias. Esta reflexión puede ser compartida por aquellos investigadores que opinan que la lengua política y su rico contenido actual han surgido en los tiempos modernos con el desarrollo del parlamentarismo, de la democracia representativa, del auge e importancia de los partidos y de las elecciones; es decir, a partir del siglo XVIII. Algunos estudiosos de la teoría política adelantan la aparición del lenguaje político hasta la constitución de la política<sup>6</sup> como ciencia o disciplina autónoma e independiente, en el Renacimiento. Sin embargo, en la lengua latina se crea y se desarrolla un rico lenguaje político, que se aproxima al moderno, y no sólo en elementos léxicos, sino en características, finalidad, procedimientos y técnicas expresivas. Incluso, como veremos más adelante, el discurso político romano suscita y genera unas críticas y unos juicios desfavorables, muy similares a los que provoca el discurso político contemporáneo.

Nosotros no pretendemos afirmar que haya identidad ni coincidencia esencial entre ambos discursos, pero sí que se han conservado tanto características y orientaciones de carácter general como algunos aspectos concretos y muy determinados.

Queremos además añadir que la rica y variada experiencia política de los romanos y la diversidad de sistemas que disfrutaron a lo largo de su existencia les permitió conocer todas las formas de organización y convivencia, y propició el desarrollo y aparición de discursos políticos muy diversos. Ortega y Gasset<sup>7</sup> señalaba, con sumo acierto, a Roma como ejemplo de estado sobre el que podíamos tener una visión completa de la historia de cualquier pueblo: desde el vado del Tíber hasta la desintegración del Imperio por las invasiones germánicas, todas las posibilidades de estructura política y social. Y es que los romanos conocieron una primera etapa monárquica, más liberal al inicio y más autoritaria y absolutista al final, un segundo y largo periodo «republicano», con un original sistema que combinaba con relativa armonía las tres formas de gobierno conocidas y casi las

---

<sup>6</sup> U. Cerroni (1967). El autor afirma que para muchos la ciencia política es una ciencia moderna, y aunque no comparte del todo esta opinión, sí cree que hay una enorme diferencia entre la ciencia política antigua y moderna, especialmente la posterior a Maquiavelo.

<sup>7</sup> Citado por M. Alvar (1987: 6). Mellizo (1968: 35) habla de la 'nostalgia' de Roma que siente todo político y hombre de estado, sea cual sea el sistema o régimen al que pertenece o del que es partidario.

únicas posibles —monarquía, aristocracia y democracia—, que no permaneció estable y uniforme, sino que intensificó y aumentó la supremacía de cada uno de los componentes en los distintos momentos de su historia y pasó por una fase inicial marcadamente aristocrática, una segunda más oligárquica y una final con tintes y rasgos populistas; la intencionada indefinición del sistema y de la constitución, reflejada en el impreciso y subjetivo término *res publica*, permitió esa enorme diversidad de situaciones sin cambiar ni de sistema ni de régimen ni de designación. Indefinido e impreciso también fue el sistema llamado del Principado, que permitió el ejercicio y el desarrollo de las formas más dispares y extremas de gobierno personal, desde las respetuosas con el senado y otros organismos de participación de algunos emperadores, hasta las más tiranas y despóticas de otros, con una calculada ambigüedad entre el poder personal y el republicano, que obligó a un discurso político que ocultara la realidad institucional y jurídica. En los últimos siglos el emperador redobló su poder y su control, no tuvo ya ningún interés en simular ficciones republicanas y fue el precedente claro de los sistemas totalitarios, de uno y otro signo.

Hay también algunos investigadores que piensan que en la Antigüedad no se dieron las condiciones adecuadas de libertad, de concurrencia electoral y de parlamentarismo, que no existieron partidos políticos, ni programas diferenciados, y por ello el discurso y el léxico políticos no pudieron alcanzar la plenitud y riqueza de los de nuestra época. Esta tesis es muy discutida y discutible. Nosotros pensamos que también los sistemas totalitarios, antiguos y modernos, han creado un discurso político importante con el desarrollo de una propaganda eficaz, como demuestra el brillante trabajo de J. P. Faye;<sup>8</sup> sin embargo consideramos que las elecciones libres, la existencia de partidos políticos con programas diferenciados, el parlamentarismo y la lucha por el poder produce un discurso político más rico, más variado y menos esclerotizado. De hecho las épocas de mayor riqueza y efervescencia del léxico político han sido las de mayor libertad y rivalidad electoral, tanto en el mundo antiguo, época de la democracia ateniense y etapa final de la República Romana, como en el moderno, época de la Revolución francesa, de las repúblicas españolas, o los momentos constituyentes y de libertad democrática.

---

<sup>8</sup> J. P. Faye (1972).

Prueba de ello es que la mayoría de las monografías sobre léxico político versan sobre el de estas épocas.<sup>9</sup>

Pero, además, nosotros pensamos que en los últimos lustros de la República romana se dieron todas las condiciones adecuadas para el desarrollo del léxico político más rico y variado: la existencia de elecciones libres y democráticas, los programas electorales, los grupos o partidos políticos y las campañas de propaganda, como demuestra la existencia de un manual electoral.<sup>10</sup>

#### CARACTERÍSTICAS DEL DISCURSO POLÍTICO ROMANO

De las múltiples características y propiedades del discurso político romano hemos seleccionado cuatro que nos parecen de cierta actualidad y que han pervivido en el discurso político moderno:

- 1) Falsedad y engaño con deformación del auténtico valor de las palabras
- 2) El antipartidismo
- 3) Empleo de términos con connotaciones axiológicas
- 4) Apelación al imperialismo defensivo.

#### 1) FALSEDAD Y ENGAÑO CON DEFORMACIÓN DEL AUTÉNTICO VALOR DE LAS PALABRAS

El primer rasgo que se capta al analizar el discurso político romano es la gran desconfianza y sospechas que suscita entre los historiadores y algunos políticos de la época, tanto del período republicano como del imperial, por el uso perverso de las palabras y por la búsqueda de términos aparentes y engañosos. Es probablemente Salustio el exponente más representativo de esta tendencia y el que más reflexiones ha dedicado a este tema. Ofrecemos y comentaremos algunos pasajes destacados:

*Namque, uti paucis uerum absoluum, post illa tempora quicumque rem publicam agitaure honestis nominibus, alii sicuti iura populi defenderent, pars quo senatus auctoritas maxima foret, bonum publicum simulantes pro sua quisque potentia certabant...(SALL. Cat. 38. 3).*

<sup>9</sup> Para probar nuestro aserto sólo hace falta leer la rica bibliografía que han producido los periodos citados: L. R. Taylor (1964); J. Hellegouarc'h (1963); M. Gelzer (1960); J. Dubois (1962); M<sup>a</sup> P. Battaner Arias (1977); M<sup>a</sup> C. Seoane (1968); M. A. Rebollo Torío (1978); J. F. García Santos (1980).

<sup>10</sup> Nos referimos al conocido tratado de Q. Cicerón, *Comentariolum petitionis*.

*Ambitio (imperi cupido) multos mortalis falsos fieri subegit; aliud clausum in pectore, aliud in lingua promptum habere; amicitias inimicitiasque non ex re sed ex commodo aestimare, magisque uultum quam ingenium bonum habere (SALL. Cat. 10. 5).*

*Iam pridem equidem nos uera uocabula rerum amissimus, quia bona aliena largiri liberalitas, malarum rerum audacia fortitudo uocatur. Sint sane, quoniam ita se mores habent, liberales ex sociorum fortunis, sint misericordes in furibus aerari (SALL. Cat. 52. 11).*

*Dum pauci potentes, quorum in gratiam plerique concesserant, sub honesto patrum aut plebis nomine dominationes adfectabant (SALL. Hist. 1. 12).*

Los textos son bastante transparentes y no precisan de mucho comentario.<sup>11</sup> He subrayado aquellas palabras más significativas: *honestis nominibus, bonum publicum simulantes, falsos fieri subegit, uultum quam ingenium bonum, uera uocabula rerum, fortitudo uocatur, honesto patrum uel plebis nomine.*

Suscribimos, por tanto, plenamente las afirmaciones de R. Syme: «Sallust is acutely aware of how treacherous is political and ethical terminology. Words are employed in a partisan sense or convertible into an opposite meaning»<sup>12</sup> (Subrayado nuestro).

Términos y calificaciones similares utiliza Tácito en diversos pasajes, especialmente al enjuiciar la invitación del Emperador Tiberio para que se presenten candidatos a las elecciones, o al reproducir un discurso propagandístico puesto en boca de Pisón:

*Speciosa uerbis, re inania et subdola, quanto maiore libertatis imagine tegebantur, tanto eruptura ad infensius seruitium. (TAC. Ann. 1. 81).*

*Si res publica et senatus et populus uacua nomina sunt... (TAC. Hist. 1. 30. 2)*

---

<sup>11</sup> Un análisis más detallado de estos textos puede verse en mi trabajo, G. Hinojo (1997-98: 193 y ss).

<sup>12</sup> R. Syme (1964: 117).

Los términos del léxico político son designados como *speciosa*, *honesta nomina*, *liberetatis imagines*, palabras de bella y atractiva apariencia, prestigiosas, seductoras y de carácter impresivo. Creo que todas estas calificaciones no precisan comentario, ya que son términos muy conocidos y vienen a resaltar la función persuasiva, propagandística del lenguaje y muestran la importancia que en este léxico representa la connotación.

Se insiste en ambos autores en que se trata de *nomina*, no de *res*, insinuando la segunda característica, que son términos falsos, de disimulo, que cambian el verdadero significado de las palabras y se utilizan para fingir y esconder las verdaderas intenciones. Se porfía en la divergencia entre la realidad y el nombre o la designación, en el engaño, y en la falta de contenido real de muchos términos que sólo transmiten elementos de prestigio. La divergencia entre el nombre y la realidad y la utilización favorable de las palabras, también la destaca Salustio<sup>13</sup> y Cicerón en el siguiente pasaje:

*Cum certi rem publicam tenent, est factio, sed uocantur illi optimates.*  
Cic. *Rep.* 3. 23.

De todas las características que se asigna al discurso político, la más destacada es la de la falsedad y el fingimiento; el cambiar y alterar el significado real de las palabras, vaciarlas de contenido y elegir designaciones, que, aunque falsas e inexactas, estén cargadas de connotaciones positivas, sean atractivas y seductoras. Todos estos rasgos colaboran a la función apelativa y conativa, que desde K. Bühler se reconoce como esencial en el lenguaje político. Volveremos posteriormente sobre la tendencia a cargar los términos de connotaciones positivas y elegir las designaciones más prestigiosas; pero queremos ahora exponer cómo ha pervivido esa visión de la política. Sería prolijo enumerar todos los pasajes y lugares en que se utiliza el discurso político como sinónimo de ‘falso’, ‘engañoso’, de ‘fingimiento’, de ‘simulación’; tanto en la época de la Primera República, como en la de la Segunda, el término ‘política’ se utiliza como sinónimo de ‘farsa’, ‘farsante’, ‘camelo’, ‘simulación’, ‘fingimiento’, ‘comedia’, ‘apariencia engañosa’, como se descubre en las monografías de Battaner Arias y García Santos;<sup>14</sup> quiero,

<sup>13</sup> *Haec inter bonos amicitia, inter malos factio est (Iug. 31).*

<sup>14</sup> M<sup>a</sup> P. Battaner Arias (1977: 41-46); J. F. García Santos (1980: 25 y ss).

no obstante, citar algunos pasajes breves, el primero de ellos parece copiado de Salustio o de Tácito:

«¡Democracia! ¡Honor!... Palabras vacías, conceptos falsos de que se valieron siempre los «despiertos» para predominar sobre los excesivamente puritanos»<sup>15</sup>

«HACER POLITICA. Es un bonito modo de disfrazar el pensamiento; pues tal frase puede traducirse por intrigar, mangonear en política»<sup>16</sup>

- «¿Qué número de diputados fascistas cree usted que irá a la Cámara?  
- Supongo que querrá usted decir nacionalsindicalistas»<sup>17</sup>

## 2) ANTIPARTIDISMO

Un segundo aspecto muy difundido en el discurso político romano es la crítica a los grupos<sup>18</sup> o partidos políticos por defender los intereses del grupo y no los de la comunidad:

*...pro sua quisque potentia certabant (Cat. 38).*

Junto a la defensa de los intereses partidistas en contra de los colectivos, se añade el argumento de la escisión y división de la sociedad en dos partes enfrentadas, como se observa en el siguiente pasaje de la *Guerra de Yugurta* :

«*Ceterum mos partium [popularium] et [senatus] factio-num ac deinde omnium malarum artium paucis annis Romae ortus est otio atque abundantia earum rerum quae prima mortales ducunt... Ita omnia in duas partes abstracta sunt, respublica, quae media fuerat dilacerata*» (SALL. *Iug.* 41. 1).

Se afirma que la división partidista es la responsable de la escisión y ruptura de la ciudad, de las guerras civiles, de la decadencia romana y del desarrollo de las

---

<sup>15</sup> Citado por J. F. García Santos (1980: 307) y entresacado de *Renovación*, 88, p. 3.

<sup>16</sup> Recogido por M<sup>a</sup> P. Battaner (1977: 46), que lo toma del *Diccionario de Disparates* de Ana Oller (1871).

<sup>17</sup> Respuesta de José Antonio a un periodista, citado por Rebollo Torío (1978: 39).

<sup>18</sup> No vamos a discutir si hubo o no partidos políticos en Roma en el sentido moderno del término; por ello, utilizo 'grupos', aunque sin renunciar a 'partido', que también empleo. Es indudable que hubo grupos similares a los partidos con características muy diferentes, lógicamente, a los actuales.



‘malas artes’, ‘artimañas’, término con el que Salustio designa con frecuencia las ‘componendas políticas’. El ‘faccionalismo’ o las luchas partidistas como causa de la decadencia de Roma es un tópico común a muchos historiadores posteriores a Salustio, incluido Tito Livio.

Por estos motivos —predominio de los intereses partidistas y ruptura de la sociedad— cargaron de connotaciones negativas los términos que designaban los partidos: *partes/factio*, mucho más el segundo que el primero, como sucede con los derivados modernos. La palabra *pars*, que para designar partido siempre se utiliza en plural, es el antecedente del término empleado en muchas lenguas modernas y no sólo en las románicas; y adquirió una connotación negativa porque aludía a una ruptura o fracción de la sociedad romana, mientras que el ideal era mantener la unidad de todos los ciudadanos defendiendo los intereses de la comunidad. Esta imagen de ruptura y de fragmentación la han conservado los derivados modernos, que también han mantenido muchas de las connotaciones negativas del término latino. Para paliarlas y reducirlas eligieron los romanos dos términos valorados positivamente, *optimates* y *populares*, para designar a los dos grupos políticos concretos, aunque su ideal siempre fue restablecer la unidad primitiva, la concordia de los primeros siglos. El enfrentamiento civil se consideró un castigo de los dioses, por ello se cargaron de connotaciones políticas y se convirtieron en slogans políticos expresiones como *concordia ordinum*, *consensus uniuersorum*.

El antipartidismo y el desprestigio del término han pervivido desde la época antigua, defendidos con argumentos similares. Tanto Cartagena como Nebrija atribuyen a las banderías y a los faccionalismos los problemas de Castilla en el siglo XV, pero en época más reciente se detecta con más claridad:

«Sólo el nombre de partido, bando o facción nos incomoda sobremanera, pues indica acaloramiento, desunión y odio: cosas todas muy contrarias a la salud de la patria...»<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Citado por M<sup>a</sup> C. Seoane (1968: 166), que lo toma del *Diario Mercantil*, que recoge una polémica entre «liberales» y «serviles».

J. Calvo Sotelo los considera ‘gangrena y guillotina’.<sup>20</sup> También rechazan con energía los partidos y quieren suprimirlos los adeptos a los sistemas totalitarios.

Estas connotaciones negativas del término se intentan compensar con adjetivos prestigiosos y valorados positivamente, como ‘popular’, ‘socialista’, ‘justicialista’, ‘comunista’, ‘nacionalista’, etc., que, además, neutralizan la idea de ruptura y fraccionalismo de los partidos, los cargan de sugerencias axiológicas; con el mismo fin se recurre a sintagmas que significan ‘unidad’, ‘integración’: Unión de Centro Democrático (UCD), Convergencia y Unión (CIU), Unión Valenciana, Unión del Pueblo Navarro (UPN), Herri Batasuna, Izquierda Unida (IU), que nos recuerdan la *concordia ordinum* ciceroniana. Sin querer entrar en la política argentina, aquí también existen los dos modelos: Partido Justicialista y Unión Cívica Radical.

### 3) EMPLEO DE TÉRMINOS CON CONNOTACIONES AXIOLÓGICAS

Una tercera característica que se observa en el discurso político antiguo es la de cargar los términos de connotaciones axiológicas, meliorativas o peyorativas, con el fin de incrementar la función apelativa o impresiva. Por ello a determinados lexemas como *res publica*, *princeps*, *auctoritas*, *concordia*, *consensus*, *optimates*, *populares*, se le añadieron connotaciones positivas, y otros, como *potentia*, *factio*, *pauci*, *dux*, negativas. Por ello designaban este léxico como *speciosa uerba*, *honesta nomina*, *falsa*, *subdola nomina*, *simulantia*, *imago libertatis*, etc. y generó tanta desconfianza, como en la actualidad, en los espíritus críticos.

El predominio de la función apelativa es uno de los rasgos del léxico político, como se reconoce unánimemente y expresa con brillantez E. de Bustos: «¿Qué es lo que caracteriza y define al léxico político y lo delimita, por ejemplo, de las hablas técnicas? Éstas se caracterizan por el predominio de la función representativa (denotación), mientras que en el léxico político predomina la función apelativa y, por ende, los estereotipos».<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Citado por Rebollo Torío (1978: 76).

<sup>21</sup> E. de Bustos (1982: 38).

Para incrementar la función apelativa del lenguaje es por lo que se cargan determinadas palabras de connotaciones axiológicas, característica de las escrituras políticas, como ha señalado R. Barthes,<sup>22</sup> y por ello se utilizan a veces para expresar nociones muy próximas dos términos de significado similar, pero con connotaciones muy diversas y antitéticas, como *factio/pars*, *princeps/dux*, *optimates/pauci*.

Resultaría interminable enumerar todos los términos léxicos o los aspectos concretos del discurso político antiguo que han pervivido en el moderno y actual; me ha interesado más destacar sólo las características y rasgos generales, pero voy a analizar un lexema latino muy importante, en el que además se dan algunas de las características ya enumeradas; me refiero al sintagma *res publica*.

Parece evidente que pueden y deben descubrirse muchos de los rasgos del discurso político en la creación o elección del término que designa el sistema o la forma de gobierno. El rasgo más destacado de la expresión *res publica* para mí es que el adjetivo *publicus* conlleva connotaciones muy positivas, por su relación con *populus* y *pubes*, indicando la participación popular, el carácter democrático y el gobierno en favor del pueblo. Obsérvese la diferencia entre el ‘*publicus*’ del mundo romano y ‘público’ del mundo moderno, ya que éste último designa y se confunde con lo estatal, lo impuesto, como enfrentado a la iniciativa individual y privada, y se relaciona con el intervencionismo del Gobierno y del Estado, mientras que en Roma aludía a la participación del pueblo en el gobierno, tanto en la gestión como en las decisiones. En algunos aspectos está muy próximo a nuestro ‘social’ o ‘iniciativa privada’, evidentemente de ciudadanos.

Un segundo aspecto del sintagma *res publica* es la imprecisión y ambigüedad del mismo, reconocidas por prestigiosos investigadores,<sup>23</sup> que no comprometía en exceso y que pudo ser aplicado incluso al sistema del Principado, sin que se observe una reducción del empleo del término en la mayoría de escritores imperiales.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> R. Barthes (1973: 27).

<sup>23</sup> R. Stark (1937: 25 y ss.); E. Meyer (1948: 251 y ss.); H. Drexler (1959: 247 y ss.); W. Suerbaum (1977: 2 y ss.)

<sup>24</sup> Un estudio más detallado sobre el término y su utilización en Tácito puede verse en mi trabajo: Hinojo (1987: 297-308).

Como con acierto y penetración ha señalado W. Suerbaum,<sup>25</sup> en la locución se combinan los elementos abstractos que aporta el sustantivo *res* y los valores subjetivos del adjetivo *publicus*. Pienso, además, que todo adjetivo calificativo implica una doble subjetividad: una, a la hora de la definición; y otra, a la de su aplicación práctica; pero en los adjetivos ideológicos o políticos la subjetividad se multiplica. La indefinición y ambigüedad de la palabra muestran tal vez las del sistema, aunque pudieron ser buscadas intencionadamente.

Estos dos rasgos importantes, la indefinición y ambigüedad —tan frecuentes en el discurso político—, han pervivido en muchos términos y designaciones, pero yo quiero poner de manifiesto cómo perduran en el artículo primero de la Constitución Española de 1978:

«España se constituye en un Estado social y democrático...».

Los dos adjetivos, aunque de forma más técnica y completa, recogen perfectamente los valores del latino *publicus*, participación del pueblo en el gobierno y atención a las demandas sociales, y están, además, cargados hoy de connotaciones muy, muy positivas, hasta tal punto que algunos partidos los utilizan como calificativos en sus nombres o siglas; ésta es para mí la coincidencia más destacada. También encierran una cierta ambigüedad, como con precisión ha señalado un brillante comentarista, el Profesor F. Garrido Falla:<sup>26</sup> «se trata de una norma cargada de conceptos, algunos de ellos susceptibles de equívoca interpretación...».

El adjetivo ‘social’ especialmente tiene una calculada indefinición y ambigüedad, como también lo tenía *publicus* en latín, y no se puede delimitar el contenido exacto del mismo ni las obligaciones que impone al gobernante. Incluso la propia Constitución (53.3) manifiesta que los preceptos que configuran el Estado social sólo podrán ser alegados ante la jurisdicción ordinaria de acuerdo con lo que dispongan las leyes que lo desarrollen».

---

<sup>25</sup> W. Suerbaum (1977: 3).

<sup>26</sup> F. Garrido Falla *et alii* (1985: 2, 24).

4) *EL IMPERIALISMO DEFENSIVO*

Los romanos siempre emplearon como argumento último de las guerras de expansión y de conquista, la defensa de su seguridad y de sus aliados, el peligro de los ataques de los pueblos o naciones del entorno próximo o remoto; según su teoría, su discurso, sería el miedo o el temor a posibles ataques y la defensa de su seguridad nacional los que les impulsaron a declarar las guerras, incluso las muy alejadas de Roma. Consideraron las guerras como autodefensa y daba la impresión de que tomaban la decisión de realizarlas más por la presión y el miedo que por el afán de extender su imperio y su poder.

Debemos aclarar que no es el momento de discutir si este temor estaba fundado o no, si era una coartada o un pretexto para declarar la guerra y ocultar otras razones más profundas o más inconfesables. Los investigadores modernos han discutido profusamente sobre las causas del imperialismo romano y, con frecuencia, han proyectado sobre él sus concepciones políticas; así los partidarios y defensores de imperialismo y del neoimperialismo de los siglos XIX y XX, han pretendido justificarlo, mientras que los detractores del moderno, han censurado el romano, y lo han explicado por razones económicas y por afán de difundir y extender su poder y su imperio. Es evidente, sin entrar en esta polémica que no nos ocupa en este momento, que resulta muy difícil de justificar una guerra defensiva de Roma en Egipto, en Alemania, en Inglaterra, incluso, en Hispania, especialmente si atendemos a la lentitud de las comunicaciones en el mundo antiguo y a las dificultades de los traslados de tropas y de materiales. Nosotros vamos a limitarnos a exponer el discurso que elaboraron los romanos.

Hay dos textos de Cicerón en su obra *De republica* que nos parecen plenamente ilustradores sobre esta materia:

*Scio in libro Ciceronis tertio, nisi fallor, de republica disputari: nullum bellum suscipi a ciuitate nisi pro fide aut pro salute* (AUG. C. D. 21. 6).

*Noster autem populus sociis defendendis iam omnium terrarum potitus est* (CIC. de rep. 3. 35).

*Maximam laudem capere studebant si prouincias si socios aequitae ac fide defendissent; bella aut pro sociis aut de imperio gerebant* (CIC. Off. 2.26.16).

Ambos son complementarios y encierran la misma idea. En el primero observamos que es la seguridad nacional, la defensa, la integridad, la que justifica las guerras, y es un motivo, una causa justa para declararlas; a la seguridad, se une en segundo lugar, la fides, la lealtad a los aliados, que se aclarará posteriormente en el texto siguiente, nuestro pueblo defendiendo a sus aliados ha logrado apoderarse del universo. Esta es una de las finalidades que perseguían los romanos con las alianzas y los socios: su defensa y el afán de protegerlos, les permitió iniciar guerras de distinto tipo y mantener tropas en estado de alerta para responder a los posibles ataques. Sagunto era un aliado de Roma, en un momento determinado; la alianza con esta ciudad permitirá declarar la guerra a Cartago y empezar la conquista de España, territorio entonces muy atractivo por la riqueza de minerales de distinto tipo, especialmente oro y plata.

Este interés por mostrar que los romanos sólo iniciaban guerras defensivas y para protegerse y defender a sus aliados, se detecta en todas las ocasiones; además, siempre buscan un pretexto para declarar la guerra; aunque en muchas de ellas éste sea muy endeble porque se trata de territorios alejados o de pueblos muy débiles o muy derrotados. Cuando se inicia la conquista de Grecia se dan cuenta, además, de que estas argumentaciones y motivos deben propagarse y difundirse también en el exterior. Ya en el siglo III antes de nuestra era descubrieron que debían formular este discurso para los griegos y los pueblos extranjeros. Los embajadores romanos que fueron a parlamentar con la reina Teuta en Iliria le dijeron: «Los romanos tienen la buena costumbre de unirse para castigar las injusticias contra los individuos y ayudar a las víctimas de la injusticia» (Polibio II, 8, 10). El discurso, como otros muchos de la historiografía romana, puede ser ficticio o reelaborado por Fabio Pictor, pero lo que es indudable es que Roma en este periodo mandó legados y embajadores a distintas ciudades para defender la política romana y sus campañas militares, para justificarla y para atraer las voluntades de los griegos especialmente; esto lo documenta Polibio y cita varias ciudades a las que remitieron legados. Fabio Pictor ya había adelantado en sus escritos no sólo la declaración formal y el cumplimiento de los requisitos, sino que apuntaba los mismos argumentos que Cicerón: la defensa y la salvaguardia de los aliados, así como el interés por cumplir con sus compromisos, por mantener la fides y su palabra, tanto con amigos como enemigos.

Esta propaganda se inició ya en el siglo III, especialmente cuando deben conquistar Grecia, un territorio culturalmente superior y con doctrinas morales y filosóficas avanzadas; para los griegos también eran justas y defendibles las guerras que se iniciaban como autodefensa o por fidelidad a los aliados. Los romanos y lo testimonia Polibio, escritor griego adaptado en Roma, procuraban no aparecer como agresores, sino que daban a entender que iban a la guerra forzados y contra su voluntad, por defender a los aliados; éste fue el pretexto de la primera guerra púnica, defender a los mamertinos, y en la segunda, a Sagunto. Roma ofrece en ambas guerras un ejemplo y un modelo para poder participar en los conflictos lejanos o ajenos: aceptar o fingir la llamada de los socios para poder atacar, si les interesaba; esto ya lo habían hecho con frecuencia en las guerras de Italia.

Este imperialismo, además, apeló a la protección divina y al designio de los dioses, como muestran los famosos versos de la Eneida:

*Tu regere imperio populos, Romane, memento  
Hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem.  
Parcere subiectis et debellare superbos* (VERG. *Aen.* 6. 751-53).

También en nuestros días vemos cómo diversos líderes políticos y jefes de estado recurren con frecuencia a Dios y a la religión en distintos países y culturas. No quiero recordar la ausencia de los móviles económicos —ausente también en la propaganda romana— para explicar las causas de una guerra; igualmente hoy como en el mundo antiguo se apela a la búsqueda de la paz, a la extensión de la libertad, a derribar las tiranías, a restablecer el orden en la zona.

Podemos afirmar como conclusión, suscribiendo las palabras de F. Mellizo, que «no hay pueblo ni montaje político de ningún tipo que no tenga nostalgia de Roma».<sup>27</sup> Los romanos fueron maestros tanto de los grandes valores jurídicos y políticos actuales, como de muchas maniobras.

---

<sup>27</sup> F. Mellizo (1968: 35).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alvar, M. (1987), *El lenguaje político*, Madrid.
- Barthes, R. (1973), «*Las escrituras políticas*», *Grado cero de la escritura*, N. Rosa trad., México.
- Battaner, M<sup>a</sup>. P. (1977), *Vocabulario político-social en España. (1868-1873)*, Madrid.
- Brown, G. - Yule G. (1986), *Discours Análisis*, Cambridge.
- Bustos, E. de (1982), «*El léxico político*», *Boletín Informativo de la F. J. March*, 111.
- Cerroni, U. (1967), *Introducción al pensamiento político*, México.
- Drexler, H. (1957-58), «*Res publica*», *Maia* 9, 247-281; 10, 3-37.
- Dubois, J. (1962), *Le vocabulaire politique et social en France, (1869-1872)*, Paris.
- Faye, J. P. (1972), *Langages totalitaires*, Paris.
- Fumaroli, M. (1980), *L'âge de l'éloquence*, Ginebra.
- Garrido Falla, F. et alii (1985), *Comentarios a la Constitución*, Madrid.
- García Santos, J. F. (1980), *Léxico y política en la Segunda República*, Salamanca.
- Hellegouarc'h, J. (1963), *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
- Gelzer, M. (1960), *Caesar, der Politiker und Staatsman*, Wiesbaden.
- Guespin, L. (1971), «*Problematiques des travaux sur le discours politique*», *Langages* 23, 3-24.
- Hinojo, G. (1987), «*Alusiones y designaciones del sistema republicano en Tácito*», *Veleia* 4, pp. 297-308.
- (1998), «*El léxico político romano: speciosa uerba*», *Voces* 8-9, 191-206.
- (2000), «*Retórica e invectiva política en la Roma republicana*», en *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional, Salamanca 1997*, Salamanca.
- Maingueneau, D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris. (1984), *Géneses du discours*, Bruxelles.
- Mellizo, F. (1968), *El lenguaje de los políticos*, Barcelona.
- Meyer, E. (1948), *Römischer Staat und Staatsgedanke*, Zurich.
- Otaola, C. (1989), «*El análisis del discurso. Introducción teórica*», *Epos* 5, 81-97.



- Rebollo Torío, M. A. (1978), *Lenguaje y política. Introducción al vocabulario político republicano y franquista*, Valencia.
- Seoane, M<sup>a</sup>. C. (1968), *El primer lenguaje constitucional español. Las Cortes de Cádiz*, Madrid.
- Stark, R. (1937), *Res publica*, Diss.
- Suerbaum, W. (1977), *Vom antiken zum frühmittelalterlichen Staatsbegrif. Über Verwerdung und Bedeutung von Respublica, Regnum, Imperium und Status von Cicero bis Iordanis*, Münster (Westfalen).
- Syme, R. (1964), *Sallust*, Berkeley.
- Taylor, L. R. (1964), *Party Politics in the Age of Caesar*, Berkeley.
- Todorov, T. (1979), *Les genres du discours*, Paris, p. 47-52.



## LENGUAJE, DISCURSO Y CIVILIZACIÓN EN BAQUÍLIDES *II*

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

### **Resumen**

Baquílides *II* resulta uno de los epinicios más enigmáticos para la crítica especializada. Proponemos una interpretación del poema a la luz de un análisis compositivo y conceptual que se apoya en un minucioso análisis filológico. Lenguaje, discurso y civilización son los ejes de nuestra interpretación.

### **Abstract**

*Bacchylides II is one of the most enigmatic victory odes for the epinician criticism. Our proposal consists in a new interpretation of the poem on the basis of a compositive and conceptual analysis through a detailed philological analysis. Language, speech and civilization are the fundamental ideas of our interpretation.*

Hubo una época en la que los detractores de Baquílides señalaron al *Epinicio II* como un producto de la ineptitud del poeta, aún dentro de los estándares baquilideos.<sup>1</sup> La oda ha recibido opiniones notables y muy diversas. Podemos señalar que no escapó a la crítica negativa que soportó la producción de Baquílides en su totalidad, hasta la década del 80.<sup>2</sup> Luego, fue abordada desde posiciones críticas específicas, que tomaron espacios determinados de la oda. En todos los casos, podemos afirmar que los críticos pusieron de relieve la singularidad de este Epinicio, incluyendo el magnífico análisis de Maehler.<sup>3</sup> Podemos encontrar escritos sobre la oda como un todo;<sup>4</sup> artículos detallados sobre la elaborada estructura

---

<sup>1</sup> Garner (1992: 523).

<sup>2</sup> Farnell (1898:343-6); Townsend (1956:89-90) entre otros.

<sup>3</sup> Maehler (2004: 133-156).

<sup>4</sup> Carey (1980); Burnett (1985:100-113).

anular;<sup>5</sup> exposiciones sobre su temática tratada como antítesis entre civilización y barbarie;<sup>6</sup> y sugerencias que trataron la relación entre la narrativa mítica y la experiencia del vencedor.<sup>7</sup>

La idea de esta ponencia surgió a partir de las afirmaciones que manifestaron Irene De Jong y I. L. Pfeijffer en el libro *Narrators, Narratees and Narrative*.<sup>8</sup> Pfeijffer<sup>9</sup> comienza su artículo afirmando que el epinicio no es un género narrativo, porque el principal propósito del epinicio no es contar una historia, sino celebrar a un atleta. Esta afirmación resulta llamativa, porque la fórmula precisamente uno de los recopiladores y expositores más notorios de la crítica pindárica y baquilidea, quien fue convocado como colaborador del volumen colectivo y parece contradecir, con su opinión, la formulación inaugural del eje crítico del libro, planteada por De Jong.

Nuestra intención es demostrar que en el *Epinicio II*, Baquílides otorga una unidad interpretativa al poema, utilizando, precisamente, el lenguaje y los recursos narrativos, no sólo en la sección mítica, sino en otros espacios de la oda.

Consideramos oportuno revisar las consideraciones de De Jong, a los fines de fundamentar con mayor precisión nuestra propuesta.<sup>10</sup>

En la Introducción al libro *Narrators, Narratees and Narrative*, De Jong plantea su propia teoría narratológica. El trípode sobre el cual apoya su planteo es el de la precisión teórica de narradores, destinatarios y narrativas.

El concepto central en narratología es, evidentemente, el de narrador. Su sola presencia permite denominar a un texto, narrativo. Un texto narrativo es un texto en el cual un agente narrativo cuenta una historia.

La importancia del agente narrativo entonces, implica establecer un análisis del narrador. De Jong, si bien toma como base, esencialmente, las clasificaciones de Genette y Bal, establece su propio punto de vista.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Hurst (1983) especialmente.

<sup>6</sup> Stern (1965); Burnett (1985:107-113) y Segal (1998).

<sup>7</sup> Carey (1980: 229-240); Garner (1992); MacFarlane (1998).

<sup>8</sup> De Jong, Nünlist, Bowie (eddd) (2004).

<sup>9</sup> Pfeijffer (2004: 213-234).

<sup>10</sup> De Jong (2004: 1-10).

<sup>11</sup> No sólo Bal (1985) y Genette (1988); sino también Friedemann (1910) y Stanzel (1982) entre otros.

Nos referiremos rápidamente a los conceptos de narrador, destinatario y narrativa, simplificando la clasificación de Irene de Jong.

Los criterios interno-externo, primario-secundario son suficientes para describir la mayor parte de los narradores en literatura. Sin embargo, una vez que se ha establecido la «identidad» del narrador, podemos investigar su rol y su actitud. Entonces podrá existir un narrador «abierto», que se manifiesta claramente como narrador a través del texto y su presencia adopta formas variadas. Cuando el narrador no asume esta característica estamos ante un narrador encubierto.

Un aspecto relevante para todo narrador y todas las formas de narración es la relación temporal entre narrador y evento narrado. Ya sea que la narración sea subsiguiente, simultánea o anterior a la acción.

Tomando como punto de partida la afirmación de que la intertextualidad es un factor de importancia en las narrativas griegas antiguas, ante ellas, a un narratologista inmediatamente se le suscita la pregunta de quién es responsable por la intertextualidad. El narrador o el autor resuelve la cuestión afirmando que no hay una solución a este problema y cada caso debe ser decidido según sus propios méritos.

Pasemos ahora al destinatario. El relato es un acto de comunicación y cada narrador presupone un destinatario. Comúnmente, a un narrador primario le corresponde un destinatario primario y a un narrador secundario, un destinatario secundario. Sin embargo, varias combinaciones son posibles. Por ejemplo, en los himnos antiguos, encontramos la combinación de un narrador externo y un destinatario interno. Otro ejemplo es Hesíodo, en *Trabajos y Días*, donde un narrador interno tiene un destinatario interno, una persona que también está incluida en el relato.

Los destinatarios primarios pueden ser también abiertos o cubiertos. En cuanto a los destinatarios secundarios, la situación más común es donde un carácter A informa a un carácter B acerca de algo que A ha experimentado. Otro caso es cuando el carácter A cuenta a carácter B acerca de eventos en los cuales no ha participado. Finalmente, hay un carácter A contando a B acerca de un evento en el que B participó (ej. Aquiles en *Iliada I*. 396-406).

Está claro que los destinatarios, tanto primarios como secundarios, son un poderoso instrumento para influenciar la recepción de un texto, porque proveen a los lectores de figuras de identificación con las cuales el lector establece compañía o distancia.

La mayor parte de los narratologistas observan la presencia de un narrador como una de las condiciones para denominar a un texto «narrativa». Otra condición principal es una secuencia de por lo menos dos eventos reales o ficcionales. Algunos críticos adoptan la definición de Ricoeur, por ejemplo, *I am not characterizing narrative by its «mode», that is, by author's attitude, but by its «object», since I am calling narrative exactly what Aristotle calls muthos, the organization of the events.*<sup>12</sup> Desde este punto de vista encontramos narrativas no sólo en la tragedia ática, sino que es un fenómeno recurrente en toda la literatura griega antigua.

De esta manera introducimos la teoría de narradores, destinatarios y narrativa a la práctica de la lírica griega antigua, en especial el epinicio y más específicamente a la *Oda 11* de Baquílides para investigar las posibilidades interpretativas de la misma.

Cualquier epinicio es un texto híbrido, porque cuenta con diferentes secciones: elogio del vencedor y de su ciudad, *gnomai*, invocaciones, mitos. Sin embargo, ni Baquílides ni Píndaro, nos proveen comúnmente señales explícitas que marquen una sección narrativa específica.

Nuestra propuesta parte de la circunstancia de que en el epinicio, es lógico afirmar que el poeta, en el momento en que elabora su mito o *narratio*, resulta un narrador primario y para «ver» o imaginar a su audiencia, debemos considerar primeramente al vencedor y al jurado de los juegos y finalmente a los oyentes presenciales de la *performance*, como destinatarios primarios.

Esta premisa de análisis narrativo resulta interesante y puede expandirse en el *Epinicio 11*.<sup>13</sup>

La oda está dedicada a Alexidamo, un niño natural de Metaponto, que ha vencido en un encuentro de boxeo en Delfos.<sup>14</sup> Consta de tres tríadas y comienza con una invocación a Νίκαι. Esto no ofrece dudas a los editores, pero existen divergencias en las conjeturas respecto al texto inicial hasta el verso 3 inclusive.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ricoeur (1984: 36).

<sup>13</sup> El texto griego pertenece a Maehler, H. (ed.) (1982: 106-114). La traducción nos pertenece.

<sup>14</sup> Se trata del único epinicio conservado compuesto por Baquílides para un griego occidental no siciliano. La fecha de composición se desconoce.

<sup>15</sup> Cfr. Kenyon (95) y Maehler (op. cit I :106).

En la primera sección que denominamos primer encuadre de la Oda,<sup>16</sup> (vv 1-39) encontramos tres instancias narrativas apreciables, que integran una total *narratio*, con variables.

En el primer tramo, (vv 1-14) Baquilides elabora un destinatario ficticio, la Victoria. Puede decirse que, con un destinatario como Νίκη, el autor narrador primario inventa un destinatario primario en una personificación, que es el objeto mismo del epinicio como género y, de una manera envolvente, adhiere una descripción temático-mitológica de Νίκη porque le otorga tiempo y espacios propios, además de la calidad de propietaria de la excelencia κρίνεις τέλος ἀθανάτοισιν τε καὶ θνατοῖς ἀρετᾶς «decides el premio de la excelencia tanto para los inmortales como para los mortales» (vv. 6 y 7) . La genealogía de Νίκη, sugestivamente, está vinculada con la recta justicia κούρα Σ[τυγὸς ὀρ]θοδίκου «hija de Éstinge, que sostienes los juicios rectos» (v. 9).<sup>17</sup> Recién a partir de ese concepto se insertan el espacio de Metaponto y la victoria celebrada, así como la mención del vencedor.

Cuando el poeta de epinicio utiliza la segunda persona, esta segunda persona suele referirse concretamente a un individuo. En el caso de Νίκη, la situación comunicacional de la *performance* del epinicio es una conversación del poeta con la victoria (confróntense σοὶ, v.2 y σέθεν, v. 9). Para ponerlo en términos narratológicos, a pesar del carácter público de la *performance* coral, encontramos un narrador primario abierto, externo y muy visible, el poeta, dirigiéndose a un destinatario primario ficcional, que también es abierto, externo y metafóricamente visible, la Victoria personificada y, vinculada estrechamente con ella, el vencedor, su propio espacio, Metaponto, y la mención de su genealogía, así como de la circunstancia victoriosa. Delfos, se menciona en la alusión a Apolo (v. 15) y se especifica el espacio del vencedor, la llanura de Cirra. Además, se trata de un hijo de Faisco y es un vencedor pítico.

Fuera de las secciones narrativas, la relación entre el narrador primario y el destinatario primario, entre poeta y vencedor, está tematizada en el sentido que establece la relación contractual.

---

<sup>16</sup> Cfr. nuestra propuesta en González de Tobia (1985).

<sup>17</sup> Segal (1998) ha demostrado que Baquilides utiliza epítetos deliberadamente, para guiar a la audiencia a través de la narrativa y para iluminar los temas significativos.

El segundo tiempo de la instancia narrativa del encuadre (vv. 15 a 21) está dedicado, en forma de explicación convencional, a una breve descripción de la celebración, con la mención del vencedor. La inserción funciona como una transición a un tercer tramo narrativo, estrechamente vinculado al anterior y que ha despertado gran inquietud entre los críticos.

Efectivamente, Baquilides dedica una extensión llamativa de su poema (vv. 22 a 36) al relato de un hecho más llamativo aún: una anterior derrota del actual vencedor. Para introducir esta sección se hace visible el narrador primario, abierto, que se hace presente en las palabras cantadas por el coro. Φάσω, «afirmaré» del verso 24, produce la irrupción de la primera persona singular, en tiempo futuro. Se trata del poeta, quien establece una afirmación en tiempo futuro, que remite, de inmediato a la narración de un hecho sucedido en el pasado

οὐκ εἶ[δ]έ νιν ἄελιος  
κείνω γε σὺν ἄματι πρὸς γαῖα πεσόντα

«no vio el sol, al menos en aquel día que él cayera en tierra» (vv. 22 y 23).

El tercer espacio narrativo está constituido por la narración de una derrota sufrida en el pasado por el actual vencedor. Se trata, sin dudas, de una circunstancia singular, dentro de la producción lírica de epinicios.<sup>18</sup>

Efectivamente, lo inusual es que Baquilides publicite, dentro de un epinicio, una derrota que hubiera sido mejor olvidar. Carey<sup>19</sup> en un interesante artículo, interpreta la oda como una demostración del rol de la divinidad que colabora en los acontecimientos humanos y vincula la narración de la derrota pasada, con los mitos siguientes, de modo que la experiencia anterior de Alexidamo, observada a la luz del relato mítico, está vista como una característica de los mortales a quienes la benevolencia y favor de los mortales pueden finalizar todo intento. Burnett,<sup>20</sup> presenta una interpretación similar, pero se ciñe, fundamentalmente a la vinculación entre la derrota de Alexidamo y el suceso de las hijas de Preto, concentrándose en

---

<sup>18</sup> Resulta inquietante suponer que Alexidamo sufrió una derrota dos años antes. ¿Qué edad tenía entonces?

<sup>19</sup> Carey (1980).

<sup>20</sup> Burnett (1985).



la función curativa de Artemisa. En ambas propuestas críticas, se traza una vinculación demasiado estrecha entre Alexidamo y las hijas de Preto. MacFarlane,<sup>21</sup> en cambio, señala las diferencias entre ambas situaciones y demuestra la imposibilidad de esta vinculación.

Si retomamos nuestro análisis, consideramos que el relato de la derrota anterior, presenta un concepto sugestivamente vinculante con el primer tramo narrativo. La invocación a Νίκη, y su vinculación con Zeus, que decide el premio a la excelencia y a Éstige κούρα Σ[τυγὸς ὀρ]θοδίκου «que sostiene la justicia recta» (v. 9), están situadas en el ámbito de una segunda persona ficcional invocada. El yo poético en futuro positivo Φάσω de un verbo cuya raíz es cara a la literatura de epinicios, adquiere mayor contundencia como apódosis de una prótasis condicional en modo sintáctico potencial de pasado-irreal de presente, negado enfáticamente con μή, que contiene el concepto de δίκας κέλευθον ὀρθᾶς «si alguien no le hubiera arrebatado el curso de la justicia» (vv. 26-27).

Consideramos que, en este punto, el narrador primario ha cambiado abruptamente de destinatario y dirige sus afirmaciones, enunciadas mediante la enfática primera persona, hacia los jueces, como destinatarios primarios.

Resulta inevitable el eco y paralelo establecido entre ὀρ]θοδίκου (v. 9) y δίκας κέλευθον ὀρθᾶς (vv. 26-27).

Un espacio diferente para la derrota acompaña una situación diferente y también resulta distinta la atribución de la responsabilidad del fraude, ya que, en principio, no se trata de un dios determinado al mencionar al causante, sino θεὸς αἴτιος, conectado con [γ]νῶμαι πολύπλαγκτοι βροτῶν para dejar sentada la duda acerca del responsable de la determinación de la derrota: «un dios fue el causante o los veredictos errados de los mortales arrebataron de sus manos el premio más alto» ( vv 34-36).

Por eso Baquílides, mediante Νῦν δ', introduce la presencia de Artemisa en la oda quien no sólo garantizó la victoria actual, sino que recibe el epíteto de [Ἡμ]έρα, que interpretamos como «Civilizadora».

Con la mención de νίκαν, en el verso 39 se cierra la composición anular de la primera parte del encuadre.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> MacFarlane (1998) es quien ha dedicado un artículo específicamente a este tema.

<sup>22</sup> Cfr. Maehler (2004: 136-137).

Consideramos que los efectos del lenguaje y de los procedimientos sintácticos narrativos permiten establecer un eje temático claro en la primera parte de la oda, constituyendo un encuadre singular. La victoria, está vinculada a la inestabilidad de los juicios humanos, de modo que la contingencia acompaña a los competidores, que aspiran a obtener un veredicto derivado de la aplicación de una justicia recta; pero esta circunstancia no siempre les está garantizada.<sup>23</sup> Artemisa, aludida, sugestivamente, en su atribución de Civilizadora, fue la garante de la justicia que otorgó la actual victoria al vencedor y resulta el gozne narrativo propicio porque, en el último verso del encuadre, la vinculación con Artemisa Civilizadora, (v. 39) funciona como antecedente del pronombre relativo [T]ᾶ , para iniciar la segunda sección narrativa, vale decir, la sección mítica, que ocupa los versos 40-123 y cuya extensión y articulación también han desorientado a los críticos de Baquílides.<sup>24</sup>

En la lírica coral, a menudo, como en este caso, un pronombre relativo sirve de camuflaje a la narrativa, como una nueva prolongación del pensamiento del cual procede, pretendiendo que se va de las manos, por el mismo entramado de la historia.

Este recurso del lenguaje, que abunda en la narrativa del *Epinicio 11*, introduce el espacio mítico. Artemisa, a quien se le atribuye la concesión de la victoria, es el antecedente lingüístico, mitológico e interpretativo para iniciar la sección mítico-narrativa que parece resolverse como un «todo» relativo a Artemisa, dadora de victoria.<sup>25</sup>

La narrativa mítico-genealógica vincula, en los primeros versos (40-42) a Artemisa con Preto y sus hijas. Luego, mediante otro pronombre relativo (τᾶς) (v. 43) instala a las hijas de Preto como víctimas de Hera. En ambos casos, el relativo se refiere a personajes: diosa y jóvenes mujeres.

La estrofa B' presenta a Hera, personaje divino, y a las hijas de Preto, personajes humanos del mito. La locura, en este caso, si bien es producida

---

<sup>23</sup> La derrota sirve para demostrar una verdad universal.

<sup>24</sup> Cfr. Maehler (2004: 134-136). La extensión de la sección mítico narrativa, que conlleva a una ausencia notable de *gnomai* y de lo que se denomina «el regreso del vencedor», también ha resultado excepcional y ha sido motivo de asombro para los críticos.

<sup>25</sup> Cfr. Maehler (2004: 138).

«materialmente» por Hera, (vv 43-46) resulta un castigo a las afirmaciones no exentas de soberbia, de las hijas de Preto (vv 50-52).

Se retoma en una composición anular la secuencia mítica que tiene a Hera como motor de acción y a las Prétides como protagonistas:

τὰς ἐξ ἐρατῶν ἐφόβησε<ν>  
παγκρατῆς Ἥρα μελάθρων  
Προΐτου, παραπλήγι φρένας  
καρτερᾷ ζεύξασ' ἀνάγκη·

«Hera todopoderosa es quien las hizo huir de los amables palacios de Preto, porque unció sus mentes bajo el yugo de una forzosa locura» (vv. 43-46).

En este punto, Baquílides retoma el tema de la locura y decide explicar con mayor detenimiento su origen.<sup>26</sup>

En el verso 55, mediante φεῦγον el enfoque de la secuencia se traslada a la acción de las protagonistas de esta instancia narrativa, las hijas de Preto, en un estado de violencia y salvajismo propio de los animales.

Evidentemente, tanto el accionar humano como la réplica de Hera pueden ser juzgados como justos o injustos y la ambigüedad de valoración resulta significativa para el desarrollo inmediato posterior de la narración.

Entre los versos 59 y 81, se presenta otra secuencia mítico-narrativa, anterior en el tiempo, que introduce el motivo de la lucha entre los hermanos, Preto y Acrisio. Destacamos la demarcación temporal del inicio: Ἦδη γὰρ ἔτος δέκατον, en el verso 59, porque produce un inevitable eco y paralelo con la saga de *Ilíada*, que resulta sugestivamente destacado en la inserción que tendrá precisamente a Argos como un espacio mítico determinante.

Νεῖκος γὰρ ἀμαιμάκετον  
βληχρᾷς ἀνέπαλτο κασιγνητοῖς ἀπ' ἀρχᾷς  
Προΐτω τε καὶ Ἀκρισίω·  
λαούς τε διχοστασίαις  
ἤρειπον ἀμετροδίκοις μάχαις τε λυγραῖς.

<sup>26</sup> Cfr. Seaford (1988) sobre el tema de la locura y su origen.

«Pues una disputa obstinada a partir de un motivo insignificante, se había suscitado entre los hermanos Preto y Acrisio y ellos arruinaron a sus gentes con discordias que quebraron los límites de la justicia y con luchas perniciosas» (vv. 64-68).

La mención a las discordias que quiebran los límites de la justicia resulta un reflejo refractario de la invocación a Níka, en el comienzo, vinculada a su madre, Éstinge, que sostiene la recta justicia (v. 9). Esta afirmación resulta destacable en la voz del narrador primario y supone a los oyentes, espectadores de la *performance*, como destinatarios primarios. Entre ellos se incluye a Alexidamo, su padre y los habitantes de Metaponto.

El cambio de sujeto, en el verso 69 es instantáneo y requiere un esfuerzo intelectual, frente a la debilidad del coordinante. Son los súbditos quienes rogan a los hijos de Abante, que se distribuyeran la tierra entre ellos, y el más joven fundara una nueva Tirinto, antes de que cayera en penosas necesidades (vv 69-72).

Entre los versos 73-76, es Zeus, no Preto ni Acrisio, quien pone fin a la lucha:

Ζεύς τ' ἔθελεν Κρονίδας  
τιμῶν Δαναοῦ γενεάν  
καὶ διωξίπποιο Λυγκέος  
παῦσαι στυγερῶν ἀχέων.

«Y Zeus, hijo de Crono, como honraba a la estirpe de Dánao y a la de Linceo, conductor de caballos, quería hacer cesar las odiosas aflicciones» (vv. 73-76).

La presencia de Zeus en el desarrollo mítico aportaría una reafirmación de la óptica del poeta al presentar una divinidad como responsable de la reparación de una injusticia y causante, también, de una situación desafortunada, ya que ἀνάγκη y ἀνάγκαν de los versos 46 y 72 respectivamente, podrían tener ese significado.

Los elementos fundamentales de la secuencia, ἀντίθεοι, ναῖον y λιπόντες de los versos 79, 80 y 81 resultan la reiteración de λιπόντες, ναῖον, ἡμίθεοι de los versos 60, 61 y 62. Se cierra así la breve composición anular en el itinerario mítico retrospectivo. También es destacable la inclusión de los Cíclopes,

tradicionales constructores de muralla, como autores de la que cercó la fundación de Tirinto.<sup>27</sup>

Ἔνθεν, en el verso 82 retoma el tiempo mítico de las hijas de Preto, que abandonamos en el verso 58, con su imagen agreste y presas de la locura producida por Hera. El adverbio relativo vincula el relato con la ciudad.

En la estrofa Γ', en cambio, el relativo, personal, comienza una presentación objetiva de la acción anterior y su efecto en Preto, que resulta una interrupción incluida en la narrativa principal. El poeta relata el dolor del padre desde una perspectiva diferente que impide toda subjetividad. Se continúa la pausa en la secuencia mítica con δοίαξε πᾶσαι (v 87) y se crea, así, un *pathos* notable en el relato, ya que la presunción objetiva lo profundiza más, porque el intento de Preto de clavarse una espada de dos filos en el pecho está, con certeza, en la impresión objetiva del narrador y así pasa su efectismo a los destinatarios. También, por consiguiente, se siente la distensión que brindan los tres versos siguientes, que frustran la acción de Preto con la intervención de los guardas que lo contuvieron.<sup>28</sup>

A partir del verso 92 se retoma el hilo poético narrativo del mito, que se interrumpió en el comienzo de la estrofa Γ. Φεῦγόν (v 94) indica esta ilación y trasciende a otro espacio, Arcadia, y progresa rápidamente en el tiempo narrativo con la mención a

Τρισκαίδεκα μὲν τελέους  
μῆνας κατὰ δάσκιον ἠλύκταζον ὕλαν  
φεῦγόν τε κατ' Ἄρκαδιαν μηλοτρόφον·

«Trece meses completos, ellas vagaron aturdidas por el bosque de espesa sombra y huyeron por Arcadia, criadora de ovejas» (vv. 92-95)

Rápidamente nos sustrae Baquílides de esa instancia y se fija la atención en Preto que invoca a Artemisa, en un espacio geográfico específico, Luso.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> «Muralla» está utilizada aquí como sinécdoque. La muralla resulta Tirinto, una ciudad favorecida por los dioses, regida por un rey favorecido por los dioses, que abandonó su comportamiento anterior injusto. La muralla recuerda los beneficios de la justicia.

<sup>28</sup> C. Carey (1980: 232) expresa al respecto: «Proetus' emotions are described with typically Bacchylidean epic detachment. Bacchylides, as is often noted, treats his characters in an objective, Homeric manner, without defining his attitude towards them».

<sup>29</sup> Se logra así un mayor *pathos* con la plegaria de Preto, que importa una omisión del personaje de Melampo, en el sustrato mítico tradicional.

Un discurso directo breve contiene la promesa de una ofrenda valiosa a la divinidad

«Θύσω δέ τοι εἴκοσι βοῦς  
ἄζυγας φοινικότριχας.»

«Te sacrificaré veinte bueyes no uncidos de pelaje púrpura» (vv. 104-105),<sup>30</sup> en él aparece una imagen, que nos suscita el recuerdo de la imagen agreste de sus hijas, cuando el poeta presenta a Hera καρτερᾶ ζεύξασ' ἀνάγκᾳ·(v. 46).

Se concluye en ella la actitud positiva de la diosa frente a la súplica y promesa de Preto.<sup>31</sup>

Pasa así, linealmente, a la acción siguiente, mediante el nexos relativo personal

Τοῦ δ' ἔκλυ' ἀριστοπάτρα  
θηροσκόπος εὐχομένου·  
πιθοῦσα δ' Ἥραν  
παῦσεν καλυκοστεφάνους  
κούρας μανιᾶν ἀθέων·

«lo escuchó la hija de línea incomparable, ojeadora de fieras y, después de persuadir a Hera, hizo cesar la locura abandonada de los dioses, de las jóvenes coronadas con pimpollos de flores» (vv. 106-109).

Este pasaje atrae la reminiscencia inevitable de los versos 73-76.

La similitud formal corresponde a una concepción clara respecto de la responsabilidad de los dioses frente a las dificultades humanas. En el mito aparece claramente, en estas dos alusiones a Zeus y Artemisa, en dos secuencias cronológicas diferentes; en el encuadre:

Νίκα κρίνεις τέλος ἀθανάτοι-  
σίν τε καὶ θνατοῖς ἀρετᾶς·

«La Victoria discierne el premio de la excelencia para mortales e inmortales» (versos 6 y 7) y en los versos 34-36 aparece:

<sup>30</sup> Para ver la función del discurso directo, en narrativa de la lírica coral, ver Peijffer (2004: 217).

<sup>31</sup> G. Pieper (1982: 31), establece una correspondencia de sentido y dicción entre esta invocación y el Himno homérico a Artemisa.

ἢ θεὸς αἴτιος, ἢ [γ]νῶ-  
μαι πολὺπλαγκτοὶ βροτῶν  
[ἄ]μερσαν ὑπέρτατον ἐκ χειρῶν γέρας.

«o un dios fue el causante o los veredictos muy errados de los mortales arrebataron de sus manos el premio más alto»,

para explicar la posibilidad de un error humano en la administración de la justicia.

En el verso 110, comienza nuevamente el relato de la inauguración del altar, acción mencionada en el verso 40, que fijamos como punto de partida del ámbito mítico-genealógico. Se cerraría en la descripción reelaborada del mismo hecho la composición anular que abarcó el mito de las hijas de Preto a partir del verso final de la antiestrofa A'.

El adverbio relativo, que inicia el epodo Γ nos detiene en otra sección mitológica, que resulta ese lugar último y primero del mito y nos remite abruptamente a otros personajes: los Aqueos ocupan el protagonismo narrativo. Carey considera este procedimiento como una reduplicación del mito lograda en apenas dos versos.<sup>32</sup> El efecto es ése, pues logra trasponer el itinerario intrincado anterior y sintetizarlo en logradadas alusiones circunstanciales a la ciudad y a los Aqueos.

En los versos siguientes, toda la narración mítica de las hijas de Preto y de Preto mismo en el centro del relato, así como la instancia de los Aqueos y el recuerdo de la guerra de Troya, truecan, en pocas líneas hacia el final, la secuencia mítica en una secuencia mítico-genealógica que integra el estilo de Baquílides, inclinado a tratamientos fundacionales en el proceso mítico-genealógico. En este caso particular, coincidimos con la generalidad de la crítica en que se puede tratar de un intento deliberado de jerarquizar a una ciudad de la Magna Grecia, a partir de su vinculación con la tradición continental.

Desde el verso 40 hasta el verso 123 se han imbricado los elementos míticos de las secuencias anacrónicas del accionar de las hijas de Preto y del mismo Preto, con la interacción de Hera y Zeus y el *genos* de Metaponto, con la aparición simplificadora de los Aqueos hacia el final. La secuencia cronológica del mito sería: disputa de Preto y Acrisio; fundación de Tirinto y construcción de sus muros; desafío lanzado por las hijas de Preto a Hera; locura y huída de las

<sup>32</sup> Cfr. C. Carey (1980: 238).

hijas de Preto; dolor de Preto; llegada a Luso; liberación de las hijas de Preto de la locura; construcción del altar a Artemisa; victorias de los Aqueos y victoria de Alexidamo. Estas dos instancias finales en íntima relación con el culto de Artemisa en Metaponto.

En primer lugar, deseamos señalar que Baquílides es la fuente más temprana del mito de Preto, Acrisio y las Prétides y que, desde el punto de vista de la civilización, la guerra entre los hermanos es la primera señal de que se usaron escudos.

La acronología mítica que presenta Baquílides en esta oda ha provocado algunos análisis críticos diversos e interesantes, como el de André Hurst y recientemente, el de Douglas Cairns, en 2005.<sup>33</sup>

Baquílides narra dos mitos caracterizados por insania, impiedad e injusticia. Los ejemplos demuestran las consecuencias destructivas de la ausencia de justicia y, por lo tanto, el peligro que puede ocasionar la injusticia.

En el mito de Preto y Acrisio pone el foco no en el origen de la disputa, sino en sus efectos y caracteriza las hostilidades.

Pasaron diez años desde el momento en que Preto inició su partida desde Argos hasta que comenzaron los eventos derivados de la locura de sus hijas, que terminaron en una victoria paralela a la de Alexidamo (vv. 59-61). El detalle cronológico podría parecer una información irrelevante y hasta gratuita, excepto por el hecho de que la precisión de la figura: diez años, nos alerta a asociar a Alexidamo no sólo con Preto, como afirma la mayor parte de los críticos, sino con otro grupo de hombres que esperaron durante diez años su victoria, los Griegos, en Troya (120-126). Baquílides cierra la oda observando, retrospectivamente, el tiempo cuando Artemisa llegó con los primeros colonizadores griegos a Metaponto, un grupo de colonizadores compuestos por guerreros que saquearon la ciudad de Príamo. En los versos 120-122,

ἐπεὶ χρόνῳ  
βουλαῖσι θεῶν μακάρων  
πέρσαν πόλιν εὐκτιμέναν

---

<sup>33</sup> Hurst (1983) y Cairns (2005). Maehler (2004: 137) ha señalado «The myth is narrated in a multiple ring composition, beginning with the end...».



«después de diez años, con la ayuda de los dioses bienaventurados, saquearon la ciudad bien construida...»

Jebb<sup>34</sup> nota que aquí, χρόνῳ significa «después de diez años». Baquilides pudo haber utilizado esta expresión, como lo hizo Esquilo en *Agamenón*, (126) sabiendo que la figura de diez años ha sido aceptada durante siglos, como el período de la batalla por Troya. En el aspecto formal, los griegos tuvieron la profecía de que ellos tomarían Troya en el décimo año. Esto se encuentra en (*Ilíada* II. 329):

τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρύγυιαν.  
«y al décimo tomaremos la ciudad de anchas calles»

Y también en *Odisea* 14.240-242:<sup>35</sup>

ἔνθα μὲν εἰνάετες πολεμίζομεν υἴες Ἀχαιῶν,  
τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν Πριάμου πέρσαντες ἔβημεν  
οἴκαδε σὺν νήεσσι, θεὸς δ' ἐκέδασσεν Ἀχαιοῦς.

«allí combatimos nueve años los hijos de los Aqueos, pero al décimo, destruimos la ciudad de Príamo y volvimos a casa en las naves y un dios dispersó a los Aqueos»

El *telos* de la narrativa mítica parece estar en la ciudad del vencedor y en Artemisa, factor decisivo para la elección del material mítico.

Sin embargo, Baquilides deja un mensaje en las últimas palabras de la oda, marcando que el canto ha ayudado a convertir el sufrimiento en una victoria.

ὅστις ἔχει φρένας, εὐρή-  
σει σὺν ἅπαντι χρόνῳ  
μυρίας ἀλκὰς Ἀχαιῶν.

<sup>34</sup> Cfr. Jebb (1967: 335, nota al pie).

<sup>35</sup> Garner (1992: 525).

«Cualquiera que tenga pensamientos justos encontrará durante absolutamente todo el tiempo, innumerables hazañas de los Aqueos» (vv. 124-126)

Estas son las palabras finales del *Epinicio II*. Se ha hecho notar la falta de *gnomai* y de la nueva mención del vencedor, como fundamentos de una crítica negativa.<sup>36</sup>

*Ilíada* comienza con la descripción del inmenso sufrimiento de los Griegos. En el Canto I, versos 1 y 2:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἴχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,

«Canta, oh diosa, la cólera maldita del Périda Aquiles, que causó a los Aqueos incontables dolores».

Las palabras de Baquílides, en el final, también sobre los griegos y sobre Troya son μυρίας ἄλκας Ἰχαιῶν. Con el cambio más pequeño imaginable, en el lenguaje, Baquílides transforma una narrativa. Los incontables sufrimientos de los Aqueos terminan en la más grande victoria. La civilización de una población es el resultado de la acción de una divinidad, Artemisa, y de la sucesión de eventos civilizadores, que entrañan esfuerzos y alternativas. Baquílides utiliza el canto para demostrar a Alexidamo que el sufrimiento más horrible, aún más que la derrota en Olimpia, puede ser revertido simplemente con una sola palabra, la palabra con la que se inició el canto: Níka.

Las indicaciones ponen en evidencia que la celebración de la victoria de Alexidamo resulta una ocasión cívica y esa ocasión cívica permite que el poeta presente a Metaponto como una ciudad exitosa, democrática, con fundación colonial -una ciudad que desciende de los heroicos Aqueos de la Guerra de Troya, una ciudad libre de luchas facciosas, destacada por sus cultos y rituales-<sup>37</sup> que condiciona la manipulación del material mítico de Baquílides.

<sup>36</sup> Pieper (1969:38-39) señala que la oda está enmarcada por tres instancias himnicas: 1) a Níka, 2) un himno secular al vencedor y 3) himno a Artemisa.

<sup>37</sup> Cfr. Cairns (2005: 48) sobre ritual de iniciación.

La juventud de Alexidamo obliga a tomarlo como eje temporal, en la secuencia mitológica heroica del pasado, con una proyección alentadora y promisorio hacia su futuro. La ciudad se erige entonces en la matriz civilizadora que permite la absorción del canto. Las leyendas coloniales ayudan a una ciudad a reconfirmar su identidad cívica, y desde que la poesía coral literalmente incluyó la comunidad con su *performance*, proveen un forum ideal para la restauración de sus orígenes civilizados y cívicos.

No hacen falta *gnomai* para reafirmar esto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal, M. (1985- 1997) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, London.
- Burnett, A. P. (1985) *The Art of Bacchylides*, Cambridge.
- Cairns, D. (2005) «Myth and The *Polis* in Bacchylides's Eleventh Ode» en *Journal of Hellenic Studies* 125: 51-72.
- Carey, C. (1980) «Bacchylides experiments: Ode 11» en *Mnemosyne* 33: 225-243.
- De Jong, I. (2004) «Narratological Theory on Narrators, Narratees and Narrative», en De Jong, Nünlist & Bowie eedd (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, 1-10.
- Farnell, N. L. (1898) «Archaeological Notes on Bacchylides» en *CR* 12: 343-6.
- García Romero, F. (1987) *Estructura de la oda baquilidea: estudio composicional y métrico*, (Tesis doctoral) Madrid. (Inédita).
- García Romero, F. (1988) *Baquílides. Odas y Fragmentos*. Introducción, traducción y notas, Madrid.
- Garner, R. (1992) «Countles Deeds of Valour: Bacchylides 11», *CQ, NS* 42, N° 2: 523-525.
- Genette, G. (1988) *Narrative Dicourse Revisited*, New York, London.
- Gerber, D. E. (1984) *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim, Zürich, New York.
- González de Tobia, A. M. (1985) *Los Epinicios de Baquílides. Estudio Filológico-literario*, (Tesis doctoral) La Plata, (Inédita).
- Hurst, A. (1983) «Temps du récit chez Pindare (*Pyth* 4) et Bacchylide (11) en *MH* 40: 154-68.

- Jebb, R. (ed.) (1967) *Bacchylides, The Poems and Fragments*, Hildesheim.
- Kenyon, F. G. (ed.) 1897) *The Poems of Baquilides*, London.
- Mac Fairlane, K. (1998) «Bacchylides Absolvens: The Defeat of Alexidamus in Bacchylides 11» en *Celebratio. Thirtieth anniversary essays Trent University* J. Bews, I. Storey, M. Boyne (eeds), Peterborough, Ontario.
- Maehler, H. (2004) *Bacchylides. A Selection*, Cambridge.
- Maehler, H. (ed) (1982) *Die Lieder des Bakchylides*, Leiden.
- Peijffer, I. L. (2004) en De Jong, Nünlist & Bowie eedd (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, 213-234.
- Pieper, G. W. (1969) *Unity and Poetic Technique in The Odes of Bacchylides* (Diss.) Microfilms International, (1982) Michigan.
- Seaford, Richard, (1988) The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis and the Absence of Dionisos», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108: 118-136.
- Segal, C. P. (1998) Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamic of lyric narrative» en *Aglaia*: 251-80.
- Stern, J. (1965) « Bestial Imagery in Bacchylides´ Ode 11» *GRBS* 6: 275-282.
- Townsend, E. D. (1956) «Bacchylides and Lyric Style» (Diss. Bryn Mawr: 89-90).

## LOS DITIRAMBOS DE BAQUÍLIDES: LENGUAJE, ESTRUCTURA Y RELIGIOSIDAD

FERNANDO GARCÍA ROMERO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

### **Resumen**

En nuestro trabajo reexaminamos el discutido problema de si son o no auténticos ditirambos todos los poemas de Baquílides que los filólogos alejandrinos calificaron como tales. Para ello estudiamos los rasgos formales, métricos y de contenido que las fuentes antiguas nos indican que eran característicos del ditirambo y analizamos en qué medida podemos reconocer esos rasgos en los poemas de Baquílides transmitidos como ditirambos. Nos ocupamos asimismo de analizar la estructura formal y el sentido religioso de los ditirambos de Baquílides y de Píndaro, para intentar deducir de ello el lugar que ocuparon en la evolución del género.

### **Abstract**

*In our essay we study whether all the poems of Bacchylides that Alexandrian scholars called dithyrambs are real dithyrambs. For this purpose we study the formal, metrical and contents features that ancient sources deem to be distinctive for the dithyrambic compositions, and their reflection in Bacchylides' poems. We deal also with the structure and the religious significance of Bacchylides' and Pindar's dithyrambs, in order to deduce their place in the evolution of the genre.*

Una de las principales aportaciones del descubrimiento y publicación de las obras de Baquílides (resultado de la combinación de unos doscientos fragmentos papiráceos hallados en una sepultura, adquiridos por el Museo Británico en 1896 y publicados un año después por Sir Frederik Kenyon, una vez reconstruido el rollo original) fue su contribución a nuestro mejor conocimiento de algunos géneros líricos sobre los cuales teníamos muchas dudas por carencia de material de estudio suficientemente extenso y variado. La crítica pindárica se hallaba inmersa a la

sazón en arduas discusiones a propósito de la unidad (o ausencia de ella) de los epinicios, de manera que el análisis de los cantos de victoria de Baquílides aportó nuevos testimonios que han permitido verificar que determinados rasgos son propios del género poético y no de un poeta en particular, como pudiera haberse pensado cuando Píndaro era el único autor de epinicios bien conocido.<sup>1</sup> Pero aún más importante quizá ha resultado ser la afortunada conservación, en mejor o peor estado, de un *corpus* de ditirambos, no sólo porque, como se repite con frecuencia,<sup>2</sup> las cualidades artísticas de Baquílides reposan esencialmente en su talento narrativo, el cual brilla en los relatos míticos de sus epinicios y sobre todo en los ditirambos, en los que «la narrazione diventa fine a sé stessa»,<sup>3</sup> sino especialmente porque son sumamente escasos los ejemplos que nos han llegado de este género literario, tan popular en la Antigüedad. Los ditirambos de Baquílides, en consecuencia, se han convertido en piezas clave para nuestro conocimiento del género, aunque su estudio, como por lo demás era lógico esperar, al tiempo que ha servido para clarificar algunos aspectos oscuros, ha agudizado también diversas cuestiones discutidas: como afirmó Aurelio Privitera, «con Bacchilide si esce dal regno delle ombre e si entra in quello dei problemi».<sup>4</sup> Esos problemas pueden, en realidad, reducirse a dos: ¿son realmente ditirambos todos los poemas que los alejandrinos incluyeron como tales en la edición de Baquílides, ordenándolos alfabéticamente?<sup>5</sup> y, en segundo lugar: ¿cuál es la posición que ocupan los ditirambos de Baquílides en la evolución del género a lo largo del siglo V a.C.?

La primera cuestión, discutida ya en un comentario a la oda 23 de nuestro poeta que se ha conservado en *POxy.* 23.2368, ha dividido asimismo a los filólogos modernos, sin que se haya alcanzado todavía, ni mucho menos, un consenso al respecto. Kenyon, el primer editor, únicamente consideró con seguridad auténtico ditirambo el poema 19, y tal fue la opinión predominante en los años posteriores al

---

<sup>1</sup> Cf. ya Mallinger (1898:304) «Bacchylide avant et après 1896», *MB* II. (1898:188-209 y 295-314, en especial 304).

<sup>2</sup> «Bacchylides is an extraordinarily competent narrator... he combines swiftly moving and satisfying general narrative with detailed, dramatic treatment of key moments to give a most remarkable effect of scene painting», comenta Kirkwood (1966: 99): «Bacchilide è uno squisito narratore; egli conosce la gioia ionica del raccontare e il suo modello è Omero», opina Perrotta (1941: 13). Las referencias se podrían multiplicar; cf. Stern (1970: 300-301) y Rengakos (2000).

<sup>3</sup> Del Grande (1956: 159).

<sup>4</sup> Privitera (1970: 135).

<sup>5</sup> Cf. Pfeiffer (1981: I 239).

redescubrimiento de nuestro poeta,<sup>6</sup> a pesar de la muy competente defensa que realizó Comparetti del criterio clasificatorio empleado por los filólogos alejandrinos.<sup>7</sup>

La naturaleza de los dos poemas que tienen a Teseo como protagonista, numerados 17 y 18 en la edición de Snell-Maehler, ha sido especialmente controvertida.<sup>8</sup> El poema 18 suelen incluirlo entre los ditirambos auténticos incluso quienes rechazan tal denominación para otras odas,<sup>9</sup> pero tampoco faltan opiniones divergentes, y en concreto Merkelbach (1973a),<sup>10</sup> observando que las hazañas de Teseo pudieran ser el paradigma mítico de las experiencias que caracterizaban la iniciación guerrera de los jóvenes atenienses, ha defendido la posibilidad de que se trate de una oda compuesta para una ceremonia efébrica. Pero quizá haya sido el poema 17 la oda que más discusiones ha suscitado al respecto del tipo de composición poética que representa.<sup>11</sup> Servio (*ad En.* 6.21) se refiere a él como ditirambo, y tal opinión es compartida, entre otros, por Comparetti, La Cara, Zanghieri, Pickard-Cambridge, Pieper, Fagles-Parry, Gerber, Wüst, Percy, Zimmermann, García Romero, Vox, Hose;<sup>12</sup> otros muchos, sin embargo, sostienen que se trata, en realidad, de un peán que nuestro poeta compuso para que fuera cantado por sus compatriotas los ceyos en las fiestas que en honor de Apolo se celebraban en la isla de Delos,<sup>13</sup> e incluso se ha sostenido que pudiera tratarse de un hiporquema.<sup>14</sup>

<sup>6</sup> Cf. Croiset (1898: 6-7); Jurenka (1899: 216-217).

<sup>7</sup> Comparetti, D. (1974). Sobre el tema véase también Suárez de la Torre (1998); Kaepfel (2000); y Negri (2004).

<sup>8</sup> De la oda 20 apenas se conserva más que el comienzo de los once primeros versos, claramente insuficiente para deducir con seguridad el género al que debe adscribirse. Ditirambo quizá era para Kenyon (1897), himeneo para Blass (1898), epitalamio para Jurenka, en tanto que para Jebb (1905: 238-239); cf. también Taccone (1907: 193), y Severyns (1933: 141-142) no se trata tanto de un himeneo como de «un libre esfuerzo de la fantasía lírica en el tratamiento del mito», con el estilo y el tono de un himeneo. B. Zimmermann (1992: 104-105) y H. Maehler (1997: 261-262) consideran la oda un ditirambo que fue cantado por un coro femenino en una fiesta espartana en honor de Ártemis.

<sup>9</sup> Jebb (1905: 234-235); Taccone (1907: 175); Pickard-Cambridge (1962: 29); Schmid-Staehlin (1920-1948: 529, n.1); Snell-Maehler (1997: XLIX).

<sup>10</sup> Cf. también Ierano (1987); Vox (1984); Rodríguez Alfageme (1995); Lafrenz (2001).

<sup>11</sup> Cf. Schroeder (2000).

<sup>12</sup> Comparetti (1974); La Cara (1906); Pickard-Cambridge (1962: 26); Pieper (1969: 135-136); Fagles (1961); Gerber (1965: 212); Wuest (1968-69: 528); Percy (1976: 93); Di Martino, F. – Vox, O. (1996: 464-465); Hose (1995: 299-312); García Romero (1993: 181-205), y (2000: 47-57). Cf. también Van der Leiden (1991: 4), y Villarrubia (1990:15-32).

<sup>13</sup> Kenyon (1897: 157; Jebb (1905: 223-225); Snell-Maehler (1997: XLVIII-XLIX); Zielinski (1898-99: 36-37); Merkelbach (1973b: 45); Maehler (1991: 114-126); Kaepfel (1992: 156 ss.).

<sup>14</sup> Esta hipótesis, defendida por Schmidt (1990: 18-31), no nos parece acertada.

Para tratar de dar respuesta a este problema de si son o no auténticos ditirambos los poemas de Baquílides transmitidos como tales se ha recurrido (con gran talento y pericia filológica en muchos casos) a la reconstrucción de las «circunstancias de la representación», un método que ha conducido a conclusiones opuestas (Zimmermann o Hose sostienen que todos los llamados «ditirambos» de Baquílides pueden ponerse en relación con festivales en los que tenemos documentadas representaciones de ditirambos, mientras que Maehler o Kaepfel sostienen lo contrario).<sup>15</sup>

Por nuestra parte, nuestro propósito es ahora centrar nuestra atención en los aspectos formales e intentar determinar sobre todo si, en lo que a los aspectos formales se refiere, encontramos o no en los poemas de Baquílides rasgos que permitan identificarlos como ditirambos.

Nuestras fuentes antiguas, generalmente de época postclásica, enumeran una serie de rasgos formales que se consideraban característicos de la composición ditirámica.<sup>16</sup> Su identificación resulta, sin embargo, problemática, y no únicamente para nosotros, sino que incluso los eruditos antiguos encontraron ya serios problemas para clasificar o no un poema determinado como ditirambo. Así, en el capítulo décimo del tratado *Sobre la música* atribuido a Plutarco se hace alusión a la polémica que enfrentaba a quienes consideraban peanes ciertas composiciones del poeta arcaico Jenócrato de Locros y a quienes, por el contrario, estimaban que eran ditirambos, basándose en el hecho de que «trataban temas heroicos que comportaban acción». El término ditirambo, en efecto, a partir de un determinado momento pasó a designar, de manera general, un canto coral en el que predominaba el relato mítico, y tal definición, aunque hay quienes la juzgan postaristotélica por el hecho de que no ha dejado huella alguna en la *Poética* del Estagirita,<sup>17</sup> pudiera remontar cuanto menos a Platón, puesto que en *República* 394c se cita el ditirambo como ejemplo de ficción poética en la que se emplea la narración hecha por el propio poeta (ἀπαγγελία αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ). Una discusión semejante a la

---

<sup>15</sup> Además de la bibliografía citada, véase Suárez de la Torre (2000).

<sup>16</sup> Véase sobre todo Ieranò (1997: 91 ss.), y Zimmermann (1992). Un conciso catálogo de esos rasgos característicos puede encontrarse en Schmidt (1990: 26-27); Harvey (1955: 173); véase Crusius (*RE* V.1: 1219ss.), y Suárez de la Torre (2003). Cf. también d'Angour (1997: 331-351). Para todo lo concerniente a los ditirambos de Píndaro es fundamental Lavecchia (2000).

<sup>17</sup> Cf. M. García Valdes en su traducción del tratado plutarquiano publicada en Madrid, Akal, 1987, n.55.



que menciona el tratado pseudoplatoniano sabemos que se planteó igualmente a propósito de un poema de Baquílides cuyos escasos fragmentos conservados han sobrevivido en los escolios transmitidos por el *POxy*.23.2368, en los que el anónimo comentarista<sup>18</sup> afirma lo siguiente (seguimos el texto establecido por Maehler y Luppe<sup>19</sup>): «<este> poema Aristarco <afirma> que es ditirámico, por tratarse <en> él las cosas acerca de Casandra, y lo titula... 'Casandra'; <y> afirma que se equivocó Calímaco al clasificarlo <entre los> peanes porque no se dio cuenta de que la composición [«la narración» Luppe; «el refrán» Rutherford] de un mito <es también> común al ditirambo.<sup>20</sup> <Y> de manera semejante hace Dionisio Faselita...».

Así pues, los escolios a la oda 23 de Baquílides nos indican que, en contra del parecer de Calímaco, Aristarco incluyó el poema entre los ditirambos porque tenía título («Casandra») y se trataba de una narración mítica (según la reconstrucción de Maehler y Luppe). Muchos estudiosos modernos han sostenido que eran ambos los únicos dos criterios que aplicaban los editores alejandrinos para identificar un ditirambo, puesto que en su época llamaban así a cualquier poema dotado de título que contuviese un relato heroico, de manera que en sus ediciones designaron como ditirambos composiciones que originalmente pertenecían a otros géneros.<sup>21</sup>

Ahora bien, ¿es posible identificar en los poemas de Baquílides que los alejandrinos clasificaron como ditirambos otros rasgos formales que pudieran indicarnos que se trataba de auténticos ditirambos?

El problema de definir los rasgos característicos del ditirambo se complica aún más por el hecho de que el género experimentó una considerable evolución para pasar, por utilizar la expresión de Privitera, «de canto cultural a espectáculo musical», transformándose paulatinamente en un espectáculo musical innovador,

<sup>18</sup> Pfeiffer (1981: I 394), sugiere que pudiera tratarse de Dídimos.

<sup>19</sup> La reconstrucción más generalmente aceptada hasta hace poco era la sugerida por Lobel («...entre los peanes a causa de la voz 'ié', pues no advirtió que esta exclamación es también común al ditirambo»), que ha rechazado Luppe (1987: 9-12). La hipótesis de Luppe ha sido tajantemente refutada por Kaeppl y Kannicht (1988: 19-24). Por su parte Rutherford (1991) ha puesto en duda que el fragmento papiráceo pertenezca a un comentario del poema de Baquílides, y lee το: ἐξπιωφ]εγ(γ)μα. Un minucioso examen del texto del papiro ha llevado a cabo Ucciardello (1996-97).

<sup>20</sup> Cf. Kaeppl (1992), que cita el fr. 791.205 *PMG* de Timoteo.

<sup>21</sup> Para el caso concreto de Baquílides, véase Von Wilamowitz-Moellendorff (1900); Harvey (1955: 160, con n.43).

desligado en apariencia de todo vínculo con el culto. Pues bien, ¿en qué estadio de ese desarrollo se encuentran los ditirambos de Baquílides?<sup>22</sup>

La tradición atribuye un importante papel en el nuevo rumbo que el género ditirámico siguió a lo largo del siglo V a.C. a Laso de Hermíone.<sup>23</sup> A Laso se atribuyen modificaciones básicas en la música que acompañaba el canto del ditirambo, según nos informa el capítulo 29 del *Περὶ μουσικῆς* pseudoplatarquiano, de donde parece deducirse (aunque no faltan voces discrepantes que sostengan lo contrario),<sup>24</sup> que Laso fue el origen de la evolución del género en el transcurso del siglo V. Efectivamente, inmediatamente después de la mención de Laso, el autor del tratado afirma que tampoco Melanípides, Filóxeno y Timoteo (todos ellos representantes del llamado Nuevo Ditirambo) siguieron las pautas de la música ditirámica tradicional. Nada se dice, sin embargo, en ese pasaje de Simónides, Píndaro y Baquílides. ¿Quiere ello decir que, como pretende, por ejemplo, Privitera,<sup>25</sup> los ditirambos de esos tres poetas se sitúan en una línea diferente y totalmente ajena a la que une a Laso con Melanípides y la *nouvelle vague* ditirámica?

Ciertamente, los rasgos estilísticos que iban a caracterizar la *διθυραμβικὴ λέξις* y que tan poderosamente habrían de influir sobre la tragedia de finales del V<sup>26</sup> no abundan (al menos no sobreabundan) en los ditirambos de Baquílides y en los escasos restos que nos han llegado de los pindáricos: los epítetos no alcanzan el rebuscamiento y la acumulación punto menos que ridícula a que llegarían los poetas posteriores, las perífrasis afectadas y pretendidamente enigmáticas no se encuentran, y la composición sigue siendo obviamente antistrófica (cuando menos en todos los ditirambos de Baquílides; en el caso de Píndaro el estado del texto con frecuencia no permite mayores precisiones), ausentes aún los llamados *ἀπολελυμένα* (cantos sin responsión estrófica) que, de acuerdo con las noticias de Aristóteles (*Rh.* 1409b25;<sup>27</sup> cf. *Pr.* 19.15, 918b), introdujo Melanípides en los

<sup>22</sup> Para la historia del ditirambo, véase Zimmermann (1992) y Ieranò (1997) y los trabajos de Crusius (*RE*), G.A. Privitera (1972), y J.L. Melena (1983), así como Pickard-Cambridge (1962: 1-59), y Van der Weiden (1991: 1-33).

<sup>23</sup> Sobre su persona y su obra, además de la bibliografía citada, es imprescindible el libro de Privitera (1965); cf. también Zimmermann (1992: 39-40).

<sup>24</sup> Lloyd-Jones (1966: 15-16).

<sup>25</sup> (1972: 32); cf. asimismo Privitera (1970: 138).

<sup>26</sup> Es fundamental al respecto el libro de Schoenewolf (1958).

<sup>27</sup> Aristóteles habla de las críticas de Demócrito de Quíos contra Melanípides, quien alteró la estructura del ditirambo introduciendo *ἀναβολαί*, o «solos» líricos, en lugar de antistrofas.

poemas ditirámicos. El estilo bombástico, en suma, con sus vocablos sonoros y prácticamente vacíos de sentido, subordinada la letra a la música, no caracteriza aún los ditirambos pindáricos y baquilideos.

Pero, ¿significa eso que el nuevo giro que dio al género Laso no influyó en modo alguno sobre las composiciones de ambos poetas? No podemos olvidar que al fin y al cabo las fuentes antiguas afirman que Laso fue maestro de Píndaro (y si es que no lo fue en la realidad, alguna similitud debieron ver los antiguos entre ellos); y, además, en el tratado de Filodemo *Περὶ μουσικῆς* (1, fr.18.6 Kempe) leemos lo siguiente: κ[αὶ τοὺς] διθυραμβικοὺς δὲ τρόπ[ο]υς εἴ τις συγκρίναι, τὸν τε κατὰ Πίνδαρον καὶ τὸν κατὰ Φιλόξενον, μεγάλην εὐρεθήσεσθαι τὴν διαφορὰν τῶν ἐπιφαινομένων ἡθῶν, τὸν δ' αὐτὸν εἶναι τ[ρ]όπον («y si se comparan los estilos de los ditirambos, el estilo a la manera de Píndaro y el estilo a la manera de Filóxeno, se hallará que es grande la diferencia de los rasgos característicos que aparecen, pero el estilo es el mismo»).

El uso abundante de epítetos (especialmente adjetivos compuestos y palabras nuevas) se consideraba característico del ditirambo. Ciertamente, es difícil para nosotros decidir si los epítetos que aparecen en los ditirambos de Píndaro y Baquílides son más originales e innovadores que los que se encuentran en otros poemas de ambos autores pertenecientes a otros géneros, pero sí podemos asegurar que son, al menos, más numerosos y se acumulan con mayor frecuencia en grupos de dos o más calificando al mismo sustantivo, lo cual resulta especialmente notable en un poeta como Baquílides, cuya poesía entera se caracteriza por la abundancia de la adjetivación.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Un estudio de los *hapax* baquilideos puede encontrarse en Townsend (1956); véanse sobre ello también las pp.39 ss. de nuestra traducción del poeta (García Romero 1988). De acuerdo con nuestras estadísticas, en los ditirambos de Baquílides un 62% [47'6% en Píndaro] de los sustantivos aparecen acompañados por uno o más adjetivos, porcentaje que desciende notablemente (48'7% [44'5% en Píndaro]) en el caso de los epinicios y también en los encomios y peanes (48'3% [42'6% Píndaro] y 44'9% [46'2% en Píndaro] respectivamente). En los ditirambos, además, un 8'5% [4% Píndaro] de los sustantivos es calificado por más de un adjetivo, frente a sólo un 4'6% [3% Píndaro] en los epinicios. Debemos advertir, no obstante, que en algunos pasajes de los epinicios (por ejemplo, 2, 4, 12 y especialmente 11, así como el comienzo de 5, 9 y 14B) los epítetos se acumulan también de manera llamativa, de acuerdo con lo que Segal (1976) ha llamado «técnica de contracción y expansión de los epítetos». Sobre el empleo de compuestos en los ditirambos de Píndaro, véase también Suárez (2003: 767 ss.). Sobre la abundancia de epítetos en los ditirambos de Píndaro, véase Pickard-Cambridge (1962: 21-22). Sobre las afinidades léxicas entre el ditirambo pindárico y el posterior, véase la n.78 del artículo de Seaford (1977-78). Acerca de los epítetos en los ditirambos pindáricos y baquilideos, véase también Hamilton (1990: 215-216).

Algo más nos puede decir la métrica. Horacio afirma que los versos de los ditirambos de Píndaro se hallan libres de las reglas del metro (*numerisque fertur lege solutis*, *Carm.*4.2.10), lo cual ha sido interpretado por los más escépticos<sup>29</sup> en el sentido de que los latinos no entendían ya la medida de sus ditirambos, al igual que tampoco comprendían su poesía en general; otros, por el contrario, conceden mayor credibilidad a las palabras del poeta romano y prefieren suponer que los ditirambos perdidos ilustrarían quizá mejor la aserción horaciana y que, en todo caso, en los fragmentos conservados se pueden apreciar rasgos específicos que reaparecen en el ditirambo tardío y también en el fr.708 de Prátinias.<sup>30</sup> Por lo que a Baquilides se refiere, sus ditirambos presentan, en el aspecto métrico, algunas llamativas peculiaridades que los separan de los epinicios.<sup>31</sup> En primer lugar, el metro por excelencia de los cantos de victoria baquilideos, los dáctilo-epítritos, se emplea en el ditirambo 15 (de temática «épica»), y quizá también en 24-28, si es que esos poemas se encontraban clasificados entre los ditirambos en la edición alejandrina (cf. Pi. Fr.70b= *Dith.*2 y fr.72-74); este ritmo, por lo demás, es habitualmente utilizado por Baquilides en todos los géneros,<sup>32</sup> y será después ampliamente empleado por los ditirambógrafos posteriores.<sup>33</sup> En otro ritmo habitualmente utilizado en todos los géneros líricos, los versos eolios, está compuesto el ditirambo 18, cuya métrica, no obstante, se caracteriza, frente a los demás poemas en que Baquilides se sirve del mismo metro, por la gran variedad de la base eolia,<sup>34</sup> hasta el punto de que la composición comienza con un glicónico de

<sup>29</sup> *Verbi gratia*, Schmidt (1990: 26).

<sup>30</sup> Cf. Seaford (1977-78: 92-93, con notas 79 y 83); Zimmermann (1992: 147-149). Véase también Freis (1983: 30-31, n.7). Estima Freis que es probable que los fragmentos conservados de los ditirambos pindáricos no sean especialmente significativos, aunque él prefiere interpretar las palabras de Horacio en el sentido de que el poeta latino, puesto que habla en términos muy generales, sencillamente aplica al ditirambo pindárico lo que se consideraba en su época característico de tal género poético, opinión harto discutible si tenemos en cuenta que la simple lectura de las odas pindáricas no dejaría lugar a dudas sobre sus diferencias con respecto al ditirambo posterior.

<sup>31</sup> Cf. Zimmermann (1992: 106ss.); Maehler (1997); y los detallados análisis métricos que están incluidos en la introducción a cada oda en Irigoín (1993).

<sup>32</sup> Es el metro más usado en epinicios y encomios (fr.20B, 20C, 20D, 20E; cf. Pi. fr.118-119, 120-121, 122, 123, 124C, 124D, 125-126), pero se encuentra también en himnos (fr.2; cf. el himno primero de Píndaro y sus fr.36, 37, 42, 43, 51), peanes (fr.4; Píndaro prefiere versos yámbicos y eolios) y prosodios (fr.13; cf. Pi. fr.89A, 92, 93); no se documenta en los fragmentos conservados de los hiporquemas y poemas eróticos de Píndaro y Baquilides.

<sup>33</sup> Cf. West (1982 a: 39-141).

<sup>34</sup> Yo no conozco otra composición en la cual la «base eolia» presente tan gran variedad de realizaciones: «In c.18 syllabas primas glyconeï quam maxime variare studuit B.», comentan Snell-Maehler (1997: XXXIV). Véase nuestro trabajo «El ditirambo 18 de Baquilides» (1989: 121-141, sobre todo 136-137).

forma u u - - u u - u -, cuya base anapéstica es tan excepcional que no está documentada con seguridad ni en Píndaro ni en ninguno de los trágicos (hay algunos posibles ejemplos en Eurípides),<sup>35</sup> y se encuentra en Ar. *Ra.* 1322 (περίβαλλε ᾧ τέκνον ὠλένας), precisamente en una parodia de la Μοῦσ' Εὐριπίδου (v.1306; es el fr. 756 Kannicht, de *Hipsípila*) y de la «nueva música» en general,<sup>36</sup> el propio Esquilo exclama en el verso siguiente, extrañado o indignado ante tal excentricidad métrica: ὄρᾳς τὸν πόδα τοῦτον;

Muy notables peculiaridades métricas presenta igualmente el ditirambo 17, *Los jóvenes* o *Teseo*, no sólo porque los versos yambo-trocaicos son empleados por nuestro poeta de forma masiva únicamente en poemas eróticos e hiporquemas, a juzgar al menos por los fragmentos conservados, sino especialmente porque el metro en que está compuesta la oda es el que ha sido bautizado por Snell como *metra ex iambis orta*, que reaparece quizá en el ditirambo 23, en varios poemas pindáricos (*O.2*, fr.105 y 108a, sendos hiporquemas, y fr.75, un ditirambo) y en el fr.541 de Simónides, un fragmento papiráceo de género incierto que algunas voces autorizadas como Lloyd-Jones o Bowra prefieren adscribir a Baquílides. Pero es que además, con ser inhabitual el metro, el ditirambo 17, frente a las análogas estructuras métricas pindáricas y baquilideas, «si distingue per una maggiore varietà nelle libere associazioni dei cretici, dei trochei e dei giambi e per l' assidua presenza del docmio in forma prevalentemente giambica».<sup>37</sup> Particularmente destacable es la inusitada frecuencia (al menos ocho casos admiten Führer, West e Irigoin, cinco Gentili, menos Snell; Maas y Maehler prefieren corregir el texto para evitar las «libertades de responsión») con que yambos completos se corresponden con yambos sincopados, una libertad de responsión sumamente inhabitual, que cuenta con posibles paralelos en la propia obra de Baquílides (5.8 - u - -u - frente a - u - x - u - de las estrofas corresponsales, y algo similar ocurre en los vv. 11 y 14), y posteriormente sólo está atestiguada (y no de manera masiva como en el caso de B.17) en Ar. *Nu.* 1310=1318 y en unos cuantos pasajes de Eurípides (de nuevo es

<sup>35</sup> En Píndaro un posible ejemplo es quizá fr.75b.9 ὑπὶ τὸν κισσοδαῖ θεόν (se trata de una oda compuesta en *metra ex iambis orta*). Para el verso de Baquílides, véase Gentili (1973: 54-56); sobre Píndaro, Hoehl (1950: 85 ss.), y Zimmermann (1992: 55 ss.); sobre los trágicos, Itsumi (1984: 74-75).

<sup>36</sup> Véase Prato (1962: 323), en la nota al verso; Zimmermann (1985: 33-34); Parker (1997: 507-508) (es posible leer también περίβαλ ξ, que daría un inicio uuu; pero uu- cuadra mejor con la observación que hace Esquilo en el verso siguiente).

<sup>37</sup> Gentili (1974: 99)

la métrica de Eurípides nuestro punto de referencia) que han sido sometidos a continuados intentos de corrección para restaurar la responsión exacta (*Andr.* 140=146, 465=475; *El.* 1185=1201; *Supp.* 1142=1149; *Or.* 965-976).<sup>38</sup>

A su vez, el ditirambo numerado 16 ofrece la peculiaridad métrica que supone el empleo masivo de dáctilos líricos en combinación con versos eolios y yambo-trocaicos (una especie de ensayo de tal procedimiento a escala menor encontramos en el epinicio 4). Mezclas similares de idénticos ritmos sólo ocasionalmente reaparecen y por regla general las partes dactílicas son apreciablemente menos extensas que en el ditirambo de nuestro poeta, como ocurre en los escasos poemas pindáricos comparables (*N.* 6; *Pae.* 7b y 12; fr. 76, un ditirambo) y en la mayor parte de los fragmentos líricos que pueden citarse como paralelos en las obras de Esquilo (*Supp.* 68ss., 538ss.) y sobre todo en las últimas tragedias de Sófocles (*Ph.* 1081ss., *OC.* 207ss.) y Eurípides (*IT.* 1234ss., *Ba.* 135ss., *Or.* 1005ss.; cf. también *Alc.* 569ss., *Hec.* 905ss. y *Rh.* 342ss.);<sup>39</sup> no faltan tampoco a este respecto las semejanzas con los coros polimétricos de los ditirambógrafos posteriores (Melanipp., fr. 757; Arion, fr. 939; Tim., fr. 791, vv. 127ss. y 178ss.; cf. Pratin., fr. 708),<sup>40</sup> ni, por supuesto, con las parodias aristofánicas (*Ra.* 1331ss.).

Finalmente, el ditirambo 19, y con él quizá también 20, está asimismo compuesto en un metro excepcional, afín a los dáctilo-epítritos, pero diferente de ellos en que los elementos de unión son exclusivamente breves, nunca largos, y en que los *cola* dactílicos no se combinan con los yambo-trocaicos de manera tan fija y estereotipada como sucede en el caso de los dáctilo-epítritos convencionales. Snell<sup>41</sup> los ha definido, para distinguirlos de los dáctilo-epítritos, como «versos

<sup>38</sup> Sobre el ditirambo 17 véase West (1982a: 68-69), y sobre todo West (1980); Gentili (1974); Fuehrer (1976). Una pormenorizada discusión a propósito de la responsión entre formas completas y sincopadas en el epinicio 5 puede encontrarse en García Romero (1988: 264 ss.) Sobre Aristófanes, cf. Domingo (1975: 49 y 56), y Romano (1992: 89 ss.). La existencia de responsiones similares en las tragedias de Eurípides ha sido defendida por Denniston (1936), y por West (1982a: 103-104); cf. al respecto Mariño (1994).

<sup>39</sup> Por otro lado, cuando en las partes líricas de las tragedias de Sófocles y Eurípides tales ritmos aparecen dentro de una misma estrofa, los versos dactílicos habitualmente se presentan sólo de manera esporádica (*S. Ant.* 876 ss., *Tr.* 205 ss., *Ph.* 135 ss., 855 ss., *OC.* 668 ss.; *E. Supp.* 778 ss., *El.* 432 ss., *HF.* 348 ss., *IA.* 543 ss.) o bien agrupados formando períodos independientes, sin que haya auténtica mixtura con los versos eolios (*S. Aj.* 192 ss., 221 ss., *Ant.* 332 ss., 966 ss., *Tr.* 122 ss., *El.* 121 ss., *Ph.* 676 ss., 1123 ss., 1169 ss., *OC.* 1239 ss., 1670 ss.; *E. Hipp.* 58 ss., *El.* 140 ss., *Tr.* 1060 ss., *IT.* 1089 ss., *Ion* 1048 ss.).

<sup>40</sup> Véase West (1982b).

<sup>41</sup> En su edición de Baquílides, pp. XXXI-XXXII, y en Snell (1977: 61); cf. también Dale (1951/1969: 80-97, sobre todo 82-83).

dactiloyámnicos» y ha avanzado la hipótesis de que tal vez fuera el propio Baquílides su inventor, de lo cual se jactaría en el proemio del ditirambo cuando califica de novedad (τι καινόν, v.9) el canto que ha compuesto para la ciudad de Atenas.

En conclusión, parece que los llamados «ditirambos» de Baquílides, así como los de Píndaro, fueron el campo para experimentos innovadores en el terreno de la métrica, unas innovaciones que no llegaron sin embargo a los extremos de los poetas del Nuevo Ditirambo. En mi opinión, esta posición intermedia entre el ditirambo tradicional y el Nuevo Ditirambo puede explicar la aparente contradicción entre, por un lado, el carácter de «novedad» que tanto Baquílides como Píndaro (recuérdese el famoso y discutido comienzo del ditirambo 70b) atribuyen a sus propios ditirambos y que se encuentra quizá reflejado en el pasaje de Horacio citado anteriormente (*Carm.*4.2.10-12: *seu per audaces nova dithyrambos / verba devolvit numerisque fertur / lege solutis*), y, por otra parte, un pasaje de Dionisio de Halicarnaso (*De compositione verborum* 19) en el que contrapone los poetas del Nuevo Ditirambo (Filóxeno, Timoteo, Telestes) con los poetas del Antiguo Ditirambo, afirmando que en el terreno de la métrica παρά γε ἀρχαίος τετραγμένος ἦν καὶ ὁ διθύραμβος («en los antiguos poetas incluso el ditirambo estaba sujeto a reglas»). En definitiva, los ditirambos de Píndaro y (en mayor medida probablemente) los de Baquílides eran innovadores con respecto a la tradición anterior, pero conservadores con respecto al Nuevo Ditirambo.

De todo lo dicho hasta aquí podemos concluir que, si bien resulta imposible aducir argumentos definitivos, al menos consideramos que hay motivos suficientes para suponer razonablemente que los ditirambos de Píndaro y Baquílides no dejaron de verse influidos por las innovaciones que Laso de Hermíone introdujo en el género, aunque las composiciones de ambos poetas se hallan, eso sí, muy lejos de la incontinencia verbal y musical en que desembocó el ditirambo a partir de Melanípides. Tales novedades, que se rastrean en el ámbito estilístico y métrico, pudieron conducir también al abandono definitivo de los temas dionisiacos, y si Píndaro mantiene todavía la mención del dios en sus proemios aun cuando la narración mítica nada tenga que ver con Dioniso (tal ocurría seguramente en el ditirambo 70B y desde luego sucede en el ditirambo 16 de Baquílides, dedicados ambos a las hazañas de Heracles),<sup>42</sup> Baquílides pudo haber dado un paso más y

---

<sup>42</sup> Es igualmente difícil ligar con temas dionisiacos un ditirambo titulado *Memnón*, que nuestras fuentes atribuyen a Simónides (véase Rutherford (1991: 204), y hay otros casos similares. La creación del ditirambo literario por parte de Arión fue probablemente el inicio del abandono de la exclusividad de los temas dionisiacos, cf. Melena (1983: 196).

haber omitido toda referencia al dios al eliminar el proemio y dejar el ditirambo reducido a una narración o diálogo dramático, según se aprecia al menos en 15, 17 y 18. No creemos, en definitiva, que la ausencia de Dioniso en los poemas sea motivo bastante para poner en duda la clasificación alejandrina de los ditirambos baquílideos, que, por lo demás, presentan algunos rasgos de contenido y estilo y peculiaridades métricas que les confieren una cierta homogeneidad de conjunto.

Pero los problemas que plantea el género se complican aún más por la posibilidad de distinguir diversos tipos de ditirambos, no ya diacrónicamente como hemos venido haciendo hasta aquí, sino incluso sincrónicamente, puesto que se ha pretendido separar de manera tajante los ditirambos «ceremoniales» (es decir, los no destinados a concursos poéticos) de aquéllos otros destinados a ser representados en ἄγῶνες,<sup>43</sup> y a partir de tal distinción Longoni, por ejemplo, ha llegado a concluir que Baquílides, que sería representante del segundo tipo mencionado, se sitúa en la línea que liga a Laso con Melanípides, en tanto que Píndaro, representante eminente del ditirambo religioso, se mantuvo al margen de ella.<sup>44</sup>

A partir de algunas observaciones de Wilamowitz, Harvey<sup>45</sup> y otros autores posteriores (Longoni, por ejemplo) han sugerido que, como consecuencia en última instancia de las innovaciones de Arión y de Laso, el ditirambo literario, de competición, siguió una línea de evolución diferente de aquel otro ditirambo destinado a celebrar al dios en fiestas religiosas que no incluían concursos líricos. Cada uno de los dos tipos habría ido adquiriendo con el tiempo características propias y distintivas, que es lógico pensar que existieran pero que igualmente corremos el peligro de magnificar y también de relacionar sin más con las indudables diferencias que pueden observarse entre los ditirambos de Píndaro y Baquílides, considerando los poemas del uno paradigma del ditirambo religioso y las composiciones del otro prototipo del ditirambo literario. Hagamos alguna precisión más al respecto.

Por lo que respecta a la estructura de los ditirambos de Baquílides, en primera instancia podemos distinguir dos tipos básicos: aquellas composiciones que cuentan con un proemio introductorio (16, 19) y aquéllas otras que quedan reducidas única

---

<sup>43</sup> Cf., por ejemplo, Bremen (2000).

<sup>44</sup> Longoni, F. (1976: 305-308).

<sup>45</sup> (1955: 172-173); ya antes Severyns (1938: 134-135).



y exclusivamente a la narración mítica (15, 17, 18). Obviamente, la forma más antigua es el ditirambo con proemio (el tipo atestiguado en Píndaro).<sup>46</sup> Cuatro proemios ditirámicos podemos analizar y comparar, dos pertenecientes quizá a ditirambos de ceremonia (B.16<sup>47</sup> y tal vez Pi. fr.70B), y los dos restantes encabezando ditirambos de certamen (B.19 y Pi. fr.75).<sup>48</sup> Comencemos por el fr.75 de Píndaro, en cuyo proemio reconocemos la siguiente estructura:

1) vv.1-5: invocación y primera petición de asistencia, que comprende la mención del lugar en el que se representa el poema

(πολύβατον...ἄσπεος ὀμφαλὸν θύοντ' ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις).

2) vv.6-19: nueva petición en imperativo (λάχετε...ἴδετε),<sup>49</sup> mediante la cual se cumple con el precepto de presentar al poeta y su canto (ἰοδέτων...δεύτερον) e introducir la figura del dios, que aparece, como es de rigor, acompañado de sus habituales atributos y epítetos culturales (τὸν κισσοδαῆ....Ἐριβόαν) y la indicación de su genealogía (γόνου ὑπάτων....Καδμειᾶν). Una *gnome* en el v.13 sirve de introducción a la descripción de una escena henchida de espíritu dionisiaco, que indica al público la ocasión del canto.

3) Probablemente seguía en ese lugar la transición a la narración del mito.

El poema estructuralmente más próximo al proemio del fr.75 de Píndaro, ditirambo «literario», es quizá el ditirambo 16 de Baquílides, una composición no de competición sino de ceremonia. Lamentablemente, las palabras iniciales del poema se han perdido, de manera que resulta imposible precisar si lo encabezaba una invocación (Φαίνου Διὸς ὕψ' como quiere Milne, el único suplemento que Snell-Maehler estiman digno de mención) o un inicio de otro tipo (los suplementos

<sup>46</sup> Véase al respecto el trabajo clásico de Koller (1956), así como Melena (1983: 196-197 y 209 ss.), y Lenz (1980).

<sup>47</sup> Sobre este ditirambo, véase, además de la bibliografía general citada, Simonini (1977: 485-499).

<sup>48</sup> A pesar de las objeciones de Pickard-Cambridge (1962: 21), no creemos que haya razones para poner en duda que el fr.75 de Píndaro sea el comienzo de un ditirambo compuesto para un festival dramático ateniense, probablemente las Grandes Dionisias (Friis Johansen 1959, pensaba más bien en las Antesterias); véase recientemente Hamilton (1990: 219 ss.), y ya Pickard-Cambridge (1962: 16-17). Cf. Van der Leiden (1991: 27-28); Verde Castro (1994: 19-31) e igualmente el detallado y fino estudio de Suárez de la Torre (1992: 183-207).

<sup>49</sup> El motivo de la «mirada favorable del dios» se encuentra también en B.11.15-17 y *Epigr.*1, y en Pi. O.14.15ss., P.3.85-86, P.8.67ss., I.2.18 (cf. también Hor. *Carm.*4.3.1ss.), de manera que no compartimos la sugerencia de MELENA (*art.cit.*, p.212) de que pudiera no referirse ya a los dioses olímpicos invocados anteriormente, sino a la concurrencia presente.

de Jebb o Blass, evidentemente menos convincentes), que introduciría la presentación del poeta y su canto (vv.2-4) y la mención de la ocasión en la que tiene lugar la representación de la oda, no de manera directa mediante la descripción de un ritual dionisiaco, como en el fr.75 de Píndaro, sino indirectamente aludiendo a la estancia de Apolo ἐπ' ἀνθεμόεντι Ἐβρωι, de la que se deduce la ocupación temporal del santuario délfico por Dioniso y sus ditirambos durante los meses de invierno. El comienzo de la antístrofa coincide con la transición al relato mítico, que ocupa el resto del poema.

Así pues, independientemente de la evidente falta de entusiasmo báquico que refleja el poema de Baquílides, los proemios del ditirambo 16 de Baquílides y del fr.75 pindárico se nos aparecen similares en lo que a su estructura se refiere.<sup>50</sup>

Una estructura diferente ofrece el proemio del fr.70B de Píndaro, en el que la invocación al dios de los ditirambos no se encuentra hasta, quizá, el v.31 (Διόνυσ[ο]). El comienzo del poema reviste carácter literario y consiste en una alabanza de las propias innovaciones frente a la tradición anterior; sigue inmediatamente a continuación una larga e inspirada descripción de una fiesta dionisiaca en el mundo de los dioses (vv.6-23), seguida por la presentación del poeta

(ἐμὲ δ' ἐξάρετο[ν] κάρυκα σοφῶν ἐπέων Μοῖσ' ἀνέτασ', vv.23-25) y de la ciudad destino del canto (βρισαρμάτοις...[Θήβαις], v.26).

El ditirambo 19 de Baquílides se inicia igualmente con un proemio de carácter literario, en el cual el poeta, que probablemente estaba haciendo su presentación ante el público ateniense, también contrapone a otros poemas (πάρεστι μυρία κέλευθος ἀμβροσίων μελέων, vv.1-2) el suyo propio, nuevo y original (ὑφαίνε νυν...τι καινόν, vv.8-9); sigue igualmente, como en el fr.70B de Píndaro, la autopresentación del poeta (εὐαίνετε Κηῖα μέριμνα, v.11) y la mención de la ciudad en la que el ditirambo se representa (ταῖς πολυηράτοις...ὀλβίαις Ἀθάναις, vv.9-10) y el mito a continuación. Falta, pues, con respecto al fr.70B de Píndaro, la descripción de la fiesta báquica e incluso la invocación al dios; es decir, Baquílides, en el proemio, ha prescindido completamente de toda referencia al dios en cuyo honor se canta la oda y sólo al final del poema aparece el nombre de Dioniso (v.50).

<sup>50</sup> El proemio de Baquílides carece de petición en imperativo, rasgo, por lo demás, relativamente frecuente en las invocaciones de sus epinicios (cf. 7, 10, 14B)

Vemos, pues, que, a juzgar por los escasos ejemplos que han sobrevivido, la estructura global de los ditirambos provistos de proemio es aparentemente similar en los ditirambos de ceremonia y en los de competición, de manera que quizá no sea conveniente trazar una línea de separación demasiado tajante entre ellos, al menos en la época en la que desarrollaron su actividad nuestros dos poetas. Por otro lado, habida cuenta de que a) el entusiasmo báquico (más bien la falta de él) que se respira en el ditirambo 16 de Baquilides, una composición de ceremonia, no es mucho mayor que la que refleja el ditirambo 19, un ditirambo de competición, y b) dado además que los ditirambos de competición pindáricos (fr.75) rebosan espíritu dionisiaco en mucha mayor medida que el poema délfico de Baquilides (16, ditirambo de ceremonia), podemos concluir que el distinto carácter que muestran los ditirambos de Píndaro y de Baquilides no se explica por las circunstancias de la representación y el destino de los poemas, sino más bien por la distinta experiencia religiosa de ambos poetas.<sup>51</sup>

Únicamente en este sentido creemos que resulta válida la calificación de Píndaro como representante genuino del ditirambo «religioso» (*independientemente* de si el destino de un poema determinado era un concurso poético o una ceremonia religiosa desprovista de carácter agonístico) y de Baquilides como autor prototípico de ditirambos «literarios», tal como deduce Longoni de los fragmentos del escrito teórico sobre este género poético conservados en *PBerol.*9571 verso. Efectivamente, en las líneas 36-38, tras la cita del primer ditirambo de Píndaro para los tebanos (fr.71-74), el anónimo autor del tratado se refiere a un tipo de ditirambo que mantiene todavía, al comienzo y al final del poema, referencias a Dioniso y a su culto

(ἢ [ἐν ἀρ]χῆι τοῦ ποιήματος ἢ κ(αὶ) [ἐν τέλ]ει...Διόνυσόν φη(σι)), en contraposición con otras composiciones en las que el nombre del dios y la atmósfera báquica iban desapareciendo ([διθυ]ράμβω[ι] αὐτοῦ οὔτε ἐν ἀρ[χῆι...ῶνομα] τοῦ θεοῦ...εὔρε οὔτ['] ἐν] τέλει, líneas 61-66). Desconocemos quién sea el poeta al que alude el αὐτοῦ de la línea 65, pero no es descabellado pensar que se

<sup>51</sup> Sobre la intensidad religiosa de los proemios de los epinicios pindáricos escribió ya certeras páginas W. Schadewaldt (1928: 276ss., 286ss., 336-337); cf. también Lasso de la Vega (1977: 90-91), y Gianotti (1975: 54ss., 123ss.). No comparte tal opinión Thummer (1968: 173, n.49, y sobre todo 1109, n.95). Sobre el fr.70B de Píndaro, véase el ya citado artículo de E. Suárez, quien define el poema como una síntesis perfecta de los sentimientos religiosos de la colectividad a la que iba destinado; también de este mismo autor puede consultarse al respecto otro excelente trabajo, «Píndaro y la religión griega» (1993).

trate de Baquílides, como apunta Longoni, aunque se ofrecen también otras posibilidades, sobre todo si tenemos en cuenta que, como vimos anteriormente, Filodemo no contrasta los ditirambos pindáricos con los de Baquílides, sino con los posteriores de Filóxeno de Citera.

En todo caso, es claro en mi opinión (contra Thummer, por ejemplo) que los ditirambos de Píndaro conservan aún una estrecha vinculación con el culto báquico, aunque sólo sea en el proemio y en el epílogo y el relato central no tenga que ver directamente con mitos dionisiacos; el motor del mantenimiento del entusiasmo báquico debe buscarse en el profundo sentimiento religioso que invade los poemas pindáricos, que haría que sus ditirambos atenienses fuesen, como sugiere Irigoin,<sup>52</sup> una especie de singular excepción en comparación con los presentados a concurso por los demás participantes, una reacción contra las tendencias no dionisiacas de la poesía ditirámbica (en lo que se refiere al contenido; en lo que respecta a los aspectos formales, ya hemos sostenido la opinión de que Píndaro es un innovador). Por el contrario, los poemas de Baquílides evidencian, *pace* Balasch (1971),<sup>53</sup> una carga religiosa mucho más reducida y superficial, lo que conduce, probablemente en los ditirambos de competición en primer lugar, al abandono de toda alusión al dios en el proemio y, finalmente, a la desaparición de éste y la reducción del ditirambo a la narración de un mito, que no necesariamente debía estar vinculado a los cultos dionisiacos (lo que ha conducido a la discusión sobre sus «ditirambos» son o no verdaderos ditirambos). En Baquílides, en definitiva, pudo estar ya cumplido el proceso que condujo al ditirambo a quedar limitado a una simple narración mítica, de manera que probablemente pertenecen a tal género poético todos los poemas que aparecían en la edición alejandrina bajo esa denominación, los cuales (situándose al comienzo del proceso que conducirá al Nuevo Ditirambo) constituyen un documento fundamental para entender la evolución del género en su forma y en su contenido.

---

<sup>52</sup> (1952 : 19ss.); cf. Zimmermann (1992: 115-116), y Suárez de la Torre (1992: 206-207).

<sup>53</sup> Véase sobre el tema Lens (1984: 513ss.).

## BIBLIOGRAFÍA

- Balash (1971) «Las ideas religiosas de Baquílides», *BIEH* V; 3-12.
- Blass (1898) *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, Leipzig.
- Bremer, J.M. (2000) «Der dithyrambische Agon: ein kompetitiver Gottesdienst oder gar keiner?», en A. Bagordio & B. Zimmermann (eds.), *Bacchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Múnich, 59-67.
- Comparetti, D. (1974) «Les dithyrambes de Bacchylide», *Mélanges Henri Weil*, París 1898 (reimpr. Ámsterdam); 25-38 (recogido en Calder y Stern, 1970; 391-404).
- Croiset, A. (1898) «Bacchylide», *REG* XI; 6-16.
- Crusius, art. «Dithyrambos» en *RE* V.1, col.1203-1230.
- Dale, A.M. (1951) «The metrical units of Greek lyric verse, III», *CQ* XLI; 119-129, recogido en *Collected papers*, Cambridge 1969; 80-97.
- d'Angour, A. (1997) «How the dithyramb got its shape», *CQ* XLVII 1997: 331-351.
- Del Grande, C. (1956) «Lecture di Bacchilide», en *Filologia minore*, Milán.
- Di Martino, F. – Vox, O. (1996) *Lirica greca. I: prontuari e lirica dorica*, Bari.
- Denniston, J.D. (1936) «Lyric iambic in Greek drama», en *Greek poetry and life. Essays presented to Gilbert Murray*, Oxford; 121-144.
- Domingo, E (1975) *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca.
- Fagles, R. (1961) *Bacchylides. Complete poems*, trad. R. Fagles, con pref. de C.M. Bowra e introd. y notas de A.M. Parry, New Haven.
- Freis, R. (1983) «The catalogue of Pindaric genres in Horace *Ode* 4.2», *ClAnt* II; 27-36.
- Friis Johansen (1959) *Eine Dithyrambos-Aufführung*, Copenhague.
- Fuehrer, R. (1976) «Text und Kolometrie von Bakchylides' c.17. Zum Problem der Responsionsfreiheiten bei Pindar und Bakchylides», *Nachr.Akad.Wiss.Gött.*, nos.4, 5 y 6.
- García Romero, F. (1988) *Baquílides. Odas y fragmentos*, Madrid.
- (1988) *Estructura de la oda baquilidea: estudio composicional y métrico*, Madrid.
- (1989) «El ditirambo 18 de Baquílides: estudio composicional y métrico», *Minerva* III; 121-141.
- (1993) «Los ditirambos de Baquílides», *CFC (egi)* III; 181-205.

- (2000) «The Dithyrambs of Bacchylides: their position in the evolution of the genre», en A. Bagordio - B. Zimmermann (eds.), *Bacchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Múnich; 47-57.
- Gentili, B. (1973) *La metrica dei greci*, Mesina-Florenca.
- (1974) «Problemi di metrica, II: il carme 17 Snell di Bacchilide», en J.L. Heller (ed.), *Serta Turyniana. Studies in honor of A. Turyn*, Urbana; 86-100.
- (1976) Gentili, «Problemi di metrica»; FUEHRER, R.: «Text und Kolometrie von Bacchylides' c.17. Zum Problem der Responsionsfreiheiten bei Pindar und Bacchylides», *Nachr.Akad.Wiss.Gött.*, nos.4, 5 y 6.
- Gerber, D.E. (1965) «The gifts of Aphrodite (Bacchylides 17.10)», *Phoenix* XIX.
- Gianotti, G.F. (1975) *Per una poetica pindarica*, Turín.
- Hamilton, R. (1990) «The Pindaric Dithyramb», *HSCP* XCIII; 211-222.
- Harvey, A.E. (1955) «The classification of Greek lyric poetry», *CQ* V 1955; 157-175.
- Hoehl, H. (1950) *Responsionsfreiheiten bei Pindar*, Dis. Colonia.
- Hose, M. (1995) «Bacchylides, carmen 17: Dithyrambos oder Paian?», *RhM* CXXXVIII; 299-312.
- Ieranò, G. (1987) «Osservazioni sul *Teseo* di Bacchilide (*Dith.*18)», *Acme* XL; 87-103.
- (1997) *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma.
- Irigoin, J. (1952) *Histoire du texte de Pindare*, París.
- (1993) *Bacchylide: Dithyrambes. Épinicies. Fragments*, texte établi par J. Irigoin, et traduit par J. Duchemin et L. Bardollet, París.
- Itsumi, K. (1984) «The glyconic in tragedy», *CQ* XXXIV; 62-82.
- Jebb (1905) *Bacchylides. The poems and fragments*, Cambridge.
- Jurenka, H. (1899) «Die 'Dithyramben' des Bacchylides», *WS* XXI; 216-224.
- Kaepfel, L. (1992) *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlín-Nueva York.
- (2000) «Bacchylides und das System der chorlyrischen Gattungen im 5 Jh. V. Chr.», en A. Bagordio & B. Zimmermann (eds.), *Bacchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Múnich; 11-27.
- Kaepfel, L. y Kannicht, R. (1988) «Noch einmal zur Frage 'Dithyrambos oder Paian?' im Bacchylideskommentar P.Oxy.23.2368", *ZPE* LXXIII; 19-24.
- Kenyon (1897) *The poems of Bacchylides*, Londres.

- Kirkwood, G.M. (1966) «The narrative art of Bacchylides», en Wallach, L. (ed.), *Studies in honor of H. Caplan*, Ithaca.
- Koller, H. (1956) «Das kitharodische Prooimion. Eine formgeschichtliche Untersuchung», *Philologus* C; 159-206.
- La Cara, R. (1906) «La fama di Bacchilide presso gli antichi», *RSA* X; 520-521.
- Lafrenz, O. (2001) «Die Dithyramben des Bakchylides: Dithyrambos als Initiationslied», *ARF* III; 37-66.
- Lasso de la Vega, J. (1977) «La Séptima Nemea y la unidad de la oda pindárica», *Eclás* XXI.
- Lavecchia, S. (2000) *Pindari dithyramborum fragmenta*, Roma-Pisa.
- Lens, J. (1984) «La ideología de Baquílides», *Athlon. Saturata Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid, II.
- Lenz, A. (1980) *Das Proöm des frühen griechischen Epos*, Bonn.
- Lloyd-Jones, H. (1966) «Problems of early Greek tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Giges fragment», *Cuadernos de la Fundación Pastor* XIII; 11-33.
- Longoni, F. (1976) «Nota sulla storia del ditirambo. Ancora a proposito di *P.Berol.9571 verso*», *Acme* XXIX; 305-308.
- Luppe (1987) «Dithyrambos oder Paian? Zu Bakchylides carm.23 Sn./M.», *ZPE* LXIX 1; 9-12.
- Maehler, H. (1991) «Theseus' Kretafahrt und Bakchylides 17", *MH* XLVIII 1991; 114-126.
- (1997) *Die Lieder des Bakchylides. 2: die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-Nueva York-Colonia.
- Mallinger, L. (1898), L. «Bacchylide avant et après 1896», *MB* II; 188-209 y 295-314.
- Mariño, R. (1994) *Yambos líricos en Eurípides*, Dis. Univ. Complutense de Madrid.
- Melena, J.L. (1983) «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* IV; 181-223.
- Merkelbach, R. (1973a) «Der Theseus des Bakchylides (Gedicht für ein attisches Ephebenfest)», *ZPE* XII; 52-62.
- (1973b) «Päonische Strophen bei Pindar und Bakchylides», *ZPE* XII.
- Negri, M. (2004) *Pindaro ad Alessandria. Le edizioni e gli editori*, Brescia.
- Parker, L. (1997) *The song of Aristophanes*, Oxford.
- Pearcy, L.T. (1976) «The structure of Bacchylides' dithyrambs», *QUCC* XXII.

- Perrotta, G. (1941) *Storia della letteratura greca*, Milán-Mesina.
- Pfeiffer, R. (1981) *Historia de la Filología Clásica*, trad.esp., Madrid.
- Pickard-Cambridge, A. (1962) *Dithyramb, tragedy and comedy*, segunda edición revisada por T.L. Webster, Oxford.
- (1968<sup>2</sup>) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- Pieper, G. (1969) *Unity and poetic technique in the Odes of Bacchylides*, Dis. Illinois Univ.
- Prato, C. (1962) *I canti di Aristofane*, Roma.
- Privitera, G.A. (1965) *Laso di Ermione*, Roma.
- (1970) *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma.
- (1972) «Il ditirambo da canto culturale a spettacolo musicale», *Cultura e scuola* XLIII; 56-66, recogido en C. Calame (ed.), *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari 1977; 25-37.
- Rengakos, A. (2000) «Zu Bakchylides' Erzähltechnik», en A. Bagordio & B. Zimmermann (eds.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Munich; 101-112.
- Rodríguez Alfageme, I. (1995) «Bacchylides 18 Snell», en J.A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio*, Madrid; 25-39.
- Romano, C. (1992) *Responsioni libere nei canti di Aristofane*, Roma.
- Rutherford (1991) «Pindar Paean VIIIa, the 'Cassandra' of Bacchylides and the Anonymous 'Cassandra' in P. Oxy.2368: an Exploration in Lyric Structure», *Eos* LXXIX; 5-12.
- Schadewaldt, W. (1928) *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Halle.
- Schmid, W.-Staehlin, O. (1920-1948) *Geschichte der griechische Literatur*, München, I.1.
- Schmidt, D.A. (1990) «Bacchylides 17. Paean or Dithyramb?», *Hermes* CXVIII; 18-31.
- Schoenewolf, H. (1958) *Der jungattische Dithyrambus*, Giessen.
- Schroeder, S. (2000) «Das Lied des Bakchylides von der Fahrt des Theseus nach Kreta (c.17 M.) und das Problem seiner Gattung», *RhM* CXLIII; 128-160.
- Seaford, R. (1977-78) «The 'hyporchema' of Pratinas», *Maia* XXIX-XXX; 81-94.
- Segal, Ch. (1976) «Bacchylides reconsidered. Epithets and the dynamics of the lyric narrative», *QUCC* XXII; 99-130.



- Severyns, A. (1933) *Bacchylide. Essai biographique*, Lieja-París.  
(1938) *Recherches sur la Chrestomatie de Proclo*, París, II.
- Simonini, L. (1977) «Il ditirambo XVI di Bacchilide», *Acme* XXX; 485-499.
- Snell, B. (1977) *Metrica greca*, trad. ital., Florencia.
- Snell-Maehler (1997) *Pindar: Carmina cum Fragmentis*, Leiden.
- Stern, J. (1970) «An essay on Bacchylidean criticism», en W.H. Calder y J. Stern (eds.) *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt; 290-307.
- Suárez de la Torre, E. (1992) «Expérience orgiastique et composition poétique: le *Dithyrambe* II de Pindare (fr. 70B Snell-Maehler)», *Kernos* V; 183-207.  
(1993) «Píndaro y la religión griega», *CFC(egi)* III; 67-97.  
(1998) «La lírica griega», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* II; 63-105.  
(2000) «Bemerkungen zu den Mythen bei Bakchylides», en A. Bagordio & B. Zimmermann (eds.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Munich; 69-85.  
(2003) «El nivel formal en el fr.75 de Píndaro: el sonido del ditirambo», en F. Benedetti & S. Grandolini, *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Nápoles; 759-778.
- Taccone, A. (1907) *Bacchilide. Epinici, ditirambi e frammenti*, Turín.
- Thummer, E. (1968) *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, Heidelberg, I.
- Townsend, E.D. (1956) *Bacchylides and lyric style*, Dis. Bryn Mawr College.
- Ucciardello, G. (1996-7) «Riesame di P.Oxy. 2368: alcuni problemi di lettura e di interpretazione», *Analecta Papyrologica* VIII-IX; 61-88.
- Van der Weiden, M.J.H. (1991) *The Dithyrambs of Pindar*, Amsterdam.
- Verde Castro, C.V. (1994) «Los ditirambos 2 y 4 de Píndaro», *Synthesis* I 1994; 19-31.
- Villarrubia, A. (1990) «Minos y Teseo. Análisis de la Oda XVII de Baquílides», *Habis* XXI; 15-32.
- Vox, O. (1984) «Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide», *AC* LIII; 200-209.
- West, M.L. (1980) «Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar», *ZPE* 37; 137-155.  
(1982a) *Greek Metre*, Oxford.  
(1982b) «Metrical analyses: Timotheos and others», *ZPE* XLV; 1-13.
- Wilamowitz-Moellendorff von, U. (1900) *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlín.

FERNANDO GARCÍA ROMERO

Wuest, E. (1968-69) «Der Ring des Minos. Zur Mythenbehandlung bei Bakchylides»,  
*Hermes* XCVI.

Zielinski, TH. (1898-99) «Bacchylidea», *Eos* V; 36-37.

Zimmermann, B. (1985) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik  
der Aristophanischen Komödien*, Frankfurt am Main, I.

(1992) *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.

# LA REPRESIÓN DEL ADULTERIO

## POR LA *LEX IULIA DE ADULTERIIS COERCENDIS*

MARTHA PATRICIA IRIGOYEN TROCONIS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

### **Resumen**

Este artículo versa sobre el tema del adulterio, su descripción novedosa como una relación sexual no bilateral, sino triangular, su tipificación y la represión –sobre todo, la aplicada a las mujeres- a partir de los comentarios de los jurisconsultos romanos de la época clásica que se encuentran en el libro 48, título 5 del *Digesto* de Justiniano, bajo la rúbrica *Ad legem Iuliam de adulteriis coercendis*.

### **Abstract**

*This paper deals with the theme of adulterium, seen by the author not as the typical bilateral sexual relationship, but as a triangular one, typified and described throughout the various commentaries of the Roman jurists that can be read in Justinian's Digest 48.5 under the title Ad legem Iuliam de adulteriis coercendis. Special emphasis is made upon the punishments women deserved for becoming adulterae.*

### **Introducción**

La transición política de la República romana al Principado, que estuvo precedida de no pocos quebrantos –guerras civiles, asesinatos, engaños y conspiraciones de todo orden- , fue acogida de modo diverso por los escritores latinos: mientras unos celebraban el desmoronamiento definitivo de aquella, otros, en cambio, lamentaban, con cierta nostalgia, la llegada del Imperio. La sociedad romana fue testigo y víctima de una creciente decadencia moral que obligó al emperador Augusto a diseñar una nueva forma de gobierno autoritaria que permitiera frenar los excesos en las costumbres de hombres y mujeres y, por ende, la creciente ola de inmoralidad que había ya comenzado a debilitar a la sociedad romana.

Así pues, a fin de dictar las pautas de una nueva conducta social, Augusto promulgó, en el año 18 a.C., la llamada *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*. Más allá de lo que su título indica, dicha reglamentación trata sobre los diversos delitos contra la familia y el orden moral, tales como el adulterio, el lenocinio, el incesto y el estupro. En este trabajo, me centraré en el tema del adulterio, su tipificación y su represión –sobre todo, aplicada esta última a las mujeres- a partir de los comentarios que emitieron los jurisconsultos romanos de la época clásica (que se ubican entre los siglos I a.C. y el IV d.C.) y que posteriormente fueron recopilados por órdenes de Justiniano en el siglo VI d.C. para la redacción de su magna obra, el *Corpus Iuris Civilis*. Actualmente podemos leer dichos comentarios en el libro 48, título 5 del *Digesto*, bajo la rúbrica *Ad Legem Iuliam de adulteriis coercendis*.

Para comenzar, habremos de decir que la palabra *adulterium* es un sustantivo compuesto por la preposición *ad* y el verbo *altero-are*, que significa «alterar», «cambiar», «adulterar», «falsificar»<sup>1</sup>, de ahí que el término *adulter-eri* y su femenino *adultera-ae* se apliquen tanto al hombre como a la mujer que se acercan, el uno a la otra y viceversa, con algún fin ilícito, es decir, con el propósito de «cambiar» el lugar que ocupa la legítima mujer para ofrecerlo a otra, o bien, el que ocupa el marido legítimo para ofrecerlo a otro:

«*Adulter et adultera dicuntur, quia et ille ad alteram et haec ad alterum se conferunt*» (Fest. Müll. p.22).

De entre los actos tipificados por los juristas romanos como delitos de índole privada, el adulterio fue quizá el más frecuentemente cometido y por su repercusión social, representaba no sólo un desdoro para el honor individual, sino un baldón a la moralidad pública.<sup>2</sup>

El adulterio (*adulterium*) es concebido por los juristas romanos como la relación sexual extramarital en la que existen tres personas: una mujer casada y dos hombres: el marido y el amante. En dicha relación, la mujer es, por decirlo de alguna manera, «el eje» de dos relaciones simultáneas: una lícita, la que sostiene con su marido, y una ilícita, la que sostiene con el amante. En relación con el marido, la mujer es una *adultera coniunx*, mientras que el amante es el *adulter, qui adulterat*.

---

<sup>1</sup> Cfr. Segura Munguía, S. (1985) (v. *adultero*).

<sup>2</sup> Csillag, Pal, (1976: 215-217).

Como vemos, en realidad, el *adulterium* es una relación no bilateral, sino triangular y para que se denomine de tal manera, la mujer debe estar casada y, por tanto, ser la adúltera respecto del marido.

Cuando una mujer soltera tenía un amante casado (*adulter*), ésta era denominada *paelllex*, concubina, a diferencia de la *moecha*, o simplemente, prostituta. Estos sustantivos denotan el tercer personaje en este delito, en relación con la esposa «adulterada» o «adulteradora» o con el marido «adulterado», así como la posición del tercero, el «adulterador», indispensable para configurar este triángulo sexual.

El uso cotidiano no define como *adulter* al marido que tiene una *paelllex*. En tanto la concubina no esté casada, o sea de baja extracción, su existencia como tercera en la relación triangular carece de importancia y, por tanto, el marido no se ve afectado por la terminología empleada en la *lex Iulia de Adulteriis Coercendis*.

Decíamos ya, un poco antes, que la *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* fue expedida por el emperador Augusto –y así nos lo confirma Ulpiano<sup>3</sup> como una de las más sonadas iniciativas de su reforma legislativa pues, por una parte, intentaba luchar contra el debilitamiento, cada vez mayor, de la autoridad de los *patres familias* y, por otra, contra los excesos que cometían las personas libres (hombres y mujeres) en los diversos estratos de la sociedad romana.<sup>4</sup>

En el caso en que un hombre tuviese relaciones con otra mujer distinta a su esposa legítima, ¿qué podía hacer ésta? No mucho... Por lo menos, durante la época republicana y muy al comienzo del Principado, la esposa ofendida no tenía ninguna posibilidad de ser parte acusadora en un proceso, pues no tenía «personalidad jurídica activa». La única alternativa que tenía era divorciarse de aquél argumentando infidelidad y recurrir a la antigua costumbre de la *usurpatio trinoctium*, que consistía en ausentarse del hogar durante tres días y tres noches consecutivas a fin de que fuese disuelto el vínculo matrimonial y, de este modo lograrse, por lo menos, recuperar su dote.

Así pues, en principio, la acusación únicamente estaba en manos del esposo ofendido, pues la *lex Iulia* estaba dirigida fundamentalmente a preservar la

---

<sup>3</sup> «*Haec lex lata est a divo Augusto*». D.48.5.1.

<sup>4</sup> «*Inter liberas tantum personas adulterium stuprumve passas lex Iulia locum habet*» D. 48.5.6.

integridad de la mujer romana casada mediante la represión del delito que ésta podía cometer, es decir, el adulterio.

Ahora bien, una mujer era calificada como *adultera* cuando tenía relaciones sexuales con otro hombre que no fuese su esposo, independientemente de que aquél fuese casado o no. Antes que nada, es importante señalar aquí que la ley concedía al marido ofendido, en primer lugar, la posibilidad de repudiar a su mujer adúltera y acusarla (con las consecuencias que más adelante veremos) y, en segundo lugar, al *paterfamilias*, quien tenía el *ius vitae necisque* o *ius occidendi* sobre los miembros de su *familia*.

Veamos lo que nos dicen los juristas sobre la primera situación, en la que el marido sorprende a su mujer cometiendo adulterio. En primer lugar, el marido podía matar al adúltero o, si no quisiera o no pudiera hacerlo en ese preciso instante, debía retenerlo no más de veinte horas continuas. Obviamente, de lo que se trataba aquí, era no sólo de exhibir el hecho vergonzoso cometido por la *adultera coniunx* y el *adulter*; sino también de obtener testigos que pudieran presentar su declaración al momento de la acusación formal. Esto lo sabemos a través de Ulpiano:

«*Capite quinto legis Iuliae ita cavetur, ut viro adulterum in uxore sua deprehensum, quem aut nolit aut non liceat occidere, retinere horas diurnas nocturnasque contiuas non plus quam viginti testandae eius rei causa sine fraude sua iure liceat*». D. 48.5.26 (25), pr.

Este texto se complementa con el siguiente, también de Ulpiano:

«*Quod adicitur 'testandae eius rei gratia', ad hoc pertinet, ut testes inducat testimonio futuros accusatori deprehensum reum in adulterio*». D. 48.5.26 (25).

Recordemos la segunda opción que tenía el marido: la de matar al adúltero habiéndolo encontrado en su propia casa, sobre todo, si éste resultaba ser *infamis*, es decir, de baja estofa: un esclavo, un liberto o un gladiador. Sin embargo, en este caso, se aplicaba la *lex Cornelia de sicariis et veneficiis*, que había sido rogada por Sila en el 81 a.C., por medio de la cual se castigaban por igual el homicidio consumado que la tentativa, así como las cuadrillas de bandoleros con fines homicidas y el delito de encantamiento.

Pero el marido tenía también una tercera posibilidad: la de matar a la mujer misma, aunque esto le acarrearía un gran dolor. Y a este respecto, Papiniano hace referencia a un rescripto:

«*Ei, qui uxorem suam in adulterio deprehensam occidisse se non negat, ultimum supplicium remitti potest, cum sit difficillimum iustum dolorem temperare et quia plus fecerit, quam quia vindicare se non debuerit, puniendus sit. Sufficiet igitur, si humilis loci sit, in opus perpetuum eum tradi, si qui honestior, in insulam relegari*». D.48.5.39 (38), 8.

Aquí cabe hacer notar que la *lex Iulia* establece, por primera vez, una duplicidad en el tipo de penas a las que se sujetaron los ciudadanos romanos, dependiendo de su posición económica. Los *honestiores* (también denominados *altiores*) generalmente, podían pagar una pena pecuniaria, pero si no podían – dependiendo del delito cometido- eran deportados a una isla y confiscados sus bienes. Por su parte, a los *humiliores*, pertenecientes a la clase social más baja, la *lex Iulia* los remitía y hacía sujetos de la pena de la *lex Cornelia* sobre los sicarios y envenenadores, que consistía en la pena capital, o bien, en ser arrojados a las fieras (que para el caso, era lo mismo), según vemos en el siguiente texto:

«*Legis Corneliae de sicariis et veneficiis poena insulae deportatio est et omnium bonorum ademptio. Sed solent hodie capite puniri, nisi honestiore loco positi fuerint, ut poenam legis sustineant: humiliores enim solent vel bestiis subici, altiores vero deportantur in insulam*». D. 48.8.3, 5.

Además de estas tres posibilidades anteriores, el marido aún tenía una cuarta que, al parecer, no fue la más frecuente y que consistía simplemente en no declarar el delito. Sin embargo, esta actitud, según los juristas como *sciens*, «actuar a sabiendas de», automáticamente convertía al marido en cómplice de la mujer, de modo que incurría, inevitablemente, en el delito tipificado como lenocinio (*lenocinium*), el cual traía como consecuencia, entre otras graves, la pena de *infamia*, con la cual su participación como ciudadano quedaba prácticamente anulada:

«*Lenocinii quidem crimen lege Iulia de adulteriis praescriptum est, cum sit in eum maritum poena statuta, qui de adulterio uxoris suae quid ceperit, item in eum, qui in adulterio deprehensum retinuerit*». D. 48.5.2, 2.

Y dentro de esta última posibilidad que tenía el marido de no denunciar el adulterio cometido por su mujer, podía darse el caso de que éste incluso cobrara porque la mujer siguiera cometiéndolo, o bien, porque aceptara una «compensación» (por parte del adúltero o de la mujer misma) por haber descubierto el hecho. En este caso, también podía ser acusado de lenocinio.

Decíamos anteriormente, que el *paterfamilias* también tenía derecho a castigar –más bien, a matar- a la hija adúltera. Veamos ahora de qué manera, bajo la legislación augustea, queda acotado dicho *ius occidendi*.

Papiniano dice en el *Digesto* que al padre (natural o por adopción) se le concede el derecho de matar al adúltero junto con la hija que tiene bajo su potestad y que ningún otro (de entre los ascendientes) puede hacerlo con derecho, ni el padre que aún es hijo de familia:

«*Patri datar ius occidendi adulterum cum filia quam in potestate habet: itaque nemo alius ex patribus idem iure faciet: sed nec filius familias pater...*» D. 48.5.21 (20)

Y de modo similar, Ulpiano nos dice que: «si el padre hubiese sorprendido al adúltero con la hija, debe matar al adúltero en el mismo acto venéreo»:

«*Quod ait lex 'in filia adulterum deprehenderit', non otiosum videtur: voluit enim ita demum hanc potestatem patri competere, si in ipsa turpitudine filiam de adulterio deprehendat. Labeo quoque ita probat, et Pomponius scripsit in ipsis rebus Veneris deprehensum occidi: et hoc est quod Solo et Draco dicunt ἐν ἔργῳ...*» D.48.5.24 (23).

En otro texto de Ulpiano, leemos que el padre puede matar a la hija sólo si la sorprende en su propia casa o en la de su yerno, porque se ha considerado que es mayor ofensa que la hija se haya atrevido a meter al adúltero en cualquiera de las dos casas:



«*Quare non, ubicumque deprehenderit pater, permittitur ei occidere, sed domi suae generive sui tantum, illa ratio redditur, quod maiorem iniuriam putavit legislator, quod in domum patris aut mariti ausa fuerit filia adulterum inducere*». D. 48.5.24 (23) 2.

Y un poco más adelante, el mismo Ulpiano agrega que debe matarlos a ambos de inmediato, de un solo golpe, con igual ira:

«*...debet enim prope uno ictu et uno impetu utrumque occidere, aequali ira adversus utrumque sumpta*». D. 48.5.24 (25) 4.

Como puede verse, la situación era verdaderamente difícil para un *paterfamilias*, pues no tenía tantas opciones como el marido ofendido.

Supongamos ahora que ni el marido ni el *pater* matan a la mujer adúltera y a su amante. ¿Qué pasa? A partir del día en que el adulterio era descubierto, comenzaban a correr sesenta días para que el marido iniciase la causa (y nadie más podía hacerlo en ese lapso). Sin embargo, el marido acusador no estaba exento de ser acusado, a su vez, de calumnia<sup>5</sup> y, por eso, necesitaba los testigos (que algunas veces, eran los propios esclavos, sometidos a tortura). Después del esposo, el padre podía iniciar la acusación de la adúltera y, para ello, se concedía un plazo de cuatro meses. La mujer encontrada culpable de adulterio comprobado, enjuiciada o no públicamente, recibía el calificativo de *probrosa* por tres causas:

1. Si fue sorprendida y condenada en juicio público (doble degradación)
2. Si no fue sorprendida en adulterio, pero sí condenada por él, en juicio público (degradada por el mismo)
3. Si fue sorprendida en adulterio pero no condenada por él (degradada por el hecho, mas no por la condena).

Para las adúlteras convictas era necesario vestirse como meretrices, como señala Ulpiano<sup>6</sup> y según Gardner, apoyándose en referencias de Marcial y Juvenal,

---

<sup>5</sup> «*Extraneis autem, qui accusare possunt, accusandi facultas post maritum et patrem conceditur: nam post sexaginta dies quattuor menses extraneis dantur et ipsi utiles*». D.8.5.4.1.

<sup>6</sup> «*Si quis virgines appellasset, si tamen ancillari veste vestitas, minus peccare videtur: multo minus, si meretricia veste feminae, non matrum familiarum vestitae fuissent...*». D.47.10.15.15.

de amarillo.<sup>7</sup> Vestidas de tal guisa, su integridad y reputación quedaba totalmente vulnerada. Otras penas, como ya mencionamos, dependiendo de la clase social a la que se perteneciera, podían: quedar condenadas a ejercer la prostitución, recibir la nota censoria de infamia (con lo cual no podrían contraer segundas nupcias fácilmente) y, por último, quedaban inhabilitadas para recibir herencias o tener posibilidad de manejar cualquier tipo de patrimonio o tener propiedad alguna. Prácticamente y en sentido figurado, sufrían una *capitis deminutio* si no máxima, por lo menos, media, pues su esfera de acción familiar y social quedaba totalmente anulada.

Como señalé al inicio de este trabajo, dada la enorme cantidad de delitos tipificados que incluye la *lex Iulia de Adulteriis Coercendis*, así como sus diversos modos de represión, en este trabajo me he ceñido únicamente a señalar los rasgos generales del adulterio, su tipificación y represión a través de los testimonios que poseemos de los jurisconsultos de la época clásica del derecho romano. Sin duda alguna, con dicha ley Augusto intentó cubrir toda inmoralidad reinante en su pueblo y restaurar la dignidad moral de los antiguos, sobre la clase regente en Roma, principalmente. ¿Quién habría de decirle que, tarde o temprano, tendría que aplicar sus nuevas leyes a su propia hija, a quien tuvo que desterrar de por vida a una isla y, más aún, a su nieta, por su comportamiento escandalosísimo?

La legislación augustea incluyó medidas que afectaron los intereses hasta económicos del patriciado y supeditó los intereses individuales a los de todo el orden, por lo que los patricios se mostraron un tanto «refractarios» a aceptar dicha ley. Y si bien no lo logró cabalmente, por lo menos sí sentó las bases de un ordenamiento legal, con descripciones de contenido de delitos, sanciones y excepciones, que habrían de perdurar muchos siglos como normas de conducta y orientación jurídica, a pesar de lo inaceptable que pudiese haber parecido dicha ley a los romanos libres, tradicionalistas de las viejas familias patricias.

---

<sup>7</sup> Gardner, J. (1986:129)

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Corpus Iuris Civilis*, (1988) T. I: *Digesta*, ed. Mommsen-Krüger, Berlín.  
Csillag, P. (1976) *The Augustan Laws on Family Relations*, Budapest.  
D'Ors, A. (1997) *El Digesto de Justiniano*, 9ª. ed., Pamplona.  
Gardner, J. (1986) *Women in Roman Law and Society*, Bloomington and Indianapolis.  
Segura Munguía, S. (1985) *Diccionario Etimológico Latino-Español*, Madrid.



## EL IMAGINARIO EMPEDOCLEO\*

GIUSEPPINA GRAMMATICO

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (UMCE)

### Resumen

El trabajo aborda el tema del imaginario en los textos del filósofo agrigentino. En la Introducción se esboza un perfil de las categorías del imaginario, que afloran en los términos kósmos, aión, khrónos, arkhé, télos, póros, eídos, hén, pân, oudén, e indican respectivamente el espacio y el tiempo; la causa, el fin y el medio; la forma, el uno, el todo y la nada.

Luego, en el cuerpo del trabajo, se analizan las estructuras del imaginario, intentando una lectura de los fragmentos que penetre las raíces del ser, del aparecer y del devenir; las raíces de la imagen, de la palabra y del pensamiento; la percepción de lo humano y la intuición de lo divino. Esto permite una visión de conjunto que abarca el imaginario cósmico, el mítico, el poético, el conceptual, el antrópico, el místico, como otras tantas etapas de un itinerario que lleva al hallazgo de una clave secreta sin la cual resultaría imposible comprender el mundo y representarlo.

### Abstract

*The work deals with the subject of the imaginary in the texts of the Agrigentian philosopher. The introduction outlines a profile of the categories in the imaginary, raising the words kosmos, aion, khronos, arkhe, thelos, organon, eidos, hen, pan and ouden, which respectively point out space and time; the cause, the end and the means; form, the one, the whole and nothingness. Then, the body of the text analyzes the structures of the imaginary, attempting an interpretation of the fragments that will penetrate the roots of the being, the appearing and the happening; the roots of image, word and thought; the perception of the human and the intuition of the divine. This allows for a*

---

\* Este artículo fue presentado, con algunas leves variaciones, en italiano, en diciembre 2005, en el congreso sobre Empédocles que organizó el Instituto de Filosofía de la Università degli Studi «Federico II» de Napoli; y será publicada en italiano en las Actas del mismo.

*broad vision spanning the cosmic, mythic, poetic, conceptual, anthropic and mystic imaginaries, as several other stages in an itinerary leading to the discovery of a secret key, without which it would be impossible to understand and represent the world.*

## **Introducción**

### *Las categorías del imaginario y sus estructuras*

No sé si es posible aplicar a las componentes del imaginario de Empédocles el término «categoría», mas creo que pueda hacerse si se piensa, por ejemplo, en las categorías míticas a las cuales alude Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*.

Si nos es lícito llamarlas así, debemos pensarlas dinámicas y casi dramáticas, ricas en imaginación y gusto por lo excéntrico y lo paradójico, impregnadas de lirismo y extraordinariamente poderosas. Y si consideramos que estas cualidades están reñidas con la filosofía, cometemos una burda equivocación, pues tras una mirada más atenta, antes o después, estaremos obligados a admitir que no es así. La potencia y casi agresividad de las imágenes nada quita a la densidad de un pensar lúcido y coherente, audaz y tendido hacia una búsqueda empírica de argumentos concretos y casi científicamente verificables. Diría más, la intensifica.

En cuanto a las estructuras, éstas buscan diseñar un perfil del imaginario que permita llegar a la plena comprensión de los temas fundamentales, o más bien fundantes, que desde siempre han interesado a los más agudos exponentes del pensamiento antiguo: el hombre y el dios. Implican un remontarse a las raíces de lo que es y de lo que aparece; un fabricarse, por así decir, un archivo de signos y símbolos, hecho de imágenes y palabras, susceptible de ser sometido a una lectura y una exégesis atenta y vigilante, con el propósito de llegar, con la máxima precisión posible, a una comprensión de lo humano y lo divino basada en la percepción e intuición que de ellos hemos alcanzado a lo largo del tiempo.

## **I Las categorías**

En principio, las categorías del imaginario empedocleo podrían resumirse en los términos: κόσμος, αἰών-χρόνος, ἀρχή-τέλος-πόρος, εἶδος, ἐν καὶ

πάντα, τὸ πᾶν-τὸ οὐδέν. Estos remiten respectivamente a los conceptos de espacio y tiempo; causa, fin y medio; cualidad y cantidad; e introducen en los distintos planos de la realidad que nos rodea.

Detengámonos brevemente sobre cada uno de ellos:

- La espacialidad ilustra el κόσμος como «sede de la vida».
- La temporalidad nos inserta en el círculo del tiempo, entendido como el desplegarse del ciclo del ser y del devenir. Comprende lo eterno (αἰών) y lo efímero (χρόνος); lo divino (τὸ θεῖον) y lo humano (τὸ ἀνθρώπειον).
- La secuencia causalidad-instrumentalidad-finalidad explicita los dos «por qué» – causa eficiente (ἀρχή) y causa final (τέλος), se las llamará después-, que constituyen la razón de ser de lo real y el camino (πόρος) que los une y lleva de uno al otro.
- La díada cualidad-cantidad remite al modo y al número, o sea a la forma (εἶδος), a lo uno y a lo múltiple (ἓν καὶ πάντα), al todo (τὸ πᾶν, τὸ ὅλον) y a la nada (τὸ οὐδέν).

Finalmente, los tres planos de lo real, el de la representación, el de la enunciación y el de la interpretación, remiten a la imagen, a la palabra y al pensamiento (εἰκῶν, μῦθος-λόγος, φρόνημα), y todos juntos componen nuestra visión de mundo.

### **I,1 La sede de la vida y el círculo del devenir (Las coordenadas espacio-tiempo)**

El gran teatro del mundo despliega su epopéica actividad en el solemne escenario cósmico. Los fragmentos 6, 17, 35, 37, 38, 59, 96, 98, entre otros, permiten asistir a las diversas etapas del ciclo evolutivo, y nos muestran los principios de los cuales surgen los elementos que componen el universo, y a partir de los cuales es posible entender su reunirse, separarse, mutar, acrecentarse, disolverse.<sup>1</sup>

Mueven los hilos, detrás de la escena, grandes figuras míticas junto con sugestivas abstracciones encarnadas, dotadas, unas y otras, de un poder absoluto. Ellas van alternándose modificando la forma de los entes animados e inanimados

---

<sup>1</sup>γένεσις, 17,3; φύσις, 63; μῆξις, 8,3; 35,16; κρᾶσις, 35,15; διάλλαξις 8,3; 17,1; 35,15; ἀπόλειψις, 17,3; θαλέθειν, 20,3; συνέρχεσθαι, 17,7; 26,5; 35,5; 36; συνέκυρσαι, 28,1; 53; 104; συνίστασθαι, 35,6; συναρμόσσειν, 71,4; συμπιπτέσκειν, 59,2; ἀνάγειν, 62,2; ἀλλάσσειν, 17,6; ὑξανατέλλειν, 62,4; ἀποκρινθῆναι, 9,4; κίρνασθαι, 71,3; τεθηλέναι, 77,1; 78,1; διατμεθέναι, 20,4; φθίνειν, 26,2; φθειρέσθαι, 17,30; ἐξαπολέσθαι, 12,2.

que se manifiestan en su acontecer, siempre extraordinario e impactante. La forma más perfecta es la del «redondo esfero siempre igual a sí mismo, que se regocija de su unicidad»,<sup>2</sup> del que hablan los fragmentos 27, 28 y 29.<sup>3</sup>

A un cierto momento, casi insensiblemente, ingresa al escenario el hombre, y la cosmogonía deviene antropogonía; por último avanzan todas las otras especies de seres vivientes, y asumen cada una la forma que les es propia.

Con su testimonio, los fragmentos 8, 9, 20, 21, 22, 26, 36, 71 y 96, junto con los anteriormente citados, ponen en relieve las distintas fases del proceso.

Las dos dimensiones del tiempo, la limitada (χρόνος) y la ilimitada (αἰών), aparecen en el fragmento 110, y remiten ambas a la naturaleza del hombre, o mejor, a su mente y a su alma. Si éstas no están ofuscadas por el error, los componentes del universo y sus cimientos le aparecerán claros, y todas las cosas que habrá guardado en el corazón (ὑπὸ πραπίδεσσι) permanecerán en él establemente. Se constituirán en conocimiento adquirido y podrá sentir su presencia siempre.<sup>4</sup> Si, en cambio, cede a las lisonjas de lo trivial o vergonzoso, pronto, con el paso del tiempo,<sup>5</sup> el recuerdo de las primeras lo abandonará.

El ritmo de las mutaciones hace que el tiempo del siempre<sup>6</sup> y el del ahora<sup>7</sup> se pongan uno frente al otro en clara oposición, el primero manifestándose como una presencia continua<sup>8</sup> no carente de nada que le sea propio;<sup>9</sup> el segundo como algo huidizo e indigente (15,3-4).

## I, 2 Los dos «por qué» y lo que los une (La secuencia causa-medio-fin)

Un principio causal y uno final están engastados eternamente en el ciclo del espacio y del tiempo. En ellos y por ellos los dos «por qué», el τί y el εἰς τί, despliegan perennemente su tensión fecunda. Empédocles, evocando el mito, parte de las cuatro raíces originarias que constituyen potencialmente un todo estático-dinámico, compacto y en perfecto equilibrio, de algún modo acorde con la τετραχθῆς pitagórica, el ἕν-πάντα heraclíteo y el οὔλον parmenídeo. Son las

<sup>2</sup> σφαῖρος κυκλοτερής, πάντοθεν ἴσος ἑαυτῷ, μονίη περιήγει γαίωv.

<sup>3</sup> 27,4; 28,2; 29,3.

<sup>4</sup> δι' αἰῶνος παρέσονται, 110,3.

<sup>5</sup> περιπλομένοιο χρόνιοι, 110,8.

<sup>6</sup> ἄσπετος αἰών, 16,2.

<sup>7</sup> οὐ ἔμπεδος, 17,10 y 26,10.

<sup>8</sup> καὶ πάρος ἦν, καὶ αἰεὶ ἴσεται, 16,1.

<sup>9</sup> οὐδέ ... κενεώσεται, 16,2.



antiguas ἀρχαί, los principios de los cuales, en el tiempo primordial, vinieron a la luz todas las cosas que vemos, y a los cuales ellas tienden como fin supremo y largamente anhelado.<sup>10</sup> Si del ámbito cósmico pasamos al humano, el fin adquiere un carácter espiritual, y se identifica con la riqueza contenida en el corazón de los dioses,<sup>11</sup> a la que los hombres aspiran.

Quietud y agitación penetran rítmicamente el todo, y en su continua alternancia realizan la unidad y la igualdad absoluta. Energía motora e instrumento inabolible de este alternarse son Φιλότης y Νεῖκος: poderosa fuerza fusionante, la primera, y del mismo modo poderosa fuerza disgregadora, la segunda.

A un cierto momento, raíces cósmicas y miembros mortales, partes embrionales de cuerpos en formación, se unen estrechamente, y la vida alcanza su ápice,<sup>12</sup> la plenitud de su florecer. Es Φιλότης que triunfa. Pero he aquí que de improviso todo cambia: toman distancia una de la otra, se separan, se abandonan. Νεῖκος arremete cruel y las empuja al límite de la vida.

El conducto<sup>13</sup> que va de las ἀρχαί a las cosas reales que atestiguan su procedencia, y de estas a aquellas, nos reconduce al ámbito del conocimiento,<sup>14</sup> y para acceder a ella basta con tener confianza y desearlo. Empédocles no se cansa de recomendar las maneras más adecuadas para tocar la meta.<sup>15</sup> Se trata de encaminarse por la vía de la Persuasión,<sup>16</sup> dejándose guiar por el dios.

### **I, 3 La forma del ser, lo uno y lo múltiple (La díada cualidad-cantidad)**

¿Cómo sucede todo esto? ¿Cuál es el mecanismo que lleva del ser al no ser, y viceversa de éste a aquél? La imagen es la de un instrumento de precisión, afinado por un experto. Todos los componentes se ven en óptimo estado, resguardan su decoro y su función; poseen su propio *modus agendi*, y por turno gobiernan el curso del tiempo;<sup>17</sup> fuera de ellos nada sobreviene o se agrega, dentro nada cesa

<sup>10</sup> σφῶν αὐτῶν ποθέοντα φίλην ἐπὶ γένναν ἰκέσθαι, 110,9.

<sup>11</sup> θεῶν πραπίδων ... πλοῦτον, 132 P.

<sup>12</sup> βίου θαλέθοντος ἐν ἀκμῇ, 20,3.

<sup>13</sup> πόρος 3,12; ἀταρπός 112,9P, ἀμαξιτός 133,3.

<sup>14</sup> ὅποσσι πόρος ἐστὶ νοῆσαι, 3,12.

<sup>15</sup> ἄθρει πάσῃ 3,9; νόωι δέρκεν 17,20; εὐμενέως καθαρῆισιν ἐποπτεύσης μελέτησιον 110,2; πάσηισιν ὀρέξαιτο πραπίδεσσιον 129,4 P.

<sup>16</sup> μεγίστη πειθοῦς ... ἀμαξιτός 133, 2-3.

<sup>17</sup> ἐν δὲ μέρει κρατέουσι περικλομένοιο χρόνοιον 17,28.

o se sustrae. *Son* por sí mismos y, penetrándose mutuamente, se descubren uno al otro permaneciendo siempre perfectamente iguales.

Estaticidad en el corazón de la acción, movimiento en el corazón de la quietud: el ser en el ritmo constante del acaecer, circunscrito dentro de fronteras invisibles mas no por esto menos reales. Un correr uno a través del otro como savia vital, sin nunca detenerse.<sup>18</sup> Lo uno en lo múltiple, lo múltiple en lo uno. Lo uno a partir de lo múltiple, lo múltiple a partir de lo uno.

Ahora diré que lo uno se ha acrecentado, él solo,  
de manera de ser único aun procediendo de más cosas;  
ahora, en cambio, se ha generado  
de manera de ser más cosas procediendo de lo uno.<sup>19</sup>

Apariencia misteriosa y enigmática de todo lo que existe y anhela develar su existencia.<sup>20</sup> La forma de las cosas seduce a Empédocles con su hechizo, porque expresa el ser que las distingue. Ella revela la materia en que la imagen se imprime<sup>21</sup> y se encarna en *parencias* de todas clases,<sup>22</sup> maravilla para los ojos que las contemplan y para el intelecto que las interpela para asir el misterio de todo lo que es.

#### **I, 4 La imagen, la palabra, el pensamiento (Los tres planos de lo real)**

Instrumentos de esta revelación son, al parecer, la imagen y la palabra; tras ellas, oculto pero susceptible de ser divisado, el pensamiento, tanto el mítico como el lógico. Es tan rico el imaginario empedocleo que resulta necesario descubrir aquellos que Cassirer llamaría «los principios fundamentales de la organización consciente de las imágenes», dentro de un sistema cuidadosamente estructurado. Tarea por cierto no fácil, debido a la extraordinaria facultad imaginífica de nuestro autor. Los matices de lo real se asoman desde debajo de la superficie, dejando entrever sus distintos planos: el representativo, el enunciativo, el interpretativo. Si

<sup>18</sup>συνερχόμεν' εἰς ἓν ἅπαντα, ... ἡδὲ πάλιν διαφύντος ἑνὸς πλέον' ἐκτελέθουσι 17, 7-9.

<sup>19</sup>Frag. 17, 1-2: ἓν...μόνον...ἐκ πλεόνων, πλέον' ἐξ ἑνός.

<sup>20</sup>ἦι...δὲ... «mas, puesto que» (17,11); ταυτῆι δὲ ...»de este modo (existen siempre)» z17,12); πῆι μὲν...; «¿y cómo (podrían morir)»(17,32); τῆι μὲν... «así ellas (devienen)» (17,10).

<sup>21</sup>εἶδουσι ἐκμάκτοισιν 22,7.

<sup>22</sup>παντοίαις ἰδέησιν ἀρηρότα 35,17.

miramos bien hasta el fondo, podemos a grandes rasgos reconocer las imágenes ascendentes y las descendentes, las analíticas y las sintéticas, las explícitas y las implícitas, las dinámicas y las estáticas, las positivas y las negativas. Podemos, además, distinguir los diversos niveles de realidad en que ellas pueden ubicarse: el divino, el heroico, el humano; el masculino y el femenino, el de la naturaleza animada y de la inanimada; el de la fantasía y de la profecía, de la plenitud y de la carencia, del avance y de la detención, del acuerdo o del contraste, de la involución o de la evolución, de la quietud o de la violencia; el de la simple descripción o de la puesta en escena dramática, con sus tonalidades luminosas o crepusculares; el de la claridad o de la ambigüedad...; y podríamos continuar casi al infinito. Son las etapas de un itinerario que nos lleva a interrogarnos sobre las variadas formas de una percepción especialmente aguda, que obedece a la necesidad o al deseo de descifrar el mundo, de descubrir la llave secreta sin la cual sería imposible comprenderlo y representarlo.

## **II Las estructuras**

Analizaremos ahora las estructuras del imaginario, intentando una nueva lectura de los fragmentos que penetre hasta descubrir primero las raíces del ser, del manifestarse y del devenir, y luego las del imaginar, del decir y del pensar, tendiendo hacia la percepción plena de lo humano y a la casi inefable intuición de lo divino. Esto debería permitirnos obtener una visión de conjunto que reúna el imaginario 'óntico' y el 'phýsico'; el mítico, el poético y el filosófico; el humano y el divino; cada uno con su perfil nítido y bien delineado, complementándose mutuamente a fin de constituir una unidad paradigmática propia de un orden superior.

Seguiremos, en nuestra búsqueda, el siguiente esquema, articulado en siete momentos que pretenden desarrollar simultáneamente el tema desde la perspectiva de las categorías y desde la de las estructuras:

- 1.- Las raíces del ser (Imaginario óntico)
- 2.- El flujo del devenir (Imaginario *phýsico*)
- 3.- Las raíces de la imagen (Imaginario mítico)

- 4.- Las raíces de la palabra (Imaginario poético)
- 5.- Las raíces del pensamiento (Imaginario conceptual)
- 6.- La percepción de lo humano (Imaginario antrópico)
- 7.- La intuición de lo divino (Imaginario místico)

## II,1 Las raíces del ser (Imaginario óntico)

τέσσαρα γὰρ πάντων ῥιζώματα πῶτον ἄκουε  
(6,1)

«¡Escucha en primer lugar las cuatro raíces de todas las cosas!» dice Empédocles en el fragmento 6 de su poema *Sobre la Naturaleza*, y más adelante: «¡Pon atención al recorrido que trazan mis veraces palabras!».<sup>23</sup>

¿Por qué ‘escuchar’? ¿Escuchar las raíces? El Aire esplende, la Tierra germina, el Fuego emana ardor de vida o de muerte, el Agua sabe a rocío o a gotas de llanto.

¿Qué es aquí el escuchar? El resplandor y la florecencia se admiran, no se escuchan. El calor y la humedad se perciben, no se escuchan.

Y sin embargo algo adentro me dice –nos dice– que Empédocles ha usado el término preciso. «Escuchar la hierba que crece» dice Maffesoli en su volumen *L'ombra di Dionisio*. Es una escucha íntima, profunda, toda interior. El pensar mítico, al cual el agrigentino está aún tan cercano, lo lleva a colocarse con actitud reverente ante el plano divino, frente a los dioses siempre ‘sientes’, αἰεὶ ἔόντες, que protagonizan el momento primigenio de la configuración del cosmos. En el ἄκουε podemos sentir el estupor de quien con-templa, desde su propio *templum*, el desplegar de la realidad en su sacralidad originaria.

Zeus, raíz del aire, del relámpago y del cielo luminoso, y Nestis, raíz del agua y de la lluvia que alimenta con su llanto el manantial del ser, parecen seguir una dirección hacia abajo; mientras Hera, raíz de la tierra portadora de vida, y

---

<sup>23</sup> λόγου στόλον οὐκ ἀπατηλόν, 17,25.

Haidoneo, raíz del fuego ctónico que enciende y quema, parecen seguir una dirección hacia arriba. Mas su mostración no es unívoca: el aire envuelve en su diáfano envoltorio el mundo entero en todas las direcciones, y el fuego no es sólo ctónico sino también solar; el agua, por su parte, cubre los abismos marinos, y la tierra penetra cavidades insospechadas. Las líneas de acción se invierten y el trayecto puede complicarse al infinito. De aquí que el recorrido no puede ser unidireccional. Creemos comprender entonces el por qué del cambio de nombre de estas antiguas raíces del ser y del devenir (98,2-3), en las diversas fases de la cosmogonía: de Haidoneo a Hefesto, de Hera a Tierra, de Nestis a Lluvia, de Zeus a Aire.

La realidad es compleja y cambiante, y presenta un juego de dimensiones, orientaciones, perspectivas, difícil de entender si se utiliza sólo el filtro de la razón. Movilidad e inmovilidad se conjugan sin comprometer su «ser siempre» (17,12).

## II,2 El flujo del devenir (Imaginario *phýsico*)

γίγνεται ἄλλοτε ἄλλα καὶ ἠνεκὲς αἰὲν ὁμοῖα  
(17,33)

Ser *versus* devenir. Lo que *es* y *es siempre*,<sup>24</sup> en relación con lo que *aparece* y, continuamente cambiando, *deviene* y no cesa jamás.<sup>25</sup>

Ellas, las raíces, -dice Empédocles-, «son precisamente éstas,<sup>26</sup> mas corriendo una a través de la otra<sup>27</sup> devienen ahora ésta ahora aquélla, y al mismo tiempo son siempre eternamente iguales.<sup>28</sup> Y así, cambiando continuamente, nunca cesan de ser, sino permanecen siempre inmóviles durante la extensión del ciclo,<sup>29</sup> confluyendo a veces todas en lo uno por causa de la Amistad, a veces separándose cada una por causa del Odio».<sup>30</sup> «Aún no se ha retirado Νεῖκος en los extremos

<sup>24</sup> αἰεὶ γὰρ τῆι γ' ἔσται, ὅππῃ κέ τις αἰὲν ἐρείδῃ, 12,3.

<sup>25</sup> ἀλλάσσοντα διαμπερὲς οὐδαμὰ λήγει, 17,6.

<sup>26</sup> ἀλλ' αὐτὰ ἐστὶν ταῦτα, 17,34-35.

<sup>27</sup> δι' ἀλλήλων δὲ θέοντα, 21,14.

<sup>28</sup> γίγνεται ἄλλοτε ἄλλα καὶ ἠνεκὲς αἰὲν ὁμοῖα, 17,33.

<sup>29</sup> ταύτη δ' αἰὲν ἔασιν ἀκίνητοι κατὰ κύκλον, 17,12.

<sup>30</sup> ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἓν ἅπαντα, ἄλλοτε δ' αὖ διχ' ἕκαστα φορεύμενα Νεῖκος ἔχθει, 17, 7-8.

confines del cielo; siempre corre adelante en la medida en que adviene el benéfico influjo de la irrepreensible Φιλότης». <sup>31</sup>

Palabras, las de Empédocles, que son un desafío para nuestro entendimiento. ¿Qué significa «correr una a través de la otra»? ¿Qué significa «llegar a ser ahora esta ahora aquella, y al mismo tiempo ser siempre iguales y permanecer siempre inmóviles»? No contradice todo esto el principio básico de la no contradicción?

Es necesario penetrar hasta el fondo estas imágenes traducidas en palabras tan oscuras.

El correr se debe, evidentemente, al ímpetu de la fuerza de atracción <sup>32</sup> que, operando al modo del Eros órfico, provoca una *mixis* casi mística, una penetración en lo más íntimo, que culmina en una identificación perfecta. Es, pues, un movimiento que acontece en el ciclo del tiempo, sin el cual el ser no sería lo que es y que es siempre.

Igualdad, identidad, inmovilidad, estaticidad serían palabras vacías, en esta extraordinaria cosmogonía, si no se pudiera establecer esta correspondencia. Y nos resuena adentro el eco de las palabras de Gea, o Noche, a Zeus que en el mito órfico le ha preguntado: «Madre, ¿cómo hacer de todas estas cosas una sola?», o sea, ¿cómo, partiendo de lo múltiple, reconstituir la unidad? Y la sabia madre contesta: «Ponlas todas dentro de ti, y vuelve luego a sacarlas a la luz, reunidas en una», ordenándole manifestar su poder soberano mediante un nuevo *génesis* primordial. El 'ahora' tiene mil rostros y mil nombres. El 'siempre', un solo rostro y un nombre solo. Pero el ahora no existe si no está contenido en el siempre, que es eternamente uno, inmóvil e igual a sí mismo. Admirable misterio, que apenas se deja barruntar.

Así, Empédocles, en un lenguaje de gran potencia imaginativa, recoge en unidad al ser de Parménides y al devenir de Heráclito, sin dejar de lado aquel momento áulico del mito que contenía embrionalmente diminutas semillas especulativas destinadas pronto a germinar. Ha comprendido que, sólo asegurando el cambio en la colorida paleta de la apariencia, es posible poner las bases firmes de la realidad perenne del ser. Se trata de dos momentos atemporales de lo Eterno, que se alternan rítmicamente en su modulación. Más adelante, el filósofo dirá:

---

<sup>31</sup> 35,9-13.

<sup>32</sup> ἠπιόφρων Φιλότητος ἄμβροτος ὁρμή, 35,13.

y pronto aprenden a ser mortales las cosas que se forman,  
las mismas que antes aprendieron a ser inmortales y puras (35,14).

La continuidad del proceso no puede no sustraerse a nuestro entendimiento, debido a nuestra condición de seres efímeros, y a nuestra capacidad de ver sólo apenas una minúscula parte del Todo (39,3).

### II,3 Las raíces de la imagen (Imaginario mítico)

ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι  
(23,5)

Cargada de significados simbólicos, la imagen se muestra como una apertura a lo oculto. Sus raíces se hunden en el *humus* del mito. Toda una galería de abstracciones se asoma al ‘obló’ del tiempo, junto con las formas de innúmeras estirpes de seres animados, de conjuntos de elementos cósmicos y de cosas inanimadas adaptadas a toda clase de pareencias. Θαῦμα ιδέσθαι, «maravilla de verse»,<sup>33</sup> comenta Empédocles asombrado. Su estupor se traduce en un lenguaje que reproduce la intensidad del impacto en la retina del observador en pos de la emoción.

A veces son los fenómenos naturales los que lo sorprenden, y se traducen en formas sugestivas: Selene, la luna, es gentil, ἰλάειρα (40), tiene ojos color de cielo, γλαυκώπιδος μήνης (42) y contempla el círculo resplandeciente del sol, su señor;<sup>34</sup> el sol, el de dardos veloces, ὄξυβελής, recogido en sí mismo, custodia la inmensa bóveda celeste girándole en derredor;<sup>35</sup> la tierra, introduciéndose debajo de los rayos (solares) pone la noche<sup>36</sup> y esconde fosas de senos profundos, εὐστέρνοις χοάνοισι (96,1); el mar se torna cristal, impelido por el ímpetu solar,<sup>37</sup> y el éter, con sus largas raíces, se oculta bajo la tierra penetrando en su regazo.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> 35,16-17

<sup>34</sup> ἀθρεῖ μὲν ἄνακτος ἐναντίον ἀγέα κύκλον, 47.

<sup>35</sup> ἀλισθεῖς μέγαν οὐρανὸν ἀμφολεῖει, 41.

<sup>36</sup> νύκτα δὲ γαῖα τίθησιν ὑψισταμένη φαέεσσιν, 48.

<sup>37</sup> ἄλς ἐπάγε ριπηῖσιν ἐωσμένος ἡλίοιο, 56.

<sup>38</sup> αἰθῆρ δ' αὖ μακρῆσι κατὰ χθόνα δύετο ρίζαις, 54.

Otras veces, detrás de figuras míticas fácilmente identificables, afloran antiguas abstracciones encarnadas, algunas agradables, otras que infunden terror: entre las primeras: Γητοσύνη, la alegría; Ἀφροδίτη, el amor; Τύχη, la fortuna; entre las otras: Ἐριδες, las luchas; Φόνος, la muerte; Κότος, el resentimiento; Κήρες, las Parcas fatales; Νόσοι, las enfermedades; Σήψεις, las putrecencias que atormentan a los que vagan por los campos de Ate (121P). Siguen Χθονίη, diosa de la Tierra y Ἐλιόπη, diosa del sol; Δέρις, la discordia y Ἀρμονίη, la concordia; Καλλιστώ, la belleza en todo su resplandor; y Αἰσχρή, la ignominia. Más adelante, Θεόσσα, la veloz; Δεναίη, la longeva; Νεμερτής, la infalible; Ἀσάφεια, la oscura; Φυσώ, la germinante; Φθιμένη, la que se consume; Εὐναίη, la durmiente; Ἦγερσις, la vigilante; Κινώ, la voluble; Ἀστεμφής, la obstinada; Μεγιστώ, la gigantesca; Φερούη, la diminuta; Σοπή, la callada; Ὀμφαίη, la vaticinante(122-123P).

Entre todas se destaca Νεῖκος, imagen potentísima del Odio -con la fuerza oculta y abrasadora de una escultura de Miguel Ángel-, sorprendido en el momento en que no se ha retirado del todo en los bordes del círculo del ser: con parte de sus miembros permanece dentro, con otra parte ya ha salido.<sup>39</sup> No menos poderosa, Φιλότης, la amorosa Amistad, movida por el deseo, con arrojo irresistible se lanza sobre él en un cuerpo a cuerpo de extraordinaria violencia, permitiéndonos asistir, como en un rito de iniciación, a la μίξις sagrada, la lucha-fusión de las dos fuerzas demoníacas.<sup>40</sup>

Apenas un instante, y el ojo de la carne capta la gracia y la terribilidad, la seducción y la potencia de las múltiples formas de la naturaleza, mientras el ojo del espíritu intuye su esplendor secreta, su majestad, su sacralidad. La forma se condensa en imagen y la imagen en signo. La fantasía y la memoria disponen con cuidado los signos, uno al lado del otro, hasta descubrir su sentido oculto, e introducen en la mente y en el alma la necesidad y casi la urgencia de darles voz y vida. Cuando los tiempos están maduros, los signos, reuniéndose en móviles conjuntos, fluyen en el aire deslizándose sobre las ondas sonoras, y se transforman en un júbilo de ecos que el templo del oído recoge y difunde.  
De las raíces a las cimas.

<sup>39</sup> ἀλλὰ τὰ μὲν τ' ἐνέμιμνε μελέων τὰ δὲ τ' ἐξεβεβήκει, 35. 9-10.

<sup>40</sup> ἐμίγητο δαίμονι δαίμων, 59.



#### **II,4 Las raíces de la palabra (Imaginario mytho-lógico)**

τῶνδε κλυ'. γὰρ μῦθος ἀπόσκοπος οὐδ' ἀδαήμων  
(62, 3)

La palabra, que nace de la memoria en sus dos direcciones de pasado y de futuro, ocupa un sitio de honor en la meditación empedoclea y en su mostrario de imágenes. La súplica de Empédocles a los dioses para que alejen de sus castos labios, ὀσίων στομάτων (3,2), la locura de quienes que no habitan –como diría Safo- la casa de las Musas, nos introduce en el ámbito del μῦθος, donde precisamente la Musa, invocada con el epíteto «de los blancos brazos» tantas veces por Homero atribuido a la soberana de los dioses, aparece en primer plano, conduciendo en persona el sagrado carruaje enviado por Eusébeia, la Piedad<sup>41</sup> o la Santa Veneración.

La palabra se revela, por tanto, como algo divino, y la diosa que la custodia tiene el poder de hacer brotar, de los labios castos de quien le es fiel, un manantial de agua pura, καθαρὴν πηγὴν (3,2). Ella posee la verdad y puede revelarla tal como es,<sup>42</sup> sin titubear, aun cuando no es una verdad cómoda, aun cuando parece inoportuna, porque lo que es verdadero es siempre bueno, bello y santo, y digno de ser revelado; y el discurso que la enuncia y anuncia manifiesta esta condición suya. La Musa, que ofrece a los cobardes el ejemplo de su habla audaz y directa, bien merece la alabanza de ser aquella que concede a sus protegidos la certeza de encaminarse por el camino justo y llegar rápidamente a la ἀκμή de la sabiduría. Sus palabras se fundan sobre argumentos sólidos y fidedignos, y exigen ser ratificadas por la razón.<sup>43</sup> Ella invita a los hombres a acogerlas y guardarlas en la mente silenciosa y recogida en sí misma,<sup>44</sup> aun sabiendo cuán lejanos estén de ser sabios y de hablar rectamente (νήπιοι). Como la Musa, Empédocles, inspirado, proclama la verdad destacando los bordes resplandecientes de sus discursos, πιφάυσκων πείρατα μύθων (17,14), y casi esculpiéndolos en el aire, impulsado por el deseo de claridad que le obliga a dar a cada cosa la definición precisa, llamándola por su nombre.

<sup>41</sup> παρ' Ἐυσεβίης ἐλάουσι' εὐήνιον ἄρμα, 3,5.

<sup>42</sup> σοφίης ἐπ' ἄκροισι θαάζειν, 3,8.

<sup>43</sup> διασσεθέντος ἐνὶ σπλάγχθοισι λόγοιο, 4.

<sup>44</sup> στεγάσαι φρενὸς ἔλλοπος εἴσω, 5.

Muchas y no una sola son las vías de los discursos, y suelen desviar la mente de los hombres que los escuchan sin distinguir los verdaderos de los falsos. Quizás, puede parecer que el filósofo «anude una con la otra las cimas de las palabras»<sup>45</sup> para poner sobre un falso camino a quienes lo escuchan, mas no es así. Él sabe enlazar discurso con discurso con absoluta coherencia,<sup>46</sup> y está del todo convencido de que es necesario prestar oído, más que a ninguna otra, a la palabra que procede del dios.<sup>47</sup> Denuncia, en efecto, la insensatez de las necesidades que, manando con torpeza de las lenguas de muchos, salen de las bocas de aquellos que cogen sólo una pequeña parte del todo.<sup>48</sup> Σιωπή, la diosa del silencio, y Ὀνφαίη, la de la palabra oracular, pertenecen a las raíces del μῦθος-λόγος, y son honradas en la tierra por adivinos y profetas, mas es Καλλιόπη, la Musa inmortal patrona de los poetas, aquella a quien nuestro filósofo dirige con especial celo su amorosa súplica, pidiéndole tener cuidado de él, estar cerca de él que la invoca en el momento en que despliega, a la manera de Hesíodo, su θεοφανία, y pone en luz, delante de los hombres, su doctrina acerca de los dioses bienaventurados (131P).

A menudo, en Empédocles, la palabra es utilizada como instrumento para esculpir. Como sobre un largo friso mural, en alto o bajorrelieve, desfilan ante nuestros ojos formas aquí esbeltas y aéreas, allá densas de espesor y volumen. Podemos agruparlas según un orden determinado o dejar que se sucedan una a la otra, siguiendo la imprevisible lógica de la poesía.

He aquí «los ágiles miembros del Sol»<sup>49</sup> y «las densas latebras de Armonía»;<sup>50</sup> «el muy profundo abismo del vórtigo»<sup>51</sup> y «el mar, sudor de la tierra»;<sup>52</sup> «las conchas de dorso pesado de las estirpes marinas»<sup>53</sup> y «las criaturas de la piel

<sup>45</sup> κορυφὰς ἐτέρας ἐτέρησι προσάπτων μῦθων, 24.

<sup>46</sup> λόγου λόγον ἐξοχετεύων, 35,2.

<sup>47</sup> θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας, 23.

<sup>48</sup> ἐκκέχεται στομάτων ὀλίγον τοῦ παντὸς ἰδόντων, 39.

<sup>49</sup> ἡελίοιο ὠκέα γυῖα, 27,1.

<sup>50</sup> ἀρμονίης πυκινῶϊ κρύφωι, 27,3.

<sup>51</sup> ἐνέρτατον ... βένθος δινῆς, 35,3-4.

<sup>52</sup> γῆς ἰδρῶτα θάλασσαν, 55.

<sup>53</sup> κόγχαισι θαλασσονόμων βαρυνώτοις, 76.

de piedra»;<sup>54</sup> «las cabelleras puntiagudas que se yerguen en la espalda de los erizos»<sup>55</sup> y «los grandes olivos que ponen los huevos».<sup>56</sup>

He aquí «el Odio que se eleva a los honores»<sup>57</sup> y «los campos arados de Afrodita»;<sup>58</sup> «el rayo del croco bellamente mezclado con el lino transparente»<sup>59</sup> y «las flores del decoro de bella fama»;<sup>60</sup> «el pabellón del oído, gema de carne»<sup>61</sup> y «las pausas de silencio, fronteras de las palabras».<sup>62</sup>

He aquí mezclas heterogéneas: miembros solitarios<sup>63</sup> vagantes en el espacio, cabezas sin cuello,<sup>64</sup> ojos sin frente,<sup>65</sup> criaturas de pies que se arrastran y de múltiples manos,<sup>66</sup> estirpes bovinas con rostros de hombres y humanas con cabezas de bueyes;<sup>67</sup> nocturnos, míseros embriones<sup>68</sup> de hombres y mujeres, formas femeninas provistas de oscuros órganos sexuales,<sup>69</sup> fluidas sustancias errantes en la tiniebla por las praderas de Ate.<sup>70</sup>

Sugestivos ejemplos de una palabra que graba y deja su huella.

## **II,5 Las raíces del pensamiento (Imaginario conceptual)**

πάντα γὰρ ἴσθι φρόνησιν  
(110,10)

Una vez instalados en la vida, los hombres descubren, en lo más profundo de su ser, la necesidad de conocer tanto lo que los rodea, como lo que está oculto

<sup>54</sup> λιθορρίνων χελύων, 76.

<sup>55</sup> ἔχίνοις ὄξυβελεῖς χαῖται νώτοις ἐπιπεφρίκασι, 83.

<sup>56</sup> ὠϊοτοκεῖ μακρὰ δένδρεα πρῶτον ἐλαίας, 79.

<sup>57</sup> ἐς τιμᾶς τ' ἀνόρουσε, 30,2.

<sup>58</sup> σχιστοῦς λειμῶνας ... Ἀφροδίτης, 66.

<sup>59</sup> βύσσωι δὲ γλαυκῆ κρόκου εὖ καταμίσγεται ἀκτίς, 93.

<sup>60</sup> εὐδόξιο ... ἄνθεα τιμῆς, 3,6.

<sup>61</sup> σάρκινος ὄζος, 99.

<sup>62</sup> πείρατα μύθων, 17,14.

<sup>63</sup> μονομελῆ ... γυῖα, 58.

<sup>64</sup> κόρσαι ἀναύχενες, 57,1.

<sup>65</sup> ὄθμματα ... πενητεύοντα μετώπων, 57,3.

<sup>66</sup> εἰλίποδ' ἀκριτόχειρα, 60.

<sup>67</sup> βουγενῆ ἀνδρόπρωιρα ... ἀνδροφυῆ βούκρανα, 61,2-3.

<sup>68</sup> ἐννυχίους' ὄρηκας, 62,2.

<sup>69</sup> σκιεροῖς ... γυῖοις, 61,4.

<sup>70</sup> ἔργα τε ῥευστὰ Ἄτης ἀν λειμῶνα κατὰ σκότος ἠλάσκουσιν, 121, 3-4 P.

dentro de sí. El sabio Empédocles les dirige algunos preciosos consejos que, si son acatados, les abrirán las vías del saber. Es menester, en efecto, hallar el camino que lleva a la comprensión plena de las cosas. Comienza con señalar aquellos que considera órganos del conocimiento: los sentidos físicos y los intelectivos (3,8-10), y las acciones destinadas a ponerlos en alerta. Muestra cómo todos estos sentidos han de ser tomados en consideración, sin dejarse desviar por determinadas y poco atendibles convicciones que conceden prioridad a uno o a otro.

«¡No depongas tu confianza en la vista más que en el oído muy retumbante –aconseja-; en cada sentido, en cada miembro se abre un sendero que conduce al mundo del pensamiento». <sup>71</sup> Insiste en que todo pasa por la palabra densa y aguda <sup>72</sup> y el discurso recto en torno a los dioses bienaventurados <sup>73</sup> a través de la amplísima ruta de la Persuasión, transitada por innumerables carruajes, que desciende hasta lo más profundo del alma. <sup>74</sup> Muchísimas son las exhortaciones a seguir las huellas no mendaces del discurso, a escuchar y custodiar en la mente el mensaje contenido en aquel que no es por cierto un μῦθος ἀπόσκοπος οὐδ' ἄδαήμων, un relato necio y sin sentido (62,3).

En la boca del hombre sabio, especialmente si es un poeta, nace un μῦθον ἀτραπόν, una ruta de palabras (24,2), un πόρον ὕμνων, una vía de himnos (35,1) que, si son escuchados con atención, hacen más comprensible la revelación de la verdad. Y nuestro filósofo no se cansa de reiterar con firmeza la invitación, con un léxico singularmente rico y significativo, con una gama de imperativos que involucran el ver, el oír, el percibir, el ponderar, el penetrar, confluyendo al final en el dominio de un conocer convalidado por la más absoluta certeza. <sup>75</sup> El repite: «¡Escucha las raíces!», «¡Observa las cosas con la mente y no te dejes engañar por los ojos!». <sup>76</sup> «¡Pondera, con la totalidad de los órganos que te han sido concedidos, cómo cada cosa se te manifiesta!» <sup>77</sup> «La conocerás en su plenitud sólo después de haber pasado eso que intuyes a través del filtro de tus vísceras». <sup>78</sup>

<sup>71</sup> ὅποσῃ πόρος ἐστὶ νοῆσαι, 3.

<sup>72</sup> εὐήκεα βάξιν, 112,11 P.

<sup>73</sup> ἀμφὶ θεῶν μακάρων ἀγαθὸν λόγον, 131,4 P.

<sup>74</sup> μεγίστη πειθοῦς ... ἀμαξιτὸς εἰς φρένα πίπτει, 133,3 P.

<sup>75</sup> ἄκουε 6,1; δέρκευ 21,1; κλύθι 1; κλύε 62,3; νόει 3,13; ἄθρει 3,9; ἴσθι, 23,11.

<sup>76</sup> σύν νόωι δέρκευ, μηδ' ὄμμασιν ἦσο τεθηπῶς, 17,20.

<sup>77</sup> ἀλλ' ἄγ ἄθρει πάσῃ παλάμῃ, πῆι δῆλον ἕκαστον, 3,9.

<sup>78</sup> διασσηθέντος ἐνὶ σπλάγχνοισι λόγοιο, 4.

«¡Sepas que todo posee inteligencia y es partícipe de la actividad reflexiva!»<sup>79</sup>  
«Sangre que circula alrededor del corazón, es en los hombres el pensamiento».<sup>80</sup>

Ni se limita, el agrigentino, a mostrar plena confianza en los sentidos y en la razón. Llega aún más en alto, y somete la claridad del pensar a la dócil escucha de la palabra del dios,<sup>81</sup> o a la inspiración de la Musa,<sup>82</sup> que conceden alcanzar la anhelada cima de la sabiduría.<sup>83</sup> «Yo sé –afirma con firmeza no desprovista de jactancia- por qué la verdad acompaña las palabras que proclamamos»:<sup>84</sup> sólo cuando tiende a ella con todas las fuerzas del alma, sólo entonces logra el hombre discernir con precisión, y por ende comprender perfectamente, cada una de las cosas que existen.<sup>85</sup> La inteligencia se acrecienta en la medida en que se adecua a lo que se le presenta tal como es.<sup>86</sup> Sería absurdo, en verdad, pretender aprehender más de cuanto el intelecto humano es capaz de penetrar.<sup>87</sup>

De un universo percibido a un universo repensado: provocador, paradójico, fantástico, de ningún modo ajeno al pensar filosófico, cualquiera que sea lo que llegue a decirse de él, pero por cierto muy cercano al pensar mítico.

¿Un *logos-verbum* anicónico? –se pregunta y nos pregunta Wunenburger-. Y podemos quizás atrevernos a asentir. Lo cierto es que la primera impresión es la de un agolparse vertiginoso de elementos mythogenéticos; pero ellos, lejos de excluir, en contrapunto, otros tantos elementos especulativos, parecen más bien potenciar su presencia, incluyendo, cada uno en su propio modo peculiar y único, preguntas martillantes en espera de respuestas precisas y puntuales. El juego de las formas cela y devela, al mismo tiempo, la tensión y la perplejidad frente una realidad tanto más desconocida cuanto más al alcance de la mano, donde la *lectio facilis* remite siempre a la *difficilis*, o sea, a la que no se conforma con describirla sino se lanza a interpretarla penetrándola hasta lo más íntimo y secreto, y osa aventurarse en la búsqueda de sus tantos «por qué».

<sup>79</sup> πάντα γὰρ ἴσθι φρόνησιν ἔχειν καὶ νώματος αἴσαν, 110,10.

<sup>80</sup> αἷμα γὰρ ἀνθρώποις περικάρδιόν ἐστι νόημα, 105,3.

<sup>81</sup> θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας, 23,11.

<sup>82</sup> καὶ σέ, πολυμνήστη λευκώλενε παρθένε Μοῦσα, ἄντομαι, 3,3-4.

<sup>83</sup> σοφίης ἐπ' ἄκροισι θαάζειν, 3,8.

<sup>84</sup> οἶδα μὲν οὐνεκ' ἀληθείη παρα μύθοις οὖς ἐγὼ ἐξερέω, 114,1-2 P.

<sup>85</sup> τῶν ὄντων πάντων λούσσεσκεν ἕκαστον, 129,5 P.

<sup>86</sup> πρὸς παρεὸν γὰρ μῆτις ἀέξεται ἀνθρώποισιν, 106.

<sup>87</sup> οὐ πλέον ἢ βροτεῖη μῆτις ὄρωρεν, 2.

## II,6 La percepción de lo humano (Imaginario antrópico)

ὠκύμοροι καπνοῖο δίκην ἀρθέντες ἀπέπταν  
(2,4)

Como hemos visto, las cuatro raíces ejercen su señorío, alternándose, durante el desplegarse del ciclo; se consumen o se acrecientan extendiéndose una en la otra, en la medida fijada por el destino.<sup>88</sup> De la mezcla de agua, tierra, éter y sol, se engendran los blancos huesos divinamente conectados entre sí con los lazos de Armonía,<sup>89</sup> y se originan las siluetas y los cuerpos de los mortales, ensamblados por obra del amor.<sup>90</sup> Seres destinados a una muerte inminente, los hombres gustan, durante su breve trayectoria, apenas de unas pocas migajas de vida; arrastrados en todas las direcciones, terminan por levantarse hacia lo alto como espirales de humo, y pronto se dispersan en el aire.<sup>91</sup> Así, tanto antes de haber sido configurados como criaturas efímeras, como después de haber sido disueltos, son simplemente una nada.<sup>92</sup> «¡O desdichada estirpe mortal, o infelicísima!...»<sup>93</sup> comenta tristemente el filósofo. Aplastados por terribles dificultades, jamás pueden apartar de su corazón las dolorosas aflicciones.<sup>94</sup> «Angostas se expanden por los miembros sus facultades; muchas miserias se vuelcan sobre ellos debilitando sus capacidades»,<sup>95</sup> y a esto ellos, como infantes o necios, lo llaman ‘vida’.<sup>96</sup> Todos confluyen en lo Uno cuando se encuentran en el vértice de la vida floreciente,<sup>97</sup> y se separan de él, desmembrados, cuando se reencuentran situados en los límites de ella.<sup>98</sup> «Eternos niños, νήπιοι, no pueden

<sup>88</sup> ἐν μέρει αἴσης, 26,2.

<sup>89</sup> ὅσταν λευκά ... Ἄρμονίης κόλλησιον ἀρηρότα θεσπεσίηθεν, 96,3-4.

<sup>90</sup> εἶδη ... χροῖά τε θνητῶν τοσσ', ὅσα νῦν γεγάσι συναρμοσθέντ' Ἄφροδίτη, 71,3-4.

<sup>91</sup> καπνοῖο δίκην ἀρθέντες ἀπέπταν, 2,4.

<sup>92</sup> πρὶν δὲ πάγεν τε βροτοὶ καὶ ἐπεὶ λύθεν, οὐδὲν ἄρ' εἰσιν, 15,4.

<sup>93</sup> ὦ πόποι, ὦ δειλὸν θνητῶν γένος, ὦ δυσάνολβον, 124 P; δειλοί, πάνδειλοι, 141 P.

<sup>94</sup> οὐποτε δειλαίων ἀχέων λωφήσετε θυμόν, 145,2 P.

<sup>95</sup> στενωποὶ μὲν γὰρ παλάμαι κατὰ γυῖα κέχυνται, πολλὰ δὲ δεῖλ' ἔμπαια, τὰ ἄμβλύνοισι μέριμνας, 2,1-2.

<sup>96</sup> τὸ νέμοντο γενέσθαι, 9,3; τὸ δὴ βίοντον καλέουσι, 15,2.

<sup>97</sup> βίου θαλέθοντος ἐν ἀκμῇ, 20,3.

<sup>98</sup> περὶ ῥρηγμῖνι βίοιο, 20,5.

concebir pensamientos de largo alcance,<sup>99</sup> y se equivocan en dar un nombre a las cosas que ven, porque las ven como les aparecen y no como de verdad son (9,5).

Empédocles se esfuerza en describir con la mayor precisión posible algunos fenómenos biológicos propios de lo humano, que lo maravillan, y encuentra símiles extraordinariamente bellos para explicarlos en el modo más adecuado y a la vez más poético. Imposible olvidar el de las linternas de tela,<sup>100</sup> que dejan pasar la luz, mas detienen la fuerza de los vientos que podrían apagar su llama. Preciosa metáfora de la redonda pupila del ojo, *κύκλοπα κούρην*, envuelta en sutiles lienzos perforados con arte admirable y divina, de manera de dejar penetrar el fuego encerrado en las membranas, que le da la potencia visiva, pero impide el paso del agua que circula todo alrededor (84). Menos aún se puede dejar de recordar el boceto gentil de la niña que juega con la clepsidra de bronce,<sup>101</sup> sumergiéndola en un recipiente lleno de agua cristalina, mientras con su pequeño dedo tapa el orificio superior del tubo impidiendo así la entrada del líquido que dañaría de manera irreparable su funcionamiento. Ingeniosa metáfora de los diminutos tubos de carne, totalmente perforados, en sus partes extremas, por densos surcos que filtran el aire mas bloquean el paso, a través de los miembros, a la sangre que fluye con ritmo acelerado, permitiendo así los dos momentos de la respiración (100).

La reflexión atenta que sugiere al agrigentino estas comparaciones, obedece a la voluntad de penetrar el eterno misterio que el hombre ha sido siempre y siempre será para sí mismo, a la curiosidad de conocer todo lo que es propio de la naturaleza humana y que, por la dificultad que comporta, suele relegarse al último plano. Gracias a la belleza y exactitud de las imágenes, el misterio deviene más accesible, aun permaneciendo a menudo perturbador.

## **II, 7 La intuición de lo divino (Imaginario místico)**

σφαῖρος κυκλοτερῆς μονίηι περιηγεθεῖ γαίῳν  
(27,4 y 28,2)

---

<sup>99</sup> οὐ γὰρ σφῖν δολιχόφρονές εἰσι μέριμναι, 11,2.

<sup>100</sup> λαμπτήρας ἀμοργούς, 84,3.

<sup>101</sup> παῖς κλεψύδρηι παίζουσα διαπετέος χαλκοῖο, 100,8-9.

Φρῆν ἱερὴ καὶ ἀθέσφατος  
(134,4 P)

Lo divino se muestra, en los textos de nuestro filósofo, de distintas maneras.

En el inmenso universo, es identificado como «el redondo Esfero, gozoso de su silueta solitaria de curvos contornos, igual a sí mismo en todas sus partes y del todo exento de límites»,<sup>102</sup> pero es también el dios cuyos «ágiles miembros oscilan todos rítmicamente»<sup>103</sup> por causa del malévolo *Neikos* agitador de discordias.

Y Empédocles se esfuerza en subrayar la enorme distancia que corre entre esta singular figura divina y el arquetipo mítico de la divinidad antropomórfica: «en él no se arrojan fuera del dorso brazos a modo de ramas, ni pies fuera del tronco; no posee móviles rodillas ni genitales fecundos»;<sup>104</sup> es solo una esfera, la forma más perfecta, aislada en una insondable lejanía. Él sabe que es imposible para los seres mortales «aproximarse con los ojos a la divinidad o tocarla con las manos».<sup>105</sup>

A veces ella se revela con las semblanzas de antiguas divinidades helénicas, como la Afrodita arcaica, llamada a veces con el nombre de Κύπρις Βασιλεία con el cual era invocada en la edad del oro, a quien los hombres ofrecían miel dorada, mirra purísima e incienso perfumado,<sup>106</sup> y honraban con ritos santos.

La misma se destaca como diosa Urania, que en sus funciones de demiurgo modela con cuidadosa atención la figura humana,<sup>107</sup> mezclando las cuatro raíces según proporciones precisas,<sup>108</sup> y generando, a partir de ellas, sangre y carne para insuflar la vida en múltiples formas corpóreas.<sup>109</sup>

<sup>102</sup> ἀλλ' ὁ γε πάντοθεν ἴσος ἐοῖ καὶ πάμπαν ἀπείρων Σφαῖρος κυκλοτερῆς μονίῃ περιγηθεῖ γαίῳν, 28,1-2.

<sup>103</sup> πάντα ... ἐξείης πελεμίζετο γυῖα θεοῖο, 31.

<sup>104</sup> οὐ γὰρ ἀπὸ νώτοιο δύο κλάδοι αἴσσονται, οὐ πόδες, οὐ θοὰ γοῦνα, οὐ μήδεα γεννήεντα, 29,1-2.

<sup>105</sup> οὐκ ἔστιν πελάσασθαι ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἐφικτὸν ἡμετέροις ἢ χερὶ λαβεῖν, 133,1-2 P.

<sup>106</sup> 128,3-7P.

<sup>107</sup> 73 y 95.

<sup>108</sup> 98, 1-4.

<sup>109</sup> 98,5.



O como Ἀνάγκη, la insoportable Necesidad,<sup>110</sup> que imponen el antiguo decreto de los dioses, sellado por inviolables juramentos,<sup>111</sup> y la ley que a todos se extiende a través de la luz infinita.<sup>112</sup> O como Εὐσέβεια, la piadosa, que conduce el carruaje sacro e inspira a los mortales discursos llenos de santidad.<sup>113</sup> O como la virgen Musa ‘memoriosa’, πολυμνήστη, de cuyos dichos irrefutables mana Πειθῶ, insuflando en los corazones la irresistible Πίστις.

Mas se presenta además en forma humana. También entre los mortales, en efecto, en casos excepcionales, aparece algún hombre extraordinario que por sus excelsas facultades termina por ser considerado por todos como un ser consagrado. Los rasgos divinos pueden reconocerse por signos muy peculiares, y esto es manifiesto en las *Purificaciones*, Καθαρμοί, donde el filósofo habla tan a menudo de sí. Estos son a veces exteriores, como en el fragmento 112:

«Yo, para vosotros, como un dios, no ya como un ser mortal,  
ando en medio de todos, venerado,  
ceñidas las sienes con vendas sagradas y guirnaldas de flores».<sup>114</sup>

«En efecto, ya una vez yo nací muchacho, y otra vez, doncella,  
y arbusto, y pájaro, y mudo pez del mar».<sup>115</sup>

Otras veces, en cambio, son internos, pero de todos modos reconocibles:

«Yo sé porqué la verdad acompaña las palabras que pronuncio».<sup>116</sup>

En ciertas ocasiones parece distanciarse de sí y habla en tercera persona:

«Había entre ellos un hombre conocedor de cosas extraordinarias,

---

<sup>110</sup> 115 y 116P.

<sup>111</sup> θεῶν ψήφισμα παλαιόν, αἶδιον, πλατέεσσι κατασφηγισμένον ὄρκοις, 115,1-2 P.

<sup>112</sup> τὸ μὲν πάντων νόμιμον ... διὰ τ' ἀπλέτου ἀύγης, 135,1-2 P.

<sup>113</sup> ὀσίης πλέον εἰπεῖν, 3,7.

<sup>114</sup> ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητὸς πωλεῦμαι μετὰ πᾶσι τετιμένος ... αἰνίαις τε περίστεπτος στέφειν τε θαλείοις, 112,4-6 P.

<sup>115</sup> ἤδη γὰρ ποτ' ἐγὼ γενόμεν κούρος τε κόρη τε θάμνος τ' οἰωνός τε καὶ ἕξαλος ἔλλοπος ἰχθύς, 117,1-2 P.

<sup>116</sup> 114,1-2 P.

que había adquirido la inmensa sabiduría del intelecto;<sup>117</sup>  
cuando lo deseaba con toda la fuerza del alma,  
fácilmente lograba ver cada una de las cosas que existen  
a lo largo de generaciones de diez y también veinte hombres».<sup>118</sup>

Es casi una apoteosis de Metis, diosa de la sabiduría, que da alas a la actividad sacra del pensamiento puro, en cuanto todas las cosas poseen inteligencia y tienen parte en el pensar.<sup>119</sup>

Así, lo humano se disuelve y resuelve en lo divino, asimilándose e identificándose con él, y Empédocles puede volcar esta experiencia mística en las palabras del bellísimo fragmento 132 P:

«Bienaventurado aquél que ha logrado obtener la riqueza  
que es propia del alma divina».<sup>120</sup>

Una riqueza que es luz infinita, y derrota las sombras de la oscuridad siempre en acecho.

De todos modos, a mi parecer, la imagen más bella, la que encierra la esencia más profunda de lo divino contraponiendo, de manera particularmente eficaz, los rasgos antropomórficos a aquellos propios del orden intelectualivo, se encuentra en el fragmento 134 de las *Purificaciones*:

οὐδὲ γὰρ ἀνδρομέηι κεφαλῆι κατὰ γυῖα κέκασται,  
οὐ μὲν ἀπὸ νώτοιο δύο κλάδοι αἴσσουνται,  
οὐ πόδες, οὐ θοὰ γοῦνα, οὐ μήδεα λαχνήεντα,  
ἀλλὰ φρήν ἱερὴ καὶ ἀθέσφατος ἔπλετο μοῦνον,  
φροντίσι κόσμον ἅπαντα καταίσσουσα θεοῖσιν.<sup>121</sup>

<sup>117</sup> ὅς δὲ μήγιστον πραπίδων ἐκτήσατο πλοῦτον, 129,2 P.

<sup>118</sup> ὅπποτε γὰρ πάσῃσιν ὀρέξαιτο πραπίδεσσιν, φεῖ ᾗ γε τῶν ὄντων πάντων λεύσσεσκεν ἕκαστον κά τε δέκ' ἀνθρώπων καὶ τ' εἴκοσιν αἰώνεσσιν, 129,4-6 P.

<sup>119</sup> 103 y 110,10.

<sup>120</sup> ὄλβιος, ὅς θεῶν πραπίδων ἐκτήσατο πλοῦτον, 132,1-2 P.

<sup>121</sup> οὐδὲ γὰρ .. οὐ μὲν ... οὐ ... οὐ ... οὐ ... ἀλλὰ ...

«No se distingue (la divinidad) por una cabeza humana que sobresale de los miembros,  
ni dos (brazos como) ramas brotan de su dorso,  
ni pies, ni veloces rodillas, ni genitales peludos;  
es sólo mente sacra e inefable,  
que con solícitos cuidados se extiende sobre todo el universo.»

Aquí, a las determinaciones concretas, físicas (κεφαλή, γυῖα, νώτοιο, κλάδοι, πόδες, γούνα, μήδεα) –y también a aquellas abstractas, geométricas (σφαῖρος, κυκλοτερής, πάντοθεν ἴσος ἑαυτῶι, πάμπαν ἀπείρων) de los fragmentos 27, 28 y 29- se oponen aquellas, todas espirituales, propias de otra dimensión (φρῆν ἱερὴ καὶ ἀθέσφατος,<sup>122</sup> φροντίσι θεῶισιν).

De una identidad compacta, toda replegada sobre sí misma, anclada en sus propios confines, gozosa de su solitaria unicidad, se pasa a una expansiva, abierta, solícita, proyectiva y aglutinante, en la cual conjuntamente tienen parte el hombre y el dios.

De un *ser de un cierto modo* (ἔην) «fijo, inmóvil, radiante», a uno *que se despliega en una suerte de movimiento circunscrito* (ἔπλετο), irrumpiendo desde una insondable hondura y colmando de sí y de sus afectuosas inquietudes el mundo entero.

Encuentro encerrado en estos versos el misterio de lo divino en toda su palpitante sacralidad, y creo que en ellos Empédocles ha alcanzado, al mismo tiempo, la culminación de su filosofía y la de su poesía.

---

<sup>122</sup> Para un estudio acabado y profundo de «la Mente sacra e inefable», cfr. C. Disandro, *Filosofía y poesía en el pensar griego*. Ed. Hostería Volante. La Plata 1974 –el entero capítulo tercero, pp.171-252, y especialmente las páginas 239-247-.



## EL GÉNERO «LÍRICO» ENTRE AUTORIDAD POÉTICA Y PRÁCTICAS ENUNCIATIVAS: DE GOETHE A SAFO\*

CLAUDE CALAME  
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES  
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

### Resumen

Con relación a la expresión poética de los sentimientos íntimos del poeta. El concepto moderno de lírica (poesía) no corresponde a los poemas antiguos que nos fueron transmitidos bajo la denominación de «Lírica Griega». La fuerte presencia del enunciado produjo muchas confusiones en nuestras interpretaciones de los poemas griegos clasificados actualmente en la ingenua categoría y género poético de *méllos*. La comparación, por contraste, de un poema romántico de Goethe con un poema mélico de Safo, expresando ambos las emociones producidas por el amor en el ámbito de un jardín, demuestra que la mayoría de los poemas mélicos refiere colectivamente a la realidad de su performance, *hic et nun*. Como tal, han sido considerados como cantos actuados, como actos actuados ritualizados y hasta como actos culturales. Ellos merecen una aproximación antropológica combinada con la perspectiva ofrecida por el análisis del discurso.

### **Abstract**

*Referring to the poetic expression of the intimate feelings of the poet, the modern concept of lyric (poetry) does not correspond to the Ancient poems transmitted to us under the denomination of «Greek lyric». The strong presence of the enunciative I has led to many confusions in our understanding of the Greek poems actually classified in the indigenous category and poetic genre of the mélos. The contrastive comparison of a romantic lyric poem by Goethe with a melic poem by Sappho, both expressing the emotions raised by love in the setting of a garden, shows that most of melic poems refer collectively to the reality of their performance, hic et nunc. As such they have to be considered as song acts, as ritualized song acts, and thus as cult acts. They deserve an*

---

\* El autor y la editora agradecen al Profesor Juan T. Nápoli la traducción al español del texto original en francés.

*anthropological approach combined with the perspective offered by discourse analysis.*

*1. ¿Goethe y Safo, poetas líricos?*

<p>Ich ging in Walde so für mich hin und nichts zu suchen, das war mein Sinn.</p> <p>Im Schatten sah ich ein Blümchen stehen, wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön.</p> <p>Ich wollte es brechen, da sagt'es fein: Soll ich zum Welken gebrochen sein?</p> <p>Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus.</p> <p>Und pflanzt'es wieder am stillen Ort; nun zweigt es immer und blüht sofort.</p>	<p>Iba yo en un bosque: absorto andaba sin saber ni qué cosa por él buscaba.</p> <p>Vi una flor a la sombra, luciente y bella, cual dos ojos azules, cual blanca estrella.</p> <p>Voy a arrancarla, y dulce diciendo la hallo: «¿Para verme marchita rompes mi tallo?»</p> <p>Cavé en torno y la tomé con cepa y todo, y la llevé al jardín junto a mi bella casa.</p> <p>Allí volví a plantarla en un lugar silencioso; ahora florece y no teme verse marchita.</p>
--	--

Esta es la relación poética que Johann Wolfgang Goethe intenta anudar con una flor del bosque que trasplanta a su jardín, probablemente en Weimar.<sup>1</sup> Desde un punto de vista temático muy general, la breve composición de Goethe podría ser comparada, con el respeto y la prudencia requerida para este género de operación comparativa, con una

<sup>1</sup> «Gefunden» en Goethe (1949: 254-255).

composición transmitida hasta nosotros bajo el nombre de Safo, la poetisa griega de Lesbos. Fragmentario, este poema de dicción eolia nos era conocido por algunos versos citados por un célebre *rétor* que habría declamado sus primeros discursos delante de Marco Aurelio; pero la exhumación en el siglo XX de los caracteres misteriosamente garabateados veintidós siglos antes por un escriba anónimo sobre un simple tiesto, encontrado en las arenas de Egipto, nos ha restituido el texto casi completo.

<p>δεῦρ' ἔκ Κρήτας ἐπ[ι τόνδ]ε ναῦον ἄγνον ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος μαλι[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε- νοι [λι]βανώτῳι·</p> <p>ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕδων μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος ἔσκιαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων κῶμα κατέρρει·</p> <p>ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλεν ἠρίνοισιν ἄνθεις, αἱ δ' ἄηται μέλλιχα πνέοισιν [ [ ]</p> <p>ἐνθα δὴ σὺ ... ἔλοισα Κύπρι χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ ὀμμεμίχμενον θαλίαισι νέκταρ οἰνοχόαισον</p>	<p>Aquí, para mí, desde Creta hacia este santuario venerable donde se encuentran para ti, plena de gracia, un recinto de manzanos y de altares / que humean de incienso.</p> <p>Y dentro susurra un agua fresca que se hilvana a través de las ramas de los manzanos, / todo el lugar está a la sombra de las rosas / y de las hojas temblorosas / fluye un sueño liviano.</p> <p>En el interior florece una pradera, pastura para los caballos / cubierta de flores primaverales, y dulces brisas la ventilan [...]</p> <p>¡Allí mismo, tú, Cipris, al tomarlo, vierte con gracia en copas de oro el néctar que se mezcla en nuestras fiestas!</p>
--	---

El poema escrito por Goethe en Weimar data de 1813; ha sido publicado en la antología titulada *Ausgabe letzter Hand* (1827) por el mismo poeta, en una sección que lleva el título de «Lyrisches». El poema de Safo ha sido compuesto al fin del siglo VII a. C. en la isla de Lesbos; en nuestros días, el texto de estos versos, inscritos sobre un óstracón de Egipto, está regularmente publicado en las compilaciones tituladas *Lirica greca*, *Griechische Lyrik*, o *Greek Lyric*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sappho fr. 2 Voigt, retomado por ejemplo en el primer tomo del repertorio de Campbell (1982: 56-57).

Recordemos algunas de las definiciones dadas por estas compilaciones de nuestro saber compartido que son los diccionarios enciclopédicos. *El Petit Robert* da de *lírica* la siguiente acepción: «Se dice de la poesía que expresa sentimientos íntimos por medio de ritmos y de imágenes propias para comunicar al lector la emoción del poeta, y de lo que pertenece a este género de poesía»; o, del lado anglo-sajón, *The New Encyclopedia Britannica*, que define *lyric poetry* en estos términos: «Poema para ser cantado con la lira; ahora extendido para incluir cualquier poesía que permite expresar los pensamientos y sentimientos del poeta. Es a veces contrastada con la poesía narrativa, que relata acontecimientos en la forma de una historia». Igual que la compilación británica de nuestro saber enciclopédico moderno, el *Petit Robert* no deja de insertar su rúbrica en una perspectiva histórica y de agregar: «*Antiq.* Destinado a ser cantado con el acompañamiento de la música (lira, flauta, etc.) y frecuentemente de la danza». La comparación contrastiva entre el poema de Goethe y aquel de Safo no va a tardar en invitarnos a volver sobre esta doble definición.

Así, quien dice *lírica* implica, por referencia a nuestro saber enciclopédico eurocentrista y moderno, la expresión por medios poéticos de sentimientos tan poderosos como íntimos. Desde el punto de vista discursivo, los poemas que pertenecen a esta gran categoría genérica estarían caracterizados por una fuerte presencia de las formas lingüísticas del *yo*, un *yo* que, se supone, reenvía a la persona misma del poeta y por consecuencia al autor biográfico del poema. Si el *yo* del locutor juega en la composición más bien descriptiva atribuida a Safo un papel relativamente discreto, en el poema de Goethe es por el contrario el *yo* del poeta quien conduce toda la acción poéticamente narrada. En cuanto a las emociones expresadas, las dos composiciones son movidas, evidentemente, por el sentimiento del amor. Pero la pasión amorosa se manifiesta, a decir verdad, por medios poéticos muy divergentes. Fundada sobre una analogía superficial, el rudimentario análisis comparativo aquí propuesto a modo de prelude puede convertirse en lo que debe ser: diferencial.<sup>3</sup>

En los versos de Safo, todos los elementos que componen el santuario descrito poéticamente son investidos de la potencia de Afrodita. Comenzando por las manzanas que, por su dulzura, encarnan el atractivo erótico manifestado en el

---

<sup>3</sup> Ver a este propósito las proposiciones metodológicas formuladas por Heidmann (2005: 99-118).



relato mítico de la seducción de Atalante a la virgen cazadora o en la novela del matrimonio de la casta Cídipe.<sup>4</sup> Pero está también el incienso que, a través de la comunicación de los mortales con los dioses, ejerce el encanto erótico atribuido en la Grecia clásica a todo perfume, o el agua fresca que es susceptible, en su curso, de reanimar las almas de los vivos y de los muertos. En tanto que flor privilegiada de Afrodita, la rosa ocupa un lugar de privilegio entre las flores primaverales que, tanto por sus perfumes como por sus colores, distinguen las extensiones cubiertas de césped que evocan el poder de Eros; es de una de estas praderas de seducción de donde fue raptada la joven Perséfone, para ser arrastrada por Hades hacia el mundo de los infiernos. Menor es la sorpresa de ver al sueño asociado con este paradigma floral: sueño y muerte son en efecto considerados por los Griegos como estados de alienación de sí cercanos a aquel en el que nos pone la potencia del amor; por ello es que Eros, Hypnos y Thánatos se convierten a veces en objeto, en la iconografía clásica, de figuraciones extrañamente semejantes. En cuanto a las jóvenes potrancas, ellas reenvían metafóricamente a las fuerzas desenfrenadas de las jóvenes hijas destinadas a ser domadas por el poder subyugante de Eros y de Afrodita, antes de ser domesticadas en la sumisión a los lazos del matrimonio.<sup>5</sup>

Del poema de Goethe sabemos que ha sido enviado a Christiane Vulpius, la mujer amada por el poeta después de 1806. Ubicada debajo del poema e insertada así en el peritexto, la fecha del 26 de agosto de 1813 indica que estos versos han sido escritos en recuerdo del primer encuentro amoroso de Goethe con su futura esposa.<sup>6</sup> A la luz de algunas de estas informaciones biográficas, toda la acción poética, de la que el *yo* del locutor parece ser el sujeto gramatical, puede ser interpretada como una suerte de *numphagogía*, el ritual griego clásico de la conducción de la novia hacia la casa de su futuro esposo. En esta procesión

---

<sup>4</sup> Cídipe era una joven ateniense de familia pudiente; se hallaba en Delos, en la fiesta de Ártemis, cuando se enamoró de ella un joven de Ceos, de familia pobre. Para obtener su objetivo, el joven recurrió a un ardid: arrojó una manzana a la joven con la leyenda «Juro por Ártemis que sólo me casaré con Aconcio». La muchacha leyó el texto en voz alta y, por tener carácter de juramento, de ahí en adelante caía enferma cada vez que se preparaba su boda con algún pretendiente de su misma clase. Tras una consulta al oráculo de Delfos, los padres consintieron la boda con Aconcio (N. del Traductor).

<sup>5</sup> Estas connotaciones eróticas y afrodisíacas de los diferentes elementos que componen el espacio descritas en el poema de Safo son desplegadas por referencia a diferentes textos y a diferentes estudios en Calame (2002B: 160-166 y 173-197). Ver también Calame (2006: 25-41).

<sup>6</sup> Ver Goethe (1949: 616).

totalmente alegórica de la joven novia, la mujer es conducida desde la casa de su padre, donde deja el dominio de Ártemis para ser ubicada cerca del hogar de su futuro marido bajo el control de Afrodita y de Hera; ella pasa de la jurisdicción de una diosa a la vez salvaje y civilizadora a aquella de las dos divinidades que imponen el yugo del matrimonio por la fuerza de Eros y por un contrato de legalidad. En el poema de Goethe, la mujer es arrancada al dominio de la naturaleza, en un bosque en el que la flor se abre espontáneamente, para ser transplantada a un jardín en el que ella es sometida a la cultura de los cuidados repetidos, cerca del domicilio conyugal. La perspectiva de una floración reiterada reenvía a la fecundidad de este vecinazgo alegórico. De hecho, Christiane da a Goethe no menos de cinco niños...

Incluso si es traído aquí de manera superficial, incluso si se funda para el poema griego sobre una etnografía de los valores simbólicos atribuidos a una coyuntura construida, pero para el poema alemán sobre un contexto de orden histórico y biográfico, el procedimiento comparativo no podría ser pertinente más que en la medida en que, sobre la base de analogías superficiales, es contrastivo. Entre los dos poemas «líricos» presentados aquí a modo de introducción a una reflexión sobre el tema discursivo (y pasional) en referencia con las reglas de un gran género poético, las diferencias golpean mucho más que los eventuales puntos comunes. Desde el simple punto de vista de la configuración espacial, los espacios construidos en estas dos composiciones poéticas no se superponen en nada. De un lado, en el poema de Goethe, un jardín presentado como un espacio doméstico; la única flor retirada del bosque puede allí crecer y florecer tranquilamente, en una florescencia renovada. Por otro lado, en los versos atribuidos a Safo, un espacio convenido y consagrado a una divinidad, esmaltado de flores ciertas, pero únicamente en primavera, en una atmósfera que evoca al amor en sus afinidades helénicas con el sueño y con la muerte. Pero son sobre todo los modos de la descripción los que, de un poema a otro, divergen de manera fundamental. Goethe recurre a términos generales para figurar un jardín tranquilo, cercano a una alegre casa cuya simplicidad señala el carácter genérico e idealizado. Por el contrario, el espacio ritual puesto en escena en el poema de Safo es designado por dos gestos muy precisos de deixis discursiva, que enmarcan la composición en su comienzo y en su finalización: «aquí, para mí...» (*deûrú moi*, v. 1), luego «allí precisamente, tú...» (*éntha dè sú*, v. 13).

En lo que concierne a los versos de Goethe, el conocimiento del contexto histórico de la producción del poema es necesario para comprender la referencia exterior; a pesar de una configuración espacial idealizada, el doble gesto deíctico que marcan los versos de Safo implica la referencia a un espacio exterior, al que remiten en griego las formas demostrativas en *-de*. Por otra parte, desde el punto de vista enunciativo, la flor que remite indirectamente a la amada de Goethe queda un *ella*; para defenderse de ser cortada, la flor aún salvaje es dotada de palabra a través de la inserción de un muy breve discurso directo, aunque en tanto que protagonista se encuentra en tercera persona. Por el contrario, el doble gesto deíctico que introduce y tal vez concluye el poema de Safo teje una relación fuerte entre el *yo* del locutor y el *tú* de su interlocutor; en el caso particular, ese *tú* remite a Cipris: objeto de una jardinería erótica y poética, el sitio señalado y mostrado es consagrado a la diosa del amor.

Desde el punto de vista del señalamiento espacial, la oposición entre el poema «lírico» de Safo y aquel de Goethe recorta prácticamente la distinción propuesta por el lingüista alemán Karl Bühler entre *demonstratio ad oculos* y *Deixis am Phantasma*.<sup>7</sup> Del lado de la cantora del *eros* griego, se asiste al señalamiento deíctico directo, por el doble uso de demostrativos en *-de*, del espacio consagrado que es descrito en el discurso; del lado del poeta romántico alemán, se trata de un espacio idealizado, indeterminado localmente, que se construye en el poema. En el primer caso, el uso de los deícticos reenvía a los oyentes a un espacio preciso que pone bajo sus ojos; en el segundo, el empleo de las formas de la tercera persona implica, por el contrario y paradójicamente, la construcción de un espacio inventado, cuya descripción se remite a la capacidad de imaginación de un lector. Únicamente las informaciones exteriores al poema de Goethe son susceptibles de establecer una relación con una situación histórica, y permite así una lectura alegórica. Extra-discursiva en el primer caso gracias a las palabras con función deíctica, la referencia queda intra-discursiva en el segundo. De orden enunciativo, este fenómeno discursivo sobre el que volveremos lleva implícitas las regularidades de género. ¿Cómo se habrá podido ubicar bajo la misma etiqueta genérica de «lírica» a dos poemas tan divergentes en sus procedimientos enunciativos?

---

<sup>7</sup> Ver Bühler (1934: 79-82, 101-113, 121-140 y 285-292); para una aplicación a la poesía griega, ver Calame (2005: 119-143).

## 2. Paso comparativo entre lo propio y lo exótico

Quien dice paso comparativo, aunque rudimentario, dice traducción entre sistemas culturales diferentes. En antropología cultural y social, la distancia comparativa que separa la cultura exótica de la cultura propia es tradicionalmente pensada en los términos de la distinción trazada por los antropólogos anglo-sajones desde los años cincuenta entre lo «émique» y lo «étique», entre las categorías, las explicaciones y las representaciones locales, de una parte, y las observaciones, las taxonomías y las teorías científicas, por la otra;<sup>8</sup> una división entre saber indígena y saber académico que se funda sobre la distinción trazada en fonética entre las percepciones locales de los sonidos vocálicos y su medición acústica instrumental a través de un sistema técnico global y, entonces, universal. Para decirlo con Jean-Pierre Olivier de Sardan, «en el mundo de las ciencias sociales anglófonas, *emic*, en particular, se ha convertido en sinónimo de «punto de vista del indígena», de «representaciones populares», de «significación cultural local», mientras que *etic* se refería más bien al punto de vista externo, a la interpretación del antropólogo, al discurso sabio».<sup>9</sup>

Agregando implícitamente a la Gran División un criterio de discriminación entre sociedades tradicionales y sociedades desarrolladas, entre mito y razón, esta oposición de orden estructural debe ser matizada desde dos puntos de vista. De

---

<sup>8</sup> La distinción entre las perspectivas *emic* y *etic* ha sido propuesta por Kenneth L. Pike a partir de las ciencias lingüísticas y se extendió muy pronto a otras ciencias humanas. Ha alcanzado una gran difusión en los últimos veinticinco años y ha llegado a ser considerada como una distinción fundamental. Cuando el lingüista, el etnógrafo, el antropólogo o el historiador pretenden intentar el conocimiento de determinadas instituciones, gestas, ceremonias o, en general, contenidos culturales de un pueblo, estarían propiamente: (1) (a) o bien tratando de reproducir esos contenidos culturales tal como se les aparece a los individuos humanos (actores, agentes) que pertenecen al pueblo o cultura de referencia; (b) o bien tratando de reproducir las operaciones que los sujetos agentes de esas gestas, ceremonias, etc. llevan a efecto cuando las realizan. En los casos (a) y (b) se estaría trabajando desde un punto de vista *emic* (abreviatura del término lingüístico inglés *phonemic*); (2) O bien, se está tratando de reproducir o al menos de fijar, las coordenadas de estos contenidos culturales a partir de factores que acaso no son percibidos como internos por los miembros de ese pueblo, o agente de referencia, sin que por ello (al menos, según la tesis 'eticista') tengamos que abandonar la pretensión de haber alcanzado un mayor grado de potencia en la reconstrucción. Estaremos entonces en una perspectiva *etic* (abreviatura del inglés *phonetic*). Cfr. Gustavo Bueno (1990) *Nosotros y ellos. Ensayo de reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike*. Pentalfa, Oviedo. Colección El Basilisco. (N. del T.).

<sup>9</sup> Olivier de Sardan (1998: 157), para referencia crítica a los trabajos del lingüista Kenneth L. Pike y del antropólogo Marvin Harris.

una parte, como lo subraya el antropólogo citado, las categorías de lo «étique» recogen ampliamente el trabajo de interpretación del etnólogo; ellas son entonces también relativas, acotadas en el espacio y en el tiempo. Por otra parte, dependen de la producción de los datos del terreno, de este trabajo en lo «émique» que no deviene más que de manera secundaria una reflexión sobre lo «émique», en el tratamiento sabio de estos datos empíricos. Es decir que las explicaciones recogidas por el saber erudito se fundan de hecho, ellas también, sobre categorías empíricas, sobre nociones semi-figuradas que no tienen más que un valor operativo. Estas nociones semi-empíricas asumen corrientemente el estatuto implícito de prototipos o de estereotipos que el pensamiento antropológico tiene tendencia a esencializar y a naturalizar; así ocurre con nociones tales como las del ancestro, la máscara, el sacrificio, el rito de iniciación, el canibalismo, el totemismo; pero también con conceptos mucho más vastos, como la naturaleza o la cultura. Dependiendo frecuentemente de ciertas representaciones indígenas elevadas al rango de prototipos o de estereotipos, nuestras categorías *étiques* marcan por su parte nuestras propias representaciones de las nociones y clasificaciones *émiques*, autóctonas, indígenas.<sup>10</sup> Así ocurre en particular con los géneros poéticos y las taxonomías de categorías genéricas que de allí emanan.

Tomada en el flujo del tiempo de la investigación, esta constante interacción entre lo «étique» y lo «émique» tiene por consecuencia, en lo que concierne a la breve reflexión aquí presentada, que el parámetro genérico de «lírca» sitúa al objeto exótico de la inquisición en una relación histórica de continuidad con el paradigma sabio de la modernidad; también si es marcada por rupturas y olvidos, esta continuidad parcial reposa sobre los lazos de filiación reconocidos entre las formas poéticas que pertenecen a paradigmas históricos y culturales de hecho diferentes. La inscripción histórica de algunas manifestaciones culturales en una tradición impide entonces trabajar en pura sincronía estructural al «comparar lo incomparable», pero impone una dosis delicada entre trabajo de historia antropológica y análisis comparativo del discurso.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Ver las reflexiones que he presentado a este propósito en Calame (2002A: 51-78).

<sup>11</sup> Ver en particular Heidmann (2005: 141-159), en respuesta principalmente a Detienne (2000: 41-59).

### 3. *La cuestión de los géneros poéticos*

La comparación diferencial muy rápidamente propuesta en la introducción entre «das lyrische Gedicht» de Goethe, por una parte, y «the lyric poem» de Safo, por la otra, está fundada entonces sobre la localización de indicios de orden discursivo y enunciativo: indicios de una narración y sobre todo de una descripción generalizante en la *Deixis am Phantasma* para Goethe; gestos de deixis con referencia extradiscursiva en *demonstratio ad oculos* en los versos compuestos por Safo. Se han agregado aquí informaciones exteriores del orden del contexto histórico y biográfico, en lo que concierne a las circunstancias de producción del poema de Goethe, y del orden del contexto etnográfico y cultural, para los valores simbólicos evocados por los elementos que componen el paisaje figurado en el poema de Safo.

Así, pues, se demuestra que del género poético se puede dar una definición que está precisamente dividida entre regularidades de orden verbal y discursivo y reglas que se recogen de la convención social e institucional. En efecto, el género del discurso al que se atribuye un valor estético aparece como una constelación de regularidades, señaladas tanto en la dicción, en los modos de enunciación y en los trazos semánticos del poema, como en sus condiciones de producción y de comunicación. Se trata de regularidades que, para ser señaladas, son raramente explicitadas, ya que son el resultado de un trabajo frecuentemente implícito e inconsciente. Es decir, que ellas presuponen, tanto de parte del «autor» como de su público, una competencia genérica, una competencia que reposa sobre un saber empírico que depende de la cultura poética de uno y otro. Si implica del lado de la producción del discurso un saber-hacer del orden del *poiēin*, de la poética en el sentido etimológico del término, la competencia genérica entraña en la recepción diferentes procedimientos de identificación, en relación tanto con las marcas textuales como con una percepción social, si no con una inserción institucional. Puede pensarse en la producción teatral, que implica, de un lado, puesta en diálogo y compromiso del escritor como autor de teatro al servicio de una institución y, por el otro, recepción de parte de un lector al que la institución ha transformado por un tiempo en oyente y espectador en el seno de una comunidad que comparte expectativas análogas.<sup>12</sup>

Procedimientos de puesta en discurso e inserción institucional de una parte; procedimientos de desciframiento discursivo por la participación en una comunidad

---

<sup>12</sup> Para la naturaleza de las reglas de géneros, ver Schaeffer (1989: 116-130 y 136-155), así como Macé (2004: 18-36).

de recepción, por la otra; hay que precisar que, del lado de la producción, uno se emplea frecuentemente, en una perspectiva de innovación creadora, en frustrar un horizonte de expectativa que se inscribe en la historia y que conoce el desarrollo en la variación. Es decir que las reglas de género, de naturaleza tan mixta que son esfumadas y variables, forman parte integrante de la dimensión pragmática de toda forma de discurso. Entre producción y recepción, entre intra- y extra- discursivo, las reglas de género animan la configuración discursiva para insertarse en una situación de enunciación singular.

En correspondencia con estos indicios de enunciación, algunas marcas discursivas pueden reenviar, a partir de la doble competencia genérica mencionada, no sólo a indicaciones de lectura, sino a verdaderos protocolos de interpretación y de *performance*; es el caso en particular para los poemas griegos que clasificamos en la categoría de la «lírca» y que se ha demostrado que corresponden a actos de canto, incluso a actos de culto. En esta medida, las regularidades genéricas constituyen uno de los fundamentos de todo paradigma de cultura literaria y poética, que varía de una cultura a otra, de un momento histórico a otro. Y cuando las diferentes constelaciones de reglas genéricas de un mismo paradigma son reunidas y confrontadas en una misma taxonomía, se constata que empírica e histórica, la composición de todo sistema genérico varía en el espacio y en el tiempo, requiriendo del antropólogo poético un acercamiento comparativo y una perspectiva reflexiva. En conjunto, todo sistema de géneros poéticos o, más generalmente, discursivos es deudor de un paso de traducción intercultural.

#### 4. *De lo étique a lo émique: entre «lírca» y mélos*

Del lado de la poética que fundamenta las diferencias recogidas entre el poema de Goethe y aquel de Safo, se remarcará en principio que si el gran poeta romántico alemán no ha sido el creador del concepto moderno de «lírca», ha sin embargo aportado una contribución importante a su consagración. En sus *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans* (aparecidas en Stuttgart y Cotta en 1819), Goethe ha definitivamente introducido la categoría de la lírica en el canon de las «tres formas naturales y auténticas de la poesía», es decir, *Epos, Lyrik, Drama*; la epopeya definida como poesía narrativa; poesía lírica en tanto que animada por el entusiasmo y drama por actuar en persona.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ver Goethe (1945: vol. II. 2, 187-189): «die drei echten Naturformen der Poesie» son «die klar erzählende, die enthousiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde».

#### 4.1. *El Romanticismo: poesía lírica y expresión de la pasión*

En poética como en antropología, la abstracción conduce a la naturalización; y esta atemporal y esencialista reducción de todas las manifestaciones poéticas a tres grandes géneros considerados como universales nos sitúa de un golpe del lado de lo *étique*. Encontramos allí, en particular, a G. W. F. Hegel, quien ha dedicado a la tríada, en estos mismos años de comienzo del siglo XIX, numerosos apuntes entre sus largos *Vorlesungen über die Aesthetik*. En su reflexión sobre las tres formas genéricas de toda poesía, el filósofo combina una aproximación descriptiva con una perspectiva histórica y una intención normativa que no puede sino recordar la posición a la vez *étique* y etnocéntrica que es la de Aristóteles en la *Poética*. De la poesía lírica, Hegel afirma que se opone esencialmente a la poesía épica. Si la poesía épica cuenta una acción exterior, la poesía lírica en contraste expresa los sentimientos que sentimos; si para aquella el poeta parece ocultarse para dejar que los acontecimientos narrados se desarrollen en nuestro espíritu, para ésta el alma opera un movimiento de repliegue sobre sí misma, para «prestar una voz y un lenguaje a los pensamientos y a los sentimientos de los que está llena». A la objetividad de la poesía épica se opone entonces el carácter subjetivo de una poesía que permite al espíritu responder a su necesidad de representarse; tanto en lo que se refiere a los pensamientos como a los sentimientos, la expresión poética del espíritu (*Geist*) y del sujeto (*Subjekt*) es también auto-expresión del sentimiento y del corazón (*Gemüt*). Esta expansión verbal del alma en sus movimientos íntimos debe ser considerada bajo los tres aspectos: del contenido, de la forma y de la cultura intelectual (de la que depende el poeta).<sup>14</sup>

Primer aspecto: el contenido de la poesía lírica correspondería a la representación (*Vorstellung*) del hombre tomado en tanto que interioridad, en sus sentimientos y en sus juicios propios. Fundada sobre el sentimiento individual, la lírica será entonces la expresión de lo particular y de lo accidental. Desde el punto de vista de la forma, el «delicado perfume que se exhala del alma», pero también las ideas originales que de allí emanan pueden ser expresadas y modeladas por diferentes géneros: romance cuando el sentimiento es suscitado por el recitado de un acontecimiento o por una descripción de acción; epigrama cuando el poeta da

---

<sup>14</sup> Hegel (1997, II: 570-621).



libre curso a sus deseos por el rasgo del espíritu; balada cuando «el tono sentimental del llanto, de la melancolía, de la tristeza o de la alegría» marca la situación evocada; pero también poesía de circunstancia cuando la inspiración lírica es provocada por una coyuntura exterior. Todas estas formas poéticas serían susceptibles de expresar los movimientos íntimos del corazón del poeta, suscitando en el oyente disposiciones análogas. El metro, en tanto que medida del verso, muestra jugar un papel esencial para dar, con el ritmo del flujo vocal y el acompañamiento musical, una forma exterior a los movimientos interiores que son aquellos del poeta antes de ser sentidos por su oyente. Pero, para volver al contenido, Hegel precisa que tanto las impresiones como las ideas del poeta, para ser individuales, deben presentar siempre un alcance general, relativo a la verdad de la naturaleza humana. Es así que la poesía lírica contribuye, en su tercer componente, al desarrollo de la «cultura intelectual» en sus diferentes estados de progresión. Para no ceder al arbitrio del deseo, las imágenes y las impresiones que emanan del alma del poeta deben estar orientadas por las ideas de su «nación». No es entonces lírica más que la poesía que se funda sobre el espíritu de las naciones, para «expresar los verdaderos sentimientos del corazón humano» de manera tan subjetiva como personal.

Así, la poesía lírica se distingue del canto popular. Si aquel, espontáneo, es como «un grito de la naturaleza que se escapa del corazón», en ésta, por el contrario, «la creación, tanto como el tema elegido, emana de la persona misma y debe, por consecuencia, manifestarse también como tal». Distinción esencial en la medida en que la poesía lírica está fundada en el movimiento del alma que se contempla a sí misma, en la libertad de la que dispone todo individuo: libre, esta consciencia de sí tiene por corolario la libertad del arte; una libertad anclada en el conocimiento de sí y en la intencionalidad del creador. La objetivación libre del alma del poeta instituida en *lyrisches Subjekt* en la poesía lírica contribuirá, de alguna manera, al desarrollo y a la liberación del espíritu que toma progresivamente consciencia de sí mismo...

#### 4.2. *El Renacimiento: el poeta lírico y su doble*

Pero los poetas y teorizadores del movimiento romántico alemán no son a decir verdad los primeros en hacer coincidir la lírica con la expresión poética de sentimientos personales. Desde el renacimiento, Julio César Escalígero, por ejemplo, mostraba, en sus *Sept livres de poétique*, que los diferentes «géneros líricos», tal el peán, el himno, el escolio o el ditirambo forman parte de la gran categoría

indígena del *mélos*; esta categoría encontraría su equivalente en la oda, un término que remonta evidentemente al griego *oidé*, el «canto», y que, castellanizado en *oda*, designa tradicionalmente a los *Carmina*, los *Cantos* de Horacio. Al parafrasear el *Arte poética* de su ilustre predecesor y modelo latino, Escalígero agrega las «penas de corazón» a los objetos tradicionales de la poesía lírica: elogios de los héroes, alabanzas de los dioses, hechos de armas, alegrías del banquete. Presenta un estudio histórico detallado, sensible tanto a las formas rítmicas y métricas como a las condiciones de enunciación rituales que atribuye en común a los *Epinicios* de Píndaro y al *Carmen seculare* de Horacio. En cuanto al contenido, la atención se focaliza sobre los poemas de amor, fundándose sobre el juego de palabras ya explotado por muchos poetas mélicos, al mencionar el dulzor de la voz de la Musa, del poeta o del poema mismo: un canto que pertenece al género del *mélos* no puede más que ser dulce como la miel (*méli*). Pero en conclusión, la reflexión poética, igual que en la *Poética* de Aristóteles, de histórica y descriptiva se convierte en normativa; ¡de lo *émique* se pasa a lo *étique* en lo *émique*! Se afirma entonces que la forma corta que implican los «metros líricos» puede adaptarse a los temas más variados: «alabanzas, amores, invectivas, aflicciones, propósitos de mesa, reproches, ruegos para complacer al genio, exhortaciones».<sup>15</sup>

Una poesía lírica, entonces dividida entre categoría indígena y concepción moderna, con una atención particular llevada al canto de los amores sin insistencia particular sobre la persona del poeta y de sus propios sentimientos. Por otra parte, dos años antes de la publicación póstuma de la poética de Escalígero, el otro gran teórico de la poesía que hubo en el Renacimiento, Antonio Sebastiano Minturno, lanza en su *De poeta* las bases de lo que va a convertirse en la tríada romántica de los grandes géneros de la poesía en general: el primero pertenece a los «poetas épicos», el segundo a los «poetas escénicos» y el tercero a los «poetas mélicos». El autor de la teoría poética va entonces a dedicarse a definir cada uno de estos archi-géneros con las formas genéricas que ellos subsumen según criterios de orden tanto temático como métrico, estilístico o enunciativo. Es en nombre de este último criterio, que lleva sobre el modo enunciativo, que el tercer género, indiferentemente calificado de mélico o de lírico, se distingue por la expresión directa del poeta: en la narración simple, a la que recurren los compositores de

---

<sup>15</sup> J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lugduni, 1561, 47-49 y 169, tal como es citado y comentado por Guerrero (2000: 93-101).

ditirambos y los líricos, «es el poeta mismo quien habla, sin asumir el papel de nadie» (¡sino de sí!).<sup>16</sup> La inserción en la tríada genérica consagrada por los poetas y filósofos románticos alemanes parece entonces entrañar la implicación de la persona del poeta.

Pero al retomar cinco años más tarde el examen de la tríada, Minturno introdujo un matiz esencial en su definición de la poesía mélica. Ciertamente, a la cuestión de las grandes partes de la poesía que inicia su *Arte Poetica*, la respuesta es idéntica: «*Quanto adunque sono le parti della poesia? Tre generali: l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica o Lirica*». Pero cuando se apoya sobre el *Canzoniere* de Petrarca para plantear la cuestión de la mimesis en la poesía lírica, el teorizador remarca que en el momento en que se refiere a un destinatario, el poeta, parece, «depone la persona del Poeta para adoptar otra»: «pues en Petrarca podemos entender dos personas; una, aquella del Poeta cuando narra; otra, aquella del amante cuando se refiere a Madonna Laura.<sup>17</sup> La persona del poeta se desdobra entonces, sea que el autor no haga más que recontar o describir en una «diégesis simple», como diría Platón, sea que establezca un diálogo con un interlocutor preciso. Se trata entonces de dos regímenes enunciativos diferentes, que corresponden a dos posiciones enunciativas distintas: aquella, «técnica», del narrador (que puede ponerse en escena de manera puramente discursiva) y aquella, «implicada», de un locutor comprometido en una experiencia de vida. No «tema del enunciado» y «tema de la enunciación», como se ha propuesto recientemente, sino un narrador y locutor intra-discursivo que puede funcionar como simple fuente del discurso, pero que puede por otra parte ser puesto en relación con una realidad extra-discursiva, con la realidad del autor biográfico.

La distinción es muy moderna, al evocar aquella que se reconocía desde hace tiempo, corrientemente, en particular en la poesía lírica, entre, de una parte, la *persona loquens*, la «persona poética», el locutor como figura de discurso y, por otra parte, la persona biográfica del poeta, quien, inserto en situaciones concretas,

---

<sup>16</sup> A. S. Minturno, *De poeta*, Venezia, F. Rampazetto, 1559, 417 y 387; páginas comentadas por Guerrero (2000: 86-93), quien muestra que, en otros pasajes, Minturno se funda sobre la autoridad de los gramáticos latinos y en última instancia de la *République* de Platón para atribuir a la poesía lírica un modo enunciativo mixto, dividido entre exposición directa y representación de una palabra puesta en escena.

<sup>17</sup> A. S. Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, G. A. Valsassori, 1564: 3 y 174-175; ver a este propósito el comentario narratológico de Guerrero (2000: 144-148).

piensa, ama o llora. Pero antes de llegar a esta doble figura de orden con su expresión discursiva y su versión histórica, conviene abordar en fin la categoría indígena.

#### 4.3. *En Grecia clásica: el mélos como acto de canto*

Del lado *émique*, en efecto, y desde el punto de vista de la semántica lexical, *lurikós* designa, simplemente, en Grecia y en Roma, a un poema cuya ejecución cantada es acompañada por la lira. Se trata de un término de empleo relativamente tardío. Se registra el uso en particular sobre una inscripción que data de la mitad del segundo siglo antes J. C. y que fue encontrada en el santuario de Apolo en Delfos; en este gesto de dedicatoria, dos músicos, de paso por el santuario pítico, consagran, en demostración pública para el dios, una lira, como instrumento de «composiciones líricas»; el instrumento era representado y designado como tal sobre esta base de una estatua.<sup>18</sup> Por otra parte, el gramático Denis de Tracia evoca los modos de lectura adaptados a cada gran género poético clásico: si la tragedia requiere una lectura en el registro heroico, si la elegía demanda una melodía clara y si la epopeya exige un tono vigoroso, la «poesía lírica» (*lurikè poíesis*) exige un modo musical (*emmelôs*). Y el escoliasta trata de explicar, en su comentario de este pasaje del *Art grammatical* consagrado a la lectura, que esta denominación extrae su origen del instrumento más adaptado para el acompañamiento de una poesía que puede también alcanzarse con melodías tocadas con el aulós o con la cítara.<sup>19</sup> Se encuentra entonces confirmada la definición subsidiaria, histórica, de *lírica*, dada por el *Petit Robert* y citada acá como preludio.

En las representaciones *émiques* es entonces *lírico* el poema cuya ejecución musical es acompañada por la lira.

No es más que en Roma que *lyricus* designará una categoría de poetas: los autores que componen y que cantan poemas acompañados de un instrumento de cuerdas. Es el caso, por ejemplo, de Cicerón, quien evoca a propósito de la cadencia métrica del discurso a estos poetas «*qui lurikoi a Graecis nominantur*», o de este liberto del *rétor*, Tullius Laurea, quien en un epigrama redactado en griego y

---

<sup>18</sup> *Bulletin de Correspondance Hellénique* 21, 1897, 293-295; este decreto honorífico figuraba sobre la base de una estatua conocida por Plutarco, *Philopoimen* 2 y 10.

<sup>19</sup> Denys de Thrace, *Art grammatical* I, 6, 10 Uhlig (cf. Aristoxène fr. 103 Wehrli); ver scholio *ad loc.*, 173, 28-32 así como 308, 13-15, Hilgard.

recogido en la *Anthología Palatina*, designa a Safo en tanto que «lírica» (en femenino).<sup>20</sup> Si el criterio es acá sin duda aún de orden musical, por referencia implícita al acompañamiento de la lira, ocurre tal vez de otro modo en una carta de Plinio el Joven, que presenta a la poesía de Horacio como el paradigma de la *lyrica*. Pero es necesario reconocer que cuando el poeta latino presenta, él mismo, en su *Arte poética*, el género lírico, designándolo por su contenido y oponiéndolo a estos cantos que celebran los méritos de los dioses y de los héroes, las victorias en los juegos atléticos o los placeres eróticos y dionisiacos del banquete, a la poesía homérica, a la elegía o al yambo, no emplea el término de *lyricus*. Horacio prefiere el rodeo figurado de la Musa que se acompaña por un instrumento de cuerdas; el criterio formal no es oscurecido ante la descripción del contenido de lo que está a punto de convertirse en la poesía lírica. Se debe remarcar que, en esta definición poética para la poesía lírica, no se trata ni de movimientos del corazón y del alma, ni de una expresión por el poeta de sentimientos íntimos.<sup>21</sup> Ocurre lo mismo cuando el poeta latino se presenta él mismo en tanto que poeta «lírico»; recurre entonces al término *fidicen* que, etimológicamente, ¡designa a aquel que canta acompañándose de un instrumento de cuerdas! Única, la auto designación en tanto que *lyricus vates* en el primer *Carmen* (canto u *oidé* en griego) está referida a la inspiración por las dos Musas de la música instrumental: Euterpe para el oboe, Polimnia para la lira de Lesbos. La apelación a la autoridad divina de las Musas es característica de la concepción del gran género que Horacio ha largamente contribuido a transmitir en Roma a partir de la tradición codificada por los Alejandrinos: el poeta se declara el «adivino lírico».<sup>22</sup>

Pero dejemos aquí estos bellos ejemplos de *étique* en lo *émique*, se trate de la reflexión erudita del gramático alejandrino cuidadoso de la recepción de los

---

<sup>20</sup> Cicerón, *Orateur* 55, 183, con el comentario de Séneca, *Lettres* 49, 5; *Anthologie Palatine* 7, 17, 8; otros testimonios en De Martino y Vox (1996: 13-19). Ver también la investigación conducida a este propósito por Maxime Pierre, que participó en el seminario de la EHESS sobre la antropología de las poéticas griegas, así como mi contribución «La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?», en Calame (1998: 87-110), que está centrado en el lugar de la «lyrique» en la tríada.

<sup>21</sup> Plinio, *Lettres* 9, 22, 2 (cf. también 7, 17, 3); Horacio, *Art poétique* 73-88, quien podría hacer alusión acá en particular a los himnos, a los epinicios y a los escolios tal como son atestiguados en la obra de Píndaro.

<sup>22</sup> Horace, *Épîtres* 1, 19, 25-33 y *Odes* 4, 3, 22 (*Romanae fidicen lyrae*); cf. también 1, 1, 30-36 (*lyrici vates*); se leerá a este propósito el buen capítulo que Guerrero (2000: 46-55) consagra al poeta que ha transmitido en Roma la herencia «lyrique» archivada y clasificada por los poetas y eruditos alejandrinos; en cuanto a los «sellos de grecidad» con los que los poetas latinos y en particular Horacio doblan su autoridad poética, ver Pierre (2005: 229-254).

géneros o de la poética práctica de un Horacio que definía su identidad de poeta por referencia a los modelos griegos. Si el poeta latino puede pasarlo por alto, los autores griegos que trabajan bajo dominación romana no pueden ahorrarse la mención del término indígena: *mélôs*. Denis de Tracia usa el adverbio *emmelôs*; Plutarco habla de «cantos líricos» (*lurikà méle*). Es en efecto *mélôs* lo que encontramos en un fragmento del primero entre los poetas de la época arcaica en haber sido retenido por los filólogos alejandrinos para figurar en el canon de los nueve poetas líricos «practicados».<sup>23</sup> El más antiguo entre estos nueve *lurikoî prattómenoi* es Alcmán de Esparta, el compositor de cantos corales destinados principalmente a grupos de jóvenes muchachas que pertenecían a la aristocracia de la ciudad; ellas eran educadas en las actividades musicales y rituales de tipo iniciático para desempeñar su papel de mujeres consumadas.

En compañía de Alcmán entonces, retorno a lo *émique*; o más bien, por una poética integrada a la poesía misma, como ocurre frecuentemente en Grecia antigua igual que en Horacio, retorno a un objeto *étique* insertado de manera reflexiva en la práctica del orden de lo *émique*. En la invocación a la Musa que preludia uno de los poemas parteneos compuestos por el poeta de Esparta, el canto que la diosa es invitada a comenzar para las jóvenes muchachas es explícitamente designado por el término *mélôs*. Por la intermediación de un procedimiento de anticipación auto referencial frecuente en este tipo de poesía, el *mélôs* coincide entonces con el poema que los jóvenes coreutas de Alcmán vienen de entonar. Igual ocurre probablemente en el poema fragmentario que ha llegado para nosotros como el segundo *Pártenos*; el término *mélôs* se puede leer en los jirones de la primera estrofa del poema, en que se refiere muy probablemente al bello canto que ejecutan las Musas, apelando a las jóvenes muchachas del coro a despertarse para danzar al ejecutar su propio canto.<sup>24</sup> Pero ya en la poesía de Alcmán, *mélôs* puede asumir

---

<sup>23</sup> Desde el epigrama anónimo de la *Anthologie Palatine* 9, 184 (que habla simplemente de *luriké*) hasta el comentarista bizantino Tzétzès, *Prolégomènes à Hésiode* (pp. 35-36 Colonna), quien refiere aún los cantos (*méle*) de los poetas líricos al acompañamiento con la lira, designando el canon de los nueve poetas practicados en tanto que «colegio del ciclo lírico», numerosos son los testimonios que llevan sobre este canon; son recogidos por De Martino y Vox (1996: 43-47); para la poética latina, ver en particular Quintiliano, *Institutio oratoria* 10, 1 61-64.

<sup>24</sup> Alcmán fr. 14 (*a*) et fr. 3, 1-10 Page-Davies; ver el comentario que he propuesto de estos versos en *Alcman*, Roma, Ateneo, 1983: 349-352 y 397-402.

su sentido más simple de «melodía»: aire del aulós (oboe mejor que flauta), de inspiración a veces frigia, para el acompañamiento de un canto.<sup>25</sup>

Corresponderá a Platón dar sobre el sentido de *mélos* la reflexión de poética ya no más práctica, sino de orden enteramente *étique*, propia para satisfacer la curiosidad del teorizador moderno. En efecto, en el largo pasaje de la *República* consagrado a la teoría musical, el término *mélos* es empleado por primera vez en su sentido restringido de melodía musical. El portavoz de Platón indica que en el arte de las Musas, el «pie» y el *mélos* deben seguir el desarrollo del *lógos*. El diálogo interviene aquí en la polémica musical suscitada desde el fin del siglo V por el nuevo ditirambo; si en la ciudad bien ordenada el paso de danza y la melodía musical deben seguir en la ejecución cantada el ritmo y la entonación propios a la emisión vocal, es que esta nueva forma poética había consagrado, probablemente por la introducción de las vocalizaciones, el primado de la melodía, vocal e instrumental. Pero en este mismo desarrollo de la *República* en que Platón polemiza contra la música nueva fundándose en el teórico clásico de la música Damón de Atenas, *mélos* asume el sentido de canto poético. Como buen teorizador, Platón da los tres elementos constitutivos: el *lógos* entendido como discurso y como palabra; la *harmonía* en el sentido de la melodía musical; el *rhythmós* que corresponde a la cadencia rítmica de la coreografía.<sup>26</sup> La poesía mélica cobra así lo esencial de la poesía danzada y cantada. Incluye, en una taxonomía de los géneros que no tiene nada de sistemática y que se ve dibujarse ya en la poética implícita de la *Ilíada* formas tales como el himno (a los dioses), el peán destinado principalmente a Apolo, el himeneo en tanto que canto de matrimonio o el treno con su llanto funerario. Son excluidas de allí, por el contrario, las diferentes formas de la poesía narrativa, didáctica, política o crítica, que recurren a las formas métricas del hexámetro dactílico, del dístico elegíaco o del trímetro yámbico. Incluso si desde el punto de vista musical dependen esencialmente de la tradición yámbica, tragedia y comedia incluyen por intermedio de las intervenciones del coro cantos danzados que provienen del *mélos*.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Alemán fr. 37 (b) y fr. 126 (ver también fr. 39 Page-Davies; cf. infra nota 28).

<sup>26</sup> Platón, *République* 398cd, 400ac y 424bc, por referencia notablemente a Damón fr. 37 B 9 y 10 Diels-Kranz; otras referencias, numerosas, sobre el sentido etimológico y los empleos del término *mélos* en De Martino y Vox (1996: 21-26).

<sup>27</sup> Las taxonomías empíricas de los géneros mélicos en Grecia clásica han sido el objeto de mi *art. cit.* en nota 18: 100-104.

En contraste con la poesía lírica como expresión libre de los sentimientos íntimos de su autor, el *méllos* griego recubre entonces las diferentes formas de la poesía musical, con función ritual y cultural, en las que la expresión de los sentimientos, en general comunitarios, ocupa una posición subordinada.

##### 5. *Instancia de enunciación y tema de discurso*

Después de esta incursión en la dialéctica entre lo *émique* y lo *étique* en el interior de la cultura greco-romana y por una comparación en la dimensión temporal entre diferentes denominaciones y representaciones del género lírico, trataremos de volver como conclusión a las marcas discursivas que han permitido la comparación en sincronía entre el «*lyrisches Gedicht*» de Goethe y el poema del óstrakon de Safo. Los contrastes encontrados nos obligan a replantear brevemente la cuestión del perfil y de la consistencia del «yo lírico» en el *méllos*. ¿Cuál es el perfil de la instancia de enunciación como punto focal de la referencia espacio-temporal enunciativa en un poema que pertenece al *méllos*? ¿Quién habla, quién canta, quién enuncia, desde el punto de vista *émique*, en un poema mélico griego?

A título puramente operativo y como lo he hecho en muchas oportunidades, retomaré aquí por mi cuenta, de buen grado, la división trazada hace poco por Émile Benveniste, en sus reflexiones sobre «el instrumento formal de la enunciación», entre los dos niveles lingüísticos de la manifestación verbal: el nivel de la historia (o del relato) y aquel del discurso. El primero está marcado –se sabe– por las formas gramaticales de la tercera persona, las formas espaciales del «allá» y las formas temporales del aoristo (pasado o indeterminado, según el sentido etimológico del término griego); el segundo está caracterizado por las formas de la primera y de la segunda personas, por aquél del «acá» y por aquél del «ahora». Al extender la división operada por Benveniste, se puede entonces proponer distinguir entre un nivel «neutro» de la aserción (o del enunciado), y un nivel «marcado» de la enunciación (o, más exactamente, de la enunciación enunciativa); con la consciencia de que, en la medida en que toda aserción o todo enunciado es el objeto de una aserción enunciativa, estos dos niveles, en la realización del discurso, son perfectamente permeables. A partir de una «instancia de enunciación» que se manifiesta verbalmente en particular por las diferentes formas del *yo*, todo enunciado es entonces señalado en el espacio y en el tiempo.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Benveniste (1966: 237-266) y (1974: 79-88); ver los matices y complementos que he introducido principalmente en Calame (2005: 13-40).



Releídos según los criterios de esta distinción instrumental, algunos de los fragmentos que han llegado hasta nosotros, desde aquél que atestigua los primeros usos del término *mélos*, presentan fenómenos enunciativos por lo menos significativos, sino sorprendentes. El primero de los *prattómenoi*, Alcmán, es entonces un poeta al servicio de su ciudad: Esparta, en pleno desarrollo cultural y sobre todo musical en este fin del VII siglo a.C. Como se ha indicado, este maestro de grupo coral componía poemas destinados a las celebraciones rituales y culturales, en particular para los jóvenes y las jóvenes muchachas salidas de las familias aristocráticas y de las dos familias reales de una *pólis* que está lejos de conocer un régimen democrático. Algunos fragmentos de estas composiciones corales que han llegado hasta nosotros por diferentes tradiciones pertenecen, principalmente por su ritmo métrico y por tanto coreográfico, al gran género del *mélos*. Desde el punto de vista enunciativo, las marcas discursivas ya señaladas conducen a identificar cinco rasgos genéricos singulares:

En las intervenciones del locutor, se nota en principio la presencia fuerte de las formas del *yo* y del *nosotros*; por ejemplo en una de las estrofas del gran *Parthéneion*:

En cuanto a mí, yo canto  
admirando la luz de Agidô  
que se eleva como el sol,  
a quien conjura a aparecer ante nosotros.

En lo que concierne a las formas del *tú* y del *vosotros*, ellas aparecen en referencias no al destinatario del poema, sino a una divinidad que corresponde frecuentemente a la Musa inspiradora:

Vamos, Musa, Calíope, hija de Zeus,  
da el signo de las dulces palabras;  
al canto (*húmno*s), agrega el deseo y las danzas,  
plenas de gracia.

Se notará en seguida la frecuencia de los gestos de *deixis* que refieren las palabras del poema al *hic et nunc* de la ejecución cantada, particularmente en la expresión del amor:

CLAUDE CALAME

De nuevo, acá mismo (*deûte*), Eros, por la voluntad de Cypris,  
me recalienta el corazón, al que invade dulcemente.

Paradojal y por otra parte la manifestación enunciativa del poeta mismo, con la identidad cívica que le confiere el nombre propio, pero en tercera persona, en un procedimiento de *sphragís*, de sello atestiguado en otros géneros poéticos, pero también en la historiografía (Herodoto como Tucídides colocan al comienzo de su tratado un sello que sustituye la invocación inicial a la Musa en la poesía épica):

Estas palabras de aquí y la melodía (*¡mélos!*),  
es Alcmán quien las ha encontrado,  
atento a la voz de las perdices.

En fin, estas diferentes marcas enunciativas permiten distinguir claramente, desde el punto de vista extra-discursivo, entre la persona del poeta y compositor (Alcmán de Esparta) y los ejecutantes del poema (en Esparta se trata frecuentemente de un coro de jóvenes muchachas). La distinción en la realidad de la «performance» cantada, entre la persona del poeta y los actores o actrices del canto ritual se funda sobre una triple oposición: singular/plural (y por consecuencia, individual/colectivo); masculino/femenino (con la diferencia implicada desde el punto de vista del estatuto del «género» entre el autor-poeta y los coreutas que asumen el *yo* poético); adulto/joven (los grupos corales comprometidos en la *performance* poética ritual son en general formados por jóvenes muchachas o por jóvenes):

En efecto, como dos palomas,  
ellas luchan por nosotros que llevamos (en femenino)  
un velo a Ortria, elevándonos en la noche de ambrosía  
como el astro Sirius.

Los mismos fenómenos paradójales de enunciación mixta pueden ser encontrados en muchas formas poéticas que pertenecen al gran género del *mélos*, tales como el ditirambo, el peán o el treno, y una tal polifonía enunciativa se vuelve

a encontrar en la producción de diferentes poetas que componen para situaciones de enunciación multiformes.<sup>29</sup>

Desde el punto de vista de un sujeto de discurso que, en tanto que instancia de enunciación, es el punto focal de la referencia enunciativa propia a toda forma de enunciado desarrollado, el retorno de lo *émique* representado por el *mélos* griego a lo *étique* de nuestros conceptos operativos en poética, nos invita a distinguir entre tres figuras diferentes: el *yo* discursivo y lingüístico, figura intra-discursiva del locutor que corresponde a lo que se llama voluntariamente la *persona loquens*, la *persona poetica* o el *fictional I*, con su postura enunciativa y su *éthos*, que se definen en el desarrollo mismo del discurso (poeta enunciado y poeta implicado); la persona del autor con su función social y profesional, que se puede identificar con la función-autor tal como la ha esquematizado Michel Foucault; la persona del poeta en tanto que individual biográfico, de orden psico-social, con su intencionalidad.

Del orden de lo *étique* y de lo instrumental, esta triple distinción es esencial para tomar los procedimientos de identificación genérica de las diferentes formas poéticas que provienen del gran género del *mélos*. Se constata así, por ejemplo, que entre poesía épica, tragedia, poesía yámbica y comedia, la poesía mélica es la gran ausente de la *Tékhne poietiké* de Aristóteles. La razón de una tal ausencia es muy simple: el *mélos* no es un arte mimético; los poemas mélicos no son composiciones narrativas; la poesía mélica no se representa por una acción heroica, ni bajo forma narrativa, ni bajo forma dramática; un poema que pertenece al *mélos* no ofrece real *mûthos*, real intriga en el sentido muy particular en el que Aristóteles entendía este término en la *Poética*: no recitado argumentado con fuerte componente pragmático, sino «composición de acciones» (*sústasis tôn pragmatón*).

El poema mélico griego no cuenta principalmente una acción, no es *mímesis* de una acción, sino que es él mismo acción. Por las numerosas formas auto referenciales que se han indicado, por los numerosos gestos de deixis que designan el *hic et nunc* de su ejecución, por la polifonía enunciativa y discursiva que conlleva, el poema mélico griego designa y describe la acción cantada en la que está comprometido su propio locutor -yo o nosotros. El poema mélico correspondería entonces a un *speech-act*, es un acto de canto ritual. Su enunciación misma se refiere a lo «performativo».

---

<sup>29</sup> De Alcman han sido citados vuelta a vuelta los fragmentos 1, 40-43, 27, 59 (a), 39 (cf. *supra* nota 23) y de nuevo 1, 60-63 Page-Davies; además el comentario detallado que he dado de estos versos en *op. cit.* en nota 22, reenvío al lector, en cuanto al problema de la *sphragís*, a Calame (2004: 11-39).

## 6. *Para concluire*

Tan limitado y esquemático como pueda ser, el análisis comparativo diferencial inaugural ejecutado sobre dos poemas clasificados empíricamente en el género de la poesía «lirica» parece conducir, en materia de géneros y de competencias poéticas, a tres constataciones.

Las denominaciones categoriales que designan las formas genéricas son en general consagradas por la reflexión crítica de los poetas que se hacen teorizadores poéticos, a veces en sus mismas composiciones, como es en general el caso de los poetas griegos. Estas denominaciones genéricas revelan entonces menos de la poesía que de la poética, una poética que es siempre del orden de lo *émique*.

La identificación genérica, en lo *émique* tanto como en lo *étique*, depende no sólo de elementos de contenido (la expresión de sentimientos), sino sobre todo de indicios enunciativos; estas marcas discursivas reenvían ellas mismas a estrategias enunciativas que aseguran la dimensión pragmática de toda manifestación simbólica. Por la percepción de regularidades discursivas, estas estrategias nos refieren a reglas de orden social y a las funciones culturales implicadas por toda producción poética. Fundada en particular sobre el reconocimiento de regularidades enunciativas de orden deíctico, la identificación genérica es sin duda indispensable para la realización de la pragmática de todo poema en condiciones culturales y comunitarias dadas.

Estas regularidades implican en el autor la existencia de una competencia genérica más o menos explícita. Esta competencia es sin duda dividida entre, por una parte, una intencionalidad marcada por el reconocimiento más o menos consciente de estas regularidades y por la tradición poética en la que se ejerce la creatividad poética del autor y, por otra parte, el reconocimiento y el respeto de las reglas sociales que conducen a asumir una cierta «función-autor», para referirse a un público en el que se presupone una competencia y un saber genéricos implícitos del mismo tipo.

Pero quien dice reglas sociales y convenciones simbólicas prácticas dice también cambio cultural. Es en esta medida que, por un trabajo de comparación diferencial histórico, conviene explorar, entre indicios discursivos y enunciativos de identificación y competencia genérica, las taxonomías genéricas y las regularidades de género propias a un régimen pragmático insertado en el espacio y en el tiempo. Para el crítico de los géneros poéticos y de las formas literarias, se

trata de un trabajo de traducción transcultural para acrecer la inteligibilidad y la estimulación en el contacto con una cultura históricamente o geográficamente diferente: no más el simple «placer del texto», sino la inteligencia de la manifestación cultural.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Benveniste, É. (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Paris.
- Benveniste, É. (1996) *Problèmes de linguistique générale*, Paris.
- Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena.
- Calame, C. (1998) «La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?», *Littérature* 111: 87-110.
- Calame, C. (2002A) «Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique», *L'Homme* 163: 51-78.
- Calame, C. (2002B) *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- Calame, C. (2004) «Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations», en Calame, C. y Chartier, R. (eds.) *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble: 11-39.
- Calame, C. (2005A) «Pragmatique de la fiction: quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque)», en Adam, J. M. y Heidmann, U. (eds) *Sciences du texte et analyse des discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève – Lausanne.
- Calame, C. (2005B) *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris.
- Calame, C. (2006) «Jardins d'amour et prairies de l'au-delà: rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique», *Poétique* 145: 25-41.
- Campbell, D. A. (1982) *Greek Lyric I*, Cambridge Mass. – London.
- De Martino, F. y Vox, O. (1996) *Lirica greca I. proutuari e lirica dorica*, Bari, Levante.
- Detienne, M. (2000) *Comparer l'incomparable*, Paris.
- Goethe, J. W. (1949) *Werke I. Gedichte und Epen I*, Hamburg.
- Guerrero, G. (2000) *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris.

CLAUDE CALAME

- Hegel, G. W. F. (1842 (2e éd.), trad. fr. par Ch. Bénard en 1997) *Vorlesungen über die Aesthetik*, Paris.
- Heidmann, U. (2005) «Comparatisme et analyse des discours. La comparaison différentielle comme méthode», en Adam, J. M. y Heidmann, U. (eds.) *Sciences du texte et analyse des discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne – Genève.
- Heidmann, U. (2005) «Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», en Burger, M. y Calame, C. (eds.) *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Paris–Lausanne: 141-159.
- Macé, M. (2004) *Le genre littéraire*, Paris.
- Olivier de Sardan, J. P. (1998) «Émique», *L'Homme* 147: 151-166.
- Pierre, M. (2005) «Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque?», en Dupont, F. y Valette-Cagnac, E. (eds.) *Façons de parler grec à Rome*, Paris: 229-254.
- Schaeffer, J. M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris.

## LA ISLA Y EL EXILIO: LENGUAJE Y RECUPERACIÓN DE LA «CIVILIZACIÓN» EN *ODISEA*

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

### **Resumen**

El propósito del presente trabajo es ahondar en la compleja relación entre los espacios insulares de *Odisea* y la temática del exilio. Concentrándonos en los problemas de lenguaje que Odiseo enfrenta en cada espacio insular, demostraremos los diversos niveles de significación del concepto *homophrosýne* y su vínculo con la recuperación de la civilización.

### **Abstract**

*The purpose of this paper is to go deep into the complex report between the islands of the Odyssey and the topic of the exile. Focusing on the problems of language which Odysseus confront in every island's space we will show the different levels of meaning from the concept of homophrosýne and their entail with the recovery of the civilization.*

El concepto de exilio como *fygé* -fuga- o como *metanástasis* –emigración- propone en *Odisea* una lectura de la salida del sitio identitario en conexión con las construcciones culturales de la *timé* y del ser heroico. Es por esta razón que el itinerario de Odiseo presenta múltiples lecturas. Nuestra hipótesis es que el exilio de Odiseo indica un cúmulo de pérdidas subjetivas que se fundan en la imposibilidad de construir un lenguaje común con los seres a los que se enfrenta y es esta situación discursiva agonal -de enfrentamiento del sujeto del relato con otros narratarios- la que abre dicotomías que oponen en el texto épico: humano/divino, humano/inhumano, héroe/pretendientes, noble/mendigo.

Son, en definitiva, las situaciones agonales del héroe las que imponen a la estructura narrativa de *Odisea* dos movimientos compositivos y espaciales. Por un lado, un movimiento, de corte centrípeto, de fundación identitaria con su

correspondiente discurso de valores y organización social y, por otro lado, un movimiento de corte centrífugo que construye en el poema el discurso civilizador griego frente al ajeno no civilizado.<sup>1</sup> En la imposibilidad de la construcción y reconocimiento de un lenguaje común, el exilio de Odiseo -ausencia temporaria de la propia patria- adquiere una geografía específica -la isla- y un contenido punitivo, en tanto que constituye una reacción de Poseidón, que insume en el héroe una doble funcionalidad; ya que resulta a la vez, por una parte, poseedor del discurso de exiliado perseguido y, por otra parte, poseedor del discurso de «griego» fundador y colonizador.<sup>2</sup>

De las diversas lecturas geográficas de *Odisea* da cuenta no sólo la tradición crítica, sino también la tradición literaria. Como ingrediente común a esas lecturas, la isla proporciona la geografía específica al exilio del personaje, no sólo por representar lo más lejano e inaccesible, sino porque expresa fehacientemente la oclusión de un espacio ensimismado y conflictivo.

Por otra parte, aunque las múltiples presentaciones insulares de *Odisea* saturan nuestra imaginación con espacios de este tipo, algunas poseen significativa relevancia en cuanto al problema del lenguaje y la civilización en el mundo narrativo del poema. Estas islas son, a nuestro juicio- en el mundo de los apólogos: Ogigia (la isla de Calipso), la isla sin nombre de Polifemo y Esqueria (la isla de los Feacios) y, fuera de los apólogos, Ítaca, la isla de Odiseo.

La determinación del espacio que le corresponde a Calipso resulta de una simbiosis entre espacio y nombre: el lugar umbilical oculto (1.50 νήσος ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλὸς ἐστὶ θαλάσσης, que la ninfa representa, dibuja relaciones de centro y periferia que informan lecturas diferentes de acuerdo a cada narrador focalizador. Para una lectura geográfica, Calipso representa un centro lejano e inaccesible del mar que prevalece por encima de su situación genética al ser la hija de Atlas, el que asegura la división entre cielo y tierra. En contraste, el diálogo entre Atenea y Zeus en el primer canto de *Odisea* (132-95)

---

<sup>1</sup> Nos referimos a la colisión entre la narración mítica y la narración folclórica, que promueven un dialoguismo no exento de opiniones sobre el mundo narrado. Es evidente que en *Odisea*, existen dos voces portantes de la ideología contenida en el poema. Cfr. Peradotto (1993: 54)

<sup>2</sup> La íntima conexión entre *Odisea* y la expansión colonizadora arcaica ha sido utilizada por Dougherty (2001: 161-176) como herramienta para explicar la posición del héroe protagonista como fundador griego frente a los seres extraños de los apólogos. Dentro de Ítaca, el desposorio final ratificaría la memoria de la boda fundacional del lugar y la estirpe.



expresa claramente cuán periférica puede ser para Odiseo, la encantadora isla, con su ninfa y su oferta de inmortalidad. En un sentido agónico, la isla Ogigia brinda el marco para una oposición lingüística en la dicotomía humano/divino.

En el pasado siglo, Stanford interpretó la respuesta de Odiseo a la ninfa – el rechazo de la inmortalidad- como una opción por la humanidad. En todo caso, la negativa de Odiseo, constituye, por encima de todo, una fuga de las soluciones míticas tradicionales y usuales como lo son los amores entre diosas y humanos, citemos por ejemplo la relación de Tetis con Peleo. Calipso, la que esconde con un velo, no logra inhibir la tendencia centrífuga de Odiseo. Ella -en el exilio- no es un punto central, sino un punto de fuga.<sup>3</sup>

Las diversas islas de los apólogos proponen puntos de fuga en correspondencia con la narración centrífuga de aventuras, cuyo carácter específico se evade de los elementos tradicionales del relato épico para adjuntar material no pertinente a la matriz heroica. El conflicto específico de Calipso reside en su interpretación de la decisión de los dioses. Para la ninfa, la liberación de Odiseo, expresa los famosos celos de los dioses (5.116-144) y el objetivo de esos celos divinos es asegurar una versión de autoridad a la que ella debe someterse. Esta lectura de Calipso no concuerda en absoluto con la decisión de la asamblea divina del canto 1, específicamente con la opinión de Zeus, para quien el exilio de Odiseo resulta un paradigma mítico del añadido de males por decisión humana y un paradigma mítico de la cólera divina de Poseidón, de efecto punitivo.

Naturalmente, el efecto punitivo del exilio se encamina hacia la conceptualización del período clásico, en que la figura del ostracismo obedeció a la misma noción punitiva del exilio como el castigo más doloroso. Por otra parte, no debe olvidarse que la liberación de Odiseo enfrenta los designios de Atenea con los de Poseidón, y genera, no sólo la exposición de un conflicto entre los olímpicos; sino además la dicotomía luego tradicional entre *métis* y *bíe*.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> El nombre parlante o predicativo de Calipso establece un oxímoron entre su significado oclusivo y su función de opositora centrífuga al orden establecido y a la autoridad de Zeus.

<sup>4</sup> La disputa entre Atenea y Poseidón reclama obviamente la memoria del combate por el territorio de la ciudad de Atenas. *Odisea* parece estrictamente vinculada al origen cultural de Atenas y no sólo por la simbología del olivo. Como sugiere Cook (1995:133): «Poseidon, as embodied natural *bíe*, is by definition the original occupant of the lands from which he is displaced. Thus, Isocrates and Apollodorus report that Poseidon staked his claim to Attica first, but that Athene won the contest with the devices of *métis*, specifically by bribing Kekrops, the first ruler of the territory».

Como afirmamos, el motivo de los celos amorosos desaparece totalmente en la focalización del narrador. La lectura que Calipso realiza, plantea mediante una focalización interna una cuestión periférica y no central. Calipso no percibe la finalización del exilio como una liberación del castigo impuesto a Odiseo, a pesar de que el valor punitivo de su exilio aparezca expresado en reiteradas ocasiones. En el mismo sentido debe interpretarse, por ejemplo, la decisión de Eolo cuando Odiseo regresa por segunda vez a su isla:

οὐ γάρ μοι θέμις ἐστὶ κομιζέμεν οὐδ' ἀποπέμπειν  
ἄνδρα τόν, ὅς τε θεοῖσιν ἀπέχθηται μακάρεσσιν. 10.73-74

*«no tengo por costumbre hospedar y escoltar a un hombre, que sea odiado por los dioses bienaventurados»*

Tal afirmación ratifica la visión de Odiseo como víctima de un castigo (es evidente que la inmortalidad ofrecida por la ninfa no es para Odiseo, precisamente, un premio).

Una breve comparación entre las descripciones de las islas mencionadas ubica rápidamente el valor de punto de fuga de los espacios insulares en los apólogos.

La primera referencia a la isla de Calipso 1.13-5, reúne motivos utópicos y eróticos recurrentes en el mito, como la profundidad del escondite y el deseo de una ninfa por un héroe mortal. Tal situación narrativa, presentada como situación agonal por Atenea ante Zeus en 1.48-59, propone ver a Odiseo como un personaje preso del vaivén causado por la tensión entre el excesivo afecto de la ninfa y el ausente afecto de los demás dioses. La metáfora del vaivén marino, ya expuesta en el proemio por el aoristo pasivo *plánchthe* 1.2, condensa la agitada existencia de Odiseo entre el excesivo odio de Poseidón y el excesivo amor de Calipso, quien intenta construir con el héroe una comunidad de palabras. Ella lo encanta: αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι 1.56. De todas maneras, el efecto narcótico o de olvido, que las palabras de Calipso pretenden, no se produce; ya que el sentimiento de pérdida subjetiva de Odiseo es más fuerte y mantiene, de modo permanente e intacto, el deseo de ver el humo de la patria.

Entre los componentes narrativos del episodio de Calipso, llama poderosamente la atención, la calificación negativa que el exilio de Odiseo recibe.

Calipso profiere palabras encantadas e inefectivas que no producen el olvido y la estancia de Odiseo con ella es calificada en reiteradas ocasiones como *anáanke* (forzosa), por ejemplo, por Proteo en el canto 4.557. La secuencia narrativa que representa Calipso incurre, por lo tanto, en variadas contradicciones. Por una parte, la isla es descrita como un sitio placentero y seductor, en cuyo paisaje se incluyen cuatro surgentes de agua, cuevas umbrosas, vegetación agradable y floreciente, viñas y un personaje femenino de voz humana, dulce canto, melosas palabras. Por otra parte, cada vez que los personajes se refieren al exilio de Odiseo con Calipso dejan en claro que es coercitivo. Aunque no se trata de un rapto en sentido literal, hay una violencia implícita en la actitud de Calipso. La incongruencia entre paisaje y emoción inicia un contraste que se reiterará con el Cíclope. En realidad, el episodio de Calipso deviene un oxímoron repetido a lo largo de los apólogos. En la isla de Calipso, el lenguaje expresa la rebelión ante la autoridad divina y ante la modificación de un desenlace mítico plausible, también se revela una mengua en el poder seductor de las palabras que no logran invadir el ánimo de Odiseo y, por último, se revela que un espacio insular pierde su valor umbilical, desplazado por otro centro de interés. La mayor o menor marginalidad o centralidad de una u otra permiten comprender que el mundo de *Odisea* considera tan oscuro el centro como los márgenes. La umbilical Ogigia y la liminar isla de Circe, de camino a un Hades limitado por aguas, comparten un patrón de concepción de lo insular como espacio desvinculado, lejano al origen e identidad del héroe.<sup>5</sup> Ni el deseo de la diosa ni las palabras melosas y mórbidas generaron una comunidad Odiseo/diosa.

Acaso sea el extenso episodio del encuentro con Polifemo el que exponga más claramente las intersecciones entre la isla, el exilio y los problemas del lenguaje. El episodio del Cíclope ha sido interpretado consuetudinariamente en relación con el concepto de civilización, de modo de establecer un contraste de lo pastoril y primitivo, -con la antropofagia incluida- *id. est* «lo incivilizado» - con lo agrícola – sumado a la cocción de alimentos- como lo progresista y civilizado. Una interpretación debidamente fundada por Vernant y Vidal Naquet, por mencionar sólo algunas opiniones críticas.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ballabriga (1998: 177) sostiene que la isla de Calipso propone una paradoja cosmográfica: es presentada como un centro equidistante del levante y del poniente –un *ómphalos*- y, sin embargo su ubicación geográfica corresponde al extremo occidente, el sitio más alejado de los seres humanos.

<sup>6</sup> Cfr. Vernant (1965) y Vidal Naquet (1996: 64-132).

En el discurso apologético de Odiseo, la presentación preliminar de los Cíclopes insiste, entre otras cualidades, ya muy comentadas, en su carencia de naves y de movilidad desde una isla hacia la otra. La isla de los Cíclopes es el caso extremo de oclusión: ellos no navegan como los hombres (9.129-130); derivándose de ello, obviamente, otra cualidad muy primitiva: no comercian ni visitan a otras gentes. Al llegar a la isla, la escena de cacería que precede al encuentro con Polifemo también colabora con la noción de paisaje natural no modificado por el hombre. Resulta claro que el Cíclope representa el ítem de la naturaleza en la dicotomía naturaleza-cultura, y resulta claro, también, que Odiseo asume los contenidos del segundo concepto, representa la cultura, griega en una franca recuperación de otra dicotomía homérica: la del escudo de Aquiles en *Ilíada*.<sup>7</sup> El lenguaje metafórico asegura la interpretación, la calificación de Polifemo como *thaûma pelóron* es coherente con su asimilación a un elemento fijo como el monte :

..., οὐδὲ ἐώκει  
ἄνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίψῳ ὑλήεντι  
ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἷον ἀπ' ἄλλων. 9.190-192

*...[era un monstruo inmenso], no se parecía a un hombre que come pan, sino a la cumbre frondosa de montes altísimos, que se destaca, aislada de las otras cumbres.*

El episodio del Cíclope ha merecido lecturas estructuralistas, narratológicas, simbólicas, y puede ser comprendido, perfectamente, como un ejercicio de interpretación lingüística. La *areté* de Odiseo se halla compuesta de manera prioritaria por su excelente utilización del lenguaje y el sinnúmero de victorias persuasivas que lo acompañan se sustenta en su capacidad para polarizar opiniones. Resulta inevitable recordar las palabras de Atenea en el canto 1:

---

<sup>7</sup> El escudo de Aquiles opone dos situaciones en imágenes: la ciudad en guerra y la ciudad en paz, el encuentro con el Cíclope se edifica sobre la base de la misma contraposición: naturaleza y cultura. La palabra marca la evolución de un estado a otro. El símil contrasta una pacífica civilización con el presente de guerra. El escudo constituye, en consecuencia, un metalenguaje, un más allá del poema y encierra otro metalenguaje, el del aedo que canta en la paz.

ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι δαίεται ἦτορ,  
δυσμόρῳ, ...1.48-49

Odiseo es un sujeto que divide el corazón, la opinión y los sentimientos: su simbiótica reunión de modelos heroicos y elementos orientales escinde la opinión divina, escinde a la sociedad. El rasgo distintivo de Odiseo es la división. También en el lenguaje su fuerza persuasiva lo separa de su tripulación y, particularmente, de los seres deformes o *dysmorphós*, ya que él, según Alcínoo afirma, posee relatos con forma:

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἔσθλαί,  
μῦθον δ' ὡς ὄτ' αἰδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,<sup>8</sup> 11.367-368

*Por una parte, tú presentas una forma de relatos y te habitan nobles pensamientos; por otra parte, ordenaste el mito como un experto aedo.*

A partir de estos enunciados asertivos, la dicotomía naturaleza/cultura, Cíclope/Odiseo, *bíe/métis*, debe interpretarse como *dysmorphós/morfé*. La estatura desmesurada del Cíclope, su único ojo son datos adjuntos para la división lingüística más flagrante: la oposición entre un ser de mucho renombre (*polýfemos*) y un desconocido (*oútis*). Es curiosamente el Cíclope el que lleva el nombre lingüístico al que es más susceptible el mundo griego: el rumor, la repetición, la vocalidad. En realidad, Polifemo para Odiseo deviene un ejercicio de lenguaje, el modo de adquirir *polyféme*, mucho renombre y la historia de la literatura atestigua fehacientemente este hecho, el modo de destruir la carencia y la negación implícita en *oútis* es dominar al *polýfemos*.

La incongruencia entre la crueldad carnívora del Cíclope y el dulce trato al rebaño y su ordenada distribución, un hecho que el mismo Odiseo califica como *pánta katà moîran* (9.342) es correlativa de la oclusión insular frente al leño de olivo, el instrumento del cegamiento que, en el símil, se vuelve mástil de navío ὅσσον θ' ἰστὸν νηὸς ἑικοσόροιο μελαίνης, 9.322) –aquello que los Cíclopes no poseen- y resulta el medio adecuado para la liberación. Un elemento dinámico

---

<sup>8</sup> Sobre los usos de *katalégo* como «enumerar», es decir narrar «secuencialmente» o en sentido «catalógico», cfr. Zecchin de Fasano (2004: 108 n.102)

como el olivo, muestra de un avance tecnológico involucrado en la siembra, derriba al estático monte que Polifemo representa en la metáfora. La planta de Atenea, garantiza la victoria sobre el descendiente de Poseidón.

La cuestión onomástica, largamente comentada, propone también problemas del lenguaje. La elección «pronominal» de Odiseo, cumple la función designativa oscureciendo el referente. El Cíclope yerra, no sólo porque su único ojo impida ver la realidad completa, aunque su deformidad adquiriera transferencia metafórica, su deficiencia en el conocimiento del lenguaje resulta exasperante. Polifemo oye como un bárbaro inexperto el lenguaje de Odiseo, quien expresa que su nombre es *Oútis* con acento recesivo, como suele suceder con los nombres de agente, y no *ou tís*.<sup>9</sup> El verso 9.366 expresa Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι también el acusativo *oútin* resulta irregular, cuando debiera aparecer *oútina*. El Cíclope no percibe la variación de acentuación entre agudo y circunflejo, y además confundirá la fuerza negativa de *métis* con la de *oútis*.

La contraposición entre el rumoroso nombre del Cíclope y la nomenclatura encerrada en el pronombre abre otra brecha agonal en la narración. El primer error lingüístico del Cíclope es atribuir referencialidad al pronombre que no la contiene por sí mismo, el segundo error consiste en la expresión desiderativa con la que aspira a formar una comunidad con el rebaño: εἰ δὴ ὁμοφρονέοις ποτιφωνήεις τε γένοιο εἰπεῖν, 9.456-457 son los optativos que enmarcan el deseo irrealizable de construir una comunidad de identidad de pensamiento y lenguaje imposible entre el hijo de Poseidón y el animal.

La interpretación de la profecía de Télemo Eurímida también revela la misma carencia en el Cíclope, la inexacta atribución del nombre a un referente y, aunque las calificaciones del Cíclope, que esperaba el paradigma del guerrero bello y de gran tamaño, son insultantes para Odiseo -al que llama pequeño, insignificante, débil, etc. (*olígos*, *outidanós*, *ákikus*, 9.515.); resulta evidente su desajuste entre lenguaje y realidad representada, entre significante y significado. El Cíclope lee literalmente los nombres como «designatum» de un objeto y no comprende el valor traslaticio de su significado. En el mundo civilizado el nombre designa una realidad y significa una cualidad. En el juego *oútis*, *outidanós* se encierra el error del Cíclope independientemente de la culpa implícita en su falta de hospitalidad.

---

<sup>9</sup> A modo de ejemplo, se trata de una relación similar a la existente entre *árgos* y *argós*, siendo este último el vocablo de origen.

El episodio del Cíclope constituye sin duda uno de los más comentados de *Odisea*, y constituye, además, el episodio en que el término *dystopía* puede aplicarse muy acertadamente. La isla del Cíclope con su cueva aparenta ser *eútopos/ouútopos* inicialmente, sin embargo de inmediato la tensión entre interior y exterior la muestra como un lugar defectuoso, la *dystopía* corresponde también a Odiseo, que no discrimina que el antro es un ámbito animal. Odiseo cree que en ese antro podrá manejarse con las normas comunitarias de la hospitalidad griega. El Cíclope aún en este sentido cierto aspecto de paraíso colonial, de vida pastoral ordenada y apacible, con el universo antigriego de la no hospitalidad. Por otra parte, el Cíclope reacciona sin reflexión y con violencia, resulta inhábil para manejar el arte de la comunicación verbal y no verbal, sus acciones se basan más bien en el principio de reacción ante un estímulo que en la racionalidad, su pensamiento es limitado y su capacidad de recordar también lo es, no puede recordar la profecía ni atribuirla por anticipado al visitante que tiene enfrente, no es capaz de planear ni descubrir la estratagema de Odiseo, ni deduce nada de la variación de conducta de su carnero predilecto. Como afirma Lateiner,<sup>10</sup> el Cíclope representa el caso extremo de revelación de información involuntaria: anticipa su proceder con los que están en la cueva. La profecía lo perjudica abiertamente, porque lo muestra vencido por un hombre pequeño, y Odiseo no la menciona, es Polifemo quien la expresa por completo, demasiado tarde. Odiseo, por otra parte, representa el caso extremo de auto-oclusión voluntaria. En realidad, el nombre del Cíclope demora en aparecer y actúa en beneficio de Odiseo, ya que colaborará al numeroso renombre de Odiseo y no al del Cíclope en sí.

La presentación agonal del enfrentamiento Odiseo/Cíclope propone como fuerza de atracción la placentera vida pastoril, una fuerza centrípeta que atrae a Odiseo; frente a la incomunidad del lenguaje y pensamiento, la fuerza centrífuga que lo hace promover el escape. La bestialidad del Cíclope expulsa a Odiseo y el golpe de la piedra que Polifemo arroja al saber quién es Odiseo, indica la violencia de la incomunidad tanto como el lenguaje y gesto de hospitalidad no compartidos. El Cíclope es antropófago, pero no devora a sus carneros. Construye una comunidad contra lo humano, más respetuosa del mundo animal y natural que del mundo humano. Como siempre, el héroe queda a mitad de camino entre la bestia y el dios. El de mucha *féme* no sabe leer el lenguaje y neutraliza o cosifica a Odiseo (*méti*) frente a *ouútis/ métis*, indefinido pero masculino.

---

<sup>10</sup> Cfr. Lateiner (1995: 85)

Insistiremos en el análisis del verbo *homophronéo* que expresa los deseos del Cíclope, ya que resulta utilizado en pasajes clave de *Odisea*.

Odiseo, recién llegado a Esqueria en el canto 6, 180-185 pronuncia una alabanza de Nausícaa que expresa el deseo de la concesión de un buen matrimonio con el mismo verbo *homophronéo*. La identidad de pensamiento entre varón y mujer, vuelve al matrimonio poderoso y excelente. La consecuencia inmediata es que ellos se convierten en pena para los enemigos y regocijo para los amigos y, como consecuencia mediata, ellos obtienen *kléos*. El deseo de Odiseo en el canto 6 expresa tempranamente la máxima de la ética griega cristalizada por Solón en 13.3-5 ([*que los dioses me concedan*] *tener buena reputación entre todos los hombres / ser así, dulce para los amigos; acre para mis enemigos*).<sup>11</sup> Resulta sorprendente que el Cíclope exprese el deseo obviamente irrealizable de obtener este tipo de vinculación con su carnero, que expone más bien un anhelo de organización poderosa y con lenguaje (*potifonéeis*) frente a los enemigos –en este caso, Odiseo y sus tripulantes. Esta organización lingüística lo salvaría de la derrota y obtendría para él una lectura literal de su nombre. También involucra la gestación de una comunidad con el mundo natural, al que el universo de Odiseo – más preocupado por el cereal y la cultura- resulta ajeno. En el caso de Polifemo podemos leer el verbo como «ser simpatético a mis intereses»,<sup>12</sup> el verbo implicaría una relación de combatientes en un contexto de violencia; de todos modos la posibilidad de este tipo de vínculo entre Polifemo y el animal aparece habilitada por el divorcio existente entre el Cíclope y una sociedad humana normal.

Los problemas del lenguaje con el Cíclope son transferibles a otros dos planteos relativos al nombre, en el episodio narrado en el canto 19 de manera analéptica en que a propósito del reconocimiento se recupera el momento de denominación de Odiseo por su abuelo Autólico. También en esta ocasión, el nombre es desplazado por el pronombre *autós*, sólo que la referencialidad en este caso es positiva y recupera el nombre del abuelo, Autólico, el mismo lobo.

---

<sup>11</sup> Solón. Fr. 13.3-6: καὶ πρὸς ἀπάντων  
ἀνθρώπων αἰεὶ δόξαν ἔχειν ἀγαθῆν·  
εἶναι δὲ γλυκύν ὦδε φίλοις, ἐχθροῖσι δὲ πικρόν,...

<sup>12</sup> Es la traducción que propone Bolmarcich (2001: 208) y a la que adherimos. El término -en el contexto de los versos citados- no se refiere solamente a que el carnero pudiera poseer habilidad para hablar, sino también a que sería un hábil socio de Polifemo y colaboraría con su venganza, si informase el sitio preciso en el cual éste podría capturar a Odiseo a pesar de su ceguera.



En Esqueria, el discurso de Odiseo a Nausícaa en 6.180-185 aplica el concepto abstracto *homophrosýne* y el verbo en dual *homophronéonte* al matrimonio fundador de la comunidad isleña. Ya hemos mencionado la vinculación estricta entre conducta apropiada y buena reputación implícita en el uso de *homophronéo* y sus derivativos, pero la comunidad de los Feacios, asentada en otro paraíso insular, recibe una aplicación novedosa del término *homophrosýne* y sus hipónimos. Por una parte, la aplicación a una pareja en matrimonio sirve a la discusión de la inapropiada conducta de Clitemnestra y Helena. En *Ilíada* el término resulta inaplicable entre enemigos naturales, así lo formula Héctor en el canto 22.262-266, él y Aquiles son irreconciliables como leones. Sin embargo, implícitamente, *homophronéo* establece un tipo de relación entre guerreros, la aplicación del término a los reyes Feacios anticipa su aplicación a Odiseo y Penélope cuya relación se vuelve cada vez más única. De todos modos, *homophrosýne* define una relación entre seres humanos masculinos en un contexto de violencia y define su camaradería y su solidaridad en el riesgo. Se aplica a Telémaco y Pisístrato en Pilos, 15.195-198 como expresión de una unidad de seres similares en edad, características y experiencias. Esta identidad de pensamientos expresada por la *homophrosýne*, parece por lo tanto surgir del contexto de la *philia* masculina, además de ser una característica ética impuesta por la *areté* entre nobles, como constituyente de los valores cooperativos y competitivos en tiempos pacíficos y no pacíficos. En Esqueria y en Ítaca el término resulta aplicado a una pareja matrimonial. Entre otros testimonios similares, esta atribución de *homophrosýne* a varón y mujer, parece prolongarse en los primeros versos de la *Olímpica 7* de Píndaro: «en presencia de sus amigos, él lo hizo envidiable a causa de su matrimonio»<sup>13</sup> y, luego, en Heródoto 8.75.3,<sup>14</sup> e incluso en Teognis 1.79-82, el término va recibiendo una semántica política y se refiere a la comprensión entre aliados políticos o militares.<sup>15</sup> El término parece, por lo tanto, haber trascendido

<sup>13</sup> Píndaro. *Olímpica* 7.5-6:

..., ἐν δὲ φίλων

παρεόντων θῆκὲ νιν ζαλωτὸν ὁμόφρονος εὐνᾶς·

<sup>14</sup> Heródoto. *Hist.* 8.75.16-19

Οὔτε γὰρ ἀλλήλοισι ὁμο φρονέουσι οὔτ' ἔτι ἀντιστήσονται ὑμῖν, πρὸς ἑαυτοῦς τέ σφεας ὄψεσθε ναυμαχέοντας, τοὺς <τε> τὰ ὑμέτερα φρονέοντας καὶ τοὺς μή.

<sup>15</sup> Teognis. *Eleg.* 1.79-82:

Παύρους εὐρήσεις, Πολυπαῖδη, ἄνδρας ἑταίρους  
πιστοὺς ἐν χαλεποῖς πρήγμασι γινομένους,  
οἵτινες ἂν τολμῶιεν ὁμόφρονα θυμὸν ἔχοντες  
ἴσον τῶν ἀγαθῶν τῶν τε κακῶν μετέχειν.

del ámbito doméstico del matrimonio a la órbita política y comunitaria hasta definir en los oradores una armonía cívica.

Es decir que entre los ámbitos insulares que Odiseo atraviesa en el exilio, la isla de Polifemo y Esqueria presentan la *homophrosýne*; en un caso, como un deseo irrealizable de animalización y comunidad con los animales y, en otro caso, como desiderativo realizable aplicado a una comunidad utópica e hipercivilizada. Expresamos al inicio que entre los ámbitos insulares de *Odisea* nos interesarían Ogigia, la isla del Cíclope, Esqueria e Ítaca, los tres primeros son ámbitos correspondientes a los apólogos y en ellos la *homophrosýne* se registra como anhelo o como realidad. Las tres primeras islas comparten cierta inactividad narcótica con tierras autoflorecientes. En Ogigia se nos presenta la dicotomía humano/divino; en cambio el Cíclope, tan pastoral, se identifica con la violencia inhumana por su inapropiado banquete. Y en Esqueria la comunidad endogámica de Alcínoo y Arete extrema los lazos políticos y sanguíneos de la *homophrosýne*. Otro tanto podría afirmarse de la isla de Eolo.

Ítaca como espacio insular presenta características contrarias a las islas de los apólogos. No tiene buenos prados ni pasturas, por este motivo no es apta para la cría de caballos. Es rocosa, aunque tiene montes. Su descripción es más realística y su desorden la distancia de la amable Pilos, de Esparta y de los Feacios. El matrimonio que detenta el poder está trunco y debe recuperar los atributos de la *homophrosýne*. En el ámbito humano, en una isla no tan agradable como las islas de ensueño incluidas en las aventuras ni tan próxima a los dioses como los Feacios, cuyas naves son veloces como el pensamiento. En Ítaca, el matrimonio fundador por su *homophrosýne* es capaz de reconstruir el orden comunitario tal como se anticipa en 19.109-14.

Finalmente, la aparición o no del término *homophrosýne* para definir la comunidad ordenada a partir de los fundadores presenta otra posibilidad de lectura: el enfrentamiento Cíclope/Odiseo es un enfrentamiento entre el hijo de Poseidón y el favorito de Atenea, reproduce en clave amenguada un combate más interesante entre Poseidón y Atenea.

En Ítaca, bajo el franco dominio de Atenea, acallada la cólera funesta de Poseidón por designio de Zeus, el exilio de Odiseo termina por ser presentado como un itinerario de puente desde Troya hasta Ítaca. Desde los ámbitos de predominio de Poseidón -que colocan a Odiseo en permanente vaivén- hasta el ámbito de predominio de Atenea con la *homophrosýne* entre Odiseo y Penélope como garantía de poder y de *kléos*.

En las islas apologéticas el exilio corresponde a la *fygé*, a la fuga reiterada de las fuerzas antinósticas.

Desde el embate a la ciudad Troya, desde la violencia antropófaga del Cíclope, embates ambos que involucran a Poseidón; el exilio de Odiseo debe verse como un itinerario hasta la *mnesterophonía* en la patria. Crimen terrible, al que se llega porque Odiseo regresa -para decirlo en las palabras de Aquiles- como un *atímeton metanásten*. IX.648, un «migrante deshonrado».

En Ítaca, el espacio insular más anhelado, conflictivo y defectuoso, el lenguaje, el discurso, la civilización impuesta por Atenea acallan toda discordia y a ella y al narrador corresponden las palabras finales del poema:

«διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἴσχεο, παῦε δὲ νείκος ὁμοίου πτολέμοιο, 24.542-543

*Divino hijo de Laertes, Odiseo de múltiples recursos,  
detente, cesa la querrela de semejante guerra.*

Y el narrador coloca como coda:

ὥς φάτ' Ἀθηναίη, ὃ δ' ἐπέθετο, χαῖρε δὲ θυμῷ. 24.545

*así habló Atenea, él obedeció y se regocijó en su corazón.*

## **BIBLIOGRAFÍA**

### *Edición de Odisea utilizada*

Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.

Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J.B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.

Heubeck, A., Fernández-Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.

### *Bibliografía crítica*

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO

- Ballabriga, A. (1998) *Les fictions d'Homère. L' invention mythologique et cosmographique dans l' Odyssée*, París.
- Bolmarcich, S. (2001) «OMOFROSUNH in the *Odyssey*», CPh 96: 205-213.
- Cook, E. (1995) *The Odyssey in Athens. Myth of Cultural Origins*, Ithaca and London.
- Dougherty, C. (2001) *The Raft of Odysseus*, Oxford.
- Lateiner, D. (1995) *Sardonic Smile*, Michigan.
- Peradotto, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton.
- Silk, M. (2004) «The *Odyssey* and its Explorations», en Fowler, R. *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge: 31-44.
- Stanford, W. B. (1968<sup>2</sup>) *The Ulysses Theme*, Oxford.
- Vernant, P. (1965) *Mythe et pensée chez les Grecs*, París.
- Vidal Naquet, P. (1996) «Land and Sacrifice in the *Odyssey*. A study of religious and mythical meanings», en Schein, S. L. (ed.) *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*, Princeton: 33-55.
- Zecchin de Fasano, Graciela C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.

## HOMÉRIDAS Y REHENES<sup>1</sup>

JAUME PÒRTULAS  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

### Resumen

Una singular entrada del *Léxico* de Harpocración (siglo II d.C.), que invoca autoridades como Helánico de Lesbos y Crates de Atenas, ofrece un relato, singular y aberrante, sobre el origen de los Homéridas de Quíos. Estos serían los descendientes de los rehenes (*homêra*) que hombres y mujeres se dieron mutuamente, tras un violento enfrentamiento de sexos, en el marco de un festival de Dioniso, en Quíos. La contribución presente intenta comprender el alcance y el sentido de este relato; aduce para ello un pequeño corpus de narraciones sobre enfrentamientos entre hombres y mujeres, en el mito y/o en el ritual.

### Abstract

*A curious entry in Harpocraton's Lexicon (2nd. Century AD), citing authorities such as Hellanicus of Lesbos and Crates of Athens, gives a singular version of the origin of the Homeridai of Chios. They are, it claims, the descendants of the hostages (homêra) that men and women exchanged after a battle of the sexes that took place in the festival of Dionysus. In this paper, the scope and sense of this story are analyzed, on the basis of a corpus of stories dealing with quarrels between men and women within rites and/or rituals.*

### Uno

Me parece probable que algunos de ustedes se acuerden del II Coloquio «Los Griegos: Otros y Nosotros», organizado por el Centro de Estudios de Lenguas

---

<sup>1</sup> El presente texto surgió a raíz de un seminario de Doctorado en el Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona, durante el segundo cuatrimestre del curso 2005-2006. Deseo agradecer a quienes participaron en él la paciencia con que han sobrellevado mis perplejidades y, sobre todo, sus estimulantes observaciones y comentarios.

Clásicas de la Universidad Nacional de La Plata en el mes de mayo del año 2000. En aquella ocasión, yo impartí un ciclo de cuatro lecciones que se tituló *Vida y Muerte de un Ciego de Quíos*. Abordé entonces un cierto número de relatos legendarios en torno al padre Homero. Naturalmente, no creía en absoluto que semejantes relatos vehicularan elementos concretos de veracidad histórica; ni siquiera me interesaba demasiado formarme una opinión personal sobre la vida ‘real’, ‘auténtica’ del antiguo poeta, cuya existencia en el tiempo de la historia resulta más bien inverosímil, por lo menos en mi opinión. En cambio, la génesis de su leyenda me interesaba mucho; aspiraba a comprender un poco mejor si tales relatos contenían determinados elementos que pudieran contribuir a definir la función del poeta (siempre en relación con su actividad *como poeta, no como persona individual*) en el seno de la sociedad arcaica para la que cantaba.<sup>2</sup>

Evoco aquellas sesiones no porque desee retomar ahora el mismo argumento, sino porque mi tenaz afición a la ‘Leyenda homérica’ me pone a veces en contacto con algunos textos que los filólogos no suelen analizar y comentar demasiado a menudo, a pesar de que parece posible sacarles algún partido, todavía. Tal es el caso del que va a servirnos de punto de partida. Versa sobre los Homéridas, el famoso linaje de Quíos, a caballo entre la historia y la leyenda, del que Platón nos habla en algunos pasajes conocidos por todo el mundo.<sup>3</sup>

Los Homéridas eran considerados — o, en cualquier caso, ellos mismos se consideraban — descendientes del Poeta; se preciaban de conservar una versión particularmente correcta de sus composiciones y parece que las recitaban delante de determinados auditorios.

El texto que ahora me interesa no es más que una noticia de diccionario, o, por decir mejor (utilizando una terminología del todo anacrónica), de Diccionario Enciclopédico. Pertenece a una obra de época imperial, el *Léxico de los Diez Oradores* de Valerio Harpocración. Harpocración fue un lexicógrafo, erudito y probablemente maestro de retórica, activo en Alejandría en el siglo II de la era

---

<sup>2</sup> Algunas de aquellas especulaciones llegaron a adquirir forma escrita, antes o después del Congreso de La Plata. Vide Pòrtulas (1997: 9-18); Pòrtulas (1998: 327-336); Pòrtulas (2000: 39-53). Otros ensayos, como Pòrtulas (2007b), permanecen todavía en prensa.

<sup>3</sup> *Ion* 530d7, sobre todo; cf. también *Resp.* 599e 6 y *Phaedr.* 252 b4. Para la problemática en torno a los Homéridas, pueden consultarse Rzach (1913, *passim*); Allen (1924: 42-50); Jacoby (1961: 1-53); Burkert (1972: 74-85); Burkert (1979: 53-62); De Martino (1982: 47-55); Montanari (1990: 13-20, 43-58); Lambin (1995: 123-184); Pòrtulas (2000: 39-53); Kivilo (2001).

cristiana;<sup>4</sup> su *Léxico* puede considerarse como un testimonio más del renovado interés por el canon de los Oradores áticos, interés muy característico de la época — en conexión, claro está, con el movimiento aticista. Cita a casi todos los autores griegos de una cierta importancia, empezando por Homero, y da noticias a veces muy valiosas sobre temas religiosos, legales, constitucionales y sociales.<sup>5</sup> A continuación, copio la noticia de Harpocración sobre los Homéridas.

### *Harpocratonis Lexicon*

‘Ομηρίδαι Ἰσοκράτης Ἑλένη Ὀμηρίδαι γένος ἐν Χίῳ, ὅπερ Ἀκουσίλαος ἐν γ’, Ἑλλάνικος ἐν τῇ Ἀτλαντιάδι ἀπὸ ποιητοῦ φησὶν ὠνομάσθαι. Σέλευκος δὲ ἐν β’ περὶ βίων ἀμαρτάνειν φησὶ Κράτητα νομίζοντα ἐν ταῖς Ἱεροποιαῖς Ὀμηρίδας ἀπογόνους εἶναι τοῦ ποιητοῦ ὠνομάσθησαν γὰρ ἀπὸ τῶν ὁμήρων, ἐπεὶ αἱ γυναῖκες ποτε τῶν Χίων ἐν Διονυσίοις παραφρονήσασαι εἰς μάχην ἤλτον τοῖς ἀνδράσι, καὶ δόντες ἀλλήλοις ὄμηρα νυμφίους καὶ νύμφας ἐπαύσαντο, ὧν τοὺς ἀπογόνους Ὀμηρίδας λέγουσιν.

«**Homéridas:** Isócrates, en la *Helena* (x 64), afirma que los Homéridas eran un linaje (γένος) de Quíos. Tanto Acusilao de Argos en su libro III (FGrHist 2 F 2 = F 2 Fowler) como Helánico de Lesbos en la *Atlantíada* (FGrHist 4 F 20 = F 20 Fowler) declaran que este linaje recibía el nombre de ‘Homéridas’ a partir del poeta. Por su parte, Seleuco, en el libro II de las *Biografías* (FHG III 500 = FGrHist 341 F), afirma que Crates se equivoca, al declarar, en el *Tratado sobre los Sacrificios*, que los ‘Homéridas’ eran descendientes del poeta. Mas bien se llamaban así a partir de los ‘rehenes’ (ὁμήρων). Porque, en tiempos remotos, las mujeres de Quíos enloquecieron durante las fiestas de Dioniso y combatieron

<sup>4</sup> Noticia sobre Harpocración, sucinta pero suficiente para nuestros propósitos, en Sandys (1920: 325 ss.). Se le suele identificar con uno de los maestros de letras griegas de Lucio Vero, lo que permite fijar *grosso modo* su cronología. Fue autor también de una recopilación de «expresiones floridas» (Συλλογὴ ἀνθερῶν), que se ha perdido. Pinceladas rápidas, pero eficaces, sobre su actividad como lexicógrafo, en Tosi (1994: 173, 184-6); Degani (1995: 518-9). Harpocración fue editado por W. Dindorf (Oxford, 1853); la edición más reciente es la de Keaney (Amsterdam, 1999).

<sup>5</sup> La noticia en la tercera edición del *Oxford Classical Dictionary* (Oxford, 1996), firmada por N[igel] G. W[ilson], precisa que este *Léxico* «... is designed mainly as an aid to reading, not to composition in Atticist Greek. The contents are words (including proper names) and phrases, mainly from the orators, in alphabetical order, generally assigned to their sources, with explanations of points of interest or difficulty». Refiriéndose a las fuentes, indica también que Hecateo y Helánico son aprovechados con frecuencia (aparte de otros muchos autores que ahora nos interesan menos).

contra los hombres; luego se reconciliaron, y unos y otras se intercambiaron novios y novias como rehenes (ὄμηρα); sus descendientes se llamaron los 'Homéridas'.

Se trata, como puede observarse, de un texto vagamente borgiano, con su erudición recóndita y abstrusa, sobre la que no resultaría difícil ironizar un poco; la evocación de tradiciones más o menos familiares, pero medio olvidadas, y estos sabios lejanos, que oponen sus opiniones enfrentadas y polemizan los unos contra los otros. Pero no deja de ofrecer un vivo interés para el estudioso moderno, por lo menos en mi opinión, porque contiene algunas noticias e informaciones dignas de un estudio pormenorizado. Para analizar y comentar este texto, se pueden seguir, como mínimo, dos caminos: uno consistiría en indagar sobre estos autores y tratados de antigua erudición; hablar de Helánico y de Acusilao, de las *Biografías* de Seleuco y del *Tratado sobre los Sacrificios* de Crates de Atenas. No descarto hacerlo en alguna otra ocasión; pero hoy prefiero centrarme en el contenido de la noticia, esta extraña historia acerca de unos hombres y unas mujeres que, en una época muy lejana, riñeron y se pelearon en las fiestas del dios Dioniso en la isla de Quíos. Luego se reconciliaron, como no podía ser menos; y la trifulca culminó en un noviazgo general. Los descendientes de estas bodas multitudinarias fueron los Homéridas: poetas y, sobre todo, custodios y representantes de la poesía homérica.

Antes de continuar, es preciso hacer constar que existe otra versión, un poco distinta y abreviada de este mismo texto, que, además, omite las autoridades (Acusilao, Helánico y los demás); la encontramos en la *Suda*, el conocido cajón de sastre bizantino del siglo X, tan desordenado como útil.<sup>6</sup> Hela aquí:

#### *Sudae Lexicon*

Ὅμηριδαι· οἱ τὰ Ὅμηρου ὑποκρινόμενοι. οἱ δὲ γένος ἐν Χίῳ ἀπὸ τοῦ ποιητοῦ ὠνομασμένον· ἄλλοι δὲ φασιν ἀμαρτάνειν τοὺς οὕτω νομίζοντας· ὠνομάσθαι γὰρ ἀπὸ τῶν ὀμήρων· ἐπεὶ αἱ γυναῖκες ποτε τῶν Χίων ἐν Διονυσίοις παραφρονέσασαι εἰς μάχην ἤλθον τοῖς ἀνδράσι, καὶ δόντες ἀλλήλοις ὄμηρα νυμφίους καὶ νύμφας ἐπαύσαντο· ὧν τοὺς ἀπογόνους Ὅμηριδας λέγουσιν.

«**Homéridas:** Intérpretes de Homero. Unos dicen que fueron un linaje de Quíos, así denominado a partir del poeta. Otros afirman que los que dicen esto se equivocan,

---

<sup>6</sup> No resulta insólito que la *Suda* utilice el *Léxico* de Harpocración como fuente, habitualmente abreviándolo. Cf. Degani (1995: 525, n. 74).



y que se llamaban así a partir de la palabra ‘rehenes’. En efecto, en tiempos remotos las mujeres de Quiós enloquecieron durante las fiestas de Dioniso y combatieron contra los hombres; luego se reconciliaron, y unos y otras se intercambiaron novios y novias como rehenes; sus descendientes se llamaron los ‘Homéridas’.<sup>7</sup>

\* \* \* \* \*

Podemos apuntar de entrada que este singular relato quiota encaja de modo preciso con las tres fases que Arnold Van Gennep indicó, hace ya muchos años, para cualquier proceso iniciático: **1.** período de separación / **2.** transición / **3.** reintegración, agregación.<sup>8</sup> En el contexto de una celebración local de Dioniso, las mujeres de Quiós enloquecen (παρὰφρονήσασσι) y se apartan de los hombres. Estalla una guerra abierta (μάχη), que, de todos modos, acaba por terminar (ἐπαύσαντο). Tras entregarse hombres y mujeres mutuamente rehenes (ὄμηρα), se consigue la reconciliación; de ella surge un nuevo linaje, los Homéridas, que llevan en su nombre mismo el recuerdo de los antiguos rehenes. El hecho de que un relato que culmina con unas bodas adopte el esquema de un ritual *de passage* no constituye ninguna sorpresa; se ha observado con frecuencia que el proceso que culmina en el matrimonio constituye, para la mujer griega, el *rite de passage* por excelencia.<sup>9</sup> Tales observaciones deben servirnos como acicate para lanzarnos a explorar algunos rituales y mitos griegos que giran en torno a este motivo del enfrentamiento, de la querrela entre varones y mujeres.

## Dos

Los episodios de enfrentamiento entre los dos sexos — acompañados habitualmente de αἰσχρολογία, es decir, de la utilización de un lenguaje obsceno y violento, en un contexto ritualizado, y también, en algún caso, de travestismo — no constituyen nada insólito en los mitos ni tampoco en el culto de las antiguas comunidades griegas. Para ubicar en seguida a la αἰσχρολογία en la dimensión

<sup>7</sup> Resulta posible rastrear un eco más o menos confuso de semejante relato en algunas glosas del *Léxico* de Hesiquio; por ejemplo en ὄμηρα: τὰ ἐπὶ συμβιβάσει διδόμενα ἐνέχυρα («**homêra**: las prendas que se dan en un acuerdo»); y en ὄμηρεῦειν: συμφωνεῖν («**homêreuein**: ponerse de acuerdo»).

<sup>8</sup> Van Gennep (1960, *passim*). *Vide* también los artículos recogidos en Padilla (1999) y en Dodd & Faraone (2003), en particular Graf (2003: 3-24), Lincoln (2003: 241-254) y Redfield (2003: 255-259).

<sup>9</sup> Cf., de todos modos, las importantes precisiones y calificaciones de Ferrari (2003: 27-42).

religiosa que le corresponde no es preciso un dilatado discurso; basta con evocar las narraciones en torno a Yambe, la epónima del género yámbico — aquella esclava (tracia, en algunas versiones) que, con sus insultos y sus bufonadas obscenas, puso punto final en Eleusis al duelo y al ayuno de Deméter, inconsolable por la pérdida de Perséfone.<sup>10</sup> Esbozaré en primer lugar un rápido elenco, sin afán de exhaustividad, de algunos de estos cultos donde se produce un enfrentamiento entre hombres y mujeres, acompañado en muchos casos (aunque no en todos, ciertamente) de la αἰσχρολογία ritual. No tengo ni la posibilidad ni el deseo de profundizar aquí en el complejísimo problema de las relaciones entre mito y ritual, y tampoco sería éste el lugar más adecuado para hacerlo; sin embargo, voy a aducir preferentemente rituales que, como apuntaba antes, no carezcan del correlato mítico correspondiente.<sup>11</sup>

\* \* \* \* \*

Debemos a Plutarco (*Mulierum Virtutes* iv = *Mor.* 245 cf) una pintoresca narración del mito etiológico de las *Hybristika* de Argos: a saber, la defensa, encarnizada y victoriosa, de las mujeres argivas, encabezadas por la poetisa Telesila, contra el rey Cleómenes de Esparta.<sup>12</sup> Esta victoria se celebraba con una fiesta conmemorativa anual, en cuyo transcurso mujeres y varones intercambiaban sus vestidos; la αἰσχρολογία, aunque verosímil, no está específicamente documentada.<sup>13</sup> La ritualización de la hostilidad entre los dos sexos llega a un punto difícilmente superable en las *Lythobolia* (= ‘apedreamiento’) de Trecén (en honor de las heroínas/diosas Damia y Auxesia); la denominación, tan explícita, de este festival me ahorra un comentario pormenorizado.<sup>14</sup> La leyenda de Damia y Auxesia en Trecén diverge mucho de las versiones epidauria y egineta: en Trecén

<sup>10</sup> *Hym. Dem.* 202 ss.; Burkert (1985: 105); Di Nola (1974: 19-52); West (1974: 22-39).

<sup>11</sup> Tales festivos son rápidamente enumerados, y descritos de un modo a veces muy sumario, por Vílchez (1974: 391-395). Me he servido como punto de partida del apartado αἰσχρολογία en el manual canónico de Walter Burkert (1985: 103-105; 388-389).

<sup>12</sup> Otras fuentes: Heródoto vi 77 ss.; Pausanias ii 20, 8-9; Polieno viii 33.

<sup>13</sup> Cf. Nilsson (1957: 371-3). Análisis del episodio de Telesila y las mujeres argivas en Musti-Torelli (1986: 280-1); cf. también Nenci (1998: 243).

<sup>14</sup> Las *Lythobolia* son citadas y comentadas por Pausanias ii 32, 2. Sobre el culto de Damia y Auxesia en Trecén, cf. Musti-Torelli (1986: 322). Un poco más adelante (*vide infra*, p. 7), me referiré de nuevo a Damia y Auxesia, a propósito de su culto en Egina y en Epidauro. A propósito de las «Rituelle Kämpfe» que vertebraban su culto, cf. Nilsson (1957: 413-417).

se las consideraba unas παρθένοι procedentes de Creta, que hallaron la muerte, lapidadas, en el transcurso de una στάσις.

Cerraré esta primera enumeración, tan rápida como provisional, con una simple mención de un festival ateniense, las Tesmoforias del cabo Colias, junto al Fáleron,<sup>15</sup> y con las Agrionias argivas y de Orcómenos. La compleja problemática suscitada por este último festival (imposible de discutir sin replantearse el problema de las relaciones entre el dionisismo y el universo femenino) aconsejan aplazar su discusión para otra circunstancia.<sup>16</sup>

*Tres*

## ΑΙΣΧΡΟΛΟΓΙΑ

Resulta natural que bajo la única denominación de αἰσχρολογία se englobe habitualmente más de un tipo de lenguaje agresivo, grosero e inconveniente — inconveniente en circunstancias normales, se entiende. No es razonable esperar que nuestras fuentes (normalmente tardías, fragmentarias y con una transmisión a menudo defectuosa) lleguen a adentrarse en distinciones demasiado sutiles. Dado que aquello que nos proponemos analizar son mitos y rituales que se centran en el *enfrentamiento* entre los dos sexos, no será tanto la obscenidad *per se* aquello que nos importe, sino la agresividad y el insulto; ni qué decir tiene, por otro lado, que ambos tipos de αἰσχρολογία — la agresividad y la obscenidad — se producen regularmente contaminados y entremezclados.<sup>17</sup> Pero importa establecer una distinción, como mínimo, entre aquellos rituales en los que hombres y mujeres intercambian insultos, dicterios y descalificaciones y aquellos otros en que unas mujeres, separadas temporalmente, pero de modo estricto, de los varones, emplean *entre ellas solas* un lenguaje obsceno, o agresivo, o ambas cosas a la vez. La mayoría de ocasiones de esta última naturaleza tienen lugar en el curso de festivales en honor de Deméter y Dioniso (en Atenas, por ejemplo, durante las Stenia,

<sup>15</sup> Plutarco, *V. Sol.* viii 4. Cf. Parke (1977: 88 y n. 100). El festival se vincula con la leyenda solónica de la guerra megarensis y la conquista de Salamina.

<sup>16</sup> Plutarco *qConv.* VIII (*Mor.* 717 a); *qGraec.* 38 (*Mor.* 299 f); Hesiquio *s. v.* Vide también Nilsson (1957: 271-274). Para un replanteamiento muy interesante (aunque discutible) de todo este complejo mítico-ritual, *vide* Dowden (1989: 71-95).

<sup>17</sup> Reckford (1987: 466).

Tesmoforias, Haloa, Antesterias, Skira...). La interpretación tradicional consiste en postular que, a lo largo de estos festivales, el uso de un lenguaje intensamente sexualizado — así como la manipulación de objetos obscenos, tales como las pequeñas reproducciones de falos y de genitales femeninos de barro — pretende suscitar y despertar, mediante una suerte de magia simpática, la fertilidad latente en la naturaleza. Bien es verdad que, en nuestros tiempos post-frazerianos (o, por decir mejor, anti-frazerianos), no siempre resulta sencillo explicar de un modo convincente los mecanismos mágicos del vínculo entre risas e invectivas rituales y la renovación de la fecundidad de la tierra.<sup>18</sup>

## ΓΕΦΥΡΙΣΜΟΙ DE ELEUSIS

La dificultad — o, mejor dicho, la práctica imposibilidad — de distinguir de un modo claro y tajante entre obscenidad y agresividad se nos impone apenas nos enfrentamos a los famosos γεφυρισμοί o «insultos del puente», que saludaban el paso de la procesión eleusinia desde Atenas a la sede de los Misterios. Hesiquio, nuestra fuente principal (y prácticamente única) para este ritual, caracteriza los γεφυρισμοί en los siguientes términos:

### *Hesychii Alexandrini Lexicon*

γεφυρίς· πόρνη τις ἐπὶ γεφύρας, ὡς Ἡρακλέων. ἄλλοι δὲ οὐ γυναῖκα, ἀλλὰ ἄνδρα ἐκεῖ καθεζόμενον ἐπὶ τῶν ἐν Ἐλευσῖνι μυστηρίων συγκαλυπτόμενον ἐξ ὀνόματος σκώμματα λέγειν εἰς τοὺς ἐνδόξους πολίτας.

«**gephyris**: Una prostituta junto a un puente, según Heracleón. Otros afirman que no es una mujer, sino un hombre apostado allí, al paso de los Misterios Eleusinos, y que, desde su escondite, lanza insultos contra los ciudadanos prestigiosos».

γεφυρισταί· οἱ σκώπται· ἐπεὶ ἐν Ἐλευσῖνι ἐπὶ τῆς γεφύρας τοῖς μυστηρίοις καθεζόμενοι ἔσκωπτον τοὺς παριόντας.

---

<sup>18</sup> A propósito de esta cuestión de los vínculos entre risa, obscenidad y la renovación de la fecundidad de la tierra, puede consultarse (entre una bibliografía enorme) Richardson (1979: 213-217) desde una perspectiva sobre todo filológica y Di Nola (1974: 15-90) problemática antropológica. La lectura del viejo Reinach (1996: 145-158) resulta todavía gratificante.

«**gephytistai**: Los que insultan. Pues apostados junto al puente, en el camino de Eleusis, durante los Misterios, insultan a los que pasan».

Burkert (1983: 278) comenta sucintamente: «... this has often been linked to that part of the myth in which Baubo, by exposing herself obscenely, made the grieving Demeter laugh. But perhaps we must reckon with a variety of references in the myth here too».<sup>19</sup> Confrontado con los otros rituales previamente mencionados, este rito presenta algunas pequeñas variantes, como el disfraz y la (presumible) crítica social; pero el esquema básico de una mujer, o mujeres — o bien un hombre disfrazado de mujer — que utiliza un lenguaje insultante y obsceno contra representantes conspicuos del otro sexo, permanece invariable. La mayoría de estudiosos detectan en la historia de Yambe<sup>20</sup> (o de Baubó) el indiscutible mito etiológico de esta práctica singular;<sup>21</sup> y sugieren que su objetivo último no sería otro que el de conseguir «a magical effect on fertility in general» (Brumfield 1981: 81). En realidad, la conexión entre Yambe/Baubó y la αἰσχρολογία de las festividades demetrias constituye una observación mucho más característica de los autores modernos que de los antiguos (como recuerda oportunamente Di Nola 1974: 22-3): entre los antiguos, solamente Diodoro Sículo (v 4) y el Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca* i 5, 1) establecen semejante conexión en términos claros e inequívocos. Pero no hay duda, en cualquier caso, de que se trata de una inferencia razonable.

\* \* \* \* \*

Dado que mi propósito ahora no consiste en elaborar una taxonomía de todos los festivales en los que la αἰσχρολογία y el enfrentamiento de los sexos tienen un papel regular, sino simplemente en documentar un número suficiente de paralelos para comprender mejor nuestro texto de referencia (el relato quiota a propósito de los Homéridas), me limitaré a un elenco bastante reducido de narraciones y rituales — aquellos que, a mi parecer, se prestan mejor a la comparación. No intentaré tampoco someterlos a un análisis detallado. Pienso que los festivales que resultan más útiles para nuestros objetivos son los siguientes:

---

<sup>19</sup> Cf. también Mylonas (1961: 256, 280). Hace ya algunos años me ocupé brevemente de este ritual; *vide* Pörtulas (1991: 697-702). Sobre los insultos ἐξ ἀμάξει en las Antesterias, cf. Burkert, (1983: 229).

<sup>20</sup> *Himno homérico a Démeter*, 192-211.

<sup>21</sup> Cf. Deubner (1956 [1932]: 73 s.); Richardson (1979: 214).

1. Deméter Misia en Pelene de Acaya. 2. Damia y Auxesia en Trecén. 3. El ritual de Ánafa. 4. Las muy problemáticas Stenia. 5. Terminaré analizando el ritual del Fuego Nuevo en la isla de Lemnos, que se vincula al mito del retorno de los Argonautas. Este último es sin duda, entre los rituales enumerados, el que conocemos menos imperfectamente, gracias tanto a la relativa abundancia de fuentes antiguas (numerosas menciones en la epopeya y en los textos trágicos, en Heródoto, Apolonio de Rodas — y, sobre todo, sus escoliastas —, el Pseudo Apolodoro, Valerio Flaco, Estacio y, de un modo especial, Filóstrato)<sup>22</sup> como gracias, en particular, al talento de sus exégetas modernos — primero Georges Dumézil y, más tarde, Walter Burkert.

### *Cuatro*

#### **DEMÉTER MISIA, EN PELENE (ACAYA)**

Un culto demetríaco paradigmático, con la presencia simultánea de muchos elementos que nos importan (segregación momentánea de los sexos, rituales nocturnos y secretos, uso de la αἰσχρολογία...) lo tenemos documentado en Pausanias (vii 27, 9-10), a propósito de la ciudad de Pelene, en Acaya: «... A una distancia de unos sesenta estadios de Pelene, se halla el Miseon, un santuario de Deméter Misia. Dicen que lo construyó Misio, un argivo que — según narran los argivos — acogió en su casa a Deméter [...] Allí celebran una fiesta de siete días en honor de la diosa. En el tercer día de la fiesta, los hombres abandonan el santuario; las mujeres permanecen allí y celebran durante la noche las ceremonias prescritas. No sólo los hombres son expulsados, incluso los perros machos lo son. Al día siguiente, cuando los hombres regresan, se intercambian recíprocamente burlas e insultos (γέλωτί τε ἐς ἀλλήλους χρῶνται καὶ σκώμμασιν): las mujeres contra ellos y, a su vez, los hombres contra las mujeres». Moggi & Osanna (2000: 347) apuntan, en su comentario *ad locum*, que «il motteggio ingiurioso si ricollega direttamente al mito del lutto della madre per la perdita di Core, il quale viene interrotto grazie ‘all’ intervento liberatore del riso’». Se trata de la

---

<sup>22</sup> Dossier prácticamente exhaustivo en los apéndices añadidos por B. Leclercq-Neveu a su edición del trabajo clásico de Dumézil (cf. Dumézil 1998: 121-151).

interpretación tradicional, indudablemente correcta en sus líneas fundamentales, aunque quizás demasiado genérica. Como apuntábamos antes, merecería la pena indagar las diferencias entre las ceremonias que se desarrollan entre mujeres solas y aquellas que enfrentan las mujeres a los varones; pero el estado miserablemente fragmentario de nuestras fuentes no siempre permite trazar de un modo nítido esta clase de distinciones.

### DAMIA Y AUXESIA

Damia y Auxesia, dos divinidades a las que ya hemos aludido anteriormente,<sup>23</sup> presentan múltiples afinidades con Deméter y Core, hasta el punto de que en algunos lugares como Trecén ocupan el lugar de aquellas.<sup>24</sup> A propósito de una famosa querrela entre los eginetas, los atenienses y los epidaurios por el control de unas estatuas particularmente arcaicas y venerables de ambas diosas, construídas con madera de olivo ático, Heródoto (v 83) narra que los eginetas, tras robárselas a los epidaurios y asentarlas en su propia tierra, «... las propiciaban con sacrificios y coros femeninos que lanzaban invectivas (χοροῖσι γυναικῆϊοισιν κερτομίοισι); y establecieron para cada una de las dos divinidades diez hombres como coregos. Los coros no insultaban a ningún varón, solamente a las mujeres del país (κακῶς δὲ ἠγόρευον οἱ χοροὶ ἄνδρα μὲν οὐδένα, τὰς δὲ ἐπιχωρίας γυναικῆϊας). Tales ceremonias ya estaban en vigor entre los epidaurios, que también tienen sus rituales místéricos». Como recuerda oportunamente Calame (1977: 125), la disparidad de sexo entre coregos y coreutas, aunque no sea la cosa más frecuente, tampoco resulta insólita; existen otros ejemplos. Entre los intérpretes, empero, se produce un cierto grado de confusión a propósito del comportamiento de estos coros eginetas. A veces se entiende que los dos coros se insultan y agreden *el uno al otro*, a pesar de que el texto de Heródoto precisa con toda claridad que las víctimas de las injurias son las mujeres del país, genéricamente. Nenci, en su comentario *ad loc.* (1994: 280), no contribuye a disipar la confusión, cuando explica que el hecho de que los coregos sean varones

---

<sup>23</sup> *Vide supra*, p. 4.

<sup>24</sup> Nilsson (1957 [1906]: 41ss.); Deubner (1956 [1932]: 53, 57 s.); Calame (1977: 248). Cf. también Musti & Torelli (1986: 314, 322).

sirve como razón para que los insultos «non potessero che essere diretti alle donne del paese, in risposta ai cori femminili licenziosi». El pasaje resulta útil para recordar que la αἰσχρολογία femenina desplegada en los cultos de Démeter no interesa solamente a las mujeres, sino que constituye también un asunto de interés vital para la colectividad de los varones.<sup>25</sup>

### ÁNAFE

En el Egeo, en las Espóradas meridionales, se conoce el ritual de Ánafe, una pequeña isla no lejos de Tera. En el curso de un sacrificio en honor de Apolo Aigletes (=Apolo que se aparece resplandeciente), mujeres y hombres se insultaban los unos a los otros de un modo a la vez agresivo y jocoso. Según el mito etiológico, fueron las sirvientas de Medea quienes dieron origen a semejante práctica, durante el viaje de regreso de los Argonautas: cuando llegaron a aquel lugar, se dedicaron a insultar a los expedicionarios con enorme truculencia, en el curso de un sacrificio de acción de gracias en honor de Apolo. Este episodio, como es sabido, ha dado lugar a importantes tratamientos literarios por parte de algunos poetas helenísticos, como Apolonio de Rodas y Calímaco.<sup>26</sup> En el libro iv de las *Argonáuticas* (vv.1719-1730), Apolonio de Rodas narra lo siguiente: « (... *Los Argonautas*) hacían sacrificios del único modo en que pueden hacerlos hombres que sacrifican en una costa desierta. Cuando las mujeres feacias que servían a Medea les vieron hacer libaciones de agua sobre los tizones ardientes, ya no pudieron retener en sus pechos el ímpetu de la risa. ¡Habían visto tantas veces immolar bueyes en el palacio de Alcinoos! Y a su vez, los héroes se burlaban de ellas con palabras indecentes, alegrándose con las burlas (αἰσχροῖς ἐπεστοβέεσκον ἔπεσσι χλεύη γηθόσυννοι). Entre ellos se inflamó un juego de insultos y disputas injuriosas (κερτομῆ καὶ νεῖκος). En memoria de aquel cantar de los héroes (κείνης μολπῆς ἠρώων), mujeres y hombres se querellan (δηριόωνται) los unos con las otras, cada vez que se propician con sacrificios a Apolo el Resplandeciente, protector de

---

<sup>25</sup> La precisión en el sentido de que, durante las Tesmoforias atenienses, la ley obligaba a que los gastos de las mujeres atenienses corrieran por cuenta de sus maridos sirve como confirmación de este hecho indudable. Cf. Parke (1977: 86, 88); Brumfield (1981: 84-88).

<sup>26</sup> Otras fuentes que narran este mito (vinculándolo también con el ritual correspondiente): Conón (FGrHist 26 F 49 Jacoby); Pseudo Apolodoro, *Biblioteca* I 9, 26 (139).



la isla de Ánafe».<sup>27</sup> Por su parte, Calímaco consagra a este ritual el segundo αἴτιον del Libro i de su obra máxima. Toda esta primera sección de los *Aetia* — no sólo el episodio de Ánafe — gira en torno a motivos de αἰσχρολογία y de confrontación ritual. Introduciendo los dos episodios consecutivos de Ánafe<sup>28</sup> y del sacrificio de Lindos (frs. 22-23 Pfeiffer), la *persona loquens* interroga así a las Musas (fr. 7 Pfeiffer = 9 Massimilla): «¿Por qué celebran sus respectivos sacrificios el hombre de Ánafe con palabras indecentes (ἐπ' αἰσχροῖς), y el de Lindos con blasfemias (ἐπὶ δυσφήμοις)?». Los Escolios florentinos a Calímaco (*PSI* 1219, fr. 1 38-43) precisan que, del mismo modo que en Ánafe hombres y mujeres sacrifican a Apolo μετὰ αἰσχῶν εἰς ἀλλήλους λόγων, en Lindos se prodigaban las maldiciones (καταρῶν) contra Heracles.<sup>29</sup>

Antes de que se cierre el episodio argonáutico de Ánafe, hallamos una mención a Deó Raria, o sea Deméter.<sup>30</sup> La épiclesis 'Raria' alude, como es sabido, a la llanura de Ráron, cercana a Eleusis. Ya desde la edición *princeps* del papiro oxirrinquita, Edgard Lobel sugirió que Calímaco trazaba una confrontación entre Ánafe y los cultos demetríacos de Eleusis;<sup>31</sup> y se trata de una propuesta muy verosímil.

A continuación, intentaré comparar de un modo más preciso el ritual de Ánafe con la narración sobre los ὄμηρα, los Rehenes de Quíos. Para ello, voy a

<sup>28</sup> Fragmentos 7-21 Pfeiffer + *SH* 249A-251 Lloyd-Jones & Parsons.

<sup>29</sup> Comentando estos episodios, D'Alessio (1996: 386 n. 48) apunta: «Il secondo e il terzo aition riguardano due riti tipologicamente simili per la presenza della 'aiscologia', l'uso de insulti durante la cerimonia. Nel caso di Anafe, secondo un schema diffuso in ambito agricolo, una parte dei celebranti (le donne) insultano gli altri nella festa per Apollo 'Splendente'. A Lindo (nell'isola di Rodi) ad essere insultato è invece il dio-eroe Eracle...». En Lindos de Rodas, en efecto, se sacrificaba un buey entero, sin descuartizar, en honor de Heracles, bajo su épiclesis de *Bouthoinas*, el devorador de bueyes. Durante el sacrificio, los fieles insultaban groseramente al mismo dios-héroe al que iba destinado, reprochándole su desaforada voracidad. Aunque el estado lacunoso del papiro no consiente demasiadas certezas, el hecho de que tanto la voracidad como los insultos figuraban de un modo prominente en el correspondiente mito etiológico no ofrece duda alguna.

<sup>30</sup> En el curso del mismo fragmento 21 Pfeiffer citado hace un instante.

<sup>31</sup> Cf. Massimilla (1995: 284), «... i misteri di Eleusi erano l'unica festa attica nella quale le αἰσχρολογία coinvolgevano sia le donne sia gli uomini: è questo un punto di contatto con il culto di Apollo ad Anafe». Nuestro trabajo habrá servido para matizar y precisar esta perentoria afirmación de Massimilla.

<sup>27</sup> Cf. el comentario de Enrico Livrea (1973, *ad Ap. Rh. IV* 1726 ss.): «L'aiscologia è sempre stata legata ai culti agrari [...] ed il vincolo si intravede anche qui: il rito anafeo doveva essere in origine un comune rito propiziatorio dei poteri fertilizzanti della terra, poi razionalizzato con l'introduzione dell' αἴτιον argonautico e riassorbito nel culto di Apollo come divinità solare».

aislar los elementos siguientes: **i.** Querrela entre hombres y mujeres. **ii.** αίσχρολογία. **iii.** Divinidad celebrada. **iv.** Origen de un festival periódico. **v.** Conexiones con la palabra poética. Me parece que el resultado de la comparación puede sintetizarse en el siguiente esquema:

	<b>QUÍOS</b>	<b>ÁNAFE</b>
<b>i.</b> Hombres vs. mujeres	Guerra abierta (μάχη) de sexos	NO CONSTA
<b>ii.</b> αίσχρολογία	NO CONSTA	Eje tanto del mito como de la celebración
<b>iii.</b> Divinidad celebrada	DIONISO	APOLO
<b>iv.</b> Origen de un festival	Origen de los Homéridas, solamente	Sí: se trata de un festival todavía vigente
<b>v.</b> Conexión con la palabra poética	Son una familia de poetas	Insultos ritualizados (sin dimensión literaria)

## LAS STENIA

Las Stenia eran un festival de las mujeres del Ática que, como sucede tantas veces, conocemos poco y mal. Se celebraba el día nueve del mes de Pianopsión (correspondiente a octubre/noviembre), y, a partir de un momento dado (en cualquier caso, no muy antiguo), parece que se integró, aunque de una manera más bien laxa, en el gran ciclo de las Tesmoforias (del nueve al trece de Pianopsión), tan importante en el calendario ático.<sup>32</sup> A propósito de las Stenia, nos interesan un

<sup>32</sup> Rápida pincelada sobre las Stenia (y también sobre los γεφυρισμοί) en Harrison (1962 [1907]: 136). Vide también Parke (1977: 88, 156, 188); Brumfield (1981: 70-103); Zeitlin (1982: 138-153); Camps-Gaset (1994: 46).

par o tres de entradas lexicográficas, procedentes de los *Léxicos* de Focio y de Hesiquio. La información recopilada por el patriarca Focio es del siguiente tenor:

*Photius, s. v. Στήνια*

στήνια· έορτή Ἀθήνησιν, έν η̄ έδόκει ή άνοδος γενέσθαι τής Δήμετρος.  
έλοιδοροῦντο δ' έν αύτῇ νυκτός αί γυναίκες άλλήλαις. ούτως Εύβουλος.

**Stenia:** Una fiesta en Atenas, durante la que parece que tenía lugar el retorno (άνοδος) de Deméter. Durante su curso, las mujeres se insultaban (έλοιδοροῦντο) de noche unas a otras. Así figura en Eubulo [fr. 146 Kassel-Austin].

Brumfield (1981: 80) precisa que «Photius is quoting Euboulos at least concerning the abuse, if not the anodos»; pero Richard Hunter, el editor cantrabrigiense de este comediógrafo del siglo IV, duda bastante (cf. Kassel-Austin *ad locum*) de que la referencia sea correcta, y de que tales informaciones procedan efectivamente de Eubulo cómico.<sup>33</sup> A partir de la noticia de Focio, se desprende de un modo inequívoco que las mujeres cruzaban insultos *entre ellas* (έλοιδοροῦντο... άλλήλαις); información que encaja muy bien con la segregación de sexos imperante en la mayoría de celebraciones del ciclo de las Tesmoforias.<sup>34</sup> La mayoría de estudiosos apuntan los múltiples paralelismos con otros ejemplos de αίσχρολογία ritual. En cuanto a las dos entradas del *Léxico* de Hesiquio relacionadas con las *Stenia*, dicen así:

*Hesychii Alexandrini Lexicon*

στήνια· έορτή Ἀθήνησιν· καί διασκώπτουσι καί λοιδοροῦσιν

<sup>33</sup> Cf. Hunter (1993: 230): «There must be at least a reasonable doubt that the Euboulos here cited is the comic poet; we might expect a Hellenistic compiler rather than a dramatist to be the source of informations about a festival».

<sup>34</sup> En realidad, extender *a priori* la segregación de los sexos desde las Tesmoforias donde está bien documentada, incluso epigráficamente; cf. *ex. gr.* Prato (2001: xix ss.) a las mal conocidas *Stenia* no es absurdo; pero no deja de resultar un poco arriesgado. Parke (1977: 86) justifica esta práctica de los insultos entre mujeres como «a very satisfying release of the pent-up irritation brought on by hunger»; pero es difícil no estar de acuerdo con Camps-Gaset (1994: 46 n. 32), cuando denuncia semejante sugerencia como una racionalización con muy poco sentido.

«**Stenia**: Una fiesta en Atenas. También ‘se burlan’ e ‘insultan’»

στηνιῶσαι· βλασφημῆσαι, λοιδορῆσαι

«**steniôσαι**: Decir palabras obscenas. Insultar»<sup>35</sup>

Como se echa de ver en seguida, la diferencia básica entre estas noticias y la que aducíamos hace un instante, procedente del *Léxico* de Focio, radica en el hecho de que aquí **no** aparece la precisión de que las mujeres se insultaban las unas a otras (ἀλλήλαις), *no a los hombres*, en el curso de una ceremonia nocturna (νυκτὸς).<sup>36</sup> Hemos visto como el *Léxico* de Focio parecía aducir la autoridad del comediógrafo Eubulo como fuente principal; sin embargo, algunos especialistas adelantan razones para mostrarse escépticos al respecto. Nada puede conjeturarse, naturalmente, acerca de la fiabilidad de este desconocido «Hellenistic compiler» sugerido por Hunter (*vide supra*. nota 33); pero la precisión en los detalles podría revelarse ilusoria, e inducirnos por tanto a la incredulidad. Tampoco sería extraño que la ignota fuente de Focio haya sufrido un cierto grado de confusión entre la ἑορτή (muy poco conocida) de las Stenia, y las Tesmoforias, mucho más familiares. Ello nos lleva a afirmar que, a pesar de que continúan existiendo razones para suponer que la αἰσχρολογία jugaba un papel importante en las Stenia, su contexto exacto y, sobre todo, sus víctimas y sus destinatarios nos resultan un poco (o bastante) enigmáticos.

### *Cinco*

#### **EL FUEGO NUEVO DE LEMNOS**

Quisiera introducir ahora en la reflexión otro mito (dotado de un correlato ritual bien documentado) que articula elementos muy semejantes a los que nos han ocupado hasta ahora: **a)** violento enfrentamiento entre los dos sexos; **b)** una fase de separación y esterilidad; **c)** y, en tercer lugar, la reintegración que pone

---

<sup>35</sup> Discusiones sobre el sentido respectivo de διασκώπτειν, λοιδορεῖν, βλασφημεῖν: Di Nola (1974: 21 s.); Brumfield (1981: 80 ss.). No menciono las discusiones estrictamente filológicas, muy numerosas, porque constituirían un catálogo dilatado, pero poco útil para dilucidar la problemática presente.

<sup>36</sup> En principio, resulta lógico y de buen método aceptar la versión más completa y detallada (o menos fragmentaria), independientemente de la prioridad cronológica, puesto que parecería beber en mejores fuentes; asimismo se podría considerar que la otra ha sido objeto de una reducción, de una condensación más o menos mecánica. Pero ello depende de la fiabilidad de las fuentes en la medida en que pueda determinarse.

término a esta fase estéril. Estoy aludiendo al ritual del Fuego Nuevo en la isla de Lemnos, que se vincula con el mito de Jasón, Hipsipila y los Argonautas. Se trata de un complejo mítico-ritual estudiado en su día por Georges Dumézil (1924) en un trabajo pionero, y que con posterioridad ha dado lugar al análisis, tan conocido como justificadamente famoso, de Walter Burkert.<sup>37</sup> Sintetizaré el relato de manera sumaria, aunque supongo que todo el mundo lo recuerda. Antes de la llegada de los Argonautas a Lemnos, las mujeres de la isla habían dado muerte a traición a todos los varones, exasperadas por la pertinaz infidelidad de aquéllos con sus esclavas, capturadas en la vecina costa de Tracia. Solamente Hipsipila, la hija de Toante, soberano de la isla, se resolvió a salvar a duras penas a su anciano padre, y a hacerle embarcar en una precaria balsa. Cuando llegaron los Argonautas, Lemnos estaba completamente desierta de varones. Frente a frente los navegantes sin mujeres y las isleñas que habían asesinado a sus maridos, se produce un momento de perplejidad y vacilación; pero en seguida se ponen de acuerdo y se celebran unas alegres bodas colectivas. El episodio se conmemoraba en Lemnos todavía en época romana — tal como precisa Filóstrato —<sup>38</sup> con un festival del Fuego. Todos los fuegos de la isla se extinguían, mientras un navío se dirigía a buscar una nueva llama a la isla sagrada de Delos. Hasta que este navío no regresaba, la isla vivía en la obscuridad, el temor, el duelo, la dislocación de la sociedad y la separación de los sexos. Una vez transcurrido el tiempo marcado por la tradición, todos fuegos de la isla se volvían a encender, uno tras de otro, a partir de la llama sagrada de Delos; y la vida recomenzaba, renovada.

Voy a señalar algunas diferencias (pues los rasgos de semejanza saltan a la vista) entre esta prestigiosa tradición mítica y el relato sobre el origen de los Homéridas que nos ha servido de punto de partida; y a continuación haré incapié en algunos aspectos de la leyenda de Lemnos significativos para mis objetivos. El episodio de Quíos tiene lugar en el transcurso de una fiesta en honor de Dioniso (ἐν Διονυσίοις); en el caso de Lemnos, no se especifica en ningún momento la divinidad o las divinidades celebradas en el curso de la fiesta, aunque Burkert

<sup>37</sup> Dumézil (1998 [1924], *passim*); Burkert (2000: 227-249 [= 1970: 1-16]). Cf. también Nagy (2001: xv-xxxv). Burkert (*ibidem*, 229) precisa que los términos griegos más convenientes para referirse al 'festival' de Lemnos son ἐναγίσματα (purificación a fin de propiciarse a los difuntos) y τελεστικόν (rito místico).

<sup>38</sup> Cf. Filóstrato, *Heroico* liii, un pasaje que se refiere en presente a los ἐναγίσματα de Lemnos. Buen comentario al *Heroico* en Maclean & Aitken (2001), que reproducen el texto de De Lannoy (Teubner), acompañado de una amplia introducción y copiosas notas. Cf. también la edición anotada de V. Rossi (1997), con una buena introducción de Marcello Massenzio.

(2000 [1970]: 230-1) sugiere, con buenas razones, que se trata de Hefesto, el gran dios de la isla, probablemente en conexión con Afrodita, su compañera en el culto isleño. En el caso de Lemnos, son todos los aspectos de la vida — tanto individuales como colectivos — los que resultan profundamente regenerados y como rejuvenecidos, con el ritual del Fuego Nuevo; todo recomienza con un ímpetu y un vigor renovados. En el caso de Quíos, en cambio, el resultado de la reconciliación de los sexos parece concentrarse en el nacimiento de los Homéridas, un linaje de especialistas y guardianes de la palabra poética. Dumézil (1998 [1924]: 47, 66-76), en su análisis de la leyenda lemnia, puso mucho énfasis en un detalle singular de esta querrela entre ambos sexos: la epidemia de insoportable mal olor (δυσσομία) que afligió a las mujeres de Lemnos y que fue el detonante para el rechazo de sus maridos. También Burkert (2000 [1970]: 240 ss.) hace incapié en este particular, que sólo es recogido, entre las fuentes antiguas, por Mírsilo de Lesbos (un historiador y paradoxógrafo helenístico de mediados del siglo III aC).

La obra de Mírsilo también se ha perdido; conocemos el pasaje en cuestión gracias a los *Escolios* a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y — en una versión ligeramente distinta — a través de la colección de *Mirabilia* de Antígono de Caristo. Transcribo a continuación ambos textos.

***FGrHist 477 F 1<sup>a</sup> (=Schol. Ap. Rh. I 609-619e Wendel)***

Μυρσίλος ἐν πρώτῳ Λεσβιακῶν διαφέρεται καὶ φησι τὴν Μήδειαν παραπλέουσαν διὰ ζηλοτυπίαν ῥῖψαι εἰς τὴν Λῆμνον φάρμακον καὶ δυσσομίαν γενέσθαι ταῖς γυναιξίν· εἶναι τε μέχρι τοῦ νῦν κατ' ἐνιαυτὸν ἡμέραν τινά, ἐν ἧ δια τὴν δυσωδίαν ἀπέχθιν τὰς γυναῖκας ἄνδρα τε καὶ υἰεῖς.

«Mírsilo, en el Libro i de las *Historias de Lesbos*, no está de acuerdo, y afirma que Medea, cuando navegaba por las aguas de Lemnos, lanzó un hechizo, a causa de los celos, contra esta isla; entonces el mal olor (δυσσομία) se apoderó de las mujeres. Todavía hoy, hay un día cada año en el que, a causa de este mal olor, el marido y los hijos se apartan de las mujeres».

***FGrHist 477 F 1b (=Antigonus Carystius 118)***

Τὰς δὲ Λημνίας δυσόσμους γενέσθαι Μηδείας ἀφικομένης μετ' Ἰάσονος καὶ φάρμακα ἐμβαλοῦσης εἰς τὴν νήσον· κατὰ δὴ τινα χρόνον καὶ μάλιστα ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις, ἐν αἷς ἱστοροῦσιν τὴν Μήδειαν παραγενέσθαι, δυσώδεις αὐτὰς οὕτως γίνεσθαι ὥστε μηδένα προσιέναι.

«Las mujeres de Lemnos se convirtieron en malolientes (δυσόσμους) cuando llegó Medea en compañía de Jasón, y lanzó un hechizo contra la isla. En ciertas ocasiones, y sobre todo durante aquellos días en los que se narra que Medea hizo escala en Lemnos, las mujeres huelen tan mal que nadie se les acerca».<sup>39</sup>

Conviene destacar este ritmo ternario tan acentuado (ruptura/separación/reconciliación), que ya habíamos hallado en muchos de los escenarios rituales evocados hasta ahora: en Quíos, en el culto de Deméter en Pelene, en el de Damia y Auxesia en Trecén... Este ritmo ternario se manifiesta, en el mito y en el ritual de Lemnos, de un modo particularmente acentuado. Sus orígenes lejanos hay que rastrearlos, sin duda (de acuerdo con la propuesta de Arnold Van Gennep y de otros muchos estudiosos),<sup>40</sup> en antiguos rituales iniciáticos, que habían perdido su función y su sentido mucho tiempo atrás, pero que mantenían, en época histórica, la capacidad de organizar una serie de relatos míticos y de festivales y de articularlos de acuerdo con determinados *patterns*.<sup>41</sup> Lo fundamental es la quiebra, drástica y radical, del orden habitual de las cosas. El enfrentamiento entre ambos sexos — acompañado normalmente de αἰσχρολογία ritual, de obscenidades e insultos más o menos groseros — constituye una poderosa metáfora de semejante ruptura; y, en el caso del complejo mítico-ritual de Lemnos, el más rico y elaborado de cuantos hemos mencionado hasta aquí, la extinción de todos los fuegos de la isla y, sobre todo, la insólita δυσσομία de las mujeres — que, llevando las cosas a su límite, imposibilitaría cualquier tipo de contacto, no sólo el sexual — expresa esta ruptura de un modo incomparable.<sup>42</sup> La reconciliación, paralelamente, será fuente de toda clase de bienes. No sorprende en modo alguno que el nacimiento de un poeta — o de una estirpe entera de poetas, como los Homéridas, en el caso de

---

<sup>39</sup> El relato de Mírsilo resulta un poco aberrante respecto de la versión más frecuente del mito. Las diversas fuentes discrepan acerca de si los Argonautas hicieron escala en Lemnos *de regreso*, cuando Medea viajaba ya con ellos, o bien *antes* de llegar a la Cólquide como relata, entre otros, Apolonio de Rodas en el libro i de las *Argonáuticas*. Tales desacuerdos, empero, carecen de importancia para nuestro propósito. Puede hallarse un excelente análisis de las variantes del relato en la versión de Mírsilo de Lesbos en Burkert (2000 [1970]: 236-7).

<sup>40</sup> Aparte de Van Gennep (1960 [1909]), *vide* también Jeanmaire (1975 [1939]), Brelich (1969) y Dowden (1989).

<sup>41</sup> La divinidad en cuyo honor se celebran tales rituales varía bastante, y no parece constituir un rasgo fundamental; entre los festivales que hemos aducido, los hay en honor de Dioniso, de Apolo, Deméter, Hefesto, etcétera. La adjudicación de las celebraciones a estas divinidades posiblemente constituyó un desarrollo secundario.

<sup>42</sup> Para una efectiva comparación entre la δυσσομία de las mujeres de Lemnos y el consumo masivo de σκόροδα por parte de las mujeres atenienses durante las Skira, cf. Burkert (2000 [1970]: 240ss.).

Quíos — forme parte de los efectos benéficos propiciados por esta reconciliación de los sexos, que constituye al mismo tiempo una reintegración del orden cívico, e incluso del orden cósmico.

### *Seis*

## ARQUÍLOCO EN PAROS

Resulta importante recordar que nuestro objetivo final lo constituye la elucidación de determinadas tradiciones en torno a un γένος detentador de la palabra poética, los Homéridas. Por esto voy a mencionar otro relato, por desgracia muy fragmentario y mal conservado, que, por un lado, se aproxima (y, alternativamente, se aleja) de los rasgos peculiares de las narraciones que hemos comentado hasta ahora, mientras que, por el otro lado, alude a la **iniciación** de un maestro de la palabra poética, Arquíloco de Paros. Se trata de una historia paria, en efecto; y se relaciona con la biografía (en buena parte mítico-legendaria) del hijo más ilustre de aquella isla. La fuente de nuestro relato la constituye un pasaje particularmente mutilado de la *Inscripción de Mnesíepes*.<sup>43</sup> Así pues, acaeció que, siendo Arquíloco todavía muy joven (pero este particular se deduce solamente con incertidumbre y dificultades), se celebraba en Paros un festival, probablemente en honor de Dioniso.<sup>44</sup> Arquíloco, que sin duda gozaba de talento y/o de fama como improvisador (cf. l. 20, σχεδίασ[ι]), enroló e instruyó a algunos de sus ἑταῖροι — fueran éstos quienes fuesen — para constituir un Coro. La composición que el poeta y sus compañeros interpretaron se consideró demasiado yámbica (cf. l. 37, ἰαμβικώτερον); esta enigmática expresión significa probablemente que tenía un contenido sexual u obsceno demasiado explícito.<sup>45</sup> Los parios tomaron represalias, en el curso de un juicio.<sup>46</sup> La narración se hace más y más oscura; pero intuimos

<sup>43</sup> *Archilochi Testim.* 4 Tarditi = *SEG* xv 517, E<sub>1</sub> col. iii, ll. 16-50. Los párrafos siguientes constituyen un resumen de Pòrtulas (2007b, *en prensa*); allí se enumera la bibliografía (muy copiosa) suscitada por los complicados problemas exegéticos de la *Inscripción de Mnesíepes*.

<sup>44</sup> Cf. l. 17, τεῖ ἑορτεῖ. El nombre de Dioniso aparece en la *Inscripción*, pero sólo más adelante; cf. l. 32.

<sup>45</sup> En principio también podría interpretarse «demasiado insultante o agresivo», naturalmente; pero el desarrollo posterior del relato, cuando Dioniso inflige a todos los varones de Paros un ataque de impotencia, más bien favorece la primera interpretación. Por otra parte, algunos términos de la mutiladísima composición arquiloquea (fr. 251 W = 219 T) como el epíteto (de Dioniso) Οἰφολίωι y los nombres οὐλάς y ὄμφακες, sin duda utilizados *sensu obscaeno*, apuntan en la misma dirección.

<sup>46</sup> ἐν τεῖ κρίσει, en la l. 41, puede referirse a un proceso legal o, quizás, a un certamen poético.



que Dioniso castigó a todos los varones de la isla con un ataque de impotencia (cf. Il. 43-44 γίνεσθαι... ἀσθενεῖς εἰς τὰ αἰδοῖα).<sup>47</sup> Regularmente consultado, el oráculo de Delfos ordenó desagraviar al poeta, probablemente institucionalizando su composición.

Este relato ofrece tanto semejanzas importantes como notorias diferencias respecto al relato quiota que nos ha servido de punto de partida. Para empezar, **no** hallamos un enfrentamiento ‘hombres vs. mujeres’ en un contexto ritualizado; pero **sí** que hallamos mucha αἰσχρολογία (en la composición improvisada por el poeta y sus ἑταῖροι); y, desde luego, también hallamos una interrupción drástica del comercio sexual, cuando Dioniso inflige un ataque de impotencia a todos los varones de Paros.

A continuación, intento un sumario análisis de esta vieja historia paria, valiéndome de los mismos *ítems* previamente utilizados para comparar los relatos de Quíos y de Ánafa:

### PAROS

i. Hombres vs. mujeres	Los varones de Paros sufren una crisis de impotencia.
ii. αἰσχρολογία	De hecho, constituye el motivo central de toda la historia.
iii. Divinidad celebrada	Dioniso
iv. Origen de un festival	Posiblemente; pero la Inscip. está demasiado mutilada para la certeza.
v. Conexión con la palabra poética	Obviamente sí.

El dios objeto de la celebración es Dioniso en ambos casos. Del texto de la *Inscrición de Mnesíepes* parece deducirse que los habitantes de Paros, instruídos por el oráculo de Delfos, instauraron una celebración anual, en cuyo curso se volvía a cantar de nuevo la composición arquiloquea que había provocado todo el litigio; pero el estado lacunoso del texto no permite asegurarlo más allá de cualquier duda razonable.

---

<sup>47</sup> También este particular ha sido debatido; *vide* la bibliografía citada en el artículo mencionado en la nota 43 y, en especial, Csapo (1997: 253-295).

*Siete*

Sólo resta proceder a una comparación de conjunto entre la narración quiota a propósito de los Homéridas y algunos de los relatos más extensos de nuestro *corpus*. Para esta comparación, me valdré de los mitos y rituales de Ánafe, Lemnos y Paros, más ricos y complejos que los otros que hemos enumerado, a fin de precisar nuestras conclusiones.<sup>48</sup> Pienso que el resultado de la comparación podría sintetizarse en un cuadro como el siguiente:

	QUÍOS	ÁNAFE	LEMNOS	PAROS
Enfrentamiento hombres v.s. mujeres	Guerra abierta (μάχη) de ambos sexos	Enfrentamiento sólo verbal	Asesinato masivo de los varones	Impotencia masculina
αἰσχρολογία	NO CONSTA	Es el eje tanto del mito como de la celebración	Quizás en el Festival del Fuego Nuevo??	Un canto ἰαμβικώτερον
Divinidad celebrada	DIONISO	APOLO AIGLETES	Quizás HEFESTO y AFRODITA	DIONISO
Origen de una EORTH	No consta. Origen de una familia, los Homéridas	ἄτιον de un sacrificio periódico	La Fiesta del Fuego Nuevo	Quizá sí. La Inscrip. de Mnesíepes está muy mutilada
Vinculaciones con la palabra poética	LOS HOMÉRIDAS	Insultos ritualizados sin dimensión literaria	NO CONSTA	la poesía yámbica de Arquíloco

<sup>48</sup> No me parece necesaria una justificación extensa por el hecho de analizar como un 'mito' un relato legendario en torno a un personaje histórico como Arquíloco de Paros. Resulta posible (e incluso probable) que las biografías de los poetas griegos arcaicos contengan auténticos datos históricos, es decir, determinados episodios que verdaderamente sucedieron en la realidad de los hechos; pero su articulación en un relato coherente y con sentido depende fundamentalmente de ciertos *patterns* vinculados al mito (y al culto) de los héroes. La cuestión de las (pseudo-)biografías de los poetas del Arcaísmo griego ha generado una dilatada bibliografía, de la que me limito a enumerar a Fairweather (1974: 231-275); Lefkowitz (1981, *passim*); Röslér (1985: 131-144); Miralles & Pòrtulas (1988: 15-63); Pòrtulas (1994: 59-69); Pòrtulas (1995: 351-357); Pòrtulas (1997: 9-18); Pòrtulas (1998: 327-336); Hunzinger (2001: 47-61); Saïd (2001: 9-15); Pòrtulas (2006, *en prensa*).

Puede verse con facilidad que el *item* «enfrentamiento hombres vs. mujeres», que constituye el punto de partida de todos los relatos (y también de todos nuestros análisis) oscila desde el simple enfrentamiento verbal (en el caso de Ánafe) hasta el exterminio masivo de los varones, que dio al «Crimen de Lemnos» su siniestra fama. En Quíos se habla de «guerra abierta (μάχη)» entre ambos sexos; y en las tradiciones (pseudo-) biográficas sobre Arquíloco de Paros, este motivo adopta una forma peculiar, la de una crisis generalizada de impotencia masculina — un caso especial, pero bastante drástico, de incomunicación entre los sexos. El ritual refleja la crisis de maneras distintas según los casos. En Ánafe se instauró un sacrificio que se repite periódicamente; en Lemnos, el festival del Fuego Nuevo, la ocasión más importante de todo el calendario religioso de la isla. Parece que también en Paros la intervención del oráculo de Delfos desembocó en la instauración de una fiesta periódica (probablemente anual) en honor de Dioniso, que debió constituir el marco idóneo para la interpretación de la famosa composición arquiloquea; pero el carácter desesperadamente mutilado de la *Inscripción de Mnesípepes* no nos permite cerciorarnos de ello. En Quíos, no tenemos noticia de la instauración de ninguna έορτή; solamente podemos remitir al origen del γένος de los Homéridas, que probablemente desempeñaron un importante papel en el calendario de celebraciones poético-religiosas de la isla. Por otra parte, el vínculo entre la crisis y su superación por medio de la palabra poética no se documenta en Lemnos de ninguna manera. En Ánafe, tenemos la ritualización de las obscenidades y los insultos, en el curso del sacrificio; pero no parece que semejante αίσχρολογία llegase a asumir jamás una dimensión propiamente literaria. El polo opuesto lo tenemos en Paros, donde el relato parece funcionar como una suerte de αἴτιον para la poesía yámbica de Arquíloco;<sup>49</sup> y desde luego en Quíos, con el nacimiento de un linaje entero de cantores, los Homéridas.

Podría objetarse, naturalmente, que la poesía **heroica** — de la que se hacen intérpretes y transmisores los Homéridas — no es de ningún modo ‘yámbica’; carece casi por completo de la nota insultante y agresiva que constituye el rasgo dominante y más característico del yambo. Pero el proceso de disrupción y reintegración del orden social que hemos rastreado en nuestros relatos, y que creemos que puede hallarse en la raíz de formas poéticas diversas, probablemente no es exclusivo ni de la poesía de invectiva ni de la poesía de encomio; las

<sup>49</sup> Cf. el famoso, y discutido, έαμβικώτερον de la *Inscripción*.

celebraciones posteriores a la reconciliación de los sexos permiten tanto la nota del ψόγος y la αἰσχρολογία (en recuerdo de la separación y la discordia) como la del ἔπαινος. Por otra parte, nos hallamos aquí frente a una paradoja que los estudiosos señalan de vez en cuando, pero que no recibe siempre toda la atención que merece, por lo menos en mi opinión. Se trata del hecho de que, en la atención de los imaginativos biógrafos antiguos, el denominado ‘Homero Menor’, el autor tradicional de textos como el *Margites*, la *Eiresiōne* o el *Kaminos*, etcétera ha suplantado con frecuencia al poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*. Ahora no podemos detenernos a discutir esta cuestión; apuntemos solamente que semejante predilección de los ‘biógrafos’ por el ‘Homero Menor’, si bien se documenta, sobre todo, a partir de determinados textos tardíos, ya aparece *in nuce* desde las fases más primitivas de la ‘Leyenda homérica’.

\* \* \* \* \*

Concluamos. La leyenda quiota sobre los Homéridas parece antigua; o, como mínimo, responde a un esquema antiguo. La tentativa de relacionar la transmisión de la poesía homérica (a cargo de los Homéridas) con una vieja leyenda — y también con unos rituales — de enfrentamiento entre hombres y mujeres, que culminaban en la celebración de unas bodas masivas, no parece de ningún modo absurda. Es indiscutible que el esfuerzo por alcanzar algún vislumbre nuevo acerca de los ambientes en que tuvieron lugar las primeras, y muy oscuras, fases en la transmisión de los poemas homéricos suele resultar largo, fatigoso, muchas veces poco gratificante. Pero me parece que, en esta ocasión, algo se ha conseguido: podemos entrever una pequeña provincia marginal, poco explorada, del inmenso continente ‘Homero’.

## BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES

- D’Alessio, G. B. (ed.) (1996). *CALLIMACO. Aitia, Giambi e Altri Frammenti*, Milán, BUR.  
Dindorf, W. (ed.) (1969) [1853]. *HARPOCRATIONIS Lexicon in decem oratores atticos*. Ex recensione G. D. Groningen, Boekhuis (Reimpresión fototípica de la edición de Oxford 1853).

- Fowler, R. L. (ed.) (2000). *Early Greek Mythography. Vol 1: Text and Introduction*, Oxford University Press.
- Hansen, P. A. (ed.) (2005). *HESYCHII ALEXANDRINI Lexicon*. Editionem post Kurt Latte continuans recensuit et emendavit P. A. H. Berlin & Nueva York, De Gruyter.
- Hunter, R. L. (ed.) (1983). *EUBULUS. The Fragments*. Cambridge University Press.
- Keaney, J. J. (ed.) (1991). *HARPOCRATION. Lexeis of the Ten Orators*, Amsterdam, Hakkert.
- Livrea, E. (ed.) (1973). *APOLLONII RHODII Argonauticon Liber quartus*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di E. L. Florencia, La Nuova Italia.
- Maclean, J. K. B. & Aitken, E. B. (eds.) (2001). *FLAVIUS PHILOSTRATUS. Heroikos*, Translated with an Introduction & Notes, Atlanta, Society of Biblical Literature.
- Massimilla, G. (ed.) (1996). *CALLIMACO. Aitia, Libri Primo e Secondo*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. M. Pisa, Giardini Editori.
- Moggi, M. & Osanna, M. (eds.) (2000). *PAUSANIA. Guida della Grecia. Libro vii. L'Acaia*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Musso, O. (ed.) (1985). *[ANTIGONUS CARYSTIUS]. Rerum Mirabilium Collectio*. Edidit O. M. Nápoles, Bibliopolis.
- Musti, D. & Torelli, M. (eds.) (1986). *PAUSANIA. Guida della Grecia. Libro ii. La Corinzia e l'Argolide*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Nenci, G. (ed.) (1994). *ERODOTO. Le Storie. Libro v. La rivolta della Ionia*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Nenci, G. (ed.) (1998). *ERODOTO. Le Storie. Libro vi. La battaglia di Maratona*, Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Prato, C. (ed.) (2001). *ARISTOFANE. Le Donne alle Tesmoforie*. A cura di C. P. Traduzione di Dario Del Corno, Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore.
- Richardson, N. J. (ed.) (1979). *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press.
- Rossi, V. (ed.) (1997). *FILOSTRATO. Eroico*. A cura di V. R., prefazione di M. Massenzio, Venecia, Marsilio.

- Tarditi, G. (ed.) (1968). *ARCHILOCHUS*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.  
Wendel, C. (ed.) (1935). *Scholia in Apollonium Rhodium Vetera*. Recensuit C. W. Berlin, Weidmann (Utilizo la reproducción fototípica de 1985).

## ESTUDIOS

- Allen, T. W. (1969) [1924]. *Homer. The Origins and the Transmission*, Oxford, Clarendon Press. (Utilizo la reimpresión fototípica de 1969).  
Brelich, A. (1969). *Paidés e Parthenoi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.  
Brumfield, A. C. (1981). *The Attic Festivals of Demeter and their Relation to the Agricultural Year*, Salem, Arno Press.  
Burkert, W. (1972). «Die Leistung eines Kreophylos. Kreophyleer, Homeriden und die Archaische Heraklesepiik», *Museum Helveticum* xxxix: 74-85.  
Burkert, W. (1979). «Kynaihos, Policrates and the Homeric Hymn to Apollo», en G.W. Bover-sock, W. Burkert e M. C. J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies pre-sen-ted to B. M. W. Knox*, Berlin-Nueva York, De Gruyter, 1979: 53-62.  
Burkert, W. (1983). *HOMO NECANS. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (Translated by P. Bing), Berkeley & Los Angeles, University of California Press.  
Burkert, W. (1985). *Greek Religion Archaic and Classical* (Translated by J. Raffan), Oxford, Basil Blackwell.  
Burkert, W. (2000) [1970]. «Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos: A Study in Myth and Ritual», en R. Buxton (ed.), *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford University Press, 227-249. Primera publicación en *Classical Quarterly* xx: 1-16.  
Calame, Cl. (1977). *Les cœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.  
Camps-Gaset, M. (1994). *L'année des grecs. La Fête et le Mythe*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon/Les Belles Lettres.  
Csapo, E. (1997). «Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual and Gender-Role (De)construction», *Phoenix* li: 253-295.  
Degani, E. (1995). «La lessicografia», en G. Cambiano, L. Canfora & D. Lanza (eds.) *Lo Spazio letterario della Grecia antica. Volume II. La*

- ricezione e l'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 505-527.
- De Martino, Fr. (1982). *Omero agonista in Delo*, Brescia, Paideia Editrice.
- Deubner, L. (1956) [1932]. *Attische Feste*, Berlín, Akademie Verlag. (Reimpresión fototípica de la primera edición de 1932).
- Di Nola, A. (1974). *Antropologia religiosa*, Florencia, Vallecchi.
- Dodd, D. B. & Faraone, C. A. (eds.) (2003). *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New Critical Perspectives*, Londres & Nueva York, Routledge.
- Dowden, K. (1989). *Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, Londres & Nueva York, Routledge.
- Dubel, S. & Rabau, S. (eds.), (2001). *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion.
- Dumézil, G. (1998) [1924]. *Le crime des Lemniennes. Rites et légendes du monde égéen*. Edition présentée, mise à jour et augmentée par B. Leclercq-Neveu, Paris, Éditions Macula.
- Fairweather, J. (1974). «Fiction in the Biographies of Ancient Writers», *Ancient Society* v: 231-275.
- Ferrari, G. (2003). «What kind of rite of passage was the Ancient Greek wedding?», en Dodd & Faraone 2003: 27-42.
- Graf, F. (1985). *Nordionische Kulte: Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Rome Schweizerisches Institut.
- Graf, F. (2003). «Initiation: a concept with a troubled history», en Dodd & Faraone 2003: 3-24.
- Harrison, J. E. (1962) [1907]. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Londres, Merlin. Reimpresión de la segunda ed. publicada por Cambridge University Press en 1907.
- Hunzinger, Ch. (2001). «Miracles et merveilles dans les vies des poètes anciens», en Dubel & Rabau 2001: 47-61.
- Jacoby, F. (1933) [1961]. «Homerisches», en *Kleine philologische Schriften I*, hrsg. H. J. Mette, Berlin, Akademie-Verlag, 1961: 1-53 (Primera edición en *Hermes* lxxviii: 1-50).

- Jeanmaire, H. (1975) [1939]. *Couroï et Courètes*, Nueva York, Arno Press (Reimpresión facsímil de la primera edición, 1939, Lille, Bibliothèque Universitaire).
- Jensen, M. Skaftø (1980). *The Homeric Question and the Oral Formulaic Theory*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Johnston, S. I. (2003). «'Initiation' in myth, 'initiation' in practice: the *Homeric Hymn to Hermes* and its performative context», en Dodd & Faraone 2003: 155-180.
- Kivilo, M. (2001). «The Archaic Biography of Homer», *Studia Humaniora Tartuensia* ii. (Edición electrónica: <http://www.ut.ee/klassik/sht/>).
- Lambin, G. (1995). *Homère le Compagnon*, Paris, CNRS.
- Lefkowitz, M. R. (1981). *The Lives of the Greek Poets*, Londres, Duckworth.
- Lincoln, B. (2003). «The initiatory paradigm in anthropology, folklore and history of religions», en Dodd & Faraone 2003: 241-254.
- Miralles, C. & Pòrtulas, J. (1998). «L'Image du poète en Grèce archaïque», en N. Loraux & C. Miralles (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 1998: 15-63.
- Montanari, E. (1990). *Introduzione a Omero*, Florencia, Sansoni.
- Mylonas, G. E. (1961). *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press.
- Nagy, G. (2001). «The Sign of the Hero: A Prologue», en Maclean & Aitken 2001: xv- xxxv.
- Nilsson, M. P. (1957) [1906]. *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen*, Stuttgart, Teubner (Reproducción fototípica de la primera edición de 1906).
- O'Higgins, L. (2003). *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge University Press.
- Padilla, M. W. (ed.) (1999). *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Londres & Toronto, Associated University Presses, Bucknell Review.
- Parke, H. W. (1977). *Festivals of the Athenians*, Londres, Thames and Hudson.
- Pòrtulas, J. (1991). «Arquíloc entre el carnaval i el simposi», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IX Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Universitat de Barcelona, 1991: 697-702.
- Pòrtulas, J. (1994). «Vida y Muerte del Poeta», *Revista de Occidente* clviii: 59-69.
- Pòrtulas, J. (1995). «De Vita Homeri», *METIS. Revue d'Anthropologie du monde grec ancien*, ix-x: 351-357



- Pòrtulas, J. (1997). «Les cent vides d'Homer o els orígens del còmico-seriós», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* xii-xiii: 918.
- Pòrtulas, J. (1998). «Généalogies d'Homère», en D. Auger et S. Saïd (eds.) *Généalogies Mythiques*, Centre de Recherches Mythologiques de Paris X-Nanterre: 327-336.
- Pòrtulas, J. (2000). «Omeridi e Creofilei», *Lexis* xviii: 39-53.
- Pòrtulas, J. (2006). «ΑΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΟΙΔΙΜΟΣ. Archilochean Oracles», en *Archilochus and his Age. Second International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades* (Paros, Greece, October 7-9, 2005), en prensa.
- Pòrtulas, J. (2007a). «Homéridas bajo el Imperio de Roma», en Fr. Mestre (ed.), *Local versus global: algunos aspectos de la identidad griega en el Imperio romano*, en prensa.
- Pòrtulas, J. (2007b). «Poesía de festival y poesía de simposio: Algunas reflexiones antropológicas sobre Arquíloco de Paros», en *Cultura Clásica y su tradición. Balance y perspectivas actuales. I Congreso Internacional de Estudios Clásicos en México*, UNAM, en prensa.
- Reckford, K. J. (1987). *Aristophanes' Old-and-New Comedy. Volume I: Six Essays in Perspective*, Chapel Hill & Londres, The University of North Carolina Press.
- Redfield, J. (2003). «Initiations and initiatory experience», en Dodd & Faraone 2003: 255-259.
- Reinach, S. (1996). *Cultes, Mythes et Religions*. Édition établie, présentée et annotée par H. Duchêne, Paris, Robert Laffont/Bouquins (Los textos aquí antologados aparecieron originariamente entre 1905 y 1923, en cinco volúmenes).
- Rzach, A. (1913). 'Homeridai', *Realencyclopädie der Altertumwissenschaft* VIII, 2, cols. 2164-68.
- Rösler, W. (1985). «Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'io' nella lirica greca arcaica», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* xlvi: 131-144.
- Saïd, S. (2001). «De l'homme à l'œuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'Antiquité», en Dubel & Rabau 2001: 9-15.
- Sandys J. E. (2003) [1920]. *A History of Classical Scholarship*, Cambridge University Press (Utilizo la reproducción fototípica publicada por Martino Publishing, Mansfield Centre, CT, 2003).

JAUME PÒRTULAS

- Sfamini Gasparro, G. (1988). *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma' di Bretschneider.
- Sourvinou-Inwood, C. (1991). *'Reading' Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford, Clarendon Press.
- Tosi, R. (1994). «La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina ed il loro sviluppo successivo», en Fr. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, Vandœuvres-Genève, Entretiens de la Fondation Hardt xl: 143-209.
- Van Gennep, A. (1960) [1909]. *The Rites of Passage* (Translated by M. B. Vizedom & G. L. Caffee), The University of Chicago Press (El original francés fue publicado en 1909).
- Vílchez, M. (1974). «El enfrentamiento hombre/mujer: De los rituales a la literatura», *Emerita* xlii: 375-407.
- Vulgo Gigante, G. E. (1996). *Vite di Omero*, Nápoles, Università degli Studi 'Federico II'. Dipartimento di Filologia Classica.
- West, M. L. (1974). *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter.
- Zecchini, G. (2000). «Harpocraton and Athenaëus: Historical Relationships», en D. Braund & J. Wilkins (eds.) *Athenaëus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, University of Exeter Press, 2000: 153-160.
- Zeitlin, F. I. (1982). «Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter», en *Texts & Contexts: American Classical Studies in Honor of J.-P. Vernant*, *Arethusa* xv: 129-157.

## VIRGILIO Y LA PALABRA POÉTICA

ANTONIO ALVAR EZQUERRA  
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

### **Resumen**

El objetivo de esta ponencia es mostrar de manera sucinta y didáctica cómo Virgilio convierte la lengua hablada en lenguaje poético, capaz de expresar todo tipo de realidades y sentimientos, de acuerdo con las exigencias y propuestas de la poesía helenística. Se utilizan dos recursos para alcanzar el objetivo: el primero apela a los conocimientos del oyente y pretende mostrar de manera racional, mediante el comentario de un único verso (*Ecl.* II 1), cómo fuerza Virgilio la lengua latina para transformarla en una versátil herramienta de expresión poética; de ese modo queda palmariamente claro que su poesía, si bien parte de la helenística, es un producto genuinamente romano y personal. El segundo recurso apela a los sentimientos y a las competencias estéticas del oyente pues se le hace penetrar de manera intuitiva en la poética virgiliana mediante la lectura en traducción rítmica –siguiendo tan de cerca como es posible sus propios recursos rítmicos- de algún pasaje de la *Eneida*, en este caso concreto, el comienzo del libro IV.

### **Abstract**

*It is the intention of this paper to show in a didactic and succinct manner the way in which Virgil transforms spoken language into poetic language, enabling it to express a whole variety of realities and feelings in line with the demands and proposals of Hellenistic poetry. I will be using two methods to reach this objective. The first one resorts to the listener's knowledge, and intends to show rationally -by means of the commentary of a single verse (Ecl. II 1)- the way in which Virgil pushes Latin language to transform it into a flexible tool for poetic expression. Hence, it becomes clear that although his poetry starts off from Hellenistic grounds, it is a truly Roman and personal product. The second one turns to the listener's feelings and aesthetic competences, allowing him/her to penetrate Virgil's poetics by means of the rhythmic reading -in translation, although*

ANTONIO ALVAR EZQUERRA

*following very closely its own rhythmic resources- of a passage of the Aeneid, i.e. the beginning of Book IV.*

*0. Preámbulo:*

Quiero agradecer a los organizadores de este «Cuarto Coloquio Internacional», y en especial a Ana M<sup>a</sup> González de Tobia, maestra infatigable y admirada, la amabilidad que han tenido al volverme a invitar para compartir con Vds. estos días y al darme el privilegio de atribuirme una Conferencia Plenaria. Entiendo que lo hacen más atendiendo al hecho de que en estos momentos me toca presidir la Sociedad Española de Estudios Clásicos, que a mis méritos personales. Gracias de corazón.

Y, al hacerme la invitación, me situaron ante el delicado compromiso de proponer un tema acorde con el título genérico de este Coloquio, a saber, «Lenguaje, discurso y civilización. De Grecia a la Modernidad». Desde hace años dedico buena parte de mis horas de trabajo a pelearme con Virgilio y no hará falta que les jure que esas horas de pelea y de trabajo me producen satisfacciones y emociones difícilmente parangonables con ninguna otra. Por tanto, me pareció oportuno venir aquí a compartir con Vds. algunas de esas satisfacciones y emociones. Sin duda, muchos de Vds. pensarán que hay que ser atrevido para tratar un tema como el que les he propuesto, «Virgilio y la palabra poética», con todo lo mucho y bueno que ya se ha dicho durante tantos siglos sobre la poesía del príncipe de los poetas latinos. Pues sí, hay que ser atrevido, e incluso inconsciente. Pero déjenme que les diga en mi descargo que estoy firmemente convencido de que la primera obligación del profesor universitario es «repetir» a las generaciones que le siguen todo lo que ha aprendido; y la segunda es tratar de incrementar, en la medida de sus posibilidades, el acervo de saberes que constituyen su ámbito de trabajo. Por tanto, valdría la pena hablar de la poesía de Virgilio con tal de que lo que pueda decir aproveche a una tan sola de las personas que me escuchan en este momento.

Pero es que, además, no me resigno a aceptar que los grandes autores, las grandes obras y los grandes temas no deban ser tratados porque ya nada nuevo ni bueno se puede decir de ellos. ¿Cómo es posible que en nuestros Congresos de estudios Clásicos –y ahora me refiero en particular a lo que ocurre en España- ya casi nadie hable de Homero o de Virgilio, de Platón o de Cicerón, en beneficio de otros asuntos, interesantes, sí, pero de significado mucho menos trascendente?

Hace unos días me encontraba en Bolonia, ciudad universitaria donde las haya. Busqué en sus mejores librerías estudios sobre Virgilio. No encontré ni uno. Sí había traducciones de la *Eneida* sobre todo, en formato de bolsillo y destinados a los estudiantes del Liceo, lo que significa que carecían de introducciones ambiciosas y de anotaciones solventes. Pueden imaginarse la melancólica sensación que me produjo ese desierto intelectual: Virgilio ya no existe ni en Italia. Quizás lo ha matado su propio éxito. Pero seamos optimistas y consideremos la anécdota simplemente como una anécdota.

Con todo, quizás se sorprendan si les digo que en la *Enciclopedia Virgiliana*,<sup>1</sup> ese monumento de erudición consagrado a nuestro poeta, no existe la entrada «Estilo» ni nada que se le parezca. ¿Cómo es posible? ¿Renunciaron los autores de la *Enciclopedia* a esa entrada dada su desmesura? ¿O simplemente se olvidaron de ella? No creo ni una cosa ni la otra. Pero el caso es que quien quiera saber algo a propósito del estilo virgiliano –o, dicho de otro modo, de su particular uso del lenguaje para dotarlo de significancia poética- lo tendrá difícil si consulta la para muchísimos otros propósitos utilísima *Enciclopedia Virgiliana*.

Y ahora, aún no repuestos quizás de esta sorpresa, les diré otra cosa no menos notable (*mirabile dictu*). No existe tampoco, a lo que yo sé, una *Historia de la Estilística* o algo similar, a la que podamos acudir para poder discriminar rápidamente qué es virgiliano y qué no.<sup>2</sup> Ya sé que las modernidades no están para andar haciendo historias de nada; eso es decimonónico. Por no hacerse, ya no se hace ni siquiera *Historia de la Lengua*: prácticamente ha desaparecido de nuestros programas universitarios, como ocurrirá con la *Historia de la Literatura*, en beneficio de tendencias más actuales, que se servirán (se sirven ya) de los textos exclusivamente como herramientas más o menos útiles para hacer eso que se llaman «estudios culturales», ya saben, estudios de género, minorías, identidad, etc., etc., todos ellos sin duda muy oportunos siempre y cuando no se olvide el conocimiento y el cultivo de las bases filológicas que han de sustentarlos.

---

<sup>1</sup> Della Corte, F. (1984-1991).

<sup>2</sup> Hay, no obstante, numerosas obras sobre Estilística latina; ahora me vale con mencionar una tan sólo, la bien conocida y excelente de Marouzeau, J. (1970<sup>3</sup>). Y para la construcción de la lengua poética en latín, conviene siempre acudir a los añejos pero modélicos ensayos de W. Kroll, H. H. Janssen y M. Leumann contenidos en Lunelli, A. (ed.) (1974).

No existe, pues, una Historia de la Estilística, ni exclusiva para el espacio literario latino, ni en relación con el griego. Sí poseemos una obra monumental bien conocida por todos, *Die Antike Kunstprosa* de Eduard Norden,<sup>3</sup> mas, como su propio nombre indica, está consagrada esencialmente a textos en prosa, de modo que la obra de Virgilio no es de su incumbencia.

Por tanto, si queremos saber cómo trabajó Virgilio la palabra para hacerla poética tenemos que acudir a monografías específicas –pocas<sup>4</sup> (y ojalá dispusiéramos de alguna similar a la de E. Fraenkel para Plauto)-<sup>5</sup> y a estudios particulares –muchísimos-;<sup>6</sup> por su parte, las introducciones a las obras del poeta, aunque suelen ofrecer algunas noticias referidas a esta cuestión, lo hacen de manera apresurada y poco sistemática. No esperen de mí, en este momento, sin embargo, que dé cabal respuesta a mi propio desafío. Ni mucho menos. Pero no nos será difícil convenir en que sería muy útil e interesante poder saber con rapidez quién fue el primer autor que utilizó en Occidente la comparación como recurso estilístico (la respuesta en este caso parece sencilla) y quién una determinada comparación (por ejemplo, la belleza caduca de la flor en relación a la belleza de una joven), quiénes siguieron esa comparación con el mismo significado o con nuevos significados, quién se atrevió a desmentirla o a parodiarla. O poder saber de manera segura y sucinta cómo nació y se desarrolló la aliteración y cuáles han sido sus logros más acabados. O cuál ha sido la historia y la evolución de la composición en priamel, etc. De modo que pudiéramos establecer con cierta seguridad qué aportó tal o cual autor a la creación del lenguaje literario y cómo hizo progresar la capacidad expresiva del ser humano.

---

<sup>3</sup> Norden, E. (1983<sup>9</sup>).

<sup>4</sup> Entre ellas destacan las de Echave-Sustaeta, J. (1950) (breve pero útil); Wilkinson, L. P. (1963); Knigh, W. F. J. (1966<sup>2</sup>) (para muchos, la mejor monografía sobre lengua, métrica y estilo virgilianos); González Vázquez, J. (1980). Con respecto al estilo de las *Bucólicas*, es preciso remitir a Nisbet, R. G. M. (1991); para las *Geórgicas*, a Wilkinson, L. P. (1969: en especial, pp. 183-222) y a Thomas, R. F. (1988: en especial I, pp. 24-32); y para *La Eneida*, a Lyne, R. O. A. M. (1989).

<sup>5</sup> Fraenkel, E. (1922).

<sup>6</sup> Baste citar las aportaciones de Arnaldi, F. (1941); de Ginnet, A. (1944); de Echave-Sustaeta, J. (1961); de Enríquez, J. A. (1962-1963); de Hernández-Vista, V. E. (1968); de Hinojo Andrés, G. (1982); o de O'Hara, J. J. (1997), con bibliografía complementaria sólo en inglés bien seleccionada. Entre nosotros es bien conocido, además, el trabajo de Rubio, L. (1968).

Obviamente, la tarea no es fácil pero tampoco lo fue crear los grandes diccionarios que ahora manejamos, ni las enciclopedias que nos resultan tan útiles. Y, al fin y al cabo, estamos en una época en que va siendo hora de hacer grandes trabajos de síntesis donde queden sistematizados los vastos conocimientos que hemos ido atesorando pacientemente durante décadas.

### 1. Virgilio y la palabra poética:

Dicho todo esto, y aun a sabiendas de que puedo incurrir en una burda simplificación, si tuviera que explicar a mis alumnos qué es el lenguaje poético y qué aportó Virgilio a la creación del lenguaje poético en latín, procuraría no hacer un largo discurso y recurriría a dos mecanismos para construir mi explicación, uno de carácter racional –mostrando un texto y desmenuzándolo ante sus ojos- y otro de carácter emocional –leyéndoles un texto traducido de acuerdo con un sistema tan próximo como fuera posible al original virgiliano, de modo que así les «entrara» por los oídos la palabra poética-. Y dejaría que en su interior se operara la síntesis de los efectos producidos por los dos mecanismos.

Pongamos un ejemplo del primero de estos mecanismos, la explicación académica de un texto. Y para ello no propondré un texto largo ni rebuscado. Me servirá el primer verso de la segunda Bucólica.<sup>7</sup>

Dice así ese verso:

*formosum pastor Corydon ardebat Alexin*

que todos sabemos traducir más o menos como «el pastor Coridón ardía por el hermoso Alexis». Aparentemente, nada de particular. Pero apliquemos una lupa de gran aumento y veamos qué ocurre. El adjetivo *formosus*, en lo que ha llegado hasta nosotros, había sido usado pocas veces en la literatura latina, hasta ese momento.<sup>8</sup> Lo había hecho, por ejemplo, Plauto (*Merc.* 229: *mercari visus mihi*

---

<sup>7</sup> Para esta égloga, además de los comentarios específicos contenidos en las numerosas ediciones de las obras del poeta de Mantua, vid., por ejemplo, Savage, J. J. H. (1960); La Penna, A. (1963); Galinsky, G. K. (1965 [1967]); Lenoir, G. (1970); Geymonat, M. (1981).

<sup>8</sup> Para *formosus*, vid. *ThLL* s.v.; Ernout, A. y Meillet, A. (1967<sup>4</sup>: s.v. *forma*); Monteil, P. (1964: en especial, pp. 111-133).

*sum formosam capram*) para referirse ¡a una cabra!<sup>9</sup> De modo que antes de Virgilio, *formosus*, con su valor estrictamente etimológico de «el que tiene buena forma»,<sup>10</sup> se aplicaba por los romanos a, por ejemplo, los animales domésticos que por su saludable aspecto físico podían proporcionar beneficios a su dueño. Ahora, sin embargo, Virgilio se sirve del adjetivo ya cargado de los semas que en él había introducido la nueva estética neotérica<sup>11</sup> (pero obsérvese que seguimos en un contexto pastoril) para aplicarlo a un jovencito (imagínenselo no sólo de bella forma, sino también elegante, grácil, tierno, retozón, precioso). El acierto del recurso virgiliano no es preciso ponderarlo; basta con recordar que acabamos de traducir ese adjetivo en el verso citado por «el hermoso». A partir de este momento, cualquier objeto podrá ser *formosus* e incluso cualquier cosa que no tenga forma como ¡cualquier idea! Virgilio ha aceptado plenamente en este momento una ruptura del campo semántico de un adjetivo haciéndole cobrar significados nuevos sin perder los originales.

Sigamos. El sujeto del verbo es *pastor*, en efecto, «un pastor», del que rápidamente sabremos que no ha entrado en escena para cumplir su oficio, pastorear rebaños, ni nada por el estilo, sino como enamorado.<sup>12</sup> Gran sorpresa. Ahora se

<sup>9</sup> Del mismo modo, Lucilio (476) o Varrón (*rust.* II.7.4) aplican el adjetivo a un caballo y el propio Varrón se sirve de él para calificar a unos corderos (II.2.4), a unos cerdos (II.4.4), a un asno (II.8.3), a unos perros (II.9.3), etc. Así también, el propio Virgilio en *Ecl.* V.44 (*formosis pecoris*).

<sup>10</sup> Cfr. *ThLL*, s.v.: Schol. Verg. Veron. *Aen.* IV.149 (*ex Longo*): '*formosum*' non aliunde dicimus quam a calido; *formosum enim dicebant antiqui calidum* (Serv. *Aen.* VIII.453; Cassiod. *ex Papiriano gramm.* VII.161.3); y también *Diff. gramm.* VI.530.6: *forma naturae bonum, unde etiam formosus dicitur* (*Diff.* ed. Beck p. 57, 19; cfr. p. 111, 20; 112, 9).

<sup>11</sup> En realidad, el adjetivo venía aplicándose a seres humanos ya desde por lo menos un siglo antes, según se desprende de testimonios como Ter. *Eun.* 730 (*quanto nunc formosior videre mihi quam dudum*), Titin. *Com.* 18 (*te virginem formosam esse*) y 156 (*formosa virgo est*), Lucil. 173 (*hic tam formosus homo*), Varro *Men.* 245 (*solus rex, solus rhetor, solus formosus, fortis*), Afran. *Com.* 381 (*formosarum mulierum*), Varro *Men.* 432 (*amiculam... candidam, teneram, formosam*), otros varios en Cicerón y, sobre todo, los tres bien conocidos de Catul. LXXXVI.1, 3 y 5 (*Quintia formosa est multis /.../ totum illud formosa nego /.../ Lesbia formosa est*). Vid., para la interpretación de ese adjetivo en este poema, Quinn, K. (1963: en especial, pp. 66-73); Fordyce, C. J. (1976: *ad l.*); Papanghelis, T. D. (1991: en especial, pp. 377-378; agradezco al profesor R. McFarlane, de la BYU, su ayuda en este punto); Skinner, M. B. (2003) y Fernández Corte, J. C. y González Iglesias, J. A. (2006); en estos últimos estudios, se impone una interpretación metapoética del epigrama catuliano, de modo que las dos mujeres comparadas representarían sendas formas de hacer poesía. Catulo, con todo, prefiere aún el adjetivo *pulcher* pero *formosus* es más usado por Virgilio, que se sirve de él ya desde *Ecl.* I.5 (*formosa Amaryllida*). Obviamente, tales usos estaban «anunciados» en alguno de los sepulcros de los Escipiones (*CIL* P 6, 7: *quoius forma virtutei parisuma fuit*), donde la helenización de la cultura romana se deja sentir con cierto vigor (agradezco a Teresa Jiménez Calvente sus sugerencias a este respecto).



enamoran no los dioses, ni los héroes, ni las princesas, ni los jóvenes de buenas familias; ¡se enamoran también los pastores! De modo que se produce una ruptura del campo referencial, de acuerdo con la cual cualquier sujeto puede realizar y sufrir cualquier acción, más allá de las que convencionalmente se le hayan asignado. Sí, sabemos que eso ya había ocurrido con Teócrito, en el espacio literario griego, pero eran cosas de los griegos que un romano tradicional (¿se imaginan a Catón el censor tratando en su finca con pastores enamorados?) no se podía tomar en serio. Pero ahora Virgilio sitúa a esos pastores enamorados no como un incidente casual y anecdótico en una obra literaria, sino como sus protagonistas. ¡A dónde vamos a llegar! Pues fíjense: llegamos a tener una gigantesca literatura pastoril en todos los espacios literarios de Occidente.<sup>13</sup>

Quizás nos tranquilicemos un poco al saber que el tal pastor enamorado es un griego –lo que parece devolver la situación a una normalidad aceptable– y que se llama *Corydon*. Ahora bien, la elección del nombre del pastor enamorado tampoco ha sido dejada al azar; en la tradición onomástica indoeuropea, los nombres propios significan algo, en principio, en relación al individuo que los lleva. Son «nombres parlantes».<sup>14</sup> Así ocurre en griego (desde los tiempos míticos; cfr. Edipo, Heracles, Protesilao, etc.) y en latín (cfr. *Decimus*, *Lucius*, *Manius*, etc.). Así ocurría también en época indoeuropea.<sup>15</sup> En este caso, y desde antiguo,<sup>16</sup> el nombre del pastor se ha puesto en relación con el nombre de la «alondra» en griego, ave de dulce canto que, en esta ocasión, encubriría al propio poeta enamorado: nueva sorpresa en la que el «yo» real del autor se oculta bajo un «él» ficticio.<sup>17</sup> De modo que tenemos un nombre de pastor que, en realidad, evoca a una alondra que, a su

<sup>12</sup> Vid. Hornsby, R. A. (1967-68).

<sup>13</sup> Vid. Rosenmeyer, Th. G. (1969); López Estrada, F. (1974); Cristóbal, V. (1980); López Estrada, F. (1985); López Estrada, F. (1988).

<sup>14</sup> Vid. para el espacio griego, por ejemplo, Risch, E. (1947); von Kamptz, H. (1982); Mühlestein, H. (1987); para el espacio latino, Solin, H. (1990); Solin, H. y Salomies, O. (1994<sup>2</sup>). Para el caso de Virgilio, contamos con el libro reciente e indispensable –aunque referido tan sólo a la *Eneida*– de Paschalis, M. (1997).

<sup>15</sup> Cfr. García Ramón, J. L. (2005).

<sup>16</sup> Al menos desde el comentario de Servio *ad l.* (*Corydona a Vergilio ficto nomine nuncupari ex eo genere avis, quae corydalis dicitur, dulce canens*) y así se siguió aceptando siempre: cfr. el comentario de Nicolás Trivet a este pasaje en Nascimento, A. A. y Díaz de Bustamante, J. M. (eds.) (1984: 36 y 87-88: *Corydon enim dicitur quasi cantor a quadam ave que dicitur corydalis, que dulcitur cantat*). Vid. Bettini, M. (1972); Gratwick, A. S. (1973); Kollman, E. D. (1975); Capponi, F. (1979); Caviglia, F. (1984).

<sup>17</sup> Así Servio *ad l.*: *Corydonis in persona Vergilius intellegitur*. El modelo cesariano en que el «yo» del escritor se oculta en un «él» en el relato, ha sido llevado más lejos pues aquí se produce una plena suplantación de la identidad, al recibir el «yo» del escritor un nuevo nombre, si hemos de creer a Servio.

vez, representa al propio poeta. Triple salto mortal con pirueta de adorno. El sencillo mundo del romano tradicional, donde cada palabra sirve para designar un objeto o una acción bien concretos, salta por los aires y se descompone en múltiples figuras como si de un caleidoscopio se tratase. A partir de este momento hay que leer lo que está escrito pero eso no basta; también hay que saber descubrir todo lo que pueden encerrar unos significantes proteicos, capaces de alumbrar connotaciones inacabables y sorprendentes: de modo que el lenguaje se condensa para estallar en la mente del lector, que ya no estará realizando una lectura lineal sino múltiple, captando simultáneamente varios planos de significación, todos ellos imprescindibles para alcanzar no a entender sino a comprender la poesía virgiliana.

Por si fuera poco, el nombre griego *Corydon* nos sitúa en un mundo referencial ajeno al del romano de a pie y ahora la literatura sirve para abrir de par en par unas ventanas que permitan contemplar la anchurosa extensión y variedad del mundo. Se ha roto la limitación de los referentes espaciales, de modo que una cultura ajena –pero sentida como superior– se incrusta con asombrosa naturalidad en la construcción de un poema latino. Y tan es así, que esa presunta extranjería cultural sirve para encriptar referentes que son no sólo romanos sino que representan la personalidad del propio Virgilio.

Ese sujeto inesperado, cuya misma forma gramatical –con un nominativo masculino acabado en –on– resulta extravagante, realiza una acción, ya lo he adelantado, no menos inesperada en un pastor: está enamorado. Sin embargo, Virgilio, para expresar ese sentimiento, recurre, de nuevo, a una palabra, en esta ocasión a un verbo –*ardere*–, de semántica muy concreta –«arder»– mas con una doble salvedad, la una de carácter semántico, la otra sintáctico. Antes de Virgilio, el verbo *ardere* puede tener como sujeto a cualquier objeto susceptible de quemarse; puede arder la leña o un edificio, las estrellas o una antorcha;<sup>18</sup> pero aquí lo que arde es una persona, *Corydon*, si bien no se está quemando digamos con llamas

---

<sup>18</sup> Vid. *ThLL*, s. v. Así, por ejemplo, En. *Ann.* 372 (*hinc nox processit stellis ardentibus apta*); *Trag.* 28 (*cum ardentibus taedis*); Plaut. *Amph.* 1067 (*ardere censui aedis, ita tum confulgebant*); *Men.* 841 (*lampadibus*); Acc. *Trag.* 7 (*ardet focus*); 493 (*auroram radiorum ardentum*), etc. De nuevo en estos casos es preciso reconocer la ayuda del epigrama erótico-elegíaco helenístico (de Meleagro en concreto; cfr., v. gr., *Anth. Pal.* IX.15; vid. Luiselli, B. (1967: 51 ss.); Courtney, E. (ed.) (1993: 70 ss.) para el desarrollo de la metáfora, que, por lo demás, está presente también en la poesía epigráfica; cfr., v. gr., el epígrafe de Loreyo Tiburtino en *CLE* 934 = *CIL* IV 4966 = P 2540a = *ILLRP* 1125a, de dudosa datación pero en cualquier caso antigua; vid. Courtney (1993: 79 ss.).

de verdad, a lo bonzo, sino que se está quemando, en sentido metafórico, de amor, pues el poeta ha querido asimilar las sensaciones que provoca la pasión erótica con los efectos del fuego sobre el objeto que arde.<sup>19</sup> Naturalmente, a partir de ahora, el propio Virgilio podrá decir, refiriéndose a Dido, en *Aen.* IV.2 *caeco carpitur igni*, en IV.23 *agnosco veteris vestigia flammae*, en IV.66-67 *est mollis flamma medullas / interea* y en IV.68 *uritur infelix Dido*. Luego, al final de ese canto, Dido se quemará de verdad en una pira. Y, por supuesto, si es posible utilizar el verbo *ardere* para referirse a la pasión erótica, cualquiera podrá ya utilizarlo para quemarse de celos, de ira, de envidia o de cualquier otra pasión.

Mas hay algo en el enamoramiento de Coridón que, aunque no es nuevo en la poesía latina, no deja de ser una ruptura con la tradición romana y es un síntoma de helenización; me refiero al carácter homosexual de ese amor. Ya Catulo había confesado ese tipo de inclinación por Juvencio;<sup>20</sup> ya la homosexualidad se había incorporado como práctica alternativa (en realidad se trata de bisexualidad), al menos entre algunos miembros de las clases dominantes,<sup>21</sup> pero Virgilio plantea

<sup>19</sup> También son antiguos los usos metafóricos, del tipo *ardent oculi* (v. gr. Plaut. *Cap.* 594; Cic. *Verr.* 6, 161), *ardet animus, pectus, natura*, etc. (Plaut. *Merc.* 600; Caec. *Stat. com.* 230; Lucr. IV.1199) y, de ahí pero ya en la generación anterior a Virgilio, *ardent homines, iuvenes, Gallia, verba*, etc. (Cic. *Phil.* IV.11; Cat. LXII.23; Caes. *Gall.* V.29.4; Cic. *orat.* 27). Probablemente es Terencio el primero que se refiere al fuego de las pasiones en general y del amor en particular (Ter. *Ad.* 310: *ardeo iracundia; Eun.* 72: *amore ardeo*, etc. y, más tarde, Sal. *Cat.* V.4: *ardens in cupiditatibus*). La imagen del fuego pasional aparece atizada, con otros recursos léxicos, en Lutacio Cátulo en su bien recordado epigrama:

Custodes ovium teneraeque propaginis agnum,  
quaeritis ignem? Ite huc; <totus hic> ignis homost.  
Si digito attigero, incendam silvam simul omnem,  
omne pecus; flammast omnia qua video.

Y a Valerio Edito se debe este otro epigrama:

Quid faculam praefers, Phileros, qua est nil opus nobis?  
ibimus sic, lucet pectore flamma satis.  
Istanc <aut> potis est vis saeva extinguere venti  
aut imber caelo concitus praecipitans;  
at contra hunc ignem Veneris, nisi si Venus ipsa,  
nullast quae possit vis alia opprimere.

De nuevo en estos casos es preciso reconocer la ayuda del epigrama erótico-elegíaco helenístico (de Meleagro en concreto; cfr., v. gr., *Anth. Pal.* IX.15; vid. Luiselli, B. (1967: 51 ss.); Courtney, E. (ed.) (1993: 70 ss.) para el desarrollo de la metáfora, que, por lo demás, está presente también en la poesía epigráfica; cfr., v. gr., el epígrafe de Loreyo Tiburtino en *CLE* 934 = *CIL* IV 4966 = I<sup>2</sup> 2540a = *ILLRP* 1125a, de dudosa datación pero en cualquier caso antigua; vid. Courtney (1993: 79 ss.).

<sup>20</sup> Vid. Foucault, M. (1986); Grimal, P. (1988: en especial pp. 119-153, «Amours en liberté»); Hallet, J. P. y Skinner, M. B. (eds.) (1997); Williams C. A. (1999); Arkins, B. (1982); Dawson, C. M. (1946); Murgatroyd, P. (1977); Fedeli, P. (1986). Vid., además, Alvar, A. (1993: en especial, pp. 28-30).

<sup>21</sup> Recuérdense los cánticos que los soldados de César le dirigían durante las ceremonias triunfales, de acuerdo con el testimonio de Suet. *Caes.*

una relación homosexual con plena naturalidad y haciéndose él mismo –de creer a sus antiguos biógrafos- veladamente protagonista de la misma.<sup>22</sup>

La peculiaridad sintáctica en el uso de este verbo, además, estriba en el hecho de que se usa de forma transitiva, no intransitiva como le era propio; y en este sentido Virgilio ha construido un verbo, tan corriente para el romano de su tiempo, con un acusativo de esos que las gramáticas escolares llaman «a la griega» o «de relación»;<sup>23</sup> podría haber transitivado el verbo haciéndolo causativo o factitivo («hacía arder») pero lo ha hecho transitivo recurriendo a un procedimiento sintáctico ajeno a la lengua romana y volviendo a incrustar no sólo un mundo referencial griego –como acabamos de decir- sino también una construcción propia de su sintaxis. Mas a pesar de la singularidad y de la novedad, me atrevo a decir que ningún romano habría dejado de entender que quiere decir *ardebat Alexin*, y todos habrán entendido lo mismo que nosotros, cuando traducimos como «ardía por Alexis». Virgilio ha roto ahora el sistema sintáctico latino enriqueciéndolo con recursos ajenos y explorando unas fronteras expresivas que terminan por permitir que el latín no hable sólo de legiones, parásitos y habichuelas sino también de sentimientos e intimidades, de ideas y ficciones.

Llegamos así a la última palabra de este sencillo hexámetro, *Alexin*. De nuevo un nombre bajo forma griega y del que cabría decir mucho de lo que dijimos a propósito de *Corydon*. También en este caso se ha interpretado este nombre como un «nombre parlante», o mejor, «no parlante» pues precisamente estaría compuesto por el prefijo privativo a- y un morfema nominal que tendría que ver con λέξις, λέγω o *lego*, «decir», y, por tanto, el nombre propio significaría para los contemporáneos de Virgilio «el que no dice, o no habla», dando a entender de este modo que los requiebros amorosos expresados por la alondra de nada sirven

---

<sup>22</sup> Vid. *infra*, a propósito de *Alexis*, el texto de Servio y la Explanatio I in Buc. de Filargirio (Philarg. I), ad. Buc. II.1: *Alexin, quem dicunt Alexandrum, fuit servus Asinii Pollionis. Virgilius, rogatus ad prandium, cum vidisset in ministerio nimium pulcherrimum, dilexit eumque dono accepit*. Sobre la sexualidad virgiliana, vid. también, entre otros lugares, Coleman, R. (1977: 109); La Penna, A. (1983); Fedeli, P. (1984); Bellincioni, M. (1985); Horsfall, N. M. (1995); agradezco a José Luis Vidal sus valiosas indicaciones a propósito de este asunto.

<sup>23</sup> Se conocen usos transitivos de *ardeo*; así, por ejemplo, en la Lex sal. 16 add. 1 se lee: *quicumque domum alienam arserit*. Para el acusativo «griego», vid. Hahn, E. A. (1960); Mariner, S. (1962-1963); Flobert, P. (1975: en especial, pp. 485-494); Pinkster, H. (1995: 27 n. 19).

pues no son correspondidos.<sup>24</sup> Si tras este nombre propio se encuentra Octavio, un esclavo de Asinio Polión o cualquier otro personaje,<sup>25</sup> del que *Corydon*-Virgilio se habría enamorado o al que querría seducir, no añade nada nuevo sino un caso más de discusión para la crítica tanto antigua como moderna, que ya ha aprendido, entrando en el juego de Virgilio, que *Corydon* no es sólo *Corydon* y que, por tanto, *Alexis* ya no es sólo *Alexis*.

Veán Vds. cuantas cosas se nos cuentan y se nos insinúan con estas pocas cinco palabras. El pastor griego Coridón (que hemos de identificar con el propio poeta) está enamorado –y canta su amor como canta la alondra- del hermoso Alexis –que se calla y no le corresponde-. Aquí tenemos planteada toda una historia.

De modo que en este verso de cinco palabras tenemos una ruptura semántica de un adjetivo, *formosus*, y otra de un verbo, *ardere*, una ruptura del campo referencial de un sustantivo, *pastor*, una ruptura de una estructura sintáctica, *ardere* + acusativo, y una ruptura del campo semántico y referencial de dos nombres propios, *Corydon* y *Alexis*. Casi nada. Pero permítanme que añada otro par de pinceladas a este cuadro. Si observan las palabras usadas en este verso verán que verbo, sustantivo y adjetivo son bien comunes –*ardere*, *pastor*, *formosus*-, mientras que la innovación léxica se produce tan sólo en los nombres propios *Corydon* y *Alexis*. Esto es algo digno de destacarse. Virgilio no suele usar en su poesía palabras que estén fuera de las que usa cotidianamente un romano.<sup>26</sup> Cicerón sugería<sup>27</sup> que las palabras antiguas, caídas en desuso, las siguiera usando el poeta; él mismo lo hace en sus tratados filosóficos, no así en los discursos. También insistía<sup>28</sup> en evitar el uso de los helenismos. Al igual que Cicerón, Virgilio

---

<sup>24</sup> Serv., ad l.: *Alexin vero puerum quasi sine responsione ac superbum*. Vid. de nuevo Kollmann, E. D. (1975); Della Corte, F. (1984).

<sup>25</sup> Serv., ad l.: *Caesar Alexis in persona inducitur. (...) Alexim dicunt Alexandrum, qui fuit servus Asinii Pollionis, quem Vergilius, rogatus ad prandium, cum vidisset in ministerio omnium pulcherrimum, dilexit eumque dono accepit. Caesarem quidam acceperunt, formosum in operibus et gloria. Alii puerum Caesaris, quem si laudasset, gratam rem Caesari fecisset. Nam Vergilius dicitur in pueros habuisse amorem: nec enim turpiter eum diligebat...*

<sup>26</sup> Para el uso del léxico por parte de Virgilio, conviene tener presente estudios como los de Cordier, A. (1939); Axelson, B. (1945); Ernout, A. (1947); Bömer, F. (1957); Williams, G. (1968).

<sup>27</sup> *De Or.* III.153: *Inusitata sunt prisca fere ac uetustate ab usu cotidiani sermonis iam diu intermissa, quae sunt poetarum licentiae liberiora quam nostrae; sed tamen raro habet etiam in oratione poeticum aliquod uerbum dignitatem.*

<sup>28</sup> *Or.* 164: *bonitate potius nostrorum uerborum utamur quam splendere Graecorum.*

se sirve de esas palabras con mucha medida. No dota a su lenguaje de majestad recurriendo a formas léxicas arcaicas, ni tampoco a helenismos, ni a neologismos. Tampoco tiene inconveniente en hacerlo pero procura que su vocabulario pueda ser reconocido como propio por cualquier lector romano. Así consigue que su poesía pueda ser «entendida» fácilmente por cualquier lector, aunque las dificultades aparezcan en el momento de «comprenderla». Pues esas palabras ordinarias son o bien combinadas de manera sorprendente (recuérdense las *callidae iuncturae* de que hablaba por esas mismas fechas Horacio)<sup>29</sup> o bien se fuerza su significado, ensanchándolo hasta el paroxismo. ¿Qué otra cosa, si no, es llamar al «mar» no sólo con mil palabras distintas –*mare, aequor, pontus, altus, salum*, etc.-, todas ellas con un núcleo de significado común –«el mar»- más un sema que lo precisa –«en calma», «profundo», «salado», etc.-, sino también con mil sintagmas a veces de una osadía increíble, como cuando lo llama *spumans salum*, «sal espumosa»,<sup>30</sup> o *lentus marmor*, «lento mármol»?<sup>31</sup> Y entre un recurso y otro está el de adjetivarlo igualmente de forma inesperada (*mare ueliuolum*, «mar de velas que vuelan»<sup>32</sup>).

De este modo regala al lector una lengua y una poesía llenas de sugerencias –de cosas dichas y cosas calladas- a cambio de un esfuerzo suplementario que se le exige para no quedarse en la simple intelección sino para elevarle a la completa comprensión. Advierto que ese proceder en ocasiones es tan atrevido que la sintaxis parece evaporarse pues tan sólo permite, por su propia naturaleza, un discurso lineal y Virgilio necesita –como si de un pintor impresionista se tratase- comunicar su poesía directamente de su mente al alma del lector, sirviéndose de la mínima sintaxis posible para permitir el mayor número posible de sugerencias.

Así se construye una poesía menos concreta, sí, más abstracta, más intelectual, más polisémica, y, al mismo tiempo, más intensamente emotiva. Los estudiosos han subrayado mil veces la ambigüedad de la poesía virgiliana<sup>33</sup> y han

<sup>29</sup> *Ars* 47-48: *dixeris egregie, notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum.*

<sup>30</sup> *Aen.* II.209: *fit sonitus spumante salo.*

<sup>31</sup> *Aen.* VII.25-28: *Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis, / cum uenti posuere omnisque repente resedit / flatus, et in lento luctantur marmore tonsae.*

<sup>32</sup> *Aen.* I.223-225: *Et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo / despiciens mare ueliuolum terrasque iacentis / litoraque et latos populos...*

<sup>33</sup> Vid., por ejemplo, Quinn, K. (1960); Quinn, K. (1968), en especial, pp. 350-440; Juan, J. (1983). Vid. ahora también Tronskij, J. M. (1973<sup>3</sup>).

explicado cómo esa ambigüedad suele nacer precisamente de una sintaxis etérea.<sup>34</sup> Yo prefiero hablar de polisemia, pues no es lo mismo ambigüedad –si con ello se quiere decir indefinición no voluntaria– que polisemia –en cuyo efecto la multiplicidad de interpretaciones es plenamente consciente e intencionada–.

Miren, para precisar esto que acabo de decirles, les voy a poner un ejemplo y, para no exigirles más esfuerzo, voy a recurrir de nuevo a nuestro verso, que ya parecía tan desmenuzado. Lo volvemos a leer:

*formosum pastor Corydon ardebat Alexin*

Les estaba hablando de sintaxis y la sintaxis es, sobre todo y antes que nada, orden de palabras. Pues vean cómo están ordenadas aquí las palabras. Abren y cierran el verso *formosum* y *Alexin*, formantes del mismo y único objeto directo (esto es un lujo que se puede permitir el latín, por ser lengua flexiva, y que resulta difícilmente transferible a lenguas no flexivas); la posición central la ocupa el sujeto, *Corydon*. *Pastor* y *ardebat* –las dos palabras más directamente vinculadas a *Corydon*, por ser la una su determinante y la otra el verbo cuya acción desempeña el pastor– escoltan al sujeto. La disposición de las palabras no parece banal y, al mismo tiempo, sugiere nuevas connotaciones.<sup>35</sup> Es cierto que *Corydon* es sujeto de un verbo activo pero la semántica del verbo –y más, usado aquí como transitivo– sugiere que ese sujeto no está «haciendo» nada sino más bien está «sufriendo» algo. La forma es activa pero la semántica es pasiva.<sup>36</sup> «Coridón está enamorado», «es quemado por». Y el verdadero agente, el hermoso Alexis, lo posee, lo domina, lo tiene encerrado en su amor: *formosum* y *Alexin* contienen a *Corydon*, que en esa concavidad cual si de un horno se tratase, está encerrado, agobiado, quemado, asfixiado. Se diría que Virgilio ha querido no sólo decir lo que nos ha dicho sino dibujarlo con las palabras, más allá de la sintaxis. Esto no es poseía figurativa pero no les quepa la menor duda de que de versos como éste ha podido nacer la poesía figurativa.

<sup>34</sup> Cfr. O'Hara, J. J. (1997: 249).

<sup>35</sup> Para el orden de palabras en el verso, vid. ahora, por ejemplo, Young, A. M. (1931-32); Conrad, C. (1965); Pearce, T. E. V. (1966).

En otras ocasiones el recurso para ir más allá de lo que permite la sintaxis será la aliteración (¿quién no recuerda el celeberrimo *quadripedante putrem sonitu quatit ungula campi* de *Aen.* VIII.596 ?).<sup>37</sup> De nuevo en el verso que comentamos tenemos un buen ejemplo para comprender el valor de esa herramienta expresiva pues ha de notarse que la primera parte del hexámetro está dominado por vocales cerradas y posteriores (*o, o, u, a, o, o, y, o*), útiles para representar la angustia y la tristeza del enamorado no correspondido, mientras que el segundo hemistiquio se caracteriza por el dominio de las vocales abiertas y anteriores (*a, e, a, a, e, i*), dibujando de este modo fónicamente la indiferente alegría y vitalidad del joven amado; también Enio y los poetas anteriores se habían servido de ella; pero en este caso resulta patente su utilización para lograr no una representación del sonido físico (como en el ejemplo anteriormente recordado) sino una representación más sutil pues tiene que ver con afecciones y sentimientos. Y junto a la aliteración se recurre a otros mil recursos estilísticos, como la paronomasia o eso que llaman el «hýsteron-próteron», el colocar delante la frase o el concepto que se supone debería ir después de otro. Les recuerdo a este propósito ese pasaje de *Aen.* II.353 (*moriamur et in media arma ruamur*) en que Eneas insta a sus compañeros a morir matando la noche de la ruina de Troya. ¿De verdad es un *hýsteron-próteron*?<sup>38</sup> ¿O no nos estará diciendo Virgilio muchas más cosas de las que se pueden o quieren decir con la sintaxis? ¿Es preciso recordar ahora la famosa «enálaje» *ibant oscuri sola sub nocte per umbram* de *Aen.* VI.268, donde los adjetivos sabiamente distribuidos provocan en la mente del lector una auténtica conmoción y le obligan a leer dos o tres veces antes de empezar a «comprender» qué está diciendo Virgilio?<sup>39</sup> Por favor, no traduzcan nunca ni le digan a sus alumnos que traduzcan ese verso cambiando la adjetivación para hacerla «más lógica».

Todos estos recursos, y otros mil que se han señalado pacientemente, inciden, a mi modo de ver, en una única y misma intención, cual es la de dotar a la palabra poética de intensidad, intensidad que llena de significado el discurso y de belleza la frase. Claro que Virgilio podría haber desarrollado con todo lujo de

<sup>36</sup> Vid. García Hernández, B. (1989: 300-301).

<sup>37</sup> Vid. Merone, E. (1961); Hernández-Vista, V. E. (1968); Di Lorenzo, E. (1988).

<sup>38</sup> Vid. McDevitt, A. S. (1967).

<sup>39</sup> Vid. Wankenne, A. (1949); Hahn, E. A. (1956).



detalles –cuando quiere lo hace- su poesía, explicitando todas las connotaciones posibles. Pero entonces no habría escrito poesía. Eso sería otra cosa; quizás un tratado didáctico, o una obra de historia.

Sin duda, se refería Agripa a esa técnica –llamémosla así- virgiliana de realizar junturas sorprendentes con palabras usuales cuando hablaba del disgusto que le producían las *cacozeliae* del poeta. En la *Vida* suetonio-donatiana 44, en efecto, se recuerda que

M. Vipsanius a Maecenate eum [Vergilium] suppositum appellabat nouae cacozeliae repertorem, non tumidae nec exilis, sed ex communis uerbis, atque ideo latentis.

Resulta notable observar hasta qué punto y con qué precisión los propios contemporáneos del poeta sabían definir la esencia del estilo virgiliano pues la *maiestas* épica no se alcanza, en su caso, mediante la hinchazón sintáctica o léxica –como habían hecho otros-<sup>40</sup> sino mediante recursos de estilo basados en junturas osadas, logradas con palabras cotidianas, y en una disposición sintáctica de aparente sencillez y luminosa transparencia.

Los efectos que tal proceder tuvieron sobre la palabra poética dicha en latín a partir de este momento, y sobre toda la poesía occidental, son bien conocidos. Hasta el punto de que con frecuencia no alcanzamos a comprender la «originalidad» del poeta de Mantua por sentir sus procedimientos estilísticos ya absolutamente normales y muy nuestros.

Mas no acaba aquí la cosa. Esta historia de amor no correspondida entre pastores se dice, además, en verso. Naturalmente, siguiendo el modelo griego, el metro elegido es el dáctilo y el verso es el hexámetro. No fue, por supuesto, Virgilio el introductor del hexámetro en latín; ése es un mérito que debe atribuirse a Enio, unos ciento cincuenta años antes; y tras él lo usaron, entre otros, Lucilio, Lucrecio o Catulo, y en combinación con el pentámetro dactílico, los poetas de la generación de Lutacio Cátulo o el propio Catulo. Y en el momento en que el poeta de Mantua da en utilizar el hexámetro, también lo está haciendo Horacio en sus Sátiras. Pero es de sobra sabido que Virgilio dota a este verso –exclusivo en la

---

<sup>40</sup> Vid., por ejemplo, Wilkinson, L. P. (1959); Fontán, A. (1964); Fontán, A. (1974).

poesía épica, en la sátira y en la poesía didáctica y, acompañado del pentámetro, en la elegía o en el epigrama- de una gracia que se convierte en canónica.<sup>41</sup> Y esa gracia es fruto debido además de a su inspiración poética, a una técnica depuradísima que ya nos es permitido observar en éste. ¡Qué lejos quedan ya los plúmbeos y torpes hexámetros de Enio!<sup>42</sup> Veamos cómo es:

*formó/sum x pás/tor x Córy/don x ar/débat A/léxin*

Observemos que, salvada la cláusula en donde se respeta, como es normal, el dácilo del quinto pie y la homodinia (coincidencia de ictus y acento de palabra), tan sólo hay otro dácilo en el verso. No es de extrañar, pues el sistema de la lengua latina no anda sobrado de sílabas breves, a diferencia del sistema de la lengua griega. Por lo demás, notamos las tres cláusulas habituales, que, en este caso, coinciden en un mismo verso: la trihemímera, la penthemímera y la heptemímera. Y se evita a toda costa que los dos primeros pies coincidan cada uno con una palabra. ¿Por qué las cesuras y por qué evitar que los dos primeros pies estén formados cada uno por una palabra? Pues sencillamente, para evitar que la cadena fónica coincida en sus límites con los límites de la cadena rítmica. Las cesuras obligan a acabar palabra a mitad del pie, es decir, obligan a hacer disocidir el final léxico con el final rítmico. Y eso mismo ocurre al evitar que las dos primeras palabras conformen cada una un pie rítmico. Por su parte, los dos pies que forman la cláusula suelen responder al esquema 3+2 o 2+3, pues allí la homodinia y la conservación del dácilo en el quinto pie anuncian el final del verso. Por este mismo motivo –el de que no coincidan cadena fónica y cadena rítmica– son tan frecuentes –casi obligados, se diría– los encabalgamientos en la poesía virgiliana. Si coincidieran cadena fónica y cadena rítmica tendríamos, en realidad,

---

<sup>41</sup> Vid., por ejemplo, Nougaret, L. (1977); Jiménez Delgado, J. (1962-1963); Duckworth, G. E. (1966); G. E. Duckworth, *Vergil and Classical Hexameter Poetry. A Study in Metrical Variety*, Ann Arbor (Michigan), 1969; Ott, W. (1978); K. Thraede, *Der Hexameter in Rom: Versteorie und Statistik*, Munich, 1978; L. de Neubourg, *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruselas, 1986; J. Dangel, «L'hexamètre latin: une stylistique des styles métriques», *Florentia Iliberritana*, 10, 1999, pp. 63-94. Además, siempre siguen siendo útiles los comentarios de E. Norden en *Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Leipzig-Berlín, 1926<sup>3</sup>.

<sup>42</sup> Léase, por ejemplo, éste, conservado del poema *Scipio* y parodiado ya por Lucilio 1190 M.: *sparsis hastis longis campus splendet et horret*, en el que, entre otras torpezas, se hace coincidir cada palabra con un pie métrico, de modo que la ausencia de cesuras produce una falta total de cohesión rítmico-semántica.

una única cadena cuyos eslabones no irían unidos a otros; es decir, no habría cadena.

Virgilio sabe bien todo esto y maneja la técnica de ese modo tan clásico que conocemos sobradamente y que queda resumido en la célebre frase *ars est celare artem* («el arte consiste en esconder la técnica»). De modo que ese humilde verso *formosum pastor Corydon ardebat Alexin* encierra buena parte de los tesoros que puede encerrar el mundo poético de Virgilio. Es un microcosmos en donde podemos contemplar y aprender en buena medida qué es la poesía clásica.

## 2. Virgilio, la poesía helenística y los *nouí*:

Obviamente, no todo lo que admiramos en el estilo de Virgilio es virgiliano. De hecho, Virgilio –como cualquier otro escritor por grande que sea- está inserto en un contexto espaciotemporal que condiciona irremisiblemente su arte. Y también su estilo. Y, al tiempo que se ve influido por su contexto –que condiciona también a todos los compañeros de generación-, él tiene sus modelos exclusivos y sus lecturas preferidas.

El ambiente poético en que se gesta su obra es el de la poesía helenística, en sentido amplio, y el de la poesía de los *nouí*, de manera más inmediata.<sup>43</sup> Poesía helenística y poesía de los *nouí* constituyen para los escritores de la generación de Virgilio y para el propio Virgilio la «moda literaria, o la «convención de época», por utilizar la terminología de los estudios intertextuales.<sup>44</sup> Mas Virgilio, a diferencia de sus otros compañeros, ha preferido fijarse en el caso de las *Bucólicas*, de donde ha sido tomado el verso que estamos comentando, en especial en un sólo escritor, en Teócrito, al que ha convertido en su modelo. No es éste el lugar para extenderme en consideraciones sobre cuál fue la relación entre aquella manera de hacer poesía –la de los poetas helenísticos, en general, y la de Teócrito, en particular- y la de nuestro escritor. Pero bastaría releer nuestro verso tan sobado (*formosum pastor Corydon ardebat Alexin*) para encontrar huellas evidentes de esa estrecha relación. Para empezar con algo sonado, baste recordar que

---

<sup>43</sup> Vid. Bayet, J. (1956); Klingner, F. (1956); Scivoletto, N. (1958); Wimmel, W. (1960) *Kallimachos*; Tränkle, H. (1967); Granarolo, J. (1973); Lyne, R. O. A. M. (1978); Clausen, W. V. (1982); Avilés, J. (1983); Michel, A. (1989); Newman, J. K. (1990); Fernández Corte, J. C. (1997).

<sup>44</sup> Vid. Alvar Ezquerro, A. (1998).

estamos en presencia de un género literario, la poesía bucólica, nacido precisamente en la ahora provincia romana de Sicilia de la mano del poeta helenístico Teócrito.<sup>45</sup> Nunca antes se había escrito así en Roma. Teócrito hizo un hallazgo y lo desarrolló; Virgilio lo aclimata en la lengua latina, lo que equivale a decir –de acuerdo con los criterios de originalidad romanos- que lo inventa, y a partir de entonces –ya lo hemos dicho- prospera no sólo en el espacio literario latino sino en los de otras lenguas de Occidente.

Mas no queda ahí la cosa: la propia naturaleza del género podría hacer creer que estamos en presencia de una poesía banal e inconsistente, carente de la fuerza de la poesía épica o de la divertida maldad del epigrama, del yambo o de la sátira. Sin embargo, la intensa polisemia con que quedan cargadas –según hemos visto- las palabras y las frases, invitan a leer y releer, a distintos niveles y con resultados muy diferentes, el objeto poético. De ahí, la extraordinaria abundancia de interpretaciones a que han sido sometidos estos poemas de pastores. Virgilio ha dotado –más allá de lo logrado por su modelo Teócrito- de connotaciones variadas –¿podemos decir de «simbología»?-<sup>46</sup> su poesía. Y en este sentido es tan helenístico como genuinamente original.

Es también Virgilio un poeta helenístico al situar como temática central de su poema una relación homosexual –ya lo hemos dicho- y lo es también en su extraordinario cuidado al trabajar la frase, al disponer las palabras, al dibujar con nombres, adjetivos y verbos su pensamiento, pero todo ello lo hace manejando con estos fines expresivos la lengua latina y ahí entra su capacidad de elección y, por tanto, su libertad creativa; pudo haber elegido un adjetivo que no fuera *formosus* (*pulcher*, por ejemplo, o *lepidus*, bien grato a Catulo) o un verbo que no fuera *ardere* (*comburo* o *cremare*, por ejemplo), pero dijo lo que dijo y hoy ya no nos parece que hubiera sido posible hacerlo de otro modo. En la selección de esas palabras latinas no estaba Teócrito para ayudarle, ni nadie hubiera podido hacerlo. Y acertó.

---

<sup>45</sup> Para las relaciones entre Virgilio y Teócrito, vid., por ejemplo, Robertson, F. (1970-71); Garson, R. (1971); Thill, A. (1976); van Sickle, J. (1976); Moore-Blunt, J. (1977); Thill, A. (1979); Segal, Ch. (1981); Alpers P. (1990); Serrao, G. (1990).

<sup>46</sup> Vid. ahora La Penna, A. (1967).

Finalmente, se muestra también como un poeta helenístico –o, mejor, si se prefiere, como un *nouvi-* al mezclar con naturalidad palabras bien conocidas y de registro cotidiano con nombres propios de semblante griego y noble, que dicen más de lo que parecen decir y dejan así entreabiertas las puertas de su misterio. De modo que se logra una poesía familiar y al mismo tiempo elevada, directa pero también polisémica. Todo eso, en efecto, es muy helenístico y muy catuliano – también muy horaciano- pero es el propio Virgilio el que late bajo el nombre de *Corydon*.

En resumidas cuentas, siendo la poesía virgiliana poesía helenística dicha en latín, es, al mismo tiempo, genuina poesía romana capaz de generar –como efectivamente lo hizo- todo un nuevo espacio literario que se proyectaría esta vez durante no menos de dieciocho siglos. Vean Vds. cómo las obras más fecundas y originales son las más mestizas.

### 3. *El texto virgiliano:*

Dejemos aquí este primer verso de la segunda bucólica, que he convertido en mis palabras anteriores en una obsesión y que espero no se les olvide jamás a Vds. tampoco. Les he dado muchos otros versos virgilianos y a la vista de ellos pensarán Vds. que me he vuelto loco si pretendo dedicarles a todos y cada uno de ellos la misma atención que al *formosum pastor*, etc. De hacerlo, no les quepa la más mínima duda de que nos sorprendería aquí la inauguración del Quinto Coloquio y aún no habríamos acabado. Pero no se inquieten. Recuerden que hace ya un rato les decía que, si yo tuviera que explicar a mis alumnos en qué consiste el lenguaje poético de Virgilio, recurriría a dos mecanismos, uno de carácter racional –que es el que hemos utilizado en mi explicación del verso *Ecl. II.1-* y otro de carácter emocional. Pues bien, pongo en marcha ahora este segundo mecanismo y para ello me bastará leerles algún pasaje de la Eneida en la traducción rítmica que efectúo en estos momentos y para la que sigo un procedimiento no coincidente pero sí muy próximo al hexámetro virgiliano. Estoy seguro de que Vds. podrán captar perfectamente la secuencia rítmica. Pero, al mismo tiempo que leo, les ruego que sigan mi lectura con el texto latino que les he proporcionado.

Vayamos allá:

*Aen.* IV 1-89:

At regina graui iamdudum saucia cura  
uulnus alit uenis et caeco carpitur igni.  
multa uiri uirtus animo multusque recursat  
gentis honos; haerent infixi pectore uultus  
uerbaque nec placidam membris dat cura quietem. 5  
postera Phoebea lustrabat lampade terras  
umentemque Aurora polo dimouerat umbram,  
cum sic unanimam adloquitur male sana sororem:  
'Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!  
quis nous hic nostris successit sedibus hospes, 10  
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!  
credo equidem, nec uana fides, genus esse deorum.  
degeneres animos timor arguit. heu, quibus ille  
iactatus fatis! quae bella exhausta canebat!  
si mihi non animo fixum immotumque sederet 15  
ne cui me uinclo uellem sociare iugali,  
postquam primus amor deceptam morte fefellit;  
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,  
huic uni forsan potui succumbere culpae.  
Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychaei 20  
coniugis et sparsos fraterna caede penatis  
solus hic inflexit sensus animumque labantem  
impulit. agnosco ueteris uestigia flammae.  
sed mihi uel tellus optem prius ima dehiscat  
uel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, 25  
pallentis umbras Erebo noctemque profundam,  
ante, pudor, quam te uiolo aut tua iura resoluo.  
ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores  
abstulit; ille habeat secum seruetque sepulcro.'  
sic effata sinum lacrimis impleuit obortis. 30

*Eneida* IV 1-89:

Mas la reina, ya hace tiempo de grave cuita tocada,  
alimenta una herida en sus venas y un ciego ardor la consume.  
El mucho valor de ese hombre su ánimo revuelve y la mucha  
gloria de su pueblo; en su pecho están fijos muy firmes el rostro  
y la voz, y la cuita no da reposo tranquilo a sus miembros. 5  
La Aurora siguiente con la antorcha de Febo las tierras  
recorría y había movido del polo la húmeda sombra,  
cuando así se dirige, enferma, a su hermana concorde:  
«Ana, hermana ¡qué desvelos angustiada me aterran!  
¡qué huésped éste que acaba de entrar en nuestra morada, 10  
qué semblante el suyo, qué fuertes su pecho y sus armas!  
pienso en verdad, y no es vana creencia, que es de estirpe divina.  
El miedo delata los ánimos indignos. ¡Ay, qué destinos  
lo han sacudido! ¡qué guerras cumplidas cantaba!  
Si para mí en mi ánimo no estuviera inmóvil y fijo 15  
que a nadie he de atarme en unión conyugal,  
después que mi amor primero me engañó con su muerte;  
si no me hubiera cansado de tálamo y antorcha nupcial,  
quizás habría podido sucumbir a esta culpa tan sólo.  
Ana (te lo voy a confesar), tras los hados del pobre Siqueo, 20  
mi esposo, y los Penates por el crimen fraterno dispersos,  
sólo éste doblegó mis sentidos y mi ánimo débil  
empujó. Reconozco las huellas de una llama lejana.  
Pero más deseería que el fondo de la tierra se me abrao que el padre  
omnipotente me enviara con su rayo a las sombras,  
pálidas sombras en el Érebo y noche profunda,  
antes, Pudor, que violarte o que romper tus mandatos.  
Él, que el primero a sí me anudó, se llevó  
mis amores; él los tenga consigo y los guarde en su tumba.»  
Tras hablar así, llenó de lágrimas que brotan, su seno. 30

Anna refert: 'o luce magis dilecta sorori,  
solane perpetua maerens carpere iuuenta  
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?  
id cinerem aut manis credis curare sepultos?  
esto: aegram nulli quondam flexere mariti, 35  
non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas  
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis  
diues alit: placitone etiam pugnabis amori?  
nec uenit in mentem quorum consederis aruis?  
hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello, 40  
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis;  
hinc deserta siti regio lateque furentes  
Barcaeii. quid bella Tyro surgentia dicam  
germanique minas?  
dis equidem auspiciis reor et Iunone secunda 45  
hunc cursum Iliacas uento tenuisse carinas.  
quam tu urbem, soror, hanc cemes, quae surgere regna  
coniugio tali! Teucrum comitantibus armis  
Punica se quantis attollet gloria rebus!  
tu modo posce deos ueniam, sacrisque litatis 50  
indulge hospitio causasque innecte morandi,  
dum pelago desaeuit hiems et aquosus Orion,  
quassataeque rates, dum non tractabile caelum.  
His dictis impenso animum flammauit amore  
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem. 55  
principio delubra adeunt pacemque per aras  
exquirunt; mactant lectas de more bidentis  
legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,  
Iunoni ante omnis, cui uinclae iugalia curae.  
ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido 60  
candentis uacca media inter cornua fundit,  
aut ante ora deum pinguis spatatur ad aras,  
instauratque diem donis, pecudumque reclusis

Ana le dice: «¡Oh, más querida que la luz a tu hermana!  
¿sola y triste te ha de consumir una juventud permanente  
y no sabrás de los hijos de Venus dulce ni de sus premios?  
¿De eso crees que se ocupan la ceniza o unos manes sepultos?  
Sea: antaño marido ninguno te doblegó dolorida, 35  
ni en Libia, ni antes en Tiro; Yarbas fue desdeña  
doy otros caudillos que la tierra Africana, de triunfos  
rica, alimenta: ¿también lucharás contra un amor que te agrada?  
¿Ni viene a tu mente de quiénes en sus campos te asientas?  
Por aquí ciudades Getulas, linaje invencible en la guerra, 40  
Númidas sin freno te ciñen y la inhospita Sirte;  
por aquí una región desierta por sed y de lejos terribles  
los Barceos. ¿Qué diré de las guerras que surgen en Tiro  
y de las amenazas fraternas?  
Por auspicios divinos, pienso sin duda, y con Juno a favor, 45  
este rumbo tomaron al viento las carenas Iliacas.  
¿Cuán grande, hermana, verás esta ciudad, qué reinos surgir  
con tal matrimonio! ¡Con las armas de los teucros juntas,  
en cuántas hazañas se alzarán la Púnica gloria!  
Tú sólo pide a los dioses perdón y, con propicias señales, 50  
sé benígna al acogerlos y trama motivos de atrasos,  
en tanto al piélago encrespa el invierno y Orión el lluvioso,  
y están dañadas las naves, en tanto el cielo sigue intratable.»  
Con estas palabras su ánimo inflamó de amor desmedido  
y dio esperanza a una mente dudosa y soltó su pudor. 55  
Al principio van a los templos y la paz por las aras  
requieren; sacrifican según la costumbre ovejas selectas  
a Ceres que dicta las leyes y a Febo y al padre Lío,  
a Juno ante todos, que de los lazos conyugales se cuida.  
Con la patera en la diestra, la propia Dido bellísima 60  
entre los cuernos de una vaca blanca la vierte  
o ante los rostros divinos camina junto a las aras grasientas  
y celebra de nuevo el día con dones y en pechos cerrados

ANTONIO ALVAR EZQUERRA

pectoribus inhians spirantia consulit exta.  
heu, uatum ignarae mentes! quid uota furem, 65  
quid delubra iuuant? est mollis flamma medullas  
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.  
uritur infelix Dido totaque uagatur  
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,  
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit 70  
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum  
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat  
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.  
nunc media Aenean secum per moenia ducit  
Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam, 75  
incipit effari mediaque in uoce resistit;  
nunc eadem labente die conuiuia quaerit,  
Iliacosque iterum demens audire labores  
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.  
post ubi digressi, lumenque obscura uicissim 80  
luna premit suadentque cadentia sidera somnos,  
sola domo maeret uacua stratisque relictis  
incubat. illum absens absentem auditque uidetque,  
aut gremio Ascanium genitoris imagine capta  
detinet, infandum si fallere possit amorem. 85  
non coepae adsurgunt turres, non arma iuuentus  
exercet portusue aut propugnacula bello  
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque  
murorum ingentes aequataque machina caelo.

de animales, ávida, entrañas que palpitan consulta.  
¡Ah, mentes necias de adivinos! ¿de qué a un demente los votos, 65  
de qué le sirven los templos? Hay una llama en sus blandas  
medulas  
por dentro y vive bajo el pecho callada una herida.  
Se quema Dido infeliz y anda vagando por toda  
la urbe, demente, cual cierva por flecha alcanzada,  
que de lejos descuidada le clavó en los bosques de Creta 70  
un pastor armado de dardos y dejó el hierro volátil  
sin saberlo: ella en su huida recorre barrancos y bosques  
Dicteos; sigue fija en su costado la caña mortal.  
Ya a Eneas consigo por entre las murallas conduce  
y le muestra las riquezas Sidonias y la urbe dispuesta, 75  
comienza a hablar y a media palabra se calla;  
ya, a la caída del día, los mismos banquetes prepara  
y, de nuevo, como loca, escuchar los mismos esfuerzos  
pide y pende, de nuevo, de la boca del que los cuenta.  
Luego, tan pronto se separan, y otra vez su luz la sombría 80  
luna esconde y aconsejan sueños las estrellas que caen,  
sola en su casa vacía se atormenta y en las colchas dejadas  
se acuesta. Ausente, a él ausente le escucha y le ve  
o en su seno a Ascanio, con la imagen cogida del padre,  
retiene, por si pudiera engañar su amor indecible. 85  
No se elevan las torres empezadas, ni armas los jóvenes  
practican; ni puertos ni para la guerra defensas  
seguras preparan: penden las obras paradas y el reto  
enorme de los muros y las máquinas que al cielo se igualan...

**Bibliografía:**

Alpers, P. (1990) «Theocritean bucolic and Virgilian pastoral», *Arethusa*, 23: 19-47.



- Alvar, A. (1993) *Poesía de amor en Roma: Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propertio*, Torrejón de Ardoz (Madrid).
- Alvar Ezquerro, A. (1998) «Tipología de los procedimientos intertextuales en la poesía latina antigua», *Actas del IX Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. V. Literatura latina*, Madrid: 3-16.
- Arkins, B. (1982) *Sexuality in Catullus*, Hildesheim.
- Arnaldi, F. (1941) *Problemi di stile virgiliano*, Nápoles, 1941 (= *Studi Virgiliani*, Nápoles, 1948, pp. 169-271).
- Avilés, J. (1983) «Catul i Virgil», *Actes del VI Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Barcelona: 179-197.
- Axelsson, B. (1945) *Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*, Lund.
- Bayet, J. (1956) «Catulle. La Grèce et Rome », en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève: 3-55.
- Bellincioni, M. (1985) «Eurialo», en *EV*, II: 424-426.
- Bettini, M. (1972) «Corydon, Corydon», *SCO*, 21: 261-276.
- Bömer, F. (1957) «Beiträge zum Verständnis der augusteischen Dichtersprache», *Gymnasium*, 64: 1-21.
- Capponi, F. (1979) *Ornithologia latina*, Génova.
- Caviglia, F. (1984) «Coridone», en *EV*, I: 887-889.
- Clausen, W. V. (1982) «La nueva orientación de la poesía», en E. J. Kenney- W. v. Clausen (eds.), *Historia de la Literatura clásica. II. Literatura Latina*, Madrid : 206-236.
- Coleman, R. (1977) *Vergil. Eclogues*, Cambridge.
- Conrad, C. (1965) «Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil», *HSPH*, 69: 195-258.
- Cordier, A. (1939) *Études sur le vocabulaire épique dans l'«Énéide»*, París.
- Courtney, E. (ed.) (1993) *The fragmentary Latin poets*, Oxford.
- Cristóbal, V. (1980) *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid.
- Dawson, C. M. (1946) «An Alexandrian Prototype of Marathus», *AJP*, 65: 1-15.
- Della Corte, F. (dir.) (1984-1991) *Enciclopedia Virgiliana*, 5 vols., Roma.
- Di Lorenzo, E. (1988) *Strutture allitterative nelle ecloghe di Virgilio e nei bucolici latini minori*, Nápoles.
- Duckworth, G. E. (1966) «Vergil's subjective style and its relation to meter», *Vergilius*, 12: 1- 10.

- Echave-Sustaeta, J. (1950) *Estilística virgiliana*, Barcelona.
- Echave-Sustaeta, J. (1961) «Acotaciones al estilo de las Geórgicas», *Helmantica*, 12: 5-26.
- Enríquez, J. A. (1962-1963) «La lengua poética en la época de Augusto», *EClás*, 7: 183-191.
- Ernout, A. (1947) «Le vocabulaire poétique», *RPh* 21: 55-70 (= *Philologica* II, París, 1957, pp. 66-86).
- Ernout, A. y Meillet, A. (1967<sup>4</sup>) *Dictionnaire étymologique de la Langue latine. Histoire des mots*, París: s.v. forma.
- Fedeli, P. (1984) «Amore», en *EV*, I: 142-147.
- Fedeli, P. (1986) «Le elegie a Marato o dell'accumulazione dei topoi», *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, Roma: 331-344.
- Fernández Corte, J. C. y González Iglesias, J. A. (2006) *Catulo, Poesías*, Madrid.
- Fernández Corte, J. C. (1997) «Catulo y los poetas neotéricos», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: 109-122.
- Flobert, P. (1975) *Les verbes déponents latins des origines à Charlemagne*, París.
- Fontán, A. (1964) «Tenuis...Musa? La teoría de los *characteres* en la poesía augústea», *Emerita*, 32: 193-208.
- Fontán, A. (1974) «Virgilio, los estilos y la *Rota Vergili*», en *Humanismo romano*, Barcelona: 94-99.
- Fordyce, C. J. (1976) *Catullus: A Commentary*, Oxford.
- Foucault, M. (1986) *Historia de la sexualidad, 2. El uso de los placeres*, México (= Madrid, 1998<sup>12</sup>).
- Fraenkel, E. (1922) *Plautinisches im Plautus*, Berlín (= *Elementi Plautini in Plauto*, trad. de F. Munari, Florencia: 1960).
- Galinsky, G. K. (1965 [1967]) «Vergil's Second Eclogue: Its Theme and Relation to the Eclogues Book», *C&M*, 26: 161-191.
- García Hernández, B. (1989) «Complémentarité lexicale et voix verbale», en *Subordination and other topics in Latin (Proceedings of the Third Colloquium on Latin Linguistics. Bologna, 1-5 April 1985)*, ed. de G. Calboli, Amsterdam-Philadelphia: 289-309.
- García Ramón, J. L. (2005) «Antroponimia griega: entre el léxico común y la fraseología indoeuropea», *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, vol. II, ed. de J. F. González Castro *et al.*, Madrid: 17-55.

- Garson, R. (1971) «Theocritean elements in Virgil's Eclogues», *CQ*, 21: 188-203.
- Geymonat, M. (1981) «Lettura della seconda Bucolica», en *Lecturae Vergilianae*, Nápoles: 19-104.
- Ginnet, A. (1944) «Recherches stylistiques sur les Géorgiques de Virgile», en *Mélanges M. Niedermann*, Neuchâtel: 91-98.
- González Vázquez, J. (1980) *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada.
- Granarolo, J. (1973) «L'époque néoterique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)», *ANRW I*, 3 : 279-360.
- Gratwick, A. S. (1973) «Corydon and his prospects», *CR*, 23: 10.
- Grimal, P. (1988) *L'amour à Rome*, París.
- Hahn, E. A. (1956) «A Source of Vergilian Hypallage», *TAPhA*, 87: 147-189.
- Hahn, E. A. (1960) «The origin of the Greek accusative in Latin», *TAPhA*, 91: 221-238.
- Hallet, J. P. y Skinner, M. B. (eds.) (1997) *Roman Sexualities*, Princeton.
- Hernández-Vista, V. E. (1968) «La aliteración en Virgilio. Una definición estilística», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid: 342-349.
- Hernández-Vista, V. E. (1968) *Figuras y situaciones de La Eneida*, Madrid.
- Hinojo Andrés, G. (1982) «Del estilo de las *Bucólicas* y *Geórgicas*», *Helmantica*, 33: 345-358.
- Hornsby, R. A. (1967-68) «The pastor in the Poetry of Vergil», *CJ*, 63: 145-152.
- Horsfall, N. M. (1995) «Virgil: His Life and Times» en N. Horsfall (ed.), *A Companion to the study of Virgil*, Leiden-Nueva York-Colonia: 1-25.
- Jiménez Delgado, J. (1962-1963) «El hexámetro virgiliano», *EClás*, 7: 336-348.
- Juan, J. (1983) «Ambigüitat i obscuritat, elements d'estil en Virgil», *Actes del VI Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Barcelona: 259-263.
- Klingner, F. (1956) «Virgil», en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève: 131-166.
- Knighth, W. F. J. (1966<sup>2</sup>) *Roman Vergil*, Londres.
- Kollman, E. D. (1975) «A study of proper names in Virgil's Eclogues», *CW*, 69: 97-112.
- La Penna, A. (1963) «La seconda ecloga e la poesia bucolica di Virgilio», *Maia*, 15: 484-492.
- La Penna, A. (1967) «Sul cosiddetto stile suggestivo e sul cosiddetto simbolismo di Virgilio», *DArch*, 1: 230-244.

- La Penna, A. (1983) «Lettura del nono libro dell'Eneide», en M. Gigante, *Lecturae Vergilianae. Volume terzo: L'Eneide*, Nápoles: 301-340.
- Lenoir, G. (1970) «La deuxième bucolique ou le rêve de Corydon», *Caesarodunum*, 5: 151-154.
- López Estrada, F. (1974) *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid.
- López Estrada, F. (1985) «La comedia pastoril en España», en *Origini del Dramma pastorale in Europa*, Viterbo: 235-256.
- López Estrada, F. (1988) «El diálogo pastoril en Los Siglos de Oro», *Anales de Literatura Española*, 6: 335-356.
- Luiselli, B. (1967) *Studi sulla poesia bucolica*, Cagliari.
- Lunelli, A. (ed.) (1974) *La lingua poetica latina*, Bologna.
- Lyne, R. O. A. M. (1978) «The neoteric Poets», *CQ*, 28: 167-187.
- Lyne, R. O. A. M. (1989) *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- Mariner, S. (1962-1963) «Traiectus lora (Virg. En. II 273)», *EClás*, 7: 107-119.
- Marouzeau, J. (1970<sup>5</sup>) *Traité de Stylistique Latine*, París.
- McDevitt, A. S. (1967) «Hysteron proteron in the Aeneid», *CQ NS*, 17: 316-321.
- Merone, E. (1961) «L'alliterazione nelle Bucoliche di Virgilio», *Aevum*, 35: 199-219.
- Michel, A. (1989) «Catulle dans les Bucoliques de Virgile: histoire, philosophie, poétique», *REL*, 67: 140-148.
- Monteil, P. (1964) *Beau et Laid en Latin. Étude de vocabulaire*, París.
- Moore-Blunt, J. (1977) «Virgil's Utilisation of Theocritean Motifs», *Eranos*, 75: 23-42.
- Mühlestein, H. (1987) *Homerische Namenstudien*, Frankfurt am Main.
- Murgatroyd, P. (1977) «Tibullus and the *puer delicatus*», *AClass*, 20: 105-119.
- Nascimento, A. A. y Díaz de Bustamante, J. M. (eds.) (1984) *Nicolás Trivet Anglico, Comentario a las Bucólicas de Virgilio*, Santiago de Compostela.
- Newman, J. K. (1990) *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*, Hildesheim.
- Nisbet, R. G. M. (1991) «The style of Virgil's Eclogues», *PVS* 20: 1-14.
- Norden, E. (1983<sup>9</sup> (1898)) *Die Antike Kunstprosa (von VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance)*, 2 vols., Darmstadt (= *La Prosa d'arte antica (dal VI secolo A. C. all'età della Rinascenza)*), ed. italiana a cura di B. Heinemann Campana con una nota di aggiornamento di G. Calboli e una premessa di S. Mariotti, 2 vols., Roma: 1986).

- Nougaret, L. (1977) *Traité de Métrique Latine Classique*, París.
- O'Hara, J. J. (1997) «Virgil's style», en Ch. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge: 241-258.
- Ott, W. (1978) *Metrische Analysen zu Vergil «Bucolica»*, Tübinga.
- Papanghelis, T. D. (1991) «Catullus and Callimachus on large women (a reconsideration of c. 86)», *Mnemosyne*, XLIV: 372-386.
- Paschalis, M. (1997) *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Oxford.
- Pearce, T. E. V. (1966) «The Enclosing Word Order in the Latin Hexameter», *CQ*, n. s. 16: 140-171 y 298-320.
- Pinkster, H. (1995) *Sintaxis y Semántica del Latín*, Madrid.
- Quinn, K. (1960) «Syntactical ambiguity in Horace and Virgil», *AUMLA*, 14: 36-46.
- Quinn, K. (1963) «Emergence of a Form: the Latin Short Poem», en *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, Nueva York: 59-83.
- Quinn, K. (1968) *Vergil's Aeneid*, Londres.
- Risch, E. (1947) «Namensdeutungen und Worterklärungen bei den ältesten Griechischen Dichtern», en *Emusia, Festgabe E. Howald*, Zurich: 72-91.
- Robertson, F. (1970-71) «Virgilius and Theocritus», *PVS*, 10: 8-23.
- Rosenmeyer, Th. G. (1969) *The green cabinet. Theocritus and the European pastoral lyric*, Berkeley.
- Rubio, L. (1968) «La lengua y el estilo de Virgilio», *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, Madrid: 355-375.
- Savage, J. J. H. (1960) «The Art of the Second Eclogue of Vergil», *TAPhA*, 91: 353-375.
- Scivoletto, N. (1958) «Lingua composita ellenistica e lingua neoterica», *GIF*, 11: 26-44.
- Segal, Ch. (1981) *Poetry and myth in ancient pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton.
- Serrao, G. (1990) «Teocrito», en *EV*, V: 111-118.
- Skinner, M. B. (2003) *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus.
- Solin, H. (1990) *Namenpaare: Eine Studie zur römischen Namengebung*, Helsinki.
- Solin, H. y Salomies, O. (1994<sup>2</sup>) *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum*, Hildesheim-Nueva York.
- Thill, A. (1976) «Quellenforschung des Bucoliques», *REL*, 54: 194-214.
- Thill, A. (1979) *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París.

ANTONIO ALVAR EZQUERRA

- Thomas, R. F. (1988) *Virgil, Georgics*, Cambridge.
- Tränkle, H. (1967) «Neoterische Kleinigkeiten», *MH*, 24: 87-103.
- Tronskij, J. M. (1973<sup>3</sup>) «La formazione della lingua letteraria latina», en F. Stolz-  
A. Debrunner- W. P. Schmid, *Storia della lingua latina*, Bologna: 145-194.
- Van Sickle, J. (1976) «Theocritus and the development of the conception of bucolic  
genre», *Ramus*, 5: 18-44.
- Von Kamptz, H. (1982) *Homerische Personennamen*, Gotinga.
- Wankenne, A. (1949) «L'hypallage dans l'oeuvre de Virgile», *LEC*, 17: 335-342.
- Wilkinson, L. P. (1959) «The Language of Virgil and Horace», *CQ* 9: 181-192.
- Wilkinson, L. P. (1963) *Golden Latin Artistry*, Cambridge.
- Wilkinson, L. P. (1969) *The Georgics of Virgil: A Critical Survey*, Cambridge.
- Williams, C. A. (1999) *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in  
Classical Antiquity. (Ideologies of Desire)*, Nueva York.
- Williams, G. (1968) *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- Wimmel, W. (1960) *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetisches  
Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden.
- Young, A. M. (1931-32) «Schematized Word Order in Vergil», *CJ*, 27: 515-522.

## FALSEDAD GENUINA Y FALSEDAD VERBAL EN PLATÓN<sup>1</sup>

MARÍA ISABEL SANTA CRUZ  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES Y CONICET

### Resumen

El trabajo examina los argumentos para defender la aceptabilidad de recurrir al *pseûdos* (falsedad o mentira) en el libro II de *República*. La justificación inicial es de índole ética y tiene que ver con la necesidad de una adecuada formación del carácter moral de los niños a través de las artes. La falsedad verbal –de la que pueden valerse los guardianes– es imitación de la falsedad en sentido genuino, que es la ignorancia. La falsedad verbal es intencional y no es pura, porque supone conocimiento de la verdad. La justificación de la falsedad se aclara a la luz de una distinción de niveles entre verdad fáctica y verdad normativa. La «verdad» de las buenas mentiras reside en lo que Sócrates considera verdadero en su proyecto educativo y político. Así, la narración de lo que es fácticamente falso puede servir para propagar una idea general que Platón considera verdadera.

### Abstract

*This paper addresses the arguments held by Plato in order to defend the acceptability of pseûdos (falsehood or lie) in Republic II. The initial justification is ethical and has to do with the necessity of a good education of child's moral character through arts. Verbal falsehood is intentional and not pure, because it implies knowledge of truth. Verbal falsehood –that may be employed by guardians– is an imitation of falsehood in genuine sense, which is ignorance. The paper aims to achieve a better understanding of Plato's justification of pseûdos in the light of a distinction between factual truth and normative truth. The «truth» of good lies consists in that what Socrates puts down as true in his educational and political project. So, the narrative of what is factually false can be useful to propagate a general idea that Plato values as true.*

---

<sup>1</sup>Una versión más extensa de este trabajo fue presentada en el II Colóquio Platónico: *Politéia*, II, organizado por el Programa de Estudios de Filosofía Antiga de la UFRJ, Itatiaia, Brasil, 8-12 de mayo de 2006.

El concepto de *pseûdos*, «falsedad» o «mentira», aparece reiteradamente en los diálogos platónicos, en diferentes contextos y encarado desde diferentes perspectivas. Sabido es que la obra de Platón, como la de los clásicos en general, hace posible múltiples y diversas aproximaciones hermenéuticas y el tópico del *pseûdos* es un claro ejemplo de ello. En la medida en que Platón lleva a cabo una manipulación de una cuestión ya discutida en el ambiente socrático y sofístico, un análisis exhaustivo del problema de la falsedad en la obra de Platón y en los testimonios que remiten a los debates de su tiempo exigiría un gran número de observaciones y excede, pues, por completo los límites de este trabajo. Ríos de tinta han corrido –casi hasta inundarnos– a propósito de los argumentos para sostener la imposibilidad de la falsedad en *Eutidemo* o *Crátilo*, sobre los planteos en el *Teeteto* y, especialmente, a propósito de la justificación de la posibilidad del discurso falso por la introducción del no ser como alteridad en el *Sofista*. Asimismo son innumerables los trabajos sobre el concepto de *dóxa*, pasible de verdad y de falsedad, en *Menón* y en los libros centrales de *República*. Tales textos han sido explotados hasta el cansancio, como lo muestran la enorme cantidad de trabajos de filólogos y de filósofos dedicados a la cuestión y resultaría casi ocioso regresar sobre ellos. Llama la atención, en cambio, la comparativamente menor atención que en la literatura secundaria que aborda el problema del *pseûdos* se presta a los primeros libros de *República*, especialmente II y III. En ellos quiero detenerme en este trabajo; mi propósito es, pues, modesto y mi perspectiva de análisis del tópico de la falsedad es limitada.

En la sección final del libro II de *República* se inicia el tema de la educación en la ciudad que se está delineando.<sup>2</sup> Tras haber establecido el principio de la división natural del trabajo, se señala que los guardianes deben tener disposiciones naturales para poder desempeñar adecuadamente su trabajo en la ciudad (374 e ss.). Deben ser fogosos, pero al mismo tiempo amables con aquellos a quienes deben guardar, pues de otro modo no serían buenos guardianes. Pero no basta con una buena disposición natural, sino que ella debe ser desarrollada por una adecuada

---

<sup>2</sup> El desarrollo se centra en los futuros guardianes, y es por ello que no queda claro si la clase de los artesanos y obreros queda incluida en ese proceso educativo. A propósito de la controversia sobre este punto, véase Dorter (2006: 73-74).



educación. Platón se detiene mucho más sobre este último aspecto, no seguramente porque piense que es más importante, sino porque es difícil de describir adecuadamente y porque involucra que la ciudad que se está delineando se aparte de las prácticas educativas habituales.<sup>3</sup>

En este punto (376c) se introduce un nuevo rumbo en la conversación: habrá que diseñar el modo en que deberán criarse (*thrépsontai*) y educarse (*paideuthésontai*) los futuros guardianes. Glaucón cede su lugar a Adimanto, en esta conversación que se toma como un trabajo preliminar o preparatorio<sup>4</sup> para el examen del tema central: cómo surgen justicia e injusticia en la ciudad.

El problema básico que enfrenta la educación de los guardianes es la armonización de los dos aspectos de su carácter: la fogosidad (frente a los enemigos) y la blandura (frente a los amigos) (cf. 410 a-412 a). Habrá que formarlos a través de la gimnasia, para el cuerpo, y de la música -en su sentido más amplio de «entrenamiento en las artes», o de «cultura del alma».<sup>5</sup> Es este último aspecto el que se considera primero y del que me ocuparé.

Me interesa, en efecto, examinar la propuesta socrática de iniciar la formación de los niños recurriendo a relatos falsos, que a menudo han sido calificados de mentiras. La respuesta de Sócrates al complejo problema de la justificación de la falsedad y de su relación con el problema de la justicia ha sido muchas veces subestimada y no siempre adecuadamente analizada. Sócrates, por cierto, se opone a muchas falsedades en uno y otro diálogo. Pero en la presentación que ofrece la *República* no se trata de esta o aquella determinada falsedad, sino, en general, de la justificación de la aceptabilidad –y aun de la necesidad- de incurrir en falsedad. La tesis que Sócrates defiende es que la falsedad es éticamente aceptable y no puede ser considerada *per se*, intrínsecamente, moralmente mala. Muchas veces se descontextualiza el planteo de la cuestión y se insiste exageradamente en que Platón promueve la mentira como un instrumento de manipulación del que se sirven quienes detentan el poder para el logro de sus

---

<sup>3</sup> Cf. White (1979: 90).

<sup>4</sup> O que hará lograr algún progreso, como traduce Vegetti (1998: 70): la expresión *ti proúrgou* aparece dos veces, tanto dicha por Sócrates (376c9) como admitida por Adimanto (376d5).

<sup>5</sup> «Artes» traduce el término *mousiké*, literalmente «lo que concierne a las Musas». La traducción por «música» es demasiado estrecha: lo que Sócrates tiene en mente abarca no sólo la música, sino poesía en general, pintura y otras artes visuales (cf. 400e-401a; 378c). Cf. White (1979: 91) y Dorter (2006: 95).

propios fines.<sup>6</sup> Sócrates intenta justificar que la mentira es en algunos casos moralmente aceptable; su aceptabilidad depende de los fines que con ella se persigan y la mentira como tal sólo puede ser un medio y nunca un fin en sí misma.

El tratamiento que se hace de la mentira en el libro II se enriquece y prolonga con la justificación de la «noble mentira» en el libro III, y aunque el tópico de la mentira se instala explícitamente en el libro II, como señala Page en un interesante artículo,<sup>7</sup> el tema se anticipa, y con gran peso, mucho antes de lo que suele estimarse, en la conversación narrada en el libro I.

Pasada la mitad del libro II, en un pasaje que creemos de suma importancia, antes de su tratamiento en los pasajes más conocidos y trabajados por los estudiosos, el tema de la falsedad aparece insertado en el desarrollo de una teología,<sup>8</sup> que allí se presenta como un correctivo de la mitología poética. Los primeros argumentos para justificar la utilidad de la falsedad tienen que ver con la formación del carácter de quienes deben volverse hombres libres, los futuros guardianes, en su infancia y a través de las artes, y se inscriben entonces dentro de un planteo predominantemente moral y no tanto político. El hilo de la argumentación que se desarrolla a partir de 376e es claro: se parte de la afirmación de que la música, o las artes en general, comportan discursos, *lógoi* y se afirma enseguida que hay dos tipos<sup>9</sup> de *lógoi*: «uno es el *lógos* verdadero (*alethés*) y el otro es falsedad (*pseûdos*)». De estos dos primeros enunciados se pasa a otro que es ya de carácter prescriptivo: hay que educar (*paideutéon*) a los futuros guardianes en ambos, pero primero en las falsedades. La reacción de Adimanto ante tal afirmación de

---

<sup>6</sup> No tocaré de la discusión acerca del carácter totalitario del estado diseñado en *República*. Suele acusarse a Platón de defender una manipulación política y la violación de los derechos y de la dignidad de los ciudadanos. Cf., por ejemplo, Annas (1981: 167). Son muy conocidos, por cierto, los ataques dirigidos contra él por Popper o Crossman. Sobre este punto puede verse, por ejemplo, Taylor (1997: 31-48), quien argumenta para sostener el carácter paternalista del estado de *República*.

<sup>7</sup> Page (1991: 4-5). Allí no es Céfalo quien define la justicia, sino Sócrates quien formula su tácita definición: «decir la verdad (*alethê légein*) y devolver lo que uno ha tomado» (331 d). Con la retirada de Céfalo se retiran de escena, también, la honestidad y el decir la verdad, caracterizados como lo propio de la justicia. Cuando Polemarco toma el lugar de su padre, no sólo pasa de «devolver lo que uno ha tomado» a «darle a cada uno lo propio», sino que deja de lado el decir la verdad. En este punto, según Page, «la potencial compatibilidad de la justicia y la mentira pasa a informar la discusión sin un murmullo».

<sup>8</sup> La palabra *theología* aparece aquí por primera vez en la literatura conservada. Cf. Nadaff (1996: 5-18). La presentación que hace Platón en *República* II plantea el problema de si y hasta qué punto Platón suscribe la teología tradicional.

<sup>9</sup> «tipo» traduce aquí *eidós*, término que no está usado con el significado técnico con el que se lo empleará más adelante. Cf. Adam (1963: 168, nota a 402c16); Guthrie (1975: 459-60); Dorter (2006: 95).

Sócrates es digna de atención: Adimanto, en efecto, no comprende y con ello queda en claro que lo que Sócrates propone no es, por cierto, algo convencional. Aquello a lo que Sócrates se refiere –tal como él mismo aclara- es que a los niños se les cuentan en primer lugar *mýthoi* (*mýthous légomen*),<sup>10</sup> que influyen grandemente sobre ellos, en razón de su naturaleza, maleable. Es de subrayar aquí que los mitos aparecen presentados como *lógoi* y como *lógoi* en general falsos.

Acostumbrados como estamos a un Sócrates que, desde la *Apología*, defiende a ultranza la verdad, esperaríamos seguramente que ahora dijera que a los niños debe decirse la verdad. Pero Sócrates no está pensando en lo que se les dice en la vida cotidiana, sino en la poesía y los mitos, que son cruciales en la primera educación, pues esas historias proporcionan a los niños información sobre vidas de hombres y de dioses y ofrecen de ese modo modelos o patrones de conducta.

Tras afirmar que hay que comenzar la formación de los niños contándoles relatos falsos, Sócrates aclara inmediatamente que el mito en general es falso, aunque en él hay también verdades (*toúto dé pou hos tò hólon eipeîn pseúdos, éni dè kai alethê: 377a4-5*). Dada la naturaleza plástica de los niños, se debe supervisar –censurar- a los fabricantes de historias, los *mythopoiói* y admitir solamente el mito *kalón* (377c2), rechazando al que no lo sea.<sup>11</sup> Las primeras historias a considerar, antes de las «menores» –que narran madres y nodrizas- son las «mayores» –esto es las que narran Hesíodo y Homero- puesto que unas y otras responden a un mismo *týpos* y tienen el mismo efecto, la misma *dúnamis*.<sup>12</sup> Se trata de historias falsas (*mýthous...pseudeís: 377d4*). Pero el problema no consiste tanto en que los mitos sean falsos, sino en que los poetas incurrir en falsedades, pero no lo hacen bien (*mè kalôs pseúdetai: 377d8*) y que, con sus discursos, representen mal (*eikáze tis kakôs*) las características (*hoioí eisin*) de dioses y héroes, a la manera en que lo harían los malos dibujantes (377e1-3) y al hacerlo inculcan malos rasgos de carácter.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Aquí mito aparece paradójicamente como un tipo de *lógos*, de donde resulta que *lógos* está tomado en un sentido amplio.

<sup>11</sup> Sócrates evita preguntar qué historias deberían contarse a los futuros guardianes. Su posición es negativa, en el sentido de que dice sólo qué no debe contárseles.

<sup>12</sup> El verbo en dual, *elegéten*, subraya que ambos poetas son conjuntamente responsables de la teología griega. Cf. Adam (1963: n. *ad loc*).

<sup>13</sup> Cf. 485 a.

Así, habiendo comenzado con la distinción entre *lógoi* verdaderos y falsos, se pasa inmediatamente a otra distinción: entre mitos –esto es, una clase de *lógoi*, que son en general falsos- que son «buenos» y los que no lo son. Es importante esta sustitución de *alethés* por *kalón*. Repárese que Sócrates no dice que los mitos *kaloí* para los niños sean verdaderos: los mitos, en efecto, son, en un sentido general (*hos tò hólon eipeîn*) *pseûdos* (377 a 4). El criterio de excelencia no es, pues, que los mitos sean literalmente verdaderos, puesto que ellos son literalmente falsos, sino que sean *kaloí*, lo cual, como se verá enseguida, significa que ellos conduzcan a la virtud.

Las nociones de *alethés* (o *alétheia*) y *pseûdos* son aquí, sin duda, problemáticas. *Pseûdos* significa en general «mentira» o «falsedad», casi siempre deliberada, a veces debida a error, «ficción» poética, «engaño» o «estratagema» de guerra, y luego «fraude», «falsificación» de medidas, de documentos, etc.<sup>14</sup> Lo falso podría entenderse como falso, contrario de verdadero o «mentiroso», con la connotación de deshonesto, o como ficción.<sup>15</sup> Trátese de mentiras o de ficciones, otro problema es la afirmación de que, aunque falsos, los mitos encierran algo de verdad. Es posible que Platón esté aquí introduciendo intencionadamente la ambigüedad, para apuntar a dos planos diferentes. Si analizamos estas afirmaciones en su contexto, creemos que, en razón de lo que luego se dice, la «verdad» que encierran los mitos no tendría que tomarse como núcleos de verdad en el sentido de que retraten las cosas o los acontecimientos tal como realmente son, sino más bien como lo que podría llamarse «verdad moral». Una cosa es lo fácticamente verdadero, en el sentido de que responde genuinamente a los hechos (en general del pasado), pero otra cosa es la verdad de lo que Sócrates considera verdadero en su proyecto educativo y político. Y creo que esta distinción de niveles de verdad y de falsedad es fundamental para entender la justificación de la mentira que hace Sócrates. Ello resulta claro a partir de la explícita afirmación de Sócrates: no debería narrarse a los niños historias cualesquiera, forjadas por cualquiera, que les hicieran «acoger en sus almas opiniones que en su mayoría son contrarias a aquellas

---

<sup>14</sup> Según Chantraine, el significado antiguo de *pseûdomai* parece haber sido el de «soplar» y en tal caso *pseûdos* se habría usado metafóricamente para «mentira».

<sup>15</sup> Que Platón entienda la falsedad de los mitos en el sentido de ficción es un tema discutido. Véase sobre el punto Gill (1993: 38-87).

que creemos que deberán tener cuando sean adultos». (*Âr'ouîn rhadíōs hoúto parésomen toûs epítukhóntas hypò toûs epítukhónton mýthous plasthéntas akoúein toûs paídas kai lambánein en taís psykháis hos epì tò polù enantías dóxas ekeínais, hás, epeidàn teleothôsin, ékhein oiesómetha deîn autoús;*») (377b4-8). Aunque esto prepara para la introducción de la «noble mentira», que ha causado problemas a muchos lectores de la *República*, en este pasaje Platón plantea un punto mucho menos controversial, cuyo alcance en consecuencias es grande.

La primera historia a criticar es el *mégiston pseûdos* y que tiene que ver con *tôn megíston*, esto es con los dioses más importantes, como, por ejemplo, la historia de Cronos y Urano. Tampoco hay que contar historias como las de Hera encadenada por su hijo o la de Hefesto arrojado por su padre al precipicio. Esas leyendas no sólo no representan bien a los dioses sino que tienen un mal efecto sobre la humanidad. Y aun cuando fueran verdad, no habría que contarlas tan a la ligera (*radíos*) a los jóvenes y *áphrones*, porque podrían inducir en ellos conductas o actitudes incorrectas. Más aun, habría que silenciarlos y si fuera preciso que alguien los narrara, tendría que ser en un pequeño círculo y secretamente. No deben contarse actos impíos para con los padres, ni guerras y odios entre los dioses ni engaños. Así hay que erradicar historias de violencias entre los dioses, de injusticias e impiedades y de engaños y odios entre ellos. Nada de eso es verdadero (378c1), si es que hay que evitar que los futuros defensores de la ciudad consideren como extremadamente vergonzoso tratarse entre ellos como enemigos. Y un punto importante es que no deben ser contadas ni aunque hubieran sido compuestas con intención alegórica (*en hyponoíais ouíte áneu hyponoiôn*).<sup>16</sup> El niño no puede distinguir entre superficie y fondo de una historia, sino que esos dos niveles son uno solo. Se queda con el sentido literal, diríamos, y lo que acoge a esa edad en sus opiniones (*en taís dóxais*) suele ser indeleble.

Queda en claro que se trata, mediante la narración de los mitos, de ejercer una acción persuasiva que tenga como consecuencia formar creencias u opiniones en los jóvenes. ¿Verdaderas o falsas? En un sentido falsas y en otro verdaderas. Falsas, porque no responden a la realidad efectiva de los hechos; verdaderas,

---

<sup>16</sup> La palabra griega *hypónoia* se traduce correctamente por «alegoría», pero también significa el sentido profundo o real que se halla en el fondo de algo, el significado oculto. Sobre esta expresión cf. Adam (1963: n. *ad loc*); Leroux (2002: n. *ad loc.*); Lear (2006: 27).

empero, porque implantan en el alma principios formadores del buen carácter moral. Así, contar falsedades no significa deshonestidad de parte de quienes las narran, sino la elección del medio adecuado para encaminar hacia la virtud.

Sócrates y sus interlocutores no tienen por función componer esas historias. Ellos son los fundadores, y lo que ellos deben conocer –e imponer– son los modelos, los *týpoi* (379 a). Reaparece aquí la referencia a las improntas. No se trata de indicar detalles que deban entrar en la composición de los relatos, sino ciertos patrones rectores a los que deberán conformarse las historias, esto es, ciertos rasgos que no tienen que ver con la literalidad sino con la intención a implantar en el alma plástica de los niños. Lo que importa es la realización del fin que se persigue, desde el punto de vista de la modelación del carácter.

El primer punto en la educación de los guardianes es hacer que ellos honren a dioses y ancestros como amigos, lo cual reposa sobre el hecho de que los dioses sólo son causa de bienes y enteramente justos. El segundo punto tiene que ver con el valor, que es la virtud cardinal de los guardianes soldados. Ella es necesaria, porque los guardianes deben mitigar su temor ante la muerte, que es una forma extrema de cobardía y que los soldados deben preferir antes que ser derrotados o esclavizados (386a1- b3). Es preciso purgar las representaciones poéticas del Hades como un lugar de castigo y excluir las lamentaciones por la muerte o infortunio de seres queridos. Que los poetas mienten se repite al comienzo del libro III, 386 b-c, donde, tras recordar que deben ser censurados en lo que concierne a los dioses, «si es que los niños deben venerar a los dioses y a sus padres y si quieren dar real valor a su amistad mutua» (386 a), se añade que para lograr que los futuros guardianes sean valerosos, es preciso que no teman a la muerte y, en consecuencia, habrá que suprimir todas las narraciones que presentan al Hades como temible: más bien debe hacerse su elogio, «teniendo en cuenta que ellos no dicen cosas verdaderas ni útiles para quienes se preparan para ser buenos combatientes» (386b10-c2). También deben borrarse los llantos y lamentaciones de hombres famosos, como Aquiles o Príamo, y atribuirlos sólo a las mujeres –y no a las de mayor dignidad– y a los hombres viles. Más aun habrá que borrarlo de los dioses. Habrá que eliminar también las risas excesivas, tanto de hombres como de dioses

Sócrates ha aclarado que no es función de los fundadores el elaborar las historias sobre los dioses que deberán sustituir a las de los poetas, sino que su función es precisamente señalar e imponer ciertos *týpoi*, ciertos lineamientos

generales a los que deberán atenerse quienes compongan tales historias. Los tres principales puntos teóricos en los dos *týpoi* en esta larga sección son que lo eterno e inmutable es mejor que lo temporal y mutable, que las mentiras provechosas y medicinales están permitidas a los seres humanos cuando hablan a otros y en particular dentro del contexto político, y que los dioses sólo causan bienes.<sup>17</sup>

El primero de los dos *týpoi* tiene que ver con la naturaleza de la divinidad en sí misma y desde el punto de vista de los efectos de sus acciones: dios es bueno y no puede ser responsable de nada malo. Hay que afirmar que el dios es realmente (*tô ónti*) bueno (379a7-b1). El principio sobre el que se sustenta toda la argumentación –principio que ni se discute ni se justifica– es, pues, la existencia de la divinidad, equiparada a bondad, esto es, a perfección. La bondad o perfección es intrínseca a la naturaleza divina: divinidad es sinónimo de bondad, en el sentido de perfección (tanto ontológica como moral).<sup>18</sup> Decir que dios es bueno es una afirmación quasianalítica, que sirve como premisa para la deducción de que dios no puede ser causa de males y que es la sola causa de los bienes. Podríamos decir que ese principio se toma como verdadero, en el sentido más que de fácticamente verdadero de lógicamente verdadero. Por definición, un dios no puede no ser bueno. La falsedad en la que incurren los poetas consiste, entonces, en atribuir a los dioses propiedades y acciones que entran en contradicción con su naturaleza perfecta.

El término que permite alcanzar la conclusión es la identificación de *agathón* con *ophélimon*. La noción de *ophélimon* se contrapone a la de *blabérón*, perjudicial, del mismo modo en que *agathón* se contrapone a *kakón*. Así dios es responsable de muy pocas cosas de los seres humanos, a diferencia de lo que suele decirse, y no es responsable de muchas de ellas. Dios es la sola causa de los bienes que se dan en los hombres. Para lo demás hay que buscar otras causas.<sup>19</sup> Podríamos decir que la bondad de la deidad es un *tópos*: aunque no esté afirmada en Hesíodo ni Homero, parece, sin embargo, intuitivamente aceptable para una persona intelectualmente sofisticada, en época de Platón, así como en la nuestra;<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Cf. Rosen (2005: 93).

<sup>18</sup> Según MacPherran (2006: 89), Sócrates simplemente presupone la verdad de esta premisa no homérica, de la cual, cuando se la acepta, deriva el resto del argumento.

<sup>19</sup> Según Dorter (2006: 75), aunque la *República*, a diferencia de *Timeo*, no especifica cuáles son o puedan ser las causas del mal, se establece con claridad el principio del dualismo.

<sup>20</sup> Cf. Dorter (2006: 75).

pero la conclusión de que porque es bueno dios no puede ser causa de males es probablemente inferencia platónica<sup>21</sup>.

No es pío (*hósion*) ni digno de *épainos* el atribuir a Aquiles avaricia y desprecio por dioses y hombres ni el ser persuadido (*peíthesthai*) por quienes tal cosa dicen (391a4-6). No es creíble (*apeithôs*: 391b1) que haya querido vengarse, que se haya negado a obedecer al Escamandro, que era un dios, o que haya querido ofrecer su cabellera a Patroclo. No es verdad que haya arrastrado el cadáver de Héctor y no permitiremos que los nuestros sean persuadidos por tales historias. Tampoco se nos persuadirá (ou *peithómetha*: 391c8) de que Teseo ni ningún otro hijo de dioses o héroes haya cometido acciones indignas y sacrilegios, que los poetas les atribuyen, incurriendo en falsedad (*hoîa katapseúdontai autôn*: 391d4). Debe forzarse a los poetas a reconocer o bien que ellos no han sido autores de tales acciones o bien que no son hijos de dioses. No pueden decir ambas cosas a la vez (*amphotéra mé légein*: 391d6). No hay que permitir que intenten convencer (*peíthein*) a los jóvenes de que los dioses engendran males, pues todo ello no es ni pío ni verdadero. «Pues demostramos, creo, que es imposible que de los dioses provengan males» (391e1-2). Más adelante, refiriéndose a Asclepio, se repite que no es posible creer en dos afirmaciones a la vez: «Si era hijo de dios –diremos- no era codicioso; si era codicioso, no era hijo de dios» (408 c).

Se repite aquí algo que se había señalado en el libro II: no es posible, por contradictorio, atribuir males a los dioses o hijos de dioses. Queda claro que la falsedad en la que incurren los poetas en sus relatos consiste en atribuir a dioses y héroes actitudes y conductas que entran en contradicción con la naturaleza de ellos.

A partir de 380 d comienza a enunciarse el segundo *týpos*. Este segundo *týpos* –que le resulta difícil de aceptar de entrada a Adimanto- tiene que ver con la invariabilidad e inmutabilidad de la forma (o esencia) de los dioses y con su imposibilidad consecuente de mentir. Que los dioses son invariables y enteramente verídicos es otro punto que sirve como base para la censura de la poesía. Esta afirmación no es directamente aceptable como la de la bondad de los dioses y Sócrates tiene que argumentar para defenderla: Dios no puede ser cambiado ni

---

<sup>21</sup> Cf. Adam (1963: n. *ad loc.*).



por alguna otra cosa ni por sí mismo y, además, no tiene ninguna razón por la que mostrarse diferente de como es.<sup>22</sup> Platón sostiene que en la medida en que algo es bueno, es inalterable y estable.

Después de haber discutido la posibilidad de la metamorfosis divina, Platón aborda la del engaño. Los dioses no pueden engañar (*pseúdesthai*).<sup>23</sup> El ser divino no puede transformarse a sí mismo –pues como es perfecto se transformaría en peor y no es posible que él quiera hacerlo– ni tampoco podría hacer creer a los seres humanos que están en presencia de avatares diferentes presentándoles una falsa apariencia (*phántasma*: 382a2). Los dioses no desearían mentir ni con palabras ni con hechos, produciendo una falsa imagen. Que los dioses no engañen resulta del tipo de bondad que Sócrates les atribuye. En primer lugar, los dioses no incurrir en falsedad porque carecen de todas las razones por las cuales un hombre podría estar inducido a mentir: ignorancia, temor a los enemigos y locura. Además, carecen de la pluralidad de apariencias que vuelve posible el engaño.

Este punto es muy importante en lo que toca a la tolerancia de Sócrates frente a la buena mentira. Ningún dios puede mentir, pero para los seres humanos, en cambio, es útil mentir para hacer bien a los amigos y mal a los enemigos (382c6-d3). Eso se refuerza en el libro III 389b7-9, pero allí la mentira útil y medicinal se restringe a los gobernantes; a ellos, si es que a alguien, conviene mentir sobre enemigos o ciudadanos en beneficio de la ciudad, mientras que ningún otro puede hacer uso de la mentira.

En medio de este segundo *týpos* teológico, aparece una distinción importante: la distinción entre la falsedad en sentido genuino (*alethôs pseûdos*: 382 a 4; b 7) y la falsedad verbal (*tò en toîs lógois*: 382 b 8; c 7). Sócrates pregunta a Adimanto: «¿No sabes –interrogué– que la falsedad verdaderamente tal (*alethôs pseûdos*) si es posible decir tal cosa, es algo que odian todos los dioses y hombres?» (282c4-5). El argumento es complejo, como lo muestra la dificultad que tiene Adimanto para seguirlo. Nadie acoge voluntariamente en la parte más importante de sí (*tò kyriotáto heautôn*)—su razón<sup>24</sup> el ser engañado (*pseúdesthai*) y sobre las cosas más importantes, sino que teme que eso se instale en esa parte. «Y lo que quiero decir yo es que ser y estar engañado en el alma

<sup>22</sup> La línea argumentativa es más compleja. Véase sobre este punto Dorter (2006: 75-76).

<sup>23</sup> Cf. *Timeo* 40 d.

<sup>24</sup> Cf. Leroux (2002: n. *ad loc*).

respecto de las cosas que son y ser ignorante y poseer y haber adquirido allí la mentira (*perì tà ónta pseúdesthai te kai epseústhai kai amathê ênai kai entaûtha êkhein te kai kektêsthai tò pseûdos*) es algo que nadie puede soportar de ninguna manera y que odian enormemente todos quienes lo sufren» (382b1-4). Sin duda alguna, Sócrates es consciente de lo paradójico de la expresión, que parece una contradicción en los términos.<sup>25</sup> La paradójica «falsedad verdaderamente tal» –a la que unas líneas después se denomina *tò tò ónti pseûdos* (382c4)- consiste, entonces, en tener instalada la falsedad en la mejor parte de sí mismo sobre las cosas más importantes (382 a-b). Esa falsedad es la ignorancia en el alma del engañado (*he en tê psykhê áгноia he tou epseusménou*). Una falsedad «en palabras» (*en toís lógois*) es, por su parte, «cierta imitación de la afección que está en el alma y una imagen nacida posteriormente, pero no una falsedad completamente pura» (*mímema ti tou en tê psykhê estin pathématos kai hýsteron gegonòs éídon, ou pánu ákraton pseûdos*) (382b8-c2). Es, pues, cierta imitación de una falsedad en sentido genuino (382 b-c), que puede usarse para impedir que la gente haga algo malo por ignorancia o por insania (382 c-d).<sup>26</sup>

La mentira verdadera es la ignorancia en el alma del hombre acerca de la naturaleza de los seres. Y eso no incluye incurrir en falsedades frente a los otros por el bien de ellos. Este tipo de mentira es una medicina (*phármakon*). Y como tal es útil cuando se trata con los enemigos y los llamados amigos, a saber, aquellos que hacen el mal por locura. Y con respecto a la mitología, esto es, las historias sobre los dioses, hacemos algo útil cuando «por no saber la verdad de los hechos de antaño, asimilamos todo lo que podemos la falsedad a la verdad» (382 d 2-3).<sup>27</sup> Esto significa que si no conocemos la verdad, la podemos inventar, esto es, mentir, de acuerdo con nuestra mejor comprensión de lo que nuestros guardianes deberían creer (382c6-d4).<sup>28</sup> La mentira verbal no es una mentira pura, porque no engaña a la razón sobre el bien.

<sup>25</sup> Adam (1963. n. *ad loc.*) remite a *Teeteto* 189 c: *toû alethôs pseúdous* y (para el sentimiento) a *Leyes* 730 c. Leroux (2002: n. *ad loc.*) remite a *Sofista* 263 d y aclara que este oxímoron es subrayado por Platón.

<sup>26</sup> Es interesante advertir aquí el uso de *mímema*. Por un lado, es consistente con el empleo que hace Platón habitualmente del término: copia que no reproduce al original perfecto en toda su perfección. Lo que aquí llama la atención es que ese original perfecto es la falsedad pura, en sentido genuino, con lo cual el *mímema* adquiere un valor positivo respecto del original que imita.

<sup>27</sup> Cf. Gill (1993: 56-57 y 62) para diferencias entre noble mentira y mitos. En todo caso, ambos son útiles y ambos no son verdad, en el sentido de verdades fácticas.

<sup>28</sup> Cf. también *República* V 459 c-460 a: la mentira allí –verbal y no genuina- consiste en atribuir al azar y no a la planificación de los gobernantes la regulación de las uniones sexuales.

Paradójicamente podría decirse que esa falsedad que se narra a los niños tiene por fin enseñarles, en esa etapa inicial, lo bueno e inmutable en las figuras de los dioses para que sus almas se preparen para recibir lo bueno e inmutable no encarnado en los dioses sino en patrones «abstractos», las Formas. Así, la mentira generará en los niños actitudes que los vuelvan leales a las reglas de la ciudad, pero, además y más importante, los orientará hacia el descubrimiento de la verdad. Más tarde, cuando los filósofos gobernantes sean educados en la sabiduría filosófica, en la dialéctica, su objeto de conocimiento serán las Formas y no ya los dioses. Pero en la etapa inicial, en la edad pre-conceptual, habrá que instruirlos acerca de los dioses. Dos características de los dioses que serán enfatizadas para generar la virtud de la piedad son especialmente propias de las Formas: bondad (379a-380c) y autoidentidad (380d-383a).<sup>29</sup>

La falsedad en sentido genuino (*alethôs pseûdos*) debe entenderse en el sentido de falsedad no intencional. La distinción entre «falsedad en el alma» y falsedad «en las palabras» (*en toîs lôgois*) corresponde a una distinción entre decir o creer lo que *de hecho* es falso e incurrir en deliberada falsedad.<sup>30</sup> Como señala Adam, el *páthema* no debe ser explicado como estado de mente de aquel que dice una mentira, porque decir una mentira supone conocimiento y la mentira verbal no es, por cierto, imitación de un conocimiento. Se refiere a la falsedad en sentido genuino, que es un cierto *páthema* en el alma del «verdadero mentiroso», la ignorancia, de la cual la mentira verbal es una imitación. La falsedad verbal no es una falsedad totalmente pura, porque implica que el hablante conoce la verdad. En un cierto sentido, entonces, está mezclada con la verdad. Ella es *hústeron gegonós* (382 c 1), porque la mentira verbal no puede expresarse sino después de que se conoce la verdad. La distinción entre mentiras verdaderas y mentiras verbales suena a idealismo, pero le permite a Platón llamar a sus arcontes ideales idealmente verídicos, aun cuando en la práctica digan mentiras y la distinción se introduce con ese propósito. En general, el sentido es afirmar la preferibilidad de la mentira intencional (que comporta algún conocimiento de la verdad) respecto de la falsedad pura debida a la ignorancia. La insistencia sobre este problema se debe seguramente a la necesidad de justificar -como se lo hará más tarde en el libro III- la legitimidad de la mentira políticamente útil (cf. III 389 b, 414 b-c, V 459 c).

<sup>29</sup> Cf. Dorter (2006: 75).

<sup>30</sup> Gill (1993: 53).

En *Hippias Menor* se plantea la paradoja de que para mentir hay que conocer la verdad. Sócrates hace admitir a Hippias –quien ha sostenido que para Homero son diferentes el hombre verídico y simple, Aquiles, y el que falsea y tiene dobleces, Odiseo– que los mentirosos (*pseudeîs*) tienen la capacidad de hacer algo. No llamaríamos *pseudeîs* a quienes son *adúnatoí ti poieîn*, como los enfermos. Quienes mienten no son los incapaces ni tontos sino, por el contrario, los perversos e inteligentes. Ellos actúan mal a sabiendas. No son *amathêis*, sino *sophoí* (365dss). El ignorante no miente, puesto que para mentir hay que conocer la verdad. Aquí se establece una oposición ignorancia-conocimiento y se pone el *pseûdos* del lado del conocimiento. Aquel que sabe puede elegir decir la verdad o incurrir en falsedad. *Amathía* y *pseûdos* no se concilian. En este contexto *pseûdos* está tomado indiscriminadamente como contrario de *alethês*. El planteo de *República* disuelve la paradoja, al discriminar dos tipos diferentes de *pseûdos*: el genuino, que es la ignorancia, y el verbal, que supone conocimiento de la verdad.

Los ejemplos de Sócrates ponen claramente de manifiesto que las mentiras de los gobernantes de la ciudad sana son siempre verbales y no genuinas. Una de ellas es el bien conocido mito de la autoctonía, combinado con el de los metales (414 b- 415 d). A él se hace referencia como «una de aquellas mentiras útiles de las que hablábamos hace un rato» (414 b-c), que se les cuenta a los ciudadanos para que se establezca entre ellos lazos de amor y amistad (415 d). Pero la amistad está basada en un auto interés mutuo. Quienes la creen no creen una mentira genuina, porque la creencia los beneficia y los conduce hacia el bien en lugar de apartarlos de él. La mentira noble es mentira porque involucra deliberada no veracidad (414b 8 ss). Pero esta mentira está claramente destinada a propagar una idea que el argumento presenta como verdadera, a saber, que cada miembro del estado ideal debería ser ubicado en la clase para la que está naturalmente dotado. La noble mentira es falsa en tanto *narrativa* fáctica sobre el pasado, pero transmite lo que es verdad como análisis o interpretación. La utilidad radica en que la narración de lo que es fácticamente falso puede servir para propagar una idea general que Platón considera verdadera.<sup>31</sup> La mentira puede ser así el medio más adecuado para propagar la verdad. La mentira noble es éticamente menos preocupante que la falsedad en el alma.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Gill (1993: 53). Para uso de los mitos para generar esas ideas verdaderas en la comunidad, ver *Leyes* 663 c-664b.

<sup>32</sup> Gill (1993: 55).

El buen uso de la mentira como *phármakon* reaparece en el libro IV, cuando se trata acerca de los matrimonios (459c<sub>ss</sub>). «Se corre el riesgo de que nuestros gobernantes deban a menudo recurrir a la mentira y al engaño en beneficio (*ep'ophelía*) de los gobernados. Y decíamos en algún momento que, en calidad de medicina, todas estas cosas eran útiles». Sócrates lo dice con cierto reparo – subrayemos la construcción con *kindineúei hemîn deéseî khrésthai*.

Ahora bien, más allá de la interpretación que se haga de la noble mentira de *Rep.* III, la mentira verbal de *Rep.* II, en el caso de la educación de los niños no es una imposición autoritaria de formas predeterminadas y específicas de conducta (y así las mentiras en su favor no pueden ser construidas como propaganda moral). Es, más bien, reconocimiento de que el respeto y la responsabilidad hacia los otros son bienes frágiles que deben protegerse de los impulsos de *hybris* y odios. Sócrates resume la discusión al comienzo del libro III señalando que los principales propósitos de su elaborada censura son crear seres humanos «que honrasen a los dioses y ancestros y no tomasen ligeramente su amistad recíproca» (386 a). Los niños, en efecto no son individuos maduros y autónomos y se supone que los adultos pueden mentirles en aras de su propio bien y de la formación de su carácter. La mentira así no es un ultraje contra la libertad y dignidad del individuo, autonomía que está comprometida en los niños debido a su *hybris* y egoísmo naturales. La justificación de la mentira paideútica, entonces, no está dada por el hecho de que haya conocimiento superior de algún perfecto programa social, sino por la naturaleza misma del niño, que atenta contra su plena autonomía como tal. Claro que otro es el caso en lo que toca a la mentira noble por parte de los gobernantes.

Mi propósito ha sido el de examinar el argumento del que se vale Sócrates para justificar la utilidad de la mentira y su aceptabilidad ética. Más allá de la aplicación política que del tópico hace más adelante, la justificación inicial es de carácter ético y tiene que ver con la necesidad de una adecuada formación del carácter moral de los niños. Frente a las malas mentiras que narran los poetas será preciso promover buenas mentiras, cuya verdad reside en lo que se tiene por verdadero desde el punto de vista moral. Lo importante es generar buenas disposiciones y buenas perspectivas y evitar la formación de perspectivas distorsionantes o distorsionadas. El ejemplo de Trasímaco ha puesto en evidencia que el método socrático se revela ineficaz frente a él, no porque el método sea en sí mismo defectuoso, sino porque es ineficaz frente a quienes tienen una perspectiva

distorsionada o distorsionante. El problema es, entonces, en qué consiste una buena perspectiva y cómo se forman buenas perspectivas.<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. (1963) *The Republic of Plato*. Edited with Critical Notes, Commentary and Appendices, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. I (Books I-V) (1ª ed. 1902) ANNAS, J. (1981), *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford.
- ANNAS, J. (1999), *Platonic Ethics, Old and New*, Ithaca and London.
- DORTER, K. (2006), *The Transformation of Plato's Republic*, Lanham MD.
- GILL, C. (1993), «Plato on Falsehood – non Fiction», en GILL, C. and WISEMAN, T. P. (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Austin.
- LEAR, J. (2006), «Allegory and Myth in Plato's Republic», en SANTAS, G. (ed.) (2006), pp. 25-43
- LEROUX, G. (2002), PLATON, *La République*. Traduction et présentation par Paris.
- McPHERRAN, M. (2006), «The Gods and Piety of Plato's Republic», en SANTAS, G. (ed.) (2006), pp. 84-103
- NADAFF, G. (1996), «Plato's theology revisited», *Méthexis* 9, 5-18
- PAGE, C. (1991), «The Truth about Lies in Plato's Republic», *Ancient Philosophy* 11,1- 33.
- REEVE, C.D.C. (2004), PLATO *Republic*, translated from the new Standard Greek Text, with Introductio, by —, Indianapolis/Cambridge.
- ROSEN, S. (2005), *Plato's Republic. A study*, New Haven and London.
- SANTAS, G. (ed.) (2006), *The Blackwell guide to Plato's Republic*, Oxford.
- TAYLOR, C.C.W. (1997), «Plato' Totalitarianism», en KRAUT, R. (ed.) (1997), *Plato's Republic. Critical Essays*, pp. 31-48
- VEGETTI, M. (1998), PLATONE, *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di —, vol II (1998), Napoli.
- WHITE, N. (1979), *A Companion to Plato's Republic*, Oxford.

---

<sup>33</sup> Sobre este punto, cf. Lear (2006: 25-26).

## EL ORIGEN DE LAS IDEAS SOBRE EL ESPACIO Y EL TIEMPO

HÉCTOR VUCETICH

FACULTAD DE CIENCIAS ASTRONÓMICA Y GEOFÍSICAS. U N L P

### **Resumen:**

Examinamos brevemente la evolución de las nociones de espacio y tiempo en Occidente desde Egipto y Grecia hasta la actualidad.

### **Abstract.**

*We briefly examine the evolution of the notions of space and time in the Western world since Egypt and Greece to the present time.*

### *Introducción*

Todas las disciplinas de la ciencia moderna toman como dadas las nociones de espacio y tiempo: la física describe las partículas elementales como objetos con funciones de onda del espacio-tiempo, la química se ocupa del flujo de reactivos, la ecología estudia el desplazamiento del plancton por el mar multitudinoso y la sociología describe las interacciones de culturas vecinas a lo largo de su historia.

Sin embargo, para todas estas ciencias espacio y tiempo son nociones *primitivas*, aún para la Relatividad General, que identifica la estructura métrica del espacio-tiempo con el campo gravitacional.

Las preguntas «¿qué es el espacio?» o «¿qué es el tiempo?» pertenecen en realidad a la *protofísica*: la rama de la ontología científica que trata con los presupuestos básicos de la física.<sup>1</sup> Estas nociones, sutiles y complejas, se desarrollaron a lo largo de tres mil años de análisis pues para entenderlas requieren:

---

<sup>1</sup> Bunge (1967).

HÉCTOR VUCETICH

- La noción de *distancia*.
- La de *estructura geométrica* (básicamente, el teorema de Pitágoras o su equivalente).
- La noción de *devenir* (o la de cambio).
- La de simultaneidad.

El análisis del espacio físico requiere además:

- La conexión entre espacio y tiempo (la noción de *velocidad*).
- El principio de relatividad.

En este trabajo, nos limitaremos a exponer la evolución de las ideas sobre el espacio y el tiempo desde los tiempos antiguos hasta la actualidad. Estas nociones fueron aclaradas por una combinación de matemáticas, astronomía, geodesia y física, guiadas a su vez por la filosofía natural.

#### *Tiempo y Astronomía*

La noción de tiempo es tal vez la más antigua de las que estamos estudiando, y ha estado ligada siempre a fenómenos astronómicos, pero en los tiempos antiguos sólo la diferencia entre día y noche parece haber sido importante. Hesíodo, en la *Teogonía*, afirma:<sup>2</sup>

*De Caos nacieron Érebo y la negra Noche; y de ésta, a su vez, Éter y Heméra (el Día).*

Éstos son los dioses más antiguos después de Caos. No hay, sin embargo, ninguna alusión a períodos temporales más largos. Los ciclos más largos, las estaciones, recién comenzaron a ser importantes para los humanos una vez que desarrollaron la agricultura: los momentos de siembra y cosecha correctos se determinan con el ciclo de las estaciones. El poema *Los Trabajos y los Días* de Hesíodo da una descripción del ciclo de las estaciones y de las épocas propicias para el trabajo del campo, plena de observaciones astronómicas:<sup>3</sup>

*Al nacer las Pléyades... comienza la cosecha. Al sumergirse, la siembra. Ellas están ocultas para tí cuarenta días y cuarenta noches.*

*Ordena... aventar el trigo... ni bien aparezca la fuerza de Orión...*

---

<sup>2</sup> Hesíodo (1984).

<sup>3</sup> Hesíodo (1984).



*Cuando Orión y Sirio estuvieren en medio del cielo y la Aurora de rosados dedos vea a Arturo... lleva a tu casa todos los racimos.*

Así los griegos analizaron la noción de tiempo muy temprano en el desarrollo de nuestra civilización. El tiempo de los griegos, sin embargo, era *cíclico*: los acontecimientos se repetían en forma regular, imitando el ciclo de las estaciones. Con tal concepción del tiempo, el Universo era un Cosmos: un todo firme y estable que los procesos de cambio, así como la limpieza de un edificio, no alteraban:<sup>4</sup>

*Cual generación de hojas, así la de varones.  
El viento esparce hojas por la tierra, pero la selva  
florecente las crea al llegar la siguiente primavera.  
Así, cuando una generación surge, otra desaparece.*

El descubrimiento del cambio por Heráclito alteró aquella noción primitiva e introdujo en la filosofía y en la ciencia una de las más rebeldes al análisis.

En Heráclito el cambio es la esencia del mundo. Así lo reconocieron los filósofos de la época clásica, que disponían de un *corpus* mucho más completo que el nuestro.<sup>5</sup> La imagen del río, que tanto ama Borges, es de Heráclito:<sup>6</sup>

*Porque no es posible entrar dos veces en un río que se dispersa, se reúne, se acerca y se retira.*

y otros fragmentos muestran al tiempo como el causante del cambio

**30:**

*Este mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios o ningún hombre; sino que fue siempre, es ahora y será fuego siempre viviente, que se prende y apaga medidamente.*

**94:**

*El sol no sobrepasará sus medidas. De lo contrario, las Erinias, servidoras de la Justicia, lo descubrirán.*

**52:**

*El tiempo es un niño que juega con los dados; el reino es de un niño.*

---

<sup>4</sup> Homero (1977: 1:114).

<sup>5</sup> Popper (1992).

<sup>6</sup> Heráclito (1959) frag. 91).

Como todos los presocráticos, Heráclito era un físico con una visión poética pero materialista de la naturaleza: su filosofía propone un mundo material hecho de fuego, cuya característica es el cambio azaroso, pero regido por una forma de ley. Esta concepción del tiempo revolucionó la filosofía natural, impulsando la magnífica expansión del siglo V.

*Las primeras nociones del espacio*

Probablemente, las primeras nociones del espacio las tenían ya los *Homo ergaster* en la forma de *distancia recorrida*: a mayor distancia, mayor cansancio. Esta misma forma parece haber perdurado hasta los albores de nuestra civilización. Por ejemplo, Hesíodo, en la *Teogonía*, describe así las distancias entre dos lugares míticos:<sup>7</sup>

*Nueve días y noches un bloque de bronce  
tardaría cayendo desde el cielo a la tierra.  
Y nueve días y noches ese bloque de bronce  
tardaría cayendo desde la tierra al Tártaro.*

Esta primitiva noción ya había sido superada por los egipcios, que debían administrar el cultivo de los terrenos que anualmente inundaba el Nilo y destruía los límites entre los campos fértiles. Para reparar los daños debieron desarrollar *relaciones entre distancias* que fueron el germen de la geometría euclídea. Estas relaciones geométricas eran empíricas y no parece haber existido en Egipto la idea de *demonstración*, esencial para conectar distintos conceptos entre sí. Por esto, la geometría egipcia se parece más a la aritmética de Funes, el Memorioso<sup>8</sup> que a la moderna geometría euclídea.

El pueblo griego, isleño y costero, amaba el mar; navegó por el Mediterráneo desde una inmensa antigüedad y sabía guiarse por las estrellas: tenía clara la noción de *dirección*, necesaria para hallar la ruta correcta. Así, por ejemplo las instrucciones que Calypso le da a Odiseo para su regreso a casa son:<sup>9</sup> *Alegre desplegó su vela el brillante Odiseo... mientras miraba las Pléyades y el tardío Boyero y la Osa que siempre circula en su lugar..., y es la única que*

---

<sup>7</sup> Hesíodo (1984).

<sup>8</sup> Borges (1989).

<sup>9</sup> Homero (1938) Canto 6.

*no participa de los baños del Océano; pues la bella Calypso le había ordenado tenerla a su izquierda en su viaje marino.*

Con estas herramientas el comercio griego se desarrolló mientras salían de la Edad Oscura y las pequeñas aldeas se transformaban en *pólis*: las ciudades-estado. Pero mientras sus ciudadanos combatían, los comerciantes navegaban y los poetas componían, una callada revolución se desarrollaba en las sombras.

#### *Los primeros pasos en geometría*

Las ricas ciudades jónicas desarrollaron gobiernos que aprovechaban el arte y la ciencia para adquirir prestigio y riquezas. Como consecuencia de las necesidades del comercio, ya que a las islas no se llega caminando,<sup>10</sup> se desarrolló el conocimiento de la astronomía y de la geometría. Y Mileto, una de las *pólis* jónicas más ricas, dio origen a la ciencia y la filosofía. Y esto, al menos, desde el siglo VI antes de Cristo, pues se atribuye a Tales, uno de los «siete sabios de Grecia», la preocupación por lo que ocurría en el cielo:<sup>11</sup>

*Después de los negocios públicos (Tales) se dio a la especulación de la Naturaleza. ...escribió dos cosas, que son: Del regreso del sol de un trópico a otro y Del equinoccio: lo demás, dijo, era fácil de entender.*

Pero también se le atribuye a Tales un método (basado sobre la semejanza de triángulos) para medir la distancia de un barco a tierra.<sup>12</sup> Se basaba sobre el *teorema de Tales*, supuestamente el primer teorema *demostrado* a partir de ciertas hipótesis, hoy desconocidas. Éste es el primer ejemplo (mítico, tal vez) de geometría racional. Además, se afirma que Tales no sólo lo aplicó a la defensa naval sino también que hizo una investigación básica: la medida de la altura de la pirámide de Keops, comparando las sombras proyectadas por la pirámide y por un cayado.

Hacia el siglo VI aC, la geometría estaba lo suficientemente desarrollada como para aplicarla a problemas complejos de ingeniería. Eupalino construyó entonces un túnel de 1 km de largo y 2 m de ancho, que todavía existe, para llevar agua desde una fuente hasta la ciudad de Samos. El túnel se perforó desde ambos

---

<sup>10</sup> Homero (1938).

<sup>11</sup> Laercio (1991).

<sup>12</sup> Freudenthal (1967: 12).

extremos, como se hace actualmente, y el uso de la geometría euclídea (fundamentalmente, los criterios de igualdad de triángulos y de ángulos) permitió encontrar las direcciones en que debían hacerse las perforaciones para que ambas se uniesen a media distancia,<sup>13</sup> con un error de medio metro en la horizontal.

### *El siglo de Pericles*

El siglo V a.C. vio una rápida expansión del pensamiento griego creada en la adversidad: las invasiones persas primero a las ciudades-estado jónicas y seguida de varios intentos de invasión a Grecia continental. Atenas, destruida por los persas, se dispuso a reconstruirse. Hacía treinta años había realizado una revolución pacífica implantando un gobierno democrático y ahora, convertida en un importante centro del comercio, dispuso de la riqueza necesaria para desarrollar una cultura integrada.<sup>14</sup>

Una mujer, algo casi inconcebible en la Atenas clásica, fue la artífice de la transformación cultural. Hacia el año 450 AC llegó a Atenas Aspasia, una dama de Megara, que abrió una escuela de retórica y filosofía. No sólo muchachas de buenas familias asistieron a sus clases sino también hombres, entre ellos Sócrates, Eurípides y Fidias. Y también acudió Pericles, quien se enamoró perdidamente de ella.<sup>15</sup> Aspasia convenció a su novio que trajese a grandes filósofos a la ciudad: Parménides, Zenón y Anaxágoras. Este último se quedó y fue uno de los fundadores de la escuela filosófica ateniense.<sup>16</sup>

Anaxágoras enseñaba:<sup>17</sup>

*El sol es un globo de fuego y mayor que el Peloponeso...*

*La luna está habitada y tiene collados y valles...*

Probablemente, estas afirmaciones de Anaxágoras son el primer ejemplo conocido de la noción de *distancia angular* y de la noción de *geometría proyectiva*. Para comprender lo avanzado de las ideas de Anaxágoras, observemos que Epicuro, doscientos años después, insistía:<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Freudenthal (1967:12).

<sup>14</sup> Durant (1952).

<sup>15</sup> Durant (1952).

<sup>16</sup> Russell (1978).

<sup>17</sup> Laercio (1991).

<sup>18</sup> Epicuro (1993: 46-47).

*Para nosotros, el tamaño del sol, la luna o las estrellas es exactamente el que vemos... Así parecen los fuegos en la Tierra al que los ve a la distancia.*

Puesto que estas observaciones no están en discrepancia con lo manifiestamente visible... no temamos a los serviles artificios de los astrónomos.

El esfuerzo por interpretar los fenómenos celestes en términos de la física terrestre fue una característica de los filósofos presocráticos,<sup>19</sup> especialmente los jónicos. También compartió otra característica de la ciencia moderna: su carácter subversivo:<sup>20</sup>

*Los ciudadanos de Atenas, como los de otras ciudades en otras épocas y continentes, mostraron cierta hostilidad a los que intentaron introducir un nivel más elevado de cultura... y aprobaron una ley permitiendo la denuncia de los que no practicaban la religión y enseñaban teorías sobre las «cosas de lo alto». Bajo esta ley persiguieron a Anaxágoras, que fue acusado de enseñar que el Sol era una piedra al rojo vivo y que la luna era tierra. No se sabe de fijo qué ocurrió, excepto que Anaxágoras tuvo que abandonar Atenas.*

Diógenes Laercio menciona que habiéndose enterado de haber sido condenado a muerte en ausencia, comentó que «desde el nacimiento la Naturaleza había condenado a muerte tanto a sus acusadores como a él».<sup>21</sup>

La muerte de Pericles, al comienzo de la guerra del Peloponeso, inició la decadencia del magnífico florecimiento cultural de Atenas. Si bien habría aún frutos del arte de Sófocles, Eurípides y Aristófanes y la filosofía especulativa recién llegaría a su cenit en el siglo IV a.C., la ciencia dejó de cultivarse en Atenas para resurgir mucho después en Alejandría.

#### *La escuela de Alejandría*

Ptolomeo I Auletes (el Flautista), que después fue llamado Soter (el Salvador), era uno de los generales de Alejandro el Grande, posiblemente el más

---

<sup>19</sup> Laercio (1991), Russell (1978).

<sup>20</sup> Russell (1978).

<sup>21</sup> Laercio (1991).

parecido a su jefe por su formación cultural. Una vez rey de Egipto (ca. 310 a.C.), aprovechó los desiertos que rodeaban su país para defenderse por tierra y formó una buena flota para evitar invasiones por mar. Con esa protección, abundancia de cereales y otras exportaciones, pudo dedicarse a actividades pacíficas, entre ellas la creación de dos entidades culturales que dejarían una marca indeleble en la civilización occidental: la Biblioteca y el Museo.

La primera estaba destinada a coleccionar manuscritos de todas partes del mundo, principalmente helénicos. En una época en que los manuscritos se copiaban trabajosamente a mano y eran objetos de lujo, esta idea revolucionaria de almacenar la cultura universal produjo un cambio profundo en la transmisión del saber. El Museo (templo de las Musas), por otra parte, fue el primer Instituto de Investigación de la historia: allí se contrataron investigadores de primer nivel en todas las ramas del saber. A estos investigadores debemos no sólo lo poco que nos ha llegado de la literatura y la filosofía griegas, sino también las primeras investigaciones sistemáticas en Astronomía y Matemáticas.

#### *La sistematización de Euclides*

El más conocido de los investigadores del Museo fue Euclides de Alejandría, que desarrolló el primer texto de Física Teórica de la historia: los *Elementos de Geometría*. En efecto, trata de describir el espacio físico en términos de unas pocas hipótesis básicas: los *postulados geométricos*. Euclides logró esta hazaña introduciendo simplificaciones importantes, similares a las que hace un físico teórico cuando desea analizar un problema complejo.

Características del enfoque euclideano son las idealizaciones. Esto es particularmente cierto en las *Definiciones* que hay al principio del libro. Por ejemplo:

- Punto es lo que no tiene partes.
- Línea es largo sin ancho.

y otras similares. Desde el punto de vista de un matemático, tales definiciones son innecesarias, pero para un físico teórico constituyen una lista de las simplificaciones necesarias para tratar al espacio.

La simplificación más importante que introdujo Euclides fue la supresión del tiempo y del movimiento en sus consideraciones. Esta simplificación fue esencial porque la civilización helénica nunca tuvo una descripción consistente del movimiento, otra de las nociones esenciales para la descripción del espacio físico.

Los *Elementos de Geometría* describen un espacio estático, separado de toda conexión con el cambio y el devenir. Esta gran simplificación de Euclides fue el origen de su éxito. Después de la Biblia, *Elementos de Geometría* es el segundo *best-seller* de Occidente.

*Espacio y tiempo se reúnen*

Probablemente, uno de los descubrimientos conceptuales más importantes de la escuela de Alejandría fue el de que espacio y tiempo están conectados a través de la relación de simultaneidad. Tal vez el primero en conseguirlo fue Eratóstenes, quien por primera vez determinó el radio de la Tierra.

Eratóstenes observó que en el mismo día del año el sol se encontraba en el cenit sobre la ciudad de Siena mientras que formaba un ángulo pequeño en Alejandría. El lucrativo comercio de Egipto con Sudán había hecho conocer bien la distancia entre Alejandría y Siena. La aplicación de relaciones geométricas sencillas le permitió a Eratóstenes determinar el radio y la circunferencia de la Tierra, esta última con una precisión impresionante para la época.<sup>22</sup> Aún más impresionantes son los trabajos de Aristarco de Samos e Hiparco de Nicea, que fueron capaces de medir el radio de la Luna y la distancia Tierra-Luna en excelente acuerdo con el valor moderno.<sup>23</sup> Hay varios puntos sutiles en el argumento de Hiparco: usó las nociones de distancia recorrida, de velocidad, de simultaneidad y de distancia angular para llegar a su excelente resultado.

*La búsqueda del movimiento*

La búsqueda de la ley que rige el movimiento de los astros está ligada, indisolublemente, al problema del cambio: comprender el cambio, buscar una forma de estabilidad, fue una meta desde que Heráclito enunció que «todo fluye» (Sección 2). No es de extrañar que la inestabilidad perpetua que pregonó haya aterrorizado a los griegos, pues aún nos aterroriza, como lo dice un *rubái* de Borges:<sup>24</sup>

*Torne a afirmar que el fuego es la ceniza,  
La carne el polvo, el río la huidiza*

<sup>22</sup> Berry (1961), Abetti (1952).

<sup>23</sup> Berry (1961), Abetti (1952).

<sup>24</sup> Borges (1989, III: 371).

HÉCTOR VUCETICH

*Imagen de tu vida y de mi vida  
Que lentamente se nos va de prisa.*

Las respuestas al desafío planteado por Heráclito fueron variadas. Parménides y los eléatas desarrollaron una filosofía opuesta, casi desesperada: el cambio no existe. Entre ellos, es Zenón el más próximo al pensamiento moderno, al mostrar que la forma más obvia del cambio, el movimiento, conduce a contradicciones:<sup>25</sup>

*...la flecha en movimiento está inmóvil... en el acto que ocupa un espacio igual a sí mismo, o está en reposo o bien en movimiento, pero como el móvil está siempre en el instante, la flecha en movimiento está inmóvil.*

Este argumento, como lo ha observado Bertrand Russell, no es el sofisma de un «macaneador»: es una profunda intuición física, formulada en un lenguaje inapropiado.

#### *La concepción aristotélica del movimiento*

La física y la matemática griegas se ocuparon, fundamentalmente, de objetos estáticos. No hubo ningún estudio profundo de las leyes del movimiento, como los de Arquímedes sobre estática. El movimiento planetario, casi el único que se trató en forma matemática, se describió con modelos simplificados, que no lo explicaban. Por ejemplo, Eudoxo de Cnido, desarrollando ideas de Platón, construyó un modelo cinemático del movimiento celeste: cada planeta estaba movido por cuatro «esferas celestes», salvo el sol y la luna, que sólo necesitaban una.<sup>26</sup> Los modelos de movimiento planetario de Aristarco de Samos, Hiparco de Nicea y de Claudio Ptolomeo tenían las mismas características: puramente cinemáticos, describían con mayor o menor precisión los movimientos celestes pero que no los explicaban.

El primer intento que conocemos en detalle, de explicar el movimiento planetario con un modelo físico, se debe a Aristóteles.<sup>27</sup> En la filosofía aristotélica, todo movimiento requería un motor:

---

<sup>25</sup> Mondolfo (1958), Heráclito (1983).

<sup>26</sup> Abetti (1952), Berry (1961), Koestler (1963), Toulmin and Goodfield (1965).

<sup>27</sup> Abetti (1952), Berry(1961), Koestler (1963), Toulmin and Goodfield (1965).



*Todo móvil debe ser movido por un motor. ...[Por lo tanto] es necesario que cada cuerpo en el espacio sea movido por otro... Y el motor, por otro motor, pues también se mueve, y éste a su vez por otro.<sup>28</sup>*

*Puesto que todo móvil es movido por un motor... es necesario que haya un primer motor...y que el primer motor sea inmóvil.<sup>29</sup>*

Además, el movimiento en Aristóteles podía ser «natural» o «forzado». En el movimiento natural un cuerpo tendía a ocupar su «lugar natural» en el espacio: los leves arriba, los graves abajo. Los cuerpos celestes, sin gravedad ni ligereza, se mueven necesariamente con movimiento «natural» circular.

Con esta teoría cualitativa del movimiento, Aristóteles podía explicar el movimiento planetario introduciendo las «inteligencias motrices» y admitiendo que los objetos celestes sólo podían moverse espontáneamente en forma circular. La explicación era, sin embargo, puramente cualitativa: los modelos cuantitativos astronómicos quedaban fuera del esquema aristotélico.

La concepción de que el movimiento de los cuerpos celestes era naturalmente circular, obligó a modificar una de las conclusiones de la geometría de Euclides: el Universo aristotélico era necesariamente finito, encerrado por la *esfera de las estrellas fijas*. Ésa fue la primera separación entre matemáticas y física: el modelo matemático de Euclides sólo servía para explicar el interior de la esfera de las estrellas fijas y no puede ser considerado un modelo del Universo como un todo.

La concepción aristotélica del movimiento pasó a occidente a través de los árabes y, en sus mejores momentos, la teología medieval identificó al Primer Motor con Dios:<sup>30</sup>

*l' amor che move il sole e l' altre stelle*

### *La ruptura con el pasado*

El análisis correcto del cambio pertenece a la edad de la razón y ayudó a originarla. La astronomía jugó aquí un papel importante y ese fue uno de los

<sup>28</sup> Mondolfo (1958, II: 38).

<sup>29</sup> Mondolfo(1958, II:38).

<sup>30</sup> Alighieri (1972, Par. XXXIII: 145).

reencuentros más fértiles entre ambas ciencias. El primer paso, fue el intento de Copérnico por reemplazar el pesado modelo geocéntrico ptolemaico por el heliocéntrico, en principio más sencillo.<sup>31</sup> El modelo de Copérnico, sin embargo, es sólo una *remake* del aristotélico: razones teológicas sugieren que el Sol es el objeto más «noble» y debe ocupar el centro del Universo, el «movimiento natural» de la Tierra y los planetas sigue siendo el circular.

Las investigaciones astronómicas de Tico de Brahe, convenientemente subsidiadas por el trabajo agotador de numerosos siervos de la gleba,<sup>32</sup> permitieron formar la primera base de datos útil para el trabajo astronómico de su época. Ya Copérnico se había quejado a su discípulo Rético la poca confiabilidad de los datos astronómicos del Almagesto y las precisas observaciones de Tico mostraron poco después las deficiencias del modelo aristotélico del movimiento, basado sobre el principio del movimiento circular.

La ruptura con el pasado se produjo con el trabajo de Képler sobre el movimiento de Marte,<sup>33</sup> quien partió de varias oscuras convicciones, que lo guiaron en medio de una oscura selva de errores, a la formulación correcta de las leyes del movimiento:

- El sol, como centro del Universo, ejerce alguna influencia física sobre el movimiento planetario.
- El movimiento planetario obedece leyes matemáticas simples.
- La estructura del sistema solar está también determinada por leyes matemáticas simples.

De estas hipótesis, tal vez la primera fue la que tuvo mayor influencia en los años siguientes. La precisión de los datos recogidos por Tico exigían un análisis detallado del movimiento. Képler hizo entonces varias hipótesis *físicas* sobre el origen del movimiento:

*Físicos, aguzad el oído pues ahora vamos a invadir vuestro territorio.*<sup>34</sup>

La hipótesis de Képler fue que el Sol emitía una fuerza similar a una escoba que empujaba los planetas en sus órbitas. Con razonamientos incorrectos, basándose sobre premisas incorrectas, Képler halló las leyes correctas del

---

<sup>31</sup> Koestler (1963), Toulmin and Goodfield (1965), Kuhn (1993).

<sup>32</sup> Koestler (1963).

<sup>33</sup> Koestler (1963).

<sup>34</sup> Citado en Koestler (1963: 319).

movimiento planetario. Éste fue el punto crítico de la revolución copernicana: la que terminaría por cambiar nuestra concepción del mundo.

*El análisis del movimiento*

Deducir las leyes de Képler de alguna otra ley física no fue cosa trivial, para la época. Abundaban los datos, pero no existía ningún marco teórico suficientemente amplio como para sintetizarlo. La teoría aristotélica hacía agua por varias partes como ya lo habían advertido los académicos medievales, quienes introdujeron la noción del *impetus*: una propiedad que la flecha adquiriría al ponerse en movimiento y que la mantenía en ese estado mientras se agotaba. Nuevamente, la teoría era cualitativa, si bien simplificaba profundamente el problema: en lugar de infinitos motores existía una propiedad característica del estado del cuerpo.

Los primeros pasos certeros fueron las hipótesis de Galileo sobre la inercia:<sup>35</sup>

*Cualquiera que sea el grado de velocidad que se dé a un móvil, está por su propia naturaleza, indeleblemente impreso en él, con tal de que se eliminen todas las causas de aceleración o retardo...*

Ésta era la clave del laberinto medieval: la existencia de un movimiento espontáneo, el movimiento inercial. El principio de inercia (que demolía algunas de las demostraciones medievales de la existencia de Dios) demostró su valor en los trabajos de Galileo sobre el movimiento de los proyectiles:<sup>36</sup> el primer análisis moderno del movimiento, comparable en rigor a los trabajos de Arquímedes.

El propio Galileo aplicó por primera vez el principio de inercia a los fenómenos celestes, demoliendo algunos argumentos contra el movimiento de la tierra. El ejemplo que utiliza es muy bello:<sup>37</sup>

*Encerraos con un amigo bajo cubierta en la sala más espaciosa de un gran navío y procurad que haya allí moscas, mariposas y similares animalitos voladores; llevad también un gran recipiente con agua y pececillos dentro; preparad además un jarro para dejar caer agua, gota a gota, en otro de cuello angosto colocado debajo. Ahora, con el*

<sup>35</sup> Galilei (1945), Boido (1996).

<sup>36</sup> Galilei (1945).

<sup>37</sup> Citado en Boido (1996).

HÉCTOR VUCETICH

*barco en reposo, observad con diligencia cómo aquellos animalitos voladores van en todas direcciones dentro de la sala; veréis que los peces vagabundean indiferentes hacia cada parte del recipiente y que todas las gotas que caen entrarán en el jarro de abajo... Cuando hayáis observado atentamente todas estas cosas..., hacedlo mover con la velocidad que gustéis (siempre que el movimiento sea uniforme...); no percibiréis el menor cambio en ninguna de las cosas nombradas ni podréis determinar si el navío se mueve o está quieto...*

Con ese ejemplo didáctico, Salviati convence fácilmente a Sagredo y con mayor dificultad al tonto de Simplicio, de la imposibilidad de determinar el movimiento de la tierra por observaciones internas. La segunda contribución de Galileo, la aplicación del telescopio a la astronomía, queda opacada por su descubrimiento de la inercia.

#### *La síntesis newtoniana*

El principio de inercia no era, sin embargo, suficiente. El paso siguiente se debe a Newton, con a ayuda esencial de Barrow, Huyghens, Leibnitz y Halley, con los que mantuvo relaciones mucho menos que amistosas.

Desconocemos los detalles de las investigaciones que condujeron a la invención del cálculo infinitesimal, a la formulación de las leyes del movimiento y al descubrimiento de la ley de gravitación universal: los actores del drama ocultaron los múltiples ensayos que debieron hacer para resolver el acertijo.

La síntesis final de Newton<sup>38</sup> resolvió el problema del movimiento. La solución introducía la noción de función: una genuina creación de la edad de la razón. La posición de un móvil es una función del tiempo: en cada instante, ocupa una posición bien definida. Así pues, la noción de cambio analizada en términos modernos, mostró que la intuición de Zenón era correcta: ¡la flecha se mueve *porque* en cada instante está inmóvil!<sup>39</sup> En las palabras de Bertrand Russell:<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Newton (1946).

<sup>39</sup> Kasner and Newman (1957).

<sup>40</sup> Russell (1948).

*En este mundo caprichoso, nada es más caprichoso que la fama póstuma. Una de las víctimas más notables de la falta de juicio de la posteridad es Zenón de Elea... Después de dos mil años de continua refutación... Weierstrass, desterrando estrictamente los infinitesimales, ha mostrado por fin que vivimos en un mundo sin cambio, y que la flecha, en cada momento de su vuelo, está verdaderamente en reposo.*

Para distinguir entre los estados de «reposo» y «movimiento» hubo que inventar todo un cálculo de funciones, el cálculo infinitesimal, e introducir sutiles disquisiciones sobre la relatividad del movimiento. Y finalmente se halló que ambos estados eran el mismo.

#### *La naturaleza del espacio y del tiempo*

Las investigaciones anteriores dilucidaron la *estructura* del espacio y del tiempo, así como algunas de sus relaciones mutuas, pero dejaron su *naturaleza* sin analizar. La naturaleza ontológica de espacio y tiempo ha sido un tema importante de debate para físicos y filósofos durante los últimos 400 años. El corazón del debate ha sido la confrontación entre dos posiciones antagónicas: absolutismo y relacionalismo. El primero, sostenido por Newton en su famosa discusión con Leibnitz (por intermedio de S. Clarke)<sup>41</sup> fue enunciado por él en los *Principia*<sup>42 43</sup>

*El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza, fluye uniformemente, sin relación con cosa externa alguna.*

*El espacio absoluto, por su propia naturaleza, sin relación con cosa externa alguna, permanece siempre idéntico e inmóvil.*

Así, la posición absolutista considera al espacio-tiempo una cosa, tal como lo son planetas y electrones: el espacio-tiempo sería una entidad física dotada de propiedades concretas.

---

<sup>41</sup> Alexander (1983).

<sup>42</sup> Newton (1946).

<sup>43</sup> Las traducciones castellanas de los textos son del autor.

En cambio, la posición relacionalista afirma que el espacio-tiempo no es una cosa sino un complejo de relaciones entre las cosas físicas. En las palabras de Leibnitz:<sup>44</sup>

*He dicho más de una vez que mantengo que el espacio es algo meramente relativo, como lo es el tiempo; que mantengo que es un orden de coexistentes, así como el tiempo es un orden de sucesiones.*

Una consecuencia importante de las ideas de Leibnitz es que si el espacio-tiempo no es un concepto ontológico primitivo, debería ser posible construirlo partiendo de un nivel ontológico más profundo. Es decir, las relaciones espacio-temporales deberían ser definibles a partir de relaciones más fundamentales. Ha habido varios intentos de analizar la naturaleza relacional del espacio-tiempo, tanto subjetivistas y fenomenológicos<sup>45</sup> como objetivos y realistas.<sup>46 47</sup>

### *El mundo relativista*

El trabajo einsteniano de 1905 titulado «Sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento»,<sup>48</sup> introdujo una nueva concepción del espacio y el tiempo.

Ya hemos dicho que desde Galileo se sabía que las leyes de la mecánica satisfacen el *Principio de Relatividad*: «Las leyes de la Mecánica son las mismas en todos los sistemas inerciales». Los sistemas inerciales se definen, groseramente, como aquellos en los cuales un cuerpo aislado se mueve con movimiento rectilíneo y uniforme.

Ahora bien, las leyes electromagnéticas parecían depender del sistema de referencia y los físicos decimonónicos, con las notables excepciones de H. A. Lorentz y H. Poincaré, habían elegido aceptarlas y prescindir del Principio de Relatividad. Esto significa, entre otras cosas, que existe un sistema de referencia privilegiado, llamado el «éter luminífero», en donde la luz se propaga con la misma velocidad en todas las direcciones. En otros sistemas de referencia, la velocidad

---

<sup>44</sup> Alexander (1983).

<sup>45</sup> Por ejemplo, Carnap (1967), Basri (1973).

<sup>46</sup> Bunge and Máynez (1977), Bunge (1977).

<sup>47</sup> Véase también Romero *et al.*(1998).

<sup>48</sup> Einstein (1905).

de la luz dependería de la dirección de propagación de la misma forma que la velocidad del sonido depende de la dirección del viento.

En su trabajo, Einstein mostró, con razonamientos muy sutiles pero sencillos, que el principio de relatividad es compatible con las leyes del electromagnetismo, en particular con la independencia de la velocidad de la luz del sistema de referencia. Pero para ello, tuvo que arrojar por la borda dos postulados que todos los científicos habían aceptado inconscientemente desde la época de Newton: el espacio y el tiempo son entidades independientes, absolutas. Estos postulados, tomados de la tradición filosófica occidental, eran los culpables de las dificultades del electromagnetismo.

En la nueva concepción del tiempo, cada sistema de referencia inercial tiene su propio transcurrir del tiempo y todos ellos son igualmente legítimos para describir las leyes de la naturaleza. Pero en una teoría relativista, debe refinarse aún más este concepto: es necesario *sincronizar* los relojes de regiones distantes, al menos en principio. Esto es imposible durante tiempos finitos, pues ningún proceso físico puede propagarse con velocidad mayor que una velocidad límite: la velocidad de la luz. Así, nuestra vida y la de hipotéticos habitantes de un planeta en la galaxia de Andrómeda están desincronizadas durante unos millones de años. Durante ese plazo, ninguno de nuestros actos influirá en sus vidas ni ellos en las nuestras.

Ambos planetas están completamente separados.

La impresión que produjo la formulación einsteniana de la relatividad fue muy profunda. Inspirado por las ideas de Einstein, el matemático alemán H. Minkowski introdujo el *espaciotiempo*: un universo de cuatro dimensiones, cuya cuarta dimensión es el tiempo con una declaración revolucionaria:<sup>49</sup>

*La visión del espacio y el tiempo que deseo mostrarles nace del humus de la física experimental y en eso yace su fuerza. Es [una visión] subversiva. Desde ahora, el espacio y el tiempo en sí mismos, están condenados a transformarse en sombras y sólo cierta unión entre ellas preservará una realidad independiente.*

La teoría de la relatividad no afirma que «todo es relativo». Por el contrario, existen muchas cantidades que son «absolutas»; es decir, independientes del sistema

---

<sup>49</sup> Perret and Jeffery (1955: 75).

de referencia. Así, aunque espacio y tiempo son relativos, el espaciotiempo es absoluto. Y también lo son otras entidades físicas: la masa, la carga, la entropía.

### *El Universo bloque*

Las leyes de la física se expresan geoméricamente en el espaciotiempo donde la historia de cada partícula forma una figura estática en el mundo tetradimensional: su *línea de Universo*. Así, pues, cada uno de nosotros describe en el Universo de Minkowski una compleja figura estática: un haz de fibras (nuestros átomos individuales) que se integran y desintegran en un único objeto geométrico inmóvil, que se estira a lo largo de una dirección particular del espacio de Minkowski: el tiempo. El determinismo y la relatividad, pues, condujeron por un camino tortuoso y oscuro a reconstruir el Universo de Parménides.

Tal vez una comparación ayude a comprender esta figura inmutable: en un DVD, todo el desarrollo de una película se encuentra *simultáneamente* en el disco compacto. Así, en *Casablanca* la secuencia inicial, el encuentro entre los ex-amantes, el *racconto* de su vida en París... yacen simultáneamente como marcas ópticas en la superficie del CD. Pero cuando lo miramos, sólo percibimos el cuadro que impresiona nuestra retina, que nos da la ilusión de participar del devenir de los personajes. Cualquier repetición de la experiencia producirá la misma secuencia de acontecimientos.

La existencia del Universo bloque tiene profundas consecuencias para la ley moral. Si cada uno de nuestros actos está determinado por una figura geométrica inmutable en el espaciotiempo, ¿cómo puede hablarse de libre albedrío, tan necesario para distinguir la noción del bien y del mal? Tal vez el azar, que en física toma la forma secreta del caos, pueda explicar la existencia del libre albedrío y justificar una ética basada sobre la noción de libertad.

De esta manera, después de dos milenios y medio, se reconciliaron los puntos de vista de Heráclito y Parménides: el Universo es un objeto de cuatro dimensiones, estático e invariante. Nosotros sin embargo, pequeñas partes del mismo, percibimos nuestra vecindad (en el espacio y el tiempo) como un remolino de cambios. Esta bella síntesis de dos corrientes aparentemente opuestas del pensamiento occidental es una de las realizaciones más importantes de la ciencia del siglo XX.



### **Agradecimientos**

Deseo agradecer a la Dra. Ana María González de Tobía, así como a los integrantes del Área de Filología Griega, por su amable invitación a participar del 4º Simposio Internacional, su asistencia y amistad.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Abetti, G. (1952) *The History of Astronomy*, New York.
- Alexander, H. G. (1983) *Leibniz-Clarke Correspondence*, Manchester.
- Alighieri, D. *La Divina Comedia*. Carlos Lolhé, S. A. I. C. y F., 1972.  
Traducción, prólogos y notas de Ángel J. Battistessa.
- Basri, S. A. (1973) *A Deductive Theory of Space and Time*. Studies in Logic and the Foundations of Mathematics, Amsterdam.
- Berry, A. (1996) *A Short History of Astronomy*, New York.
- Boido, G. (1996) *Noticias del Planeta Tierra*, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1989) *Obras Completas*, Barcelona.
- Bunge, M. and García Máynez, A. (1977) *A Relational Theory of Physical Space*. en *Int. J. Theor. Phys.*, 16:1.
- Bunge, M. A. (1967) *Foundations of Physics*, Berlin, Heidelberg, New York.
- Bunge, M. A. (1977) *Ontology I: The Furniture of the World*, Dordrecht, Holland.
- Carnap, R. (1967) *The Logical Structure of the World*, Berkeley & Los Angeles.
- Durant, W. (1952) *La vida de Grecia*, Buenos Aires.
- Einstein, A. (1905) «Zur elektrodynamik bewegter körper», en *Ann. Phys.*, 17:891.
- Epicuro (1993) *The Essential Epicurus*, Buffalo, N. Y.
- Freudenthal, H. (1967) *Las matemáticas en la vida cotidiana*, Madrid.
- Galileo Galilei (1945) *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*, Buenos Aires.
- Gamow, G. (1962) *Biografía de la Física*, Madrid.
- Heidel, W. A. (1946) *La edad heroica de la ciencia*, Buenos Aires.
- Heráclito (1959) *Fragmentos*, Buenos Aires.
- Parménides – Heráclito (1983) *Fragmentos*, Barcelona.
- Hesíodo (1984) *Teogonía y otros textos*, Buenos Aires.
- Homero (1938) *La Odisea*, Buenos Aires.
- Homero (1977) *La Ilíada*, Buenos Aires.
- Jeans, J. (1960) *Historia de la Física*, México.
- Kasner, E. and Newman, J. (1957) *Matemáticas e Imaginación*, Mexico.
- Koestler, A. (1963) *Los sonámbulos*, Buenos Aires.

HÉCTOR VUCETICH

- Kuhn, Th. S. (1993) *La revolución copernicana*, Barcelona.
- Diógenes L. (1991) *Vidas de los filósofos más ilustres*, México.
- Mondolfo, R. (1958) *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires.
- Newton, I. (1946) *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, Berkeley.
- Perret, W. and Jeffery, G. B. editors (1955) *The principle of relativity*, Dover.
- Popper, K. R. (1992) *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona.
- Romero, G., Pérez Bergliaffa, S. and Vucetich, H. (1998). «Steps towards an axiomatic pregeometry of space-time», en *Int. J. Theor. Phys*, 37: 2281.
- Russell, B. (1948) *Los principios de la matemática*, Buenos Aires - México.
- Russell, B. (1978) *Historia de la filosofía occidental*, Madrid.
- Toulmin, S. and Goodfield, J. (1965) *The Fabric of the Heavens*, New York.

## HOMERO Y HERÓDOTO\* \*\*

CHRISTOPHER PELLING  
OXFORD UNIVERSITY

### Resumen.

Vernant sostuvo que ‘el momento trágico’ –el clima cultural que fue tan propicio para el nacimiento de la tragedia- llegó cuando una vieja ética homérica todavía retenía su poder, pero entrecruzada con una nueva cultura de la *polis* de base más comunitaria. En este trabajo trataré algunas cuestiones relacionadas con esto en Heródoto.

Como *Ilíada* –Criseida y Helena- el relato de las *Historias* comienza con una mujer, y con un conflicto que llega a ser aniquilador en sus consecuencias cuando los hombres toman el mando. Hay algunas redirecciones interesantes en la narrativa: momentos en que parece que un tipo diferente de historia, guiada por diferentes motivos y valores, puede imponerse –una historia más desprovista de dioses, o una historia de miedo y expansión, más que de orgullo y venganza; y aún así la historia, no meramente la de Gíges sino también la de la dinastía lidia, termina pareciéndose al diseño homérico, con padres acongojados, un país rico destruido por un régimen marcial, una perspectiva divina que no puede evitarse y, finalmente, una extraña unión de la perspectiva del conquistador y del conquistado.

Es tentador ver a Heródoto reflexionando sobre cómo los esquemas tradicionales de relatos llegan a operar en un mundo diferente (más bien del mismo modo como, en Tucídides, la yuxtaposición del diálogo melio y la expedición siciliana ofrece una versión de un modelo moral tradicional, pero señala explicaciones seculares y humanas para él). Así, cuando los corintios invitan a los espartanos en 5.92-3 a

---

\* El autor y la editora agradecen a la Profesora Claudia Fernández la traducción al español del texto original en inglés.

\*\* «By permission of Oxford University Press»

Extract of 6441 words from Ch.3 «Homer and Herodotus» by Christopher Pelling from «Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil and the Epic Tradition presented to Jasper Griffin by former pupils» edited by Clarke, M. et al. (2006) Free permission Author's own material.

actuar si lo desean, pero que los otros griegos no lo aprobarán, el eco de la política divina homérica llama la atención sobre el filo más agudo, más de *Realpolitik*, de la amenaza en un mundo más moderno. En ese caso en particular, los ecos contemporáneos del 435-1 a.C. pueden producir, inclusive de modo más profundo, el contraste entre mundos diferentes. Cuando los ejércitos pelean sobre los cuerpos de Patroclo o Leónidas, ¿es por gloria o por venganza?, ¿es la combinación más fácil de desenmarañar en un texto que en el otro? ¿Realmente ha cambiado el mundo tanto? Este contraste dentro de las similitudes puede llevar a reflexionar sobre lo que exactamente es nuevo y lo que es diferente en semejante comportamiento político ‘moderno’.

**Abstract**

*Vernant argued that ‘the tragic moment’ – the cultural climate that was so suitable for the generation of tragedy – came when an old Homeric ethic still retained its power, but intersected with a new, more community-based polis-culture. In this paper I discuss consequences when the men take over. There are some interesting redirections in the narrative: moments when it seems that a different sort of story, driven by different motives and values, may assert itself – a more godless story, or one of fear and expansion rather than pride and revenge; and yet the story not merely of Gyges but also of the Lydian dynasty ends by reverting to something like a Homeric pattern, with bereaved fathers, a wealthy country destroyed by a more martial regime, a divine perspective which cannot be avoided, and finally a strange union of perspective of conqueror and conquered. It is tempting to see Herodotus as plotting how traditional story-patterns come to operate in a different world (rather as Thucydides’ juxtaposition of the Melian Dialogue and the Sicilian expedition offers a version of a traditional moral pattern, but indicates secular and human explanations for it). Thus, when the Corinthians invite the Spartans at 5.92–3 to act if they will but the other Greeks will not approve, the echo of Homeric divine politics draws attention to the harder, more Realpolitik edge to the threat in a more modern world. In that particular case contemporary echoes of 435–1 BC may make the contrast of different worlds even deeper. When armies fight over Patroclus’ or Leonidas’ bodies, is it for glory or is it for vengeance, and is the mix any easier to disentangle in one text than the other? Has the world really changed so much? Such a contrast-within-*

*similarity may be thought-provoking in isolating what exactly is new and different in such 'modern' political behaviour.*

Permítasenos comenzar no con Homero o con Heródoto, sino con la tragedia. Jean-Pierre Vernant sostuvo, con amplia repercusión, que el 'momento trágico', la combinación de las circunstancias que hizo de la tragedia un género tan dominante en el siglo V, llegó en una época en que el significado de una edad heroica pasada y el código de valores coincidía con una nueva sensibilidad acerca de la comunidad y la norma de la ley.<sup>1</sup> Ese mundo individualista necesitaba ser lejano, pero no demasiado lejano, así como el papel de los dioses intervencionistas necesitaba ser lejano, pero no demasiado lejano, con respecto a la experiencia de todos los días. El conjunto creaba una mezcla conceptual donde la relación, a menudo el choque, de estos dos mundos de pensamiento y acción podría ser explorado con una urgencia y fuerza particular. No es este el lugar de comprometerse directamente con el análisis de Vernant sobre la tragedia, aunque pensar acerca de Heródoto de una manera semejante podría sugerir algunas reflexiones que se aplican también a la tragedia. Quizás, en efecto, el mundo de los grandes individuos podría no ser tan lejano de la cultura del siglo V después de todo; y quizás, aquello que encontramos que sucede en la tragedia, o por cierto en Heródoto, podemos encontrar que ya lo estaba llevando a cabo el mismo Homero.

El análisis de Vernant con seguridad provee un estimulante conjunto de ideas de las cuales hacer uso, y este trabajo usará de ellas también en la historiografía. El Heródoto que voy a retratar es alguien que hace *preguntas* similares a las que Vernant sugiere: un Heródoto que trabaja con alguna idea acerca del conjunto distintivo de valores homéricos, y alguien que está interesado en preguntar cuán lejos tal modo de pensar, cualquiera sea, está del mundo de la política del siglo V. La respuesta sugerida por el texto es sin duda que esto varía; esa es siempre la respuesta con Heródoto. Pero si a veces Heródoto nos presenta a gente que piensa y actúa de maneras sorprendentemente cercanas a sus contrafiguras homéricas, esto sugiere una modalidad en que leyó a Homero, así como una interpretación del pasado más reciente.

---

<sup>1</sup> Vernant (1988, publicado por primera vez en 1972).

Y no es una modalidad incorrecta. El mismo texto homérico no mira meramente hacia atrás, hacia una generación más temprana, y pondera cuántas cosas han cambiado;<sup>2</sup> también debe de haber generado para sus primeros auditores, así como para todos los auditores y lectores desde ese momento, la pregunta de cuán diferente en realidad es el mundo de estos héroes del mundo circundante. Está todo el *glamour*, todo el carácter extraordinario de una gran expedición en esa escala, todo el papel peculiarmente visible de los dioses: los hombres entonces eran mucho más fuertes que lo que son ahora (*Il.* 12.445-9). Y sin embargo tanto se acerca a nuestra realidad, y no precisamente el contraste perenne entre reyes buenos y malos, ni siquiera el amor de Héctor y Andrómaca. Una de las paradojas perdurables de la *Ilíada* es que, en ese mundo que es aparentemente tan diferente, incluso un Aquiles –aparentemente el más especial de entre los casos especiales– enfrenta dilemas y toma decisiones y es demolido por una culpa que todos podemos entender, lo que es precisamente un duplicado de los dilemas y elecciones y sentimientos de culpa que pueden sentirse en el mundo que conocemos.

«El más homérico»

Para Longino, Heródoto fue Ὅμηρικώτατος, ‘el más homérico’ (13.2); en la nueva inscripción de Halicarnaso es ‘el Homero histórico, en prosa’.<sup>3</sup> Es más fácil hacer, y por cierto aceptar,<sup>4</sup> aquellas grandes generalizaciones que estar seguros de que ‘Homero’ es lo que viene a la mente de los ‘auditores’ de Heródoto cada vez que a nosotros se nos hace presente, o, en efecto, estar seguros de que ‘Homero’ habría significado para Heródoto lo que significa para nosotros.<sup>5</sup> Algunas

---

<sup>2</sup> No es meramente Néstor quien mira hacia atrás hacia una generación anterior: cf. e.g. Agamenón y Diomedes en *Il.* 4.370-418. Los dioses también pueden mirar para atrás hacia un pasado más desapacible: e.g. *Il.* 1.396-496, 590-4, 5.383-404, 15.18-24.

<sup>3</sup> Isager (1998).

<sup>4</sup> Acerca de lo que Longino en particular podría haber tenido en mente cf. Russel (1964), citado y comentado por Woodman (1988: 3-4). Entre las muchas discusiones más generales, ver en particular Huber (1965), Strasburger (1972), Hornblower (1994: 63-9) y Boedeker (2002).

<sup>5</sup> Sobre este último punto ver especialmente Graziosi (2002), que muestra que ‘Homero’ habría significado en tiempos de Heródoto considerablemente algo más que el poeta de la *Ilíada* y *Odisea*, aunque el mismo Heródoto rehúsa la autoría de Homero en el caso de las *Cypria* y tiene sospechas en el de los *Epigoni* (2.117,4.32 con Graziosi (2002) 124 n.82. 181, 193-5).

frases homéricas sin duda llegaron a ser clichés más generales y quizás fueran ya proverbiales o coloquiales cuando Homero mismo las usó;<sup>6</sup> otros motivos temáticos que encontramos en Homero, y en Heródoto también, sin duda los podemos encontrar en la tragedia o la comedia, o inclusive en la vida. Pero este capítulo se centrará en el por qué y en el dónde de los ‘toques’ homéricos, y se concentrará, en consecuencia, en los pasajes donde las ‘pinceladas’ homéricas razonablemente no sean controvertidas, ya porque sean particularmente visibles o porque vengan agrupadas: esto, presumiblemente, debería provocar en los lectores o auditores una gran predisposición a pensar en Homero, cualquier cosa o quienquiera sea lo que ellos consideren que Homero es.

Si preguntamos ‘por qué’ (o, si preferimos especular sobre la respuesta del público más que sobre la intención del autor, ‘qué efecto el texto de Heródoto tiene’), algunas de las respuestas serán sin duda generales, respuestas que cubren la obra completa: la sugerencia que el tema es tan importante y tan grande como el de Homero, que la Guerra Persa es la nueva Guerra de Troya –el equivalente a aquellos reclamos de que su guerra es la más grande y la más sangrienta, los que Tucídides pronunció en la *Arqueología*, o que el mismo Heródoto ciertamente hace en 7.20; o de las resonancias homéricas en la nueva elegía de Simónides, donde la muerte de Aquiles y la eterna fama que Homero le proveyó se comparan con la propia inmortalización de Simónides de los heroicos espartanos en Platea (fr. 11 W<sup>2</sup>); el equivalente también de otros casos, donde un poeta lírico aspiró a jugar el papel homérico de conferir fama a su *laudandus* del siglo V (e.g. Pind. I.4.37-44). En el caso de Heródoto, estas sugerencias están ya presentes en el proemio, en el énfasis inicial en la fama épica –estas cosas no deberán resultar faltas de *kléos* (gloria), ἀκλεῖα- que gira en torno a la específica resonancia de *Odisea*- Heródoto ‘se desplazará a través de las ciudades de los humanos, pequeñas y grandes por igual’, ahora en su obra como antes lo hizo en sus viajes. (Un tema por cierto que vincula a Heródoto con la *Odisea* es ese inmenso sentido del espacio como también del tiempo que percibimos a partir de ambos). Hay ya un enaltecimiento del mismo Heródoto como de su tema: él es el nuevo Odiseo, un hombre que ha viajado y habla acerca de esos viajes, así como el nuevo Homero; ‘las cosas puestas en exhibición, expuestas’ -ἀποδεχθέντα- de la gente sobre

<sup>6</sup> Ver e.g. Macleod (1982), index s.v. ‘colloquial phrases’.

la que escribe, se corresponden, en efecto dependiendo de, con su propia ‘exhibición’, ἀπόδειξις. Y la inserción de su propia persona, no solo en el proemio sino también frecuentemente en la narración, en parte como el que tiene la perspicacia y el conocimiento para otorgarle autoridad (no tiene necesidad de Musa, entonces), en parte como aquel cuya curiosidad y entendimiento humano son tan contagiosos– es un importante nuevo paso. Él y sus héroes forman un equipo y cada uno tiene un papel para jugar.

Existen algunos pasajes igualmente ‘elevados’ hacia la mitad del texto, aunque existiría un cambio. Cuando las naves atenienses enviadas para ayudar en la Revuelta Jonia son el ‘comienzo de las desgracias’ (ἀρχὴ κακῶν) ‘para griegos y bárbaros’ en 5.97.3, aquí comienza este nuevo equivalente de la guerra de Troya; y nuevamente se trata de *naves*, como con aquellas ‘naves bien balanceadas que comenzaron las desgracias’ (νῆας εἰσας ἢ ἀρχεκάκους) ‘para los troyanos y para el mismo Paris’ en *Ilíada* 5.62. El cambio allí es que, en la *Ilíada*, ‘los troyanos’ estaban después de todo del mismo lado que ‘el propio Paris’; en Heródoto estas desgracias son ‘para griegos y bárbaros’ –los dos diferentes bandos, ahora vinculados por sus sufrimientos compartidos. Así el propio proemio de Heródoto unió a griegos y a bárbaros, pero para hacer, más que para sufrir: τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα ... - algunos de estos logros fueron expuestos por los griegos, algunos por los bárbaros. Pero inclusive esa unificación ‘herodotea’ es en un sentido más profundo completamente homérica: la similitud de los sufrimientos de ambos lados es fundamental para la clarividencia de Aquiles en *Ilíada* 24.

Hemos ya visto que Heródoto puede parecerse a los personajes de su texto en su magnificante ‘exposición’: y así también sus personajes pueden asemejarse a Heródoto. Así una ‘elevación’ tal puede ser lo que aquellos personajes añaden a los hechos, no (o no solamente) el propio Heródoto. Cuando la Revuelta Jonia está alcanzando su momento decisivo y los jonios se han reunido en Lade,

...había algunas reuniones públicas. Sin duda también otros hacían discursos (ἡγορόωντο), pero en particular Dionisio, el general focio habló de la siguiente manera: Todo está sobre el filo de una navaja (ἐπὶ ξυροῦ ... ἀκμῆς), hombres de Jonia, si vamos a ser libres o esclavos, y esclavos desertores (ἢ εἶναι ἐλευθέροισι ἢ δούλοισι, καὶ τούτοισι ὡς δρηπέτησι) (6.11.1-2)



Ese ‘sobre el filo de una navaja’ podría ser ya un cliché, pero incluso si lo es, la alusión al discurso de Néstor en la *Doloneia* podría todavía sentirse:

νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἴσταται ἀκμῆς  
ἢ μάλα λυγροὸς ὄλεθρος Ἀχαιοῖς ἢ ἐβιῶναι.  
Porque ahora se está en el filo de una navaja para todos los aqueos,  
ya sea para morir sombríamente o para vivir. (*Ilíada* 10.173-4)

Si es así, el realce estilístico del momento es parte de la propia retórica de Dionisio. Está tratando de agitar a las tropas a tomar las cosas en serio, y el desajuste entre el lenguaje grandilocuente y su comportamiento descuidado es precisamente el punto. Aún más, tiene razón –las cosas *son* así de serias. Y si lo que yace en cada filo para el Néstor de Homero era la ‘vida’ y la ‘sombra muerte’, para el Dionisio de Heródoto ‘ser libres’ o ‘ser esclavos y esclavos desertores’, eso también capta algo importante: la libertad es por cierto algo importante para los griegos, tanto como la vida misma. Como sucede muchas veces en esta parte, no están pensando de esa manera todavía; pero lo harán pronto, y la próxima vez que escuchemos un lenguaje como ese tendrá más impacto y efecto.<sup>7</sup>

### Explicación

Volvamos al proemio, efectivamente a los proemios de ambos, Homero y Heródoto. Los dos rápidamente se centran en las causas, la culpa, ‘quien comenzó esto’: en Heródoto ‘la razón por la cual vinieron a combatir unos contra otros’ δι’ ἦν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι ; en la *Ilíada*, ¿Cuál de los dioses impulsó a los dos hombres para combatir uno con otro por rivalidad?, Τίς τ’ ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι (*Il.1.8*). Ambos pasajes se vinculan estrechamente con sus contextos también: los persas (continúa el texto de Heródoto) dicen que fueron los fenicios ‘la razón’ o ‘los culpables’, αἵτιοι, esto quiere decir que ellos comenzaron; la pregunta de Homero retoma el llamado a la Musa hecha dos

---

<sup>7</sup> Consideremos por ejemplo el lenguaje similar usado por Miltiades hacia Calímaco antes de Maratón en 6.109.3: ‘Está en tu decisión ahora, Calímaco, ya sea esclavizar Atenas ya sea liberarla y dejar un recuerdo inclusive más grande que el que dejó Harmodio y Aristogeiton, uno que durará tanto cuanto los hombres vivan ...’. Allí también, así la retórica de Miltiades lo sugiere, el κλέος homérico puede todavía ser ganado en un mundo mucho más moderno.

versos atrás, para comenzar en el punto en que Agamenón y Aquiles ‘se separaron por la disputa’, διαστρήτην ἐρίσαντε. Y el proemio de la *Odisea* también se centra rápidamente en la culpa y la causalidad: Zeus exclama con indignación sobre la costumbre de los mortales de culpar a los dioses por todo, cuando tan a menudo es su propio comportamiento violento lo que los abate (*Od.* 1.33-43). Zeus cita un caso testigo como prueba de su opinión, el de Egisto, que sufre la venganza a manos de Orestes: y todo es su propio error, porque fue advertido.

También en la *Ilíada*, la conjetura inicial es que sea uno de los dioses el que comenzó las cosas; en la *Odisea*, es que deberíamos mirar primero a los mortales. Pero en ambos casos (y también en Heródoto, como veremos), el intento de definir dónde los problemas realmente comienzan se complica súbitamente. Porque en la *Ilíada* el rol de Apolo es impulsado por la acción humana, por el comportamiento de Agamenón; y hay bastante más cosas en el libro I que sugieren que, a nivel humano, esta es una contienda que se espera suceda. Tampoco está ausente la historia divina pasada, incluso si hay que esperar hasta 24.22-30 para que se mencione el juicio de Paris. En la *Odisea* el movimiento es el contrario: a pesar de la declaración inicial de Zeus, cuarenta versos más adelante está explicando que los problemas de Odiseo provienen de los dioses, más específicamente de Poseidón (64-75) –y que los dioses pueden ahora enderezar las cosas (76-9). Sin embargo eso es complicado también: la cólera de Poseidón se remonta a la propia acción de Odiseo de cegar al Cíclope (68-71) y, cualquiera sea su aplicación con respecto a los pesares presentes de Odiseo, la declaración programática de Zeus se adecua ciertamente a la *Odisea* como un todo, donde los pretendientes ciertamente pagarán, como Egisto ha pagado, por sus ultrajes, ἀτασθαλίαι (la palabra que se usa aquí en el v. 34, y que recurrentemente aparece en relación con los pretendientes), y esta es su propia falta. Por lo tanto, en ambos poemas podemos *comenzar* con un conjunto de suposiciones acerca del tipo de causa, humana o divina, que podríamos buscar: pero la explicación casual es un asunto muy complicado, y la interacción de dioses y humanos está destinada a ser complicada también. Tiene que ser provisoria cualquier explicación en una narración tan sutil como esta.

El movimiento del proemio de Heródoto muestra un carácter provisorio similar. La primera oración sugiere que esta podría ser una historia sin dioses, τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων, las «cosas que se originan a partir de los humanos». Esto concuerda con el modo en que los mitos iniciales son contados también, sin amantes divinos para Europa o Ío, sin artes mágicas para Medea, sin certamen de

belleza para Paris.<sup>8</sup> Es un amago hacia la forma en que Tucídides iba a escribir. Pero en unos pocos capítulos descubrimos que *no podemos* dejar de lado a los dioses, o a algo parecido a ellos: ‘era necesario que las cosas se tornaran para mal para Candaules’ (1.8.2), y Giges da comienzo a esa maldición ancestral (1.13.2).

Modelos similares se reafirman en varias otras ocasiones cuando los ecos homéricos se sienten con más fuerza. Cuando llegan las noticias de la caída de la Acrópolis, la frenética corrida hacia los barcos en 8.56 está claramente modelada sobre *Ilíada* 2.149-54: y nótese que la fuente homérica es un pasaje acerca de la debilidad y el terror humanos, el mal liderazgo y la interpretación equivocada, no acerca de la exaltación moral y el ‘heroísmo’. Alguien debe obrar. En Homero es Atenea, primeramente inspirada por Hera y luego lo que ella misma dice para inspirar a Odiseo. En Heródoto Mnesifilo es la figura equiparable a Atenea, quien infunde ideas en la mente de Temístocles: por el momento el rol divino ha sido arrebatado por la inspiración humana y eso habla acerca de las cualidades que explican la victoria griega. Pero solamente por el momento; uno no puede dejar a los dioses fuera de esto completamente más de lo que uno pudo en el comienzo del Libro 1; los hemos ya visto activos en Delfos y antes, y los veremos muy pronto de nuevo.<sup>9</sup> Finalmente, tendremos que acercarnos a un registro divino homérico después de todo.

En ese caso, como (veremos) en algunos otros, es tentador ver a Heródoto reflexionando acerca de cómo los tradicionales esquemas de relatos operan en un mundo diferente, del modo en que la yuxtaposición en Tucídides del diálogo melio y la expedición siciliana ofrece una versión de un modelo moral tradicional, pero señala explicaciones seculares y humanas para esto.<sup>10</sup> Y es de peso esa perspectiva, incluso aunque en Heródoto no limitáramos aquellos nuevos trazos explicativos a

---

<sup>8</sup> Sobre esta ‘racionalización determinada’ de los primeros capítulos, ver especialmente West (2002: 8-15).

<sup>9</sup> El compromiso divino se hará evidente muy pronto, con el terremoto que sigue al próximo amanecer (64.1) y la tormenta de polvo desde Eleusis con su misterioso acompañamiento (65.1-2). Terremotos y tormentas de polvo son fenómenos naturales –pero es tan poco probable que sean coincidentes aquí como la tormenta de lluvia, precisamente en espera, era en 1.87.2. 8.77 ofrece entonces la aseveración más explícita de Heródoto acerca de la creencia en los oráculos. Y una vez que la pelea comienza, se siente nuevamente lo sobrenatural con la posible (aunque no explícitamente preferida) versión de que una mujer sobrenatural incitó a los griegos, que estaban en retirada, a la acción (8.84.2).

<sup>10</sup> Connor (1984: 161-2). Estos modelos fueron naturalmente centrales para el argumento de Cornford (1907) para un *Thucydides Mythistoricus*, esp. 220: ‘¿Qué necesidad de otro comentario? Tychê, Elpis, Apatê, Hybris, Eros, Phthonos, Nemesis, Atê –todo ellos han cruzado el escenario y la pieza ha concluido’.

lo humano y secular. Por cierto, uno de los puntos que lo vincula con Homero es la manera en que puede deshacerse de una gran cantidad de elementos fabulosos, como Griffin mostró que la épica homérica se despojó de una gran parte de la carga de prodigios que vemos en el ciclo épico;<sup>11</sup> pero, el elemento divino que permanece hace que las cosas sean más creíbles, no menos. ¿Sería, después de todo, más creíble tener a un Odiseo sobreviviendo a una tormenta como esa sin asistencia divina? ¿O a un Príamo encontrando su camino sin ayuda a través de las líneas enemigas hacia la tienda de Aquiles? ¿O a Aquiles arreglándose para contenerse a sí mismo, pensando en todo el oro extra que podría ganar de esa manera, más que dándose cuenta de que, cuando Atenea tira del pelo, la persona sabia decide que es tiempo de retirarse? ¿Sería más creíble tener a los griegos sobreviviendo a la invasión persa sin ninguna dimensión divina? ¿O la lluvia que salva a Creso siendo solo una coincidencia meteorológica? ¿O todos aquellos oráculos resultando tan verdaderos porque Delfos posee un juicio atinado sobre cuáles funestos caballos retroceder? Prueben con la dimensión humana primero y encontrarán siempre algo, y normalmente lo suficiente; pero hay veces en que no será así, así como hay veces en que aquellos gestos ‘a la manera de Tucídides’ tienen que ser abandonados como si fueran *solo* amagues.

### *Modelos de experiencia*

Si volvemos al proemio encontraremos más de esos amagues y rectificaciones. El fraseo fuerte del 1.5.3 –‘No procedo con ninguna intención de decir que estas cosas sucedieron de esta manera o de cualquier otra manera; señalaré al hombre que yo mismo sé comenzó las acciones injustas contra los griegos, y luego avanzaré con el resto de mi narración ...’ – puede parecer descartar todas aquellas historias tempranas, no (parece) porque sean irrelevantes, sino porque no puede estar seguro de que sean verdaderas;<sup>12</sup> se volverá hacia el hombre que él *sabe* comenzó la cadena de injusticias –otro movimiento al estilo de Tucídides, arrastrando el relato hacia límites impuestos por el firme conocimiento y hacia un mundo mucho más cercano al suyo. Aun así la historia se resolverá nítidamente homérica después de todo. Como la *Iliada* –Criseida, Briseida y Helena- comienza con una mujer: esto puede parecer una típica estrategia masculina de encontrar

---

<sup>11</sup> Griffin (1977).

<sup>12</sup> Gould (1989: 64).

una mujer adecuada para culpar, sin embargo hay más que esto, porque – nuevamente como en la *Ilíada*– es cuando los hombres toman el mando que el conflicto detona: no es la mujer bella, sino la afirmación humana del orgullo del amo, lo que hace la verdadera diferencia.<sup>13</sup>

Hay algunos otros interesantes cambios de direcciones en la narración de Creso: momentos en que parece que un tipo diferente de historia, inducida por diferentes motivos y valores, puede imponerse –una de miedo y expansión, diríamos, más que de orgullo y venganza; y aun así la historia de la dinastía lidia termina recayendo en algo parecido a un modelo homérico, con padres desolados, un país rico destruido por una fuerza de combate más efectiva, una perspectiva divina que no puede evitarse y dioses personalizados que negocian unos con otros para hacer lo mejor que pueden para su favorito. Al final ‘Ciro liberó a Creso, lo invitó a sentarse cerca del él, y lo atendió: se maravilló cuando lo miró, él y los que estaban a su alrededor’ (1.88.1): este es en mucho el ‘portento’, el *θαμβος* con el cual Aquiles tan memorablemente contempló a Príamo y ‘los otros se maravillaron también’, en *Il.* 24.480-4. Eso presagia, ciertamente en parte refleja, una unión más profunda de perspectiva del conquistador y del conquistado, como Ciro y Creso descubren que pueden entenderse uno a otro bastante bien. En efecto, la lectura de Creso de la lección es más cercana tanto a las propias palabras de Solón y, en parte, a *Ilíada* 24, que a cualquier cosa que Creso haya explícitamente dicho:

Ciro, reflexionó que él también era humano, y ahora era otro humano, uno que había sido no menos afortunado (*εὐδαίμων*) que él mismo, a quien él estaba colocando vivo en la pira ... (1.86.6)

El vencedor y el rey que está perdiendo todo perciben la vulnerabilidad humana que comparten y, en el destino de Creso, Creso ve una versión de lo que podría ser el suyo.

Ha habido también aquellos trazos en el *lógos* de Creso que parecerían sugerir un mundo más ‘moderno’ para la audiencia de Heródoto, así como nos sugiere a nosotros –temas de golpes preventivos y de hambruna, de líderes que

---

<sup>13</sup> Un punto no muy alejado de esto hecho en los relatos de abducción 1.4.1-2, precisamente en el contexto de la guerra de Troya.

entienden mucho menos de lo que creen, del temor que acarrea exactamente la consecuencia más temida. Sin embargo, inclusive en mundos diferentes, pueden aplicarse las mismas clarividencias: el último tema, acerca del temor desastroso, apareció en dos registros muy diferentes, primero en el episodio de Atis, y luego en el movimiento de Cresos contra la creciente amenaza persa. No es solo un juego literario, un 'floreo', una manera de establecer nexos con un lector culto que gusta, conspirando, de reconocer una alusión inteligente. Si estos esquemas fueron válidos para Homero, entonces eso armoniza con el modo en que han sido válidos previamente en la propia narración de Heródoto y -podemos agregar- pueden continuar valiendo también para la experiencia contemporánea de la audiencia. Todo esto es lo que hace de ellos, ciertamente, 'modelos': no necesariamente universales, porque no todo el mundo debe caer en todos los peligros y algunos pueden tener buena suerte como mala suerte, pero los esquemas, los modelos que universalmente *amenazan*, universalmente tienen una validez *potencial*.

#### *Continuidad histórica y cambio histórico*

##### *a) Psammenito*

Esto no quiere decir que Heródoto le resta importancia al cambio histórico, quizá sea solamente decir que Heródoto sintió lo que todos sentimos, que las clarividencias de *Ilíada* 24 son eternamente conmovedoras, inclusive *verdaderas*, sin importar lo que el mundo pueda cambiar. (Es por esto, ciertamente, por lo que podemos usar tales lecturas de Heródoto para interactuar con nuestra lectura de Homero, confirmando -quizá también ocasionalmente matizando- 'lo que todos sentimos'.) Pero existen maneras también en las que Homero puede ser usado por Heródoto para tramar un desarrollo histórico. El Príamo de Homero es vuelto a recordar en otra ocasión, una ocasión donde los recuerdos de Ciro y Cresos no son difíciles de encontrar. Luego de la caída de Egipto, otro rey, esta vez Cambises, intenta un horrible experimento de su autoría con su enemigo derrotado. En 3.14-16 Cambises puso a prueba el ánimo de Psammenito estableciendo una vez más una ejecución ceremonial.<sup>14</sup> Psammenito rompió en llantos, no al ver a su hija transportando agua vestida como una esclava, ni siquiera por ver a su hijo conducido

---

<sup>14</sup> Sobre el gusto de los reyes de Heródoto por la experimentación, algunas veces horrorosa, Christ (1994).

a la ejecución, sino al ver a sus viejos compañeros de ‘copas’ reducidos a mendigar en el umbral de la vejez, ἐπὶ γήραος οὐδῶν (14.10): ese ‘umbral de la vejez’ que Príamo expande cuando contempla su propia muerte venidera en *Ilíada* 22.60. Incluso en Homero eso puede ser un proverbio y ciertamente parece ser una fórmula, pero eso no debe excluir la específica alusión en Heródoto: lo que hace que esto sea particularmente claro es la manera en que Príamo prosigue lúgubramente para ver, anticipadamente, a sus hijos asesinados y a sus hijas arrastradas hacia la esclavitud (22.62), en mucho, los elementos previos a la miseria de Psammenito aquí. Entonces el mismo Cresos es introducido sin heraldos a la escena, ella misma un índice del contacto con su propia experiencia paralela. Cresos alcanza el punto patético, y llora; también los persas; Cambises él mismo es conmovido por la piedad y, como Ciro antes que él, ordena frenar la ejecución, esta vez del hijo que había sido conducido a su muerte.

Pero esta vez todo falla. El intento de salvar al hijo de Psammenito llega demasiado tarde, porque él ya ha sido muerto en el momento en que el mensaje arriba; Psammenito es aceptado, como Cresos, para el cortejo de Cambises, pero comienza intrigando y tiene que seguir su propia vida; y, a pesar del eco del Príamo de Homero, Cambises está lejos de la clarividencia de *Ilíada* 24 en su inmoral venganza hacia el muerto Amasis (16). Eso puede recordar al Aquiles que maltrata a Héctor; pero no es el Aquiles que alcanza su más calma clarividencia con Príamo. Como en el caso de Cresos en el Libro 1, el eco de *Ilíada* 24 y de las otras miserias arquetípicas de reyes subraya la vulnerabilidad universal de cualquier humano, inclusive próspero. Ese punto fue captado por Ciro y, al menos por el momento, le permitió guiar y moderar su propia conducta; pero no es captado por Cambises, incluso aunque la destrucción de su propia casa y descendencia vaya a tener algo en común con la propia de Psammenito, ni siquiera porque está causada por la misma persona (él mismo). Cresos y Ciro llegan a algún tipo de comprensión mutua; Cambises y el rey egipcio no se encuentran uno a otro.

Entonces el ‘toque’ homérico nuevamente apunta a un nivel de verdad universal, una verdad marcada por la recurrencia de un esquema proveniente tanto de *Ilíada* como de la propia narración previa de Heródoto. De una manera indica un cambio histórico, como Cambises es ya un Ciro *degradado* y Psammenito un Cresos degradado, equivocándose moral e intelectualmente donde los hombres anteriores no se equivocaron; de otra manera indica continuidad, en tanto la lección es todavía la misma y todavía está allí para ser aprendida, si no por el mismo Cambises, al menos por los lectores de Heródoto.

b) *Leónidas*

Algunas veces las cuestiones de continuidad o cambio pueden ser más complicadas y enigmáticas. La batalla sobre el cadáver de Leónidas al final del Libro 7 muestra a Heródoto ‘en su versión más homérica’,<sup>15</sup> en tanto esta secuencia reproduce la batalla sobre el cuerpo de Patroclo en *Ilíada* 17-8. Es particularmente una buena oportunidad para enfrentar la cuestión presentada, muy claramente, por Tony Woodman: ‘¿Qué decir sobre las escenas de batallas? Si son en algún sentido homéricas, significa esto que Heródoto creía que la historia se repetía a sí misma, y, si lo hacía, ¿qué implicancias tiene esto para su obra en tanto historia?’<sup>16</sup> La respuesta para la primera parte de la pregunta de Woodman es ‘sí y no’; para la segunda, espero, ‘interesantes implicancias’.

Cuando Leónidas insiste en que sería deshonoroso para los espartanos dejar su puesto, Heródoto explica por qué: ‘si se quedara aquí, gran gloria (*kléos*) quedaría para él y la prosperidad de Esparta no sería arrebatada’ (μένοντι δὲ αὐτοῦ κλέος μέγα ἐλείπετο, καὶ ἡ Σπάρτης εὐδαιμονίη οὐκ ἐξηλείφετο), 7.220.2 -frase que recuerda el propio proemio de Heródoto, y el vínculo, allí, entre preservar el *kléos* y asegurar que las hazañas no ‘se desvanezcan’. En un microcosmos como esa interacción del proemio entre héroes y escritor, Leónidas y el mismo Heródoto, ambos, tienen sus roles en conmemorar ese *kléos*, uno haciendo, el otro describiendo; y Leónidas es tan autoconciente acerca de la inmortalidad que está asegurando, como los personajes dentro de la misma *Ilíada*, Helena y Aquiles los primeros entre ellos (más de esto en un momento). Él, como ellos, tiene inclusive cierta perspicacia sobre el esquema

<sup>15</sup> Boedeker (2003: 34-6); cf. Munson (2001: 175-8). Particulares ecos homéricos o paralelismos incluyen la luz tenue del amanecer, así como los días cruciales de la batalla de la *Ilíada* comienzan con la aurora (7.217.2, 219.2= *Il.* 11.1-2, 19.1-2; la misma frase volverá a ocurrir antes de Salamina y antes de Platea, vinculando los tres grandes episodios entre sí, 8.83.1, 9.47); la descripción de la lucha como un ὄθισμός...πολλός, 225.1 (= *Il.* 17.274), los cadáveres cayendo unos sobre otros, 233.2, 225.1 = 17.361-2; los griegos con valor ὑπεχείρυσαν el cadáver y pusieron en retirada a los enemigos cuatro veces, 225.1 = los troyanos fueron puestos en retirada tres veces y los griegos por suerte Πάτροκλονὺπέκ βελέων ἐρύσαντες κάτθεσαν ἐν λεχέεσσι, 18.232-3; los griegos se dieron cuenta de que la batalla estaba volviendo hacia el enemigo (225.2 = percepción de Áyax en 17.626-33); la *stèle* con el león (= ‘Leónidas’) ‘*de pie*’ emblemáticamente donde los griegos finalmente toman su última posición, 225.2 = 17.434-5 (y la imagería del león es especialmente frecuente en esta secuencia de la *Ilíada*); la decapitación por parte de Jerjes del cadáver de Leónidas, 7.238 = deseo de Héctor de hacer lo mismo con Patroclo, 17.126-7. Inclusive las palabras del oráculo en 220.4 tienen más en común con la secuencia de la *Ilíada* que su metro: cf. sus dos últimos versos con *Il.* 17.502-4. Quizá también ἀτέοντες, 223.4: Stein cita *Il.* 20.332, aparentemente la única instancia homérica (pero la lectura homérica no es segura).

<sup>16</sup> Woodman (1988: 3).



divino de las cosas: aquí está el oráculo, que promete que Esparta será o bien destruida o perderá un rey (220.3-4). Eso le permite ver su propio rol en la intriga más amplia.

Es ciertamente natural usar tales términos como ‘rol’ e ‘intriga’, porque Leónidas y los espartanos están casi escribiendo su propio libreto, asegurándose cuidadosamente que todo luzca bien (los cabellos hermosamente peinados para estos equivalentes modernos de los homéricos ‘Aqueos de larga cabellera’,<sup>17</sup> 208.3; versos memorables sobre flechas y sombra como ‘recuerdos de sí mismo’, 226.2. Leónidas quería ‘establecer el *kléos* solamente de los espartanos’ (7.220.2) (κατάθεσθαι: otra alusión poética, parece, como el hexámetro citado o inventado en el *Smp.* de Platón 208c, καὶ κλέος ἐς τὸν αἰὲν χρόνον ἀθάνατον καταθέσθαι) y los aliados deber ser expulsados. Todo deber ser precisamente espartano y precisamente justo.

Y funciona. Hay realmente algo majestuoso alrededor de Leónidas y los trescientos. Jerjes puede haberse reído de Demárato cuando por vez primera le contó al rey sobre la obediencia espartana al gobierno de la ley (7.105.1, cf.209.1-2); no se está riendo ahora y trata a Demárato con un respeto nuevo (234-7). Majestuoso, y ‘heroico’ también: el *kléos* que Leónidas gana es virtualmente inmediato, y tiene efectos en las fases posteriores de la propia narración. Antes de Platea, Mardonio socarronamente pregunta, con ecos tanto de Demárato como de Leónidas, qué ha sucedido a ese *kléos* de los espartanos: ¿dónde está aquella gente que *nunca abandona su puesto?* (9.48) ¿Están temerosos de ponerse en guardia contra los persas, igual número contra igual número (9.48.4) –aquella gente que, Demárato ha sostenido (7.103-4) y Leónidas ha mostrado, no se acobardaría incluso si fuera sobrepasada diez a uno? Nada puede contrastar más con Leónidas que los pasos lentos de los movimientos de la tropa espartana en Platea, de aquí para allá en frente de los ojos del enemigo. Ese pasado heroico, sin embargo reciente, está ya regresando para aparentar monumentalizado y distante.<sup>18</sup>

Todavía, incluso en la narración misma de las Termópilas había un indicio del mundo menos glorioso en el que están viviendo, la necesidad de orquestar. Recuerden esa preocupación de ‘establecer la gloria solo de los espartanos’: mejor echar a los aliados que tenerlos disputando y consumiéndose sin honor, porque esa

<sup>17</sup> κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς, *Il.* 2.11, etc.

<sup>18</sup> La historia del Lampon (9.78-9) es otro índice de esta monumentalización inmediata.

es la alternativa que se vislumbra. Hay otros puntos, también, que sugieren que el *glamour* no es precisamente lo que solía ser. Ahora el *kléos* ‘a establecer’ es el ‘de los espartanos’: no es más un asunto solo de gloria individual, sino ser parte de un grupo, uno de los Trescientos Espartanos. Y 220.2 está nuevamente diciendo, μένοντι δὲ αὐτοῦ κλέος μέγα ἐλείπετο, καὶ ἡ Σπάρτης εὐδαιμονίη οὐκ ἐξηλείφετο φανερώς (‘si se quedara allí, una gran gloria quedaría para él, y la prosperidad de Esparta no sería arrebatada’): la gloria individual todavía importa –esto es *kléos* ‘para él’- pero está más directamente, o al menos (si uno piensa en Héctor) más explícitamente, entrelazada con el destino de la comunidad. Entonces la reacción de los espartanos para ese único que evitó la batalla por oftalmía es de *mênis* (cólera) (229.2). En Heródoto como en Homero –excepto por supuesto para Aquiles- se usa esa palabra generalmente para dioses o héroes, como unos capítulos antes en 7.197.3. La relación de la *mênis* con el hecho de permanecer fuera de la batalla está tomada de la *Ilíada*: ahora es el grupo el que siente la cólera –extrema, quizá cólera excesiva- cuando un individuo no está donde debería estar, allí en la línea del frente; y más tarde ‘los atenienses’, todo ellos, sentirán *mênis* por ‘los espartanos’, por dejar que la más amplia causa griega caiga (97b.2). Y el objeto ahora de esta cólera espartana, el desafortunado y avergonzado Aristodemo, termina sumergiéndose en la línea de batalla en Platea y queriendo morir ‘a la vista de todos’ (φανερῶς), enloqueciéndose (λυσοῶντα) y abandonando su puesto en la línea (7.231, 9.71.3-4). Esa es una versión (pero con una diferencia, ese furor, ese abandonar el puesto) de las Termópilas y una versión de Aquiles también, aunque en este caso una muerte acarreada por la *mênis* de los otros más que la propia.

Entonces los temas de Homero están ahí, pero ciertamente *con una diferencia*: y no deberíamos hablar simplemente de ‘contrastos’, más bien de más interesantes ‘interacciones’ de los mundos de entonces y de ahora. La *mênis* funciona en forma diferente; quizá el autoconciente juego de roles esté más pronunciado que en Homero, quizá existen diferentes actitudes para detenerse y morir o de huida y vida (uno piensa que huir es mucho menos pensable para Leónidas de lo que es en la misma *Ilíada*);<sup>19</sup> y, una vez que nos encaminamos

<sup>19</sup> El *locus classicus* para esta alabanza de discreción está al comienzo de esta misma secuencia, con Menlao en *Il.* 17.91-105 (ver abajo = Odisea en 11.404-10); y entonces, por supuesto, la huida de Héctor en 22.135-6; en el Libro 17, también 414-9, 556-9; cf. también Píndaro *N.*9.27.

hacia los Libros 8 y 9, también vemos el modo en que la disputa ‘autocentrada’ está suplantando al combate hombre a hombre –‘un empujón de muchas *palabras*’ (ὤθισμός λόγων πολλῶν) que toma el lugar del literal gran empujón que da comienzo al combate crucial tanto en Termópilas como en *Ilíada* 17.<sup>20</sup>

Y todavía más –inmediatamente que uno empieza a presionar en estos contrastes, comienzan a ponerse confusos y a complicarse. El grupo, los espartanos, pueden ser ahora los que sienten *mênis* cuando su hombre los desilusiona: pero tales pensamientos no están tan alejados de la *Ilíada* tampoco. Algo similar, si no tan lleno de cólera, existe en esta misma secuencia, en la indignación que Menelao anticipa si fracasa en rescatar el cadáver del hombre que había combatido por el propio honor de Menelao (*Il.* 17.91-3), y no es difícil encontrar casos en otra parte.<sup>21</sup> Por cierto, ese sentimiento de furia al fracasar en hacer lo correcto por sus camaradas es precisamente lo que Aquiles, él mismo, viene a pensar sobre su propio comportamiento en 18.98-126. Aquiles allí es también conciente de su lugar en la memoria futura –‘ahora podría ganar buen *kléos*’ (νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἄροίμην, 121)- incluso si eso no es la única o principal cosa que lo guía; así también Helena, cuando meditó sobre el destino que los dioses habían planeado para ella (6.357-8, cf.3.126-8). Ella piensa sobre ella misma como objeto de una canción, por supuesto incluyendo las propias canciones de Homero, así como Leónidas está inextricablemente vinculado con el texto de Heródoto que asegurará que su gloria no se desvanezca. Y aquellos aliados que preferirían irse antes que quedarse: ¿son tan diferentes de los griegos que corrieron hacia los barcos en el Libro 2? Como sucede con las disputas gastadas en palabras más que en acciones, y con la furia dirigida a los aliados más que al enemigo – ¿por qué, no es eso central para la *Ilíada*, con la *mênis* solamente redirigida hacia el enemigo una vez

<sup>20</sup> ὣσαν δὲ πρότεροι Τρῶες ἐλίκωπας Ἀχαιοῦς *Il.* 17.274; ... καὶ ὑπὲρ τοῦ νέκρου τοῦ λοωνιδέω Περσέων τε καὶ Λακεδαιμονίων ὤθισμός ἐγένετο πολλός Hdt. 7.225.1. Antes de Salamina ὤθισμός λόγων πολλός de los generales (8.78.1) la ‘escaramuza’ verbal, ἀκροβολισάμεοι, del 8.64.1. Esa misma fórmula se repite antes de Platea, con –nuevamente- el λόγων πολλός ὤθισμός de Tegeates y los atenienses en 9.26.1. Y todo se resuelve bien en el día: hay un real empujón, ὤθισμός, en Platea. (9.62.2), así como los barcos se enfrentaron muy de cerca uno contra el otro triunfalmente en Salamina. Pero *solamente ahí* se resuelve bien.

<sup>21</sup> Así, en este episodio, Glaucó simétricamente reprocha a Héctor en 17.140-68. Antes Héctor trató de instigar algo de vergüenza en París en 6.521-5; luego e.g. Poseidón en 13.120-2. Y elementos de cólera y vergüenza sustentan varias fases de la *epipoleis* de Agamenón en *Ilíada* 4, especialmente el intercambio con Odiseo y Diomedes en 4.336-421.

que la catástrofe ya ha golpeado? El contraste se vuelve confuso también del lado de Heródoto. Uno al menos de estos altercados de la guerra persa es, precisamente, sobre el honor: la cuestión de quién debería tener el sitio de honor en Platea (9.26). Quizá estos mundos no son realmente tan diferentes después de todo: quizá lo ‘heroico’ siempre ha brillado más fuerte por su compenetración con lo común y lo desordenado y lo humanamente débil.

*Lo heroico, lo ‘herodoteo’ y el presente*

Permítasenos finalizar explorando cómo una lectura de los ‘ecos’ homéricos puede vincularse con otra línea de investigación, una que mira hacia delante a partir de las acciones, más que para atrás, explorando cuán lejos los eventos del 546 o del 504 o del 480 se desplazaban a lo largo de los mismos versos que aquellos más cercanos al mundo contemporáneo de Heródoto.

Tomen la famosa secuencia del 5.91-3, cuando Soclees de Corinto (si ese es su nombre) habla con los espartanos de restaurar la tiranía en Atenas. Está advertido de que los corintios tendrán un día una causa particular para lamentar el derrocamiento de los Pisistrátidas, cuando les llegue el tiempo de ser castigados por los atenienses (5.93.1): eso seguramente dirige la atención a los hechos muy recientes y los roces que condujeron a la irrupción de la guerra del Peloponeso.<sup>22</sup> Entonces también los corintios estaban concentrados en el debate con los espartanos sobre qué hacer con Atenas, aunque los roles habían cambiado y Corinto estaba presionando a favor de la acción más que de contenerse. Esa vez, si podemos confiar en Tucídides, la presión corintia fue más fuerte, con la amenaza de ir hacia otro aliado, el tipo de amenaza que no dejaba a Esparta ninguna elección verdadera (Tuc. 1.72.4). Algo está sucediendo en Heródoto aquí: la dificultad es decir qué. De una forma o de otra, parte del asunto debe ser sugerir cómo muchas de las cosas han cambiado, con esa mudanza del rol corintio. Uno de esos cambios ha sido el estilo del mismo *lógos*, cómo la gente piensa y argumenta –y amenaza.

Pero habíamos tenido ecos homéricos en las amenazas también. Existe un sentimiento homérico para el comienzo, cuando a nadie le gusta lo que los espartanos están diciendo en tanto elevan su amenaza a Atenas, pero Soclees de Corinto es el único en levantarse y decirle a Cleomenes algunas verdades sobre la

---

<sup>22</sup> Ver especialmente Strasburger (1955), Wecowski (1996: 235-58).

corta vista de los espartanos (y, podríamos agregar, orgullo): más bien como todos aquellos silencios homéricos cuando todo, excepto uno, está pasmado o embelesado -la manera, por ejemplo, en que Diomedes habla al comienzo de *Ilíada* 9, cuando el resto todo está en silencio por la explosión de Agamenón, y otra vez simétricamente al final del libro, cuando Odiseo informa sobre el pasado (9.28-30, 693-5). Soclees sabe cómo comenzar una recriminación con estilo también: ἦ δὴ ..., sus primeras palabras, son cuidadosamente épicas en su modalidad.<sup>23</sup> Y aquí también hay una simetría de algún tipo, con la conclusión de Soclees, ‘Convocamos a los dioses griegos para que nos asistan (o ‘contra ti’) y llamamos a testigos, mientras te imploramos que no instales la tiranía en la ciudad. ¿No desistirás entonces, sino que intentarás traer a Hippias de vuelta en contra de la justicia? Estate seguro de que los corintios al menos no lo aprobarán’ (ἴστε ὑμῖν Κορινθίους γε οὐ συναινέοντας, 92η5). Y no solo los corintios, como la narración esclarece mientras avanza, sino también los otros representantes ‘convocan testigos’ e imploran a los espartanos que no se entrometan en los asuntos internos de otro estado, 93.2.

Háganlo si quieren, espartanos, pero nosotros los corintios no lo aprobaremos: esa es en buena parte la manera en que Hera y Atenea responden a Zeus cuando él piensa en ir contra la opinión pública divina (*Il.* 4.29, 16.443, 22.181) y precisamente así de efectiva. Ahora que Soclees ha ‘hablado libremente’, 93.2, el episodio termina con Cleomenes y los espartanos eligiendo –o sintiendo que no tienen elección sino para- someterse a la opinión pública moral de las otras ciudades, las cuales están ahora comenzando a tener la clase de autoridad y comportamiento que en Homero mostraron hombres individuales y dioses individuales. Todo lo que el desconcertado Hippias puede hacer es cumplir esa profecía –y él es el experto en los oráculos (93.2), por lo cual debería saber– que los corintios, más que ningún otro pueblo, llegarán a añorar a los Pisistrátidas (ἦ μὲν Κορινθίους μάλιστα παντῶν ἐπιποθήσειν Πεισιστρατίδας) cuando llegue para ellos la época de ser castigados por Atenas: rico en resonancias contemporáneas, como hemos visto, pero nuevamente tampoco Homero está lejos y ni el más leve pasaje de Homero en esto. Fue el mismo Aquiles quien supo que llegaría el día en que todos los aqueos lo iban a añorar (ἦ ποτ’ Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἱᾶς Ἀχαιῶν ἰ σύμπαντας), cuando a muchos les llegara el tiempo de morir a manos de Héctor (*Il.* 1.240-4).

<sup>23</sup> Como advierte Stein. Cf. Denniston (1954: 285).

¿Qué haremos con esto y particularmente con ese claro ‘háganlo si quieren, pero no lo aprobaremos? ¿Es que Zeus realmente puede ir contra la voluntad pública si lo escoge, pero Esparta no puede, y los corintios de Heródoto están precisamente enmascarando un juego de poder tan claramente establecido como el del 432? ¿O es que *era* todavía un asunto de presión ética más que de presión práctica en el 504, y fue desde entonces que el mundo había cambiado? De cualquier modo, el pasado distante es tan estimulante para el pensamiento como el presente inmediato: poniéndolos juntos se promueve la reflexión sobre cómo y cuán lejos y cuándo las cosas habían cambiado. Y –para regresar al punto enunciado en el principio– que también sugiere una manera de leer a Homero, explorando con un Héctor, un Odiseo, incluso un Aquiles, si sus problemas y experiencias son realmente tan lejanas de aquellos que vemos alrededor de nosotros cada día. Pueden ser extremos; pero los extremos suceden. Ciertamente no es realmente demasiado difícil encontrar la tensión propuesta por Vernant de las dos sensibilidades, una por el eterno *kléos* y otra por lo que la comunidad necesita, todo ya presente en la *Ilíada*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boedeker, D. (2002) ‘Epic heritage and mythical patterns in Herodotus’, en Bakker–de Jong–van Wees (eds.), *Brill Companion to Herodotus*, Leiden, Boston, and Köln; 97–116.
- Christ, M.R. (1994) ‘Herodotean kings and historical inquiry’, *ClAnt* 13; 167–202.
- Connor, W.R. (1984) *Thucydides*, Princeton.
- Cornford, F.M. (1907) *Thucydides Mythistoricus*, London.
- Denniston, J.D. (1954) *The Greek Particles*, (2nd ed.), Oxford.
- Gould, J. (1989) *Herodotus*, London.
- Graziosi, B. (2002) *Inventing Homer: the Early Reception of Epic*, Cambridge.
- Griffin, J. (1977) ‘The epic cycle and the uniqueness of Homer’, *JHS* 97; 39–53.
- Hornblower, S. (1994) ‘Introduction’, en Hornblower (ed.), *Greek Historiography*, Oxford; 1–72.
- Isager, S. (1998) ‘The pride of Halicarnassus. *Editio princeps* of an inscription from Salmakis’, *ZPE* 123; 1–23.
- Macleod, C.W. (1982) *Homer: Iliad Book XXIV*, Cambridge.
- Munson, R.V. (2001) *Telling Wonders: Ethnographic and Political Discourse in the World of Herodotus*, Michigan.

- Russell, D.A. (1964) '*Longinus*': *On the Sublime*, Oxford.
- Strasburger, H. (1972), *Homer und die Geschichtsschreibung*, Heidelberg.
- Vernant, J.-P. and Vidal-Naquet, P. (1988) *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, tr. J. Lloyd, New York (original francés 1972 and 1986).
- Wecowski, M. (1996) 'Ironie et histoire: le discours de Soclès (Hérodote V 92)', *Anc. Soc.* 27; 205–58.
- West, S.R. (2002) *Demythologisation in Herodotus* (*Xenia Toruniensia* 6), Torun.
- Woodman, A.J. (1988) *Rhetoric in Classical Historiography*, London & Sydney.





**TRAÇOS TEOLÓGICOS COMUNS ÀS TRAGÉDIAS  
DE ÉSQUILO: A TEOLOGIA DE ÉSQUILO NO DRAMA  
*PROMETHEÛS DEMÓTES***

JAA TORRANO  
USP

**Resumen**

Si la razón principal de la sospecha o negación acerca de la autoría de Esquilo de la tragedia *Prometeo encadenado* consiste en alegar incompatibilidad entre la figura de Zeus, presente en los demás dramas de Esquilo, se impone la pregunta de cuáles son los trazos teológicos comunes a las tragedias de Esquilo. ¿No resultaría, entonces, oportuna una relectura de este drama, considerando el punto de vista de los elementos teológicos presentes en el escenario y en los personajes dramáticos? En la perspectiva de esta teología común a las tragedias de Esquilo, ¿el problema de la autoría, todavía tendría algún sentido?

**Abstract**

*If the main reason for suspecting or denying the Prometheus Bound authorship to Aeschylus is the alleged incompatibility between the figure of Zeus presented by this drama and the one presented by other dramas, one ought to ask which would the elements of theology common to the Aeschylus' tragedies be. It would be convenient to read again this drama considering the theological elements presented by the scenario and the characters. Under this perspective, would the question of authorship still mean anything?*

*Problemas e hipótese hermenêuticos.*

A tragédia intitulada *Prometheûs Desmótes* já colocou para os especialistas um grande problema, a saber: como conciliar a figura de Zeus, que nas outras seis tragédias supérstites de Ésquilo é o fundamento transcendente da justiça, da verdade e da sabedoria, com a figura que nela aparece de um Zeus tirânico, prepotente e injusto? Essa contradição teológica, essa incompatibilidade entre o Zeus retratado

na *Orestéia* e nas *Suplicantes*, sobretudo, e o Zeus pintado como um tirano injusto e cruel em *Prometheús Desmótes*, tornou-se problemática para muitos estudiosos.

Outro problema é o da coerência interna da tragédia: que razão, que necessidade determinaria que essas personagens, e não outras quaisquer, desfilassem diante do protagonista agrilhado?

A comparação do texto dramático de Ésquilo com o do poema hesiódico *Teogonia* suscita a hipótese de que as circunstâncias deste drama de Ésquilo sejam as do «Grande Juramento dos Deuses» e, na perspectiva aberta por essa comparação de ambos os textos, esclarecem-se e explicitam-se tanto a razão e a necessidade de cada uma das personagens que visitam o protagonista agrilhado quanto os traços comuns entre essa e as demais tragédias supérstites de Ésquilo.

#### *A teologia do cenário e das personagens.*

Que sentido têm este drama e suas personagens, dentro desse sistema de noções e imagens que constitui o pensamento mítico grego?

Nos poemas de Hesíodo *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*, um jogo de sinuosas intenções entre Prometeu e Zeus explica a origem da condição humana mortal e sexuada e da instituição do sacrifício cruento aos Deuses Olímpios; em ambos os poemas, o relato desse jogo conclui explicitando que não é possível furtrar nem preterir «o sentido de Zeus» (*Diòs noon*), nem escapar dele, e aí se contam as conseqüências das tentativas por Prometeu de trapacear «o sentido de Zeus»: a mortal finitude para os homens (que antes não se discerniam dos Deuses) e o suplício de Prometeu (agrilhado, a águia todo dia lhe devorava o fígado, que se restaurava à noite). Em geral, como Deus metalúrgico e artesão, Prometeu se associa com Hefesto e com Atena. Cultuado em Atenas como patrono dos oleiros, era-lhe consagrado um festival com corrida de tochas chamado *Prométheia*.

A influência de Hesíodo sobre Ésquilo é marcante. Talvez mais que a influência direta de Hesíodo sobre Ésquilo, haja a confluência da participação comum de ambos os autores na tradição de um universo cultural e religioso comum. Por ordem de entrada, neste drama, Poder (*Krátos*) e Violência (*Bía*, esta, muda, como convém à sua natureza) são as primeiras personagens a falar e a agir, na missão que Zeus lhe impôs de prender Prometeu à rocha precipitosa. Na *Teogonia*, são irmãos de Zelo (*Zêlos*) e Vitória (*Níke*), filhos de Estige, a Oceânide que constitui o décimo braço de Oceano. Enquanto os outros nove braços circundam a terra e o vasto dorso do mar, ela se precipita na Noite negra. Oceano, o rio

circular, é a última fronteira entre a participação de ser e a privação de ser; a Noite imortal é o domínio da negação de ser e da privação de presença. Quando Zeus conclamava os imortais ao Olimpo, às vésperas da Titanomaquia, aconselhada por seu pai Oceano, Estige foi a primeira a apresentar-se com seus quatro filhos. Como recompensa dessa aliança de primeira hora, vencidos os Titãs, Zeus honrou-a, fazendo dela própria o «grande Juramento dos Deuses», e seus filhos residirem com ele para sempre. Na «descrição do Tártaro», que há mais adiante na *Teogonia*, explica-se esta expressão «grande Juramento dos Deuses» (*Theôn mégas Hórkos*): íngreme pedra donde fria água de muitos nomes se precipita na Noite negra. Cada vez que Rixa e Briga surgem entre os imortais, Zeus faz a mensageira Íris buscar a longínqua água de Estige. Quem a espargue pronunciando um perjúrio, jaz sem fôlego um ano inteiro sob maligno torpor; depois, banido por nove anos, só no décimo freqüenta de novo as reuniões dos Deuses Olímpios.

Na *Ilíada* e na *Odisséia*, «grande Juramento dos Deuses» é uma expressão freqüente, designa um poderoso juramento que em diversas circunstâncias obriga Deuses ao cumprimento da palavra dada. Ele em geral se formula pela tríplice invocação das águas de Oceano, Céu e Terra, como testemunhas de que fez ou não fez, fará ou não fará algo. O par primordial Céu e Terra abarcam a totalidade cósmica, delimitada pelas últimas fronteiras dessa totalidade: as águas do rio Oceano. Diante dessas testemunhas absolutas, não há nenhum refúgio por onde quem falta à palavra pudesse lhes escapar; evadir-se delas é excluir-se do âmbito do ser, e ingressar no meôntico domínio da Noite.

O drama de Prometeu se passa em «longínquo e limítrofe chão da terra». O lugar é descrito como «pedras altas e íngremes», «precipício tempestuoso», «penedo longe dos homens», «vígil alcantil deste precipício», etc. A ênfase no caráter pétreo e precipitoso de rocha cortada a pique marca tanto a descrição do lugar deste drama quanto a da habitação de Estige nos versos da *Teogonia*, como se tratasse do mesmo lugar. Configurada no lugar mesmo do drama, a presença de Estige se multiplica no coro de Oceânides, em seus filhos Poder e Violência, em seu pai Oceano, pois o sentido geral do drama é o do grande Juramento dos Deuses, a que nele Prometeu se submete.

Minuciosa ênfase recai sobre as diversas peias, cadeias, cravos, grilhões, pregos, cunhas, cilhas e freios com que se prende. Insiste-se na compaixão de Hefesto por Prometeu e na afinidade e congeneridade que os unem: são Deuses aparentados e companheiros, têm as mesmas atribuições. *Desmótes*: «cadeeiro»,

no sentido (ativo) de «o senhor das cadeias», neste drama Prometeu se vê «cadeeiro», no sentido (passivo) de «preso nas cadeias». Por que o senhor das cadeias se vê preso nas cadeias? Porque se recusa a participar da realeza de Zeus. Poder é sempre e em toda parte o paredro de Zeus, eis o que dizem os versos da *Teogonia* sobre as honras e privilégios com que se aquinhoam Estige e seus filhos. Para a piedade helênica, todo e qualquer exercício de poder, público ou privado, se exerce por participação em Zeus e na medida dessa participação. Perdidos os poderes que a participação em Zeus lhe dava, o agrilhoador se torna agrilhoado.

*As testemunhas do Grande Juramento dos Deuses.*

Primeiro a falar, como convém a quem guia e dirige os que o acompanham, Poder descreve o lugar aonde chegaram como «longínquo limítrofe chão da terra», onde se há de cumprir a missão, imposta pelo Pai a Hefesto, de agrilhoar Prometeu às pedras precipitosas, junto ao precipício em que o ser se limita e se confina com a privação de ser.

Quando essa missão é concluída, e Hefesto, Poder e Violência se retiram, e Prometeu se encontra preso a sós, ele que suportou em silêncio o longo agrilhoamento, primeiro diz:

Ó divino Fulgor, velozes alados ventos,  
fontes de rios, inúmero brilho  
de ondas marinhas, Terra mãe de todos  
e o onividente círculo do Sol invoco.

«Fulgor» (*Aithér*) é a luminosidade diurna e noturna do céu. Homero diz que os Deuses habitam o *Aithér* («Fulgor»), o céu ou o Olimpo, sem que se note diferença entre esses três modos de se referir aos súperos como morada dos Deuses. «Fontes de rios» e «inúmero brilho de ondas marinhas» remetem ao rio Oceano. Assim, Prometeu quebra o seu altivo silêncio pela invocação das mesmas testemunhas invocadas no grande juramento dos Deuses. Ele as invoca e descreve sua presente situação, deplorando-a. Como em resposta, entra o coro. Quem o constitui? As Oceânides, essa multiplicação de Estige, já configurada pelo lugar mesmo do drama e pelos seus filhos Poder e Violência, como depois pelo seu pai Oceano.

*Os termos do Juramento.*

As Oceânides tratam Prometeu com uma certa reserva, uma certa discrição e uma certa solidariedade. A relação entre ambos é a mesma que em geral nas tragédias o coro tem para com os heróis-personagens. Se a personagem Prometeu não é um herói, no sentido religioso dessa palavra, mas um Deus, o coro não se compõe de figuras humanas, como em geral se compõe, mas de figuras divinas, que, no entanto, são marcadamente determinadas pela função que presidem, a do grande juramento. Prometeu, pois, tem ascendente sobre o coro de Oceânides, assim como em geral nas tragédias o herói tem ascendente sobre o coro de mortais, mantendo-se entre coro e personagem uma mesma escala na hierarquia do divino. Se a personagem é um Deus-Titã (e não um herói), o coro é de Divindades subalternas, funcionais (nem de humanos, nem de grandes Divindades, v. g. Olímpios).

Inicialmente Prometeu deve declarar às Oceânides por que está ali agrilhoado e, tendo-se lamentado a dolorosa situação, começa por anunciar sua linhagem. Essa é a grande diferença entre o Prometeu de Ésquilo e o de Hesíodo, mas, a meu ver, o por que diferem se explica com o em que diferem.

Na *Teogonia*, Prometeu é filho de Jápeto e Clímene, Jápeto é filho de Céu e Terra, Clímene é filha de Oceano e Tétis, e os filhos de ambos, de Jápeto e de Clímene, entre os quais Prometeu, têm em comum o destino de terem sido golpeados por Zeus e arremessados ao Tártaro. Neste drama, Prometeu se declara filho de «Têmis ou Terra, forma única de muitos nomes». Por que assim se declara? A palavra *thémis* significa «lei», no sentido da lei ancestral de origem divina; o filho da Deusa Têmis tem por natureza a legitimidade e suas ações manifestam a essência de sua mãe. Ela é filha de Céu e Terra, essa filiação por sua vez possibilita identificá-la com a Terra mesma (como Prometeu o faz). Terra é a Deusa primordial, mãe de Céu, mãe de Mar, mãe de todos: seu ser abarca a totalidade cósmica, a totalidade de ser e de acontecer, por isso ela tem a presciência de todos os acontecimentos. Quando Prometeu se diz filho de Têmis ou Terra, identificando-as, identifica-se a si mesmo com a liceidade e com o sumo saber divinatório; por conseguinte, ele se diz autor da vitória e realeza de Zeus, a quem acusa de desconfiança, crueldade e ingratidão.

Na *Teogonia*, a Deusa Terra está presente em todos os momentos decisivos da diacosmese, presidindo-a com seu saber oracular e determinando-lhe o sentido. Aconselha diretamente a Zeus, para que nenhum outro dos descendentes de Céu em vez dele tivesse honra de rei, porque em Zeus se consuma

a essência ancestral de Céu, filho e parceiro de Terra. Na lógica peculiar ao pensamento teogônico, em que a natureza e atribuições de cada Deus se definem por sua inserção em uma das linhagens divinas, a vitória e realeza de Zeus é a explicitação do ser de sua ascendência: filho de Crono, filho de Céu. Zeus é o fundamento dos fundamentos, o Deus dos Deuses: aos imortais bem distribuiu e indicou cada honra.

Prometeu, com a filiação por ele declarada, arroga a si os desígnios de Zeus (não pode arrogar-se a realeza dele, já que não a exerce), e acusa-o de tirania e da moléstia que a infesta: por todos os seus benefícios a Zeus e por sua defesa dos mortais, está ali agrilhado. Zeus é pintado na figura de um tirano. Essa figura é bem conhecida na tragédia grega: prepotente, arrogante e arbitrário, desconfiado dos que o cercam pela constante suspeita de que alguma conspiração contra ele possa estar em andamento, graças ao que a palavra *týrannos* adquiriu a marca pejorativa que hoje tem. Entretanto, neste drama, a representação de Zeus como tirano justifica-se pelas circunstâncias mesmas do drama e pelo caráter coercitivo do «grande juramento dos Deuses»: a supressão das liberdades individuais e a imposição de procedimentos coercitivos são exigências necessárias para que se cumpra o rito próprio do «grande juramento dos Deuses». As injunções destas circunstâncias deste drama permitem a descrição, análise e reflexão dos traços característicos da tirania como uma instituição política já obsoleta em Atenas à época dos concursos trágicos e da democracia, como prática da política interna, se bem que não da política externa, pois nessa época, por seu império naval Atenas mesma era considerada uma cidade *týrannos*.

#### *As palavras sob Juramento.*

Quando Prometeu pede às Oceânides que desçam do carro alado em que vieram e pisem no chão para ouvi-lo e compadecer-se de seus sofrimentos, quem surge para atender a esse pedido é o Deus Oceano. A intercessão de Oceano mais bem se explica por sua função de testemunha do grande juramento dos Deuses. Oceano são as grandes fronteiras entre a terra e o vasto dorso do mar, por um lado, e, por outro, a Noite negra, isto é, entre o âmbito do ser e da presença e o âmbito da negação de ser e da privação de presença. Nesta situação se encontra Prometeu: perante Céu, Terra e Oceano, deve pronunciar solenemente o que apresenta como verdadeiro. Nessa situação, quem perjura, jaz sem fôlego e maligno torpor o cobre por um ano, depois, por nove anos é banido do convívio dos Deuses sempre vivos, como se diz na *Teogonia*.

O diálogo entre Oceano e Prometeu é sereno e compassivo. O conselho daquele a este é o de cuidado com as palavras, condição para que se possa fazer algo pela libertação dessas fadigas. O conselho deste àquele é o de que desista e não se inquiete, pois não se persuadirá a quem não se deixa persuadir. Aparentemente Prometeu diz de Zeus que não é persuadível, mas essa acusação se volta contra quem a faz. Oceano acolhe o conselho de Prometeu e desiste de tentar persuadir a um ou a outro, e deixa-o a sós com o coro que desde já canta o lamento universal pela funesta sorte de Prometeu.

*A ostentação de um certo segredo.*

Dirigindo-se às Oceânides, Prometeu enumera os diversos conhecimentos de que fez dom aos mortais e conclui essa enumeração afirmando que «todas as artes aos mortais vem de Prometeu». Assim deixa transparecer a sua emulação com Zeus e insinua que detém um segredo de que depende a realeza de Zeus.

*A condição dos mortais.*

A aparição de Io, filha de Ínaco, única mortal deste drama divino, redimensiona a grandeza dos dons prometéicos, ao apresentar concretamente na figura de Io a condição humana. Aqui como alhures, *nomen omen*. *Ió*, o nome da personagem, é, em grego e nesta peça, também um interjeição de dor. *Iò iò pópoi*, exclama Io por seus sofrimentos. *Iò Moira, Moira* («Oh! Destino, Destino!»), exclama o coro ao ouvir a história de Io.

A figura de Io é uma metonímia da condição humana. A metonímia consiste em representá-la pela condição feminina, pondo assim em relevo a precariedade e fragilidade da vida humana em face da vida divina. A princesa Io, ao chegar em idade de casar-se, sonha repetidas vezes que Zeus a deseja e que deve entregar-se a ele. Ínaco, seu pai, consulta oráculos a esse respeito, e o de Delfos lhe responde que deve expulsar a filha de casa e da pátria, para que Zeus não destruísse toda sua casa com o raio. Coagido, o pai assim procede. Transmutada em novilha e picada por um aguilhão, Io vagueia, e suas errâncias compõem um fabuloso catálogo geográfico. Nessa história como alhures, Zeus é o ideal de virilidade, e Io, todas as moças que, em idade de se casar, de acordo com os costumes gregos, tinha que deixar a casa paterna para morar com o marido em casa deste. Essa mudança de casa e de estado civil a conduz ao âmbito de Hera, a Deusa que preside o casamento e o patrimônio familiar, e cujo epíteto épico *boópis* («de aspecto bovino») assinala seu caráter maternal. A transmutação de Io em novilha

fala de seu ingresso no âmbito de Hera, seus sofrimentos e delírios falam do esforço de integração à nova condição. O aguilhão (*oîstros*, «agulhão», traduzido quase sempre como «moscardo») que a lancina é o «dardo do desejo», como diz outra metáfora do mesmo texto. Sua libertação dessa perseguição que os «ciúmes» de Hera lhe movem dá-se com o nascimento do primeiro filho, pois o filho assegura a continuidade da casa, a perpetuação da descendência. Assim se consumava a finalidade do casamento antigo: a casa de Ínaco não seria mais destruída com o raio de Zeus, e a jovem mãe se concilia com Hera. Io, portanto, põe em cena a contrapartida humana da figura filantrópica do Deus Prometeu: o esforço por assegurar ao gênero humano sua perenidade.

Perante Io, esvazia-se a pretensão prometéica de ter salvo o gênero humano: «Que me lucra viver?», pergunta-lhe Io. O Deus agrilhado a consola com a exposição de seu próprio sofrimento, cujo término não prevê «antes que Zeus caia do poder», e brande então o segredo de como isso se daria: Zeus contrairia núpcias que gerariam um filho mais forte que o pai. O segredo consiste em que núpcias seriam essas, com que Deusa ou com que mulher mortal. O tema das núpcias funestas para a realeza de Zeus aparece também na *Teogonia* e na *VIII Ístmica* de Píndaro, naquele texto Zeus é prevenido pelos conselhos de Terra e Céu constelado, e neste, pelos oráculos de Têmis; ambos esses textos ressaltam a pertinência da realeza ao espírito de Zeus.

#### *A interlocução com Hermes.*

Por ordem de entrada, a última personagem a aparecer é Hermes, mensageiro dos Deuses. Hermes vem cobrar a Prometeu o segredo por ele propalado. No diálogo entre ambos, retorna a palavra *sophistés* («sofista») para caracterizar Prometeu, antes usada por Poder e agora retomada por Hermes; ressurge também a acusação de *authadía*, feita por Hermes a Prometeu, antes feita por este a Zeus. *Authadía* é o perverso prazer de se obstinar em algo que não corresponde a uma realidade mais ampla do que a própria obstinação.

Hermes proclama que punição aguardaria Prometeu se suas palavras não lograssem persuadi-lo. É notável que essa punição tem duas fases, como a que se impõe a quem perjura perante o grande Juramento dos Deuses: a primeira no Tártaro, correspondente ao maligno torpor de um ano inteiro; a segunda, à luz do dia, com o suplício da águia a devorar-lhe todo dia o fígado, que à noite se regenera para que o suplício prossiga, correspondendo essa fase ao exílio do convívio com os Deuses. A duração da punição se mede por uma temporalidade humana, já que



ao todo se prevê prolongar-se por treze gerações humanas, e já que na segunda fase é marcada pela alternância entre dia e noite. O agrilhoamento que o drama põe em cena não faz parte dessa punição, antes constitui a privação de poderes sofrida pelo *Desmótes* («Cadeeiro»).

*Êxodo para o Tártaro.*

Esta interpretação do sentido geral deste drama como o do grande Juramento dos Deuses explica porque o coro de Oceânides, embora inocente de toda acusação que possa pesar sobre Prometeu, no entanto se precipita no abismo junto com ele: precipita-se porque assim é Estige. Essa precipitação demonstra que, tanto neste drama quanto nos outros seis supérstites de Ésquilo, Zeus é o transcendente fundamento da justiça, da verdade e da sabedoria, *quod erat demonstrandum*.



## ÓNOMA, ÉRGON Y LÓGOS EN *HELENA* DE EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

### **Resumen**

En *Helena* de Eurípides se verifica una antítesis entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible. La acción de la tragedia está constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, por el retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. Sin embargo, el problema se complica: el planteo eurípideo entrelaza estos elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo. Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye otra perspectiva de análisis. En este sentido, aparece, vinculado con la cuestión de los dos mundos, el planteo acerca del lenguaje y de su capacidad para dar cuenta de esta realidad tan compleja. Intentaremos analizar la historia y la posible solución de este problema.

### **Abstract**

*In Euripide's Helen is verified an antithesis between the real world (the world of the ordinary and daily reality) and the world where everything is possible, which is full of magic and fantasy. The tragedy's action is constituted by the passage of the heroes from one world to the other and, specifically, by the return of the hero from the ideal world to the real world. Nevertheless, the problem gets more complicated: Euripide's point of view interlaces these clearly novelistic elements with other more serious, characteristic subjects of the intellectual atmosphere of his time. Thus, for example, the problem created by Protágoras about reality being subjective and that only the sensorial perception is guarantee of knowledge about reality constitutes another perspective of analysis. In this case, related to both world subjects, appears the position about the language and its capacity to give notice about this*

*complex reality. We will try to analyze history and the possible solution to this problem.*

La *Helena* de Eurípides ha sido juzgada durante mucho tiempo, a partir de la postura de Schlegel en 1808,<sup>1</sup> como un divertimento poco serio, que se correspondería más con la comedia que con la tragedia. La mayoría de los críticos han seguido esta postura. Sólo en la década del '60, un siglo y medio más tarde, los estudios de Pippin Burnett y de Zuntz<sup>2</sup> le devolvieron al texto el carácter serio que nunca hubiera debido perder, vinculándolo con temas filosóficos y teológicos. Gregoire y Drew<sup>3</sup> han recogido y profundizado las vinculaciones políticas del texto, relacionándolo con los acontecimientos de la Atenas contemporánea. En los últimos años, Charles Segal (y en su huella Francis Dunn)<sup>4</sup> ha llegado a un equilibrio que parece definitivo: *Helena* tiene la seriedad que corresponde a su carácter novelesco. En este sentido, Segal estudia los elementos novelescos de la tragedia, siguiendo la aplicación de los mismos criterios que Northrop Frye había aplicado a los dramas novelescos de Shakespeare. Entre ellos, deben destacarse los siguientes: la acción de *Helena* se desarrolla en un país fabuloso (en este caso, Egipto); la acción consiste en el reencuentro de los dos amantes durante largo tiempo separados (Menelao, que regresa de Troya después de diecisiete años y la verdadera Helena, que lo estuvo esperando, fiel, en el lejano Egipto), y el personaje principal es una heroína calumniada, quien, a través de su virtud, logrará salvarse ella misma y salvará también a su marido de los peligros de este país misterioso (el peligro está

---

<sup>1</sup> Cfr. Schlegel, A. W. (1815). Sobre la visión general de Schlegel acerca de Eurípides puede citarse, por ejemplo, la siguiente frase de su obra *Sobre el estudio de la poesía griega* (traducción de Berta Raposo, Madrid, 1996, pp. 127-128): «La sensualidad de la poesía griega temprana y el libertinaje de la tardía son defectos y faltas no sólo morales, sino también estéticos. Pero realmente es curioso con qué profundidad el pueblo ático sintió su propio hundimiento, con qué vehemencia culpaban y odiaban por ello los atenienses a ciertos poetas exuberantes –a un Eurípides, a un Cinesias–; poetas que no hacían sino revelar los propios deseos del pueblo o que seguían la fuerte y rauda corriente de toda la masa». Sobre la cuestión general puede verse Behler, E. (1986: 335-67). La misma línea recoge Steiger, H. (1908: 202-237).

<sup>2</sup> Cfr. especialmente Burnett, A. P. (1960: 151-163), Burnett, A. P. (1977: 291-316) y Burnett, A. P. (1971: cap. IV). También Zuntz, G. (1960: 199-242).

<sup>3</sup> Cfr. Grégoire, H. et Méridier, L. (1950). También Drew, D.L. (1930: 187-189). Algo similar plantea Zagagi, N. (1985: 63-88).

<sup>4</sup> Cfr. Segal, C. (1972: 293-311) y Sienkewicz, T. J. (1980: 39-41). También cfr. Dunn, F. (1996: 133-157).

constituido por la amenazante pretensión de Teoclímeneo, el nuevo rey del país, que, en contra de lo que había hecho su padre recién muerto, quiere desposar a Helena y para ello condena a muerte a todo griego que se acerque a las costas de Egipto). En la misma línea, Dunn (1996: 134) destaca como propio del carácter novelesco de la obra el hecho de que en *Helena* nos encontremos con el más feliz de los finales felices de la tragedia: los amantes escapan finalmente, sanos y salvos, y no hay padecimiento alguno para nadie. Sin embargo, Segal destaca también otro elemento esencial de lo novelesco, presente en *Helena*, y sobre el que queremos centrar nuestro análisis: se trata de la existencia de una antítesis (de un contraste) entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana con todas sus dificultades) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible; un mundo lleno de peligros ciertos, pero capaz también de ofrecer una paz y una belleza extraordinarias. La acción de la tragedia estaría constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, del retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. El problema de los dos mundos en *Helena* se ha convertido desde entonces en un desafío para los lectores modernos.

El problema se complica aún más, sin embargo; el planteo euripideo entrelaza estos elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo. Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye otra perspectiva de análisis de capital importancia. En este sentido debe destacarse la apreciación de Battezzato:<sup>5</sup> en esta tragedia, todas las informaciones brindadas por los personajes son falsas, ambiguas o incompletas. Aparece entonces, vinculado con la cuestión de los dos mundos, el planteo acerca del lenguaje y de su capacidad para dar cuenta de esta realidad tan compleja. Pero este problema tiene su propia historia.

En 1934, Solmsen analiza el juego de conceptos ὄνομα-πρᾶγμα en *Helena* de Eurípides.<sup>6</sup> Llama la atención acerca de la enorme cantidad de oportunidades en que se produce un juego literario específico en el que ambos conceptos son utilizados de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él, de una manera semejante, tal vez, a la distinción entre significado y significante planteada por Saussure. Así puede

---

<sup>5</sup> Battezzato, L. (1995: 128).

<sup>6</sup> Solmsen, F. (1934: 119-121).

verse, por ejemplo, en el verso 601, cuando el mensajero quiere contarle a Menelao que Helena (en realidad, su fantasma), a la que había dejado bajo su cuidado en una cueva, ha desaparecido en los aires misteriosamente. Dice entonces que va a narrarle:

θαυμάστ', ἔλασσον τοῦνομ' ἢ τὸ πρᾶγμα' ἔχον.<sup>7</sup>

El hecho y el nombre que lo refiere funcionan por caminos separados. Este juego de alusiones, según Solmsen, no tendría precedentes en toda la tragedia griega, ni siquiera en las restantes obras de Eurípides. Solamente en las tragedias que se ubican en los años inmediatamente anteriores y posteriores a *Helena* se encuentra una utilización semejante, aunque apenas esbozada, de este juego de conceptos; por lo tanto, el autor postula que, seguramente, se trataría de la preparación y posterior explotación de un recurso que en *Helena* alcanzaría su desarrollo más pleno. Sin embargo, en el momento de extraer conclusiones acerca de la significación de esta recurrencia, se limita a consignar el especial interés que muestra el trágico acerca de las cuestiones de percepción y cognición, y las vincula con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia sería una aplicación: según esta tesis, el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable.<sup>8</sup> Con este juego, entonces, Eurípides estaría dando un testimonio literario del principio de Gorgias acerca de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma y de que, del mismo modo en que el oído no oye los colores ni la vista conoce los sonidos, tampoco la palabra puede decir ni un color ni una experiencia.<sup>9</sup>

Esta teoría ha sido sostenida de manera bastante consistente por parte de la crítica. Sin embargo, de manera paralela, ha aparecido una respuesta diferente que, en su apariencia, se contrapone a la anterior aunque, creemos, representa en realidad otra cara de la misma moneda. Quien mejor expresa esta segunda postura es Conacher, quien, en su libro sobre Eurípides y los sofistas de 1998,<sup>10</sup> afirma que

<sup>7</sup> «Cosas prodigiosas, aunque con ello tienen un nombre de menor envergadura que lo que el hecho merece». Las citas están tomadas siempre de la edición de Dale, A. M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford. Las traducciones son siempre nuestras.

<sup>8</sup> Cfr. Adkins, A. W. H. (1983:107-128).

<sup>9</sup> Cfr. Bett, Richard (1989: 139-169).

<sup>10</sup> Cfr. Conacher, D. J. (1998: 42-49).

estos juegos elaborados de lenguaje están en conexión con una similar elaboración en la complicación de la trama, en donde el tema de la separación entre la apariencia y la realidad (que ya no volverán a coincidir), o entre vista y opinión, según destaca Kannicht,<sup>11</sup> se corresponde con la separación entre ὄνομα y πρᾶγμα. De este modo, todos estos juegos habrían sido formulados como una parodia acerca de la enseñanza de los sofistas sobre estas cuestiones.<sup>12</sup> En estrecha relación con el tema del *éidolon* de Helena que acompaña a Paris hasta Troya (mientras que la Helena verdadera permanece fiel en Egipto), este juego de palabras representaría una parodia a la insistencia de los sofistas en atribuir la primacía a la percepción sensorial individual como único criterio para reconocer la verdad o la realidad, y al uso de los nombres (*onómata*) o los discursos (*lógoi*) en el intento de expresión de esta realidad.

Pero hay todavía algo más complejo. La estructura de la tragedia constituye claramente un díptico, en que la trama del reconocimiento de los esposos es reemplazada por la trama del engaño de Teoclímeneo.<sup>13</sup> De este modo, la primera parte de la obra está planteada en función del reconocimiento de Helena y Menelao. La mujer debe reconocer en este náufrago recién llegado al esposo que creía muerto, mientras que el hijo de Atreo debe reconocer en esta Helena que ha permanecido intocada en el palacio de Proteo en Egipto a su verdadera esposa, diferente al *éidolon* que acompañó a Paris hasta Troya, al que él pudo finalmente recuperar y que permanece bajo la custodia de un sirviente en una cueva de Egipto.<sup>14</sup> Con el verso 777, Helena comienza a plantear la nueva situación que deben enfrentar (sólo entrevista previamente para Menelao por su diálogo con la portera): Proteo, su protector, ha muerto, y ahora el trono de Egipto es ocupado por Teoclímeneo, el hijo de aquél, que quiere casarse con ella y por eso está decidido a matar a cualquier griego que se acerque a estas costas. Entonces, se pondrá en marcha la segunda parte de la obra: la *mechánema* intentada para la salvación definitiva de los dos esposos. Pero analicemos cada parte con algún detalle.

Hay dos visiones diferentes del concepto de λόγος a través de cada una de las partes de la tragedia.<sup>15</sup> Y estas dos diferentes concepciones del λόγος se

---

<sup>11</sup> Cfr. Kannicht, R. (1969: 57-68).

<sup>12</sup> Cfr. Consigny, S. (1991: 226-235).

<sup>13</sup> Cfr. Quijada, M. (1991) y Solmsen, F. (1932: 1-17).

<sup>14</sup> Cfr. Alt, K. (1962: 20-32).

<sup>15</sup> Sobre la cuestión del *lógos* mítico puede verse Pisani, G. (1928: 474-494); von Premerstein, H. (1896: 634-653); Worman, N. (1997: 151-203), Assael, J. (1987: 41-54) y Komornicka, A. M. (1991).

vinculan, según Conacher (1998: 42-49), con las dos diferentes visiones que, acerca del mismo concepto de λόγος, expresa Gorgias: la visión de que las palabras son incapaces para expresar la realidad (durante la primera mitad) y la visión de que las palabras pueden servir como medio eficaz y exitoso para provocar persuasiones engañosas, en la segunda mitad. Sin embargo, creemos que la cuestión resultará más compleja.

En la primera mitad, λόγοι son, ciertamente, las ilusiones provocadas por las falsas percepciones sensoriales; de este modo, podríamos hablar de un λόγος μυθικός, presentado desde las primeras palabras de la tragedia (versos 18 en adelante), cuando Helena afirma que ἔστιν δὲ δὴ λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμήν Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών.<sup>16</sup> En la trama de la *mechánema* se presenta la manera en que se produce el engaño de Teoclímeno por parte de Helena y Menelao. Ello constituiría el segundo λόγος, al que podríamos denominar λόγος ἀπάτης, ya que representa el modo en que se produce el engaño como un producto de las habilidades retóricas de los hombres. De esta manera, el falso cuerpo ahogado de Menelao –producto del λόγος engañoso de los hombres– reemplaza eficazmente y se corresponde literariamente con el espectro de Helena urdido por Hera que acompañó a Paris hasta Troya.

Sin embargo, debemos vincular estos λόγοι con la cuestión de los dos mundos, y en este sentido resultará claro que cada una de estas perspectivas tiene, además de su significado primero, un segundo aspecto. Así, el λόγος que presenta la cuestión del espectro de Helena durante la primera parte de la tragedia testimonia dos cosas al mismo tiempo: la incapacidad de los hombres para comprender la verdad de la realidad a través de la percepción sensorial, en primer lugar. Así lo afirma sin dudas Menelao en el verso 575:

Με. οὐ̄ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;<sup>17</sup>

Por otra parte, además, este fantasma de Helena sirve para testimoniar también la crueldad de los dioses, que se sirven de esta incapacidad humana para dirimir y resolver sus cuestiones internas. Así se lo explica Helena a su esposo en el verso 586:

<sup>16</sup> «Existe cierto rumor: que Zeus voló hasta mi madre Leda, tomando la figura de un cisne que consumió un lecho engañoso».

<sup>17</sup> «¿No será que estoy reflexionando bien, pero quien está enferma es mi vista?»



Ελ. "Ηρας, διάλλαγμα', ώς Πάρις με μη λάβοι.<sup>18</sup>

Si la realidad no puede comprenderse a partir de la percepción de los sentidos es justamente porque los dioses confunden el mundo de los hombres, creando un conflicto que no puede resolverse con el recurso a las fuerzas humanas solamente. Sin embargo, pareciera que el cuerpo de Menelao, que se ha ahogado en el mar según la *mechánema* urdida por Helena, y con el que los esposos engañan a Teoclímeno del mismo modo en que Hera había engañado a Menelao y a todos los que combatieron en Troya, sólo serviría para manifestar la fuerza engañadora del λόγος humano. Así lo dirán Helena y Menelao en los versos 813-14, cuando toman la decisión de actuar:

Ελ. ές άπορον ήκεις· δεϊ δε μηχανής τινος.  
Με. δρῶντας γάρ ή μη δρῶντας ήδιον θανειν.<sup>19</sup>

La decisión de obrar está tomada. ¿De qué manera actuarán? El propio Menelao establece los tres criterios frecuentes para hacerlo:

Με. ώνητὸς ή τολμητὸς ή λόγων ύπο;<sup>20</sup>

Las palabras constituyen el medio a través del cual se producen el engaño y la salvación. El engaño consiste en fingir la muerte de Menelao, para que Teoclímeno les permita a los esposos (en realidad, a Helena y a quien él cree un marino griego testigo de la muerte de Menelao) realizar la ceremonia fúnebre en medio del mar. Para ello les proveerá de los medios suficientes para que se escapen fácilmente. El engaño se consuma sin dificultades. Se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta aquí por Helena, constituye una maquinación semejante a la que se encuentra en la *Electra* de Sófocles.<sup>21</sup> En *Electra* (obra que, además, puede datarse en el año 413 a.C., mientras que *Helena* es sin dudas del 412, un año más tarde)<sup>22</sup> se produce un

<sup>18</sup> «Hera realizó el reemplazo para que Paris no me obtuviera.»

<sup>19</sup> **Helena:** «Estás en una encrucijada; es necesario tramar alguna maquinación.»

**Menelao:** «Pues es más dulce morir obrando que no obrando.»

<sup>20</sup> **Menelao:** «¿Por medio de dinero, atreviéndonos a algo osado o a través de las palabras?»

<sup>21</sup> Cfr. Zielinski, J. (1927: 54-58) y Ghali-Kahil, L. B. (1955).

<sup>22</sup> Cfr. sobre la cuestión Matthiessen, A. (1964).

engaño muy similar cuando, ante la presunta urna que contendría las cenizas de su hermano, Electra escucha del pedagogo y del propio Orestes las noticias de su muerte. Es muy verosímil pensar que Eurípides quiere explotar aquí el recurso hasta un punto extremo. En *Electra*, el recurso del δόλος es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven cree realmente en la muerte de su hermano. En *Helena*, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena trenética de la propia Helena se presenta como un λόγος fingido, ya que ella misma fue la que urdió el δόλος del que ahora es testigo y cómplice. Hay otra diferencia sustancial en las tramas, sin embargo: mientras que en Sófocles ha sido el propio Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del δόλος que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió la *mechánema*, sino los propios hombres, aunque con la intención de desarticular las consecuencias de una *mechánema* similar previamente urdida por la diosa Hera. Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que en Eurípides se trata de la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este λόγος ἀπάτης.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que para concretar sus designios, los esposos debieron contar con la colaboración de la adivina Teónoe, hermana de Teoclímeneo, la que, de esta manera, se convierte en el segundo plano de la ecuación. Sin embargo, la significación de la escena de Teónoe en su conjunto constituye una cuestión muy debatida. G. Ronnet<sup>23</sup> ha destacado con razón que la presencia de Teónoe sobre el escenario configura una escena cuya ausencia no cambiaría nada en la estructura de la tragedia: el engaño de Helena seguiría el mismo curso que ha adquirido si toda la escena de la profetisa no hubiera existido. ¿Qué significado tiene entonces su presencia sobre el escenario? Según Gregoire, la presencia estaría justificada por la argumentación que introduce Teónoe en los versos 1013-16: allí, la profetisa formula una revelación que constituiría el credo del propio poeta, y plantea una doctrina poco atestiguada en la tradición helénica anterior: el tema de la inmortalidad del alma, del castigo de las faltas después de la muerte y de la unión del alma individual en una conciencia colectiva inmortal.

---

<sup>23</sup> Cfr. Ronnet, G. (1979: 251-259).

Dale (1967: 132), más juiciosamente, considera que esta postura de Gregoire resulta extravagante, y reconoce en el texto una vana digresión filosófica, muy del gusto de Eurípides, tomada en préstamo del orfismo y de Diógenes de Apolonia. Se llegó a suponer incluso que los versos constituirían una interpolación tardía. Ronnet, en cambio, y Conacher en la misma línea, basándose en la recurrencia terminológica, postulan que la escena se justifica por el aporte que realiza al tema de la justicia en el sentido moral. La recurrencia de un vocabulario vinculado con la δίκη (que aparece trece veces durante la escena) o con la χάρις y su retribución, otorgarían el adecuado contexto de análisis de la escena. Creemos, sin embargo, que se trata de una cuestión muy diferente: por una parte, el credo de la inmortalidad del alma constituye una perfecta expresión del carácter y de las ideas de la profetisa egipcia: Eurípides podría conocer muy bien el tópico de la creencia en la inmortalidad entre los egipcios a partir del libro II de Herodoto, y atribuirle entonces estas características a su propio personaje; además, toda la escena tiene un valor más complejo, en el marco de la toma de una determinación de carácter moral por parte de la propia Teónoe, vinculada con su responsabilidad como hija de Proteo. En este sentido, la escena testimoniaría una resolución al sofisma de Antifón, que puede plantearse en estos términos:<sup>24</sup> si es cierto que el deber del testigo consiste en decir la verdad, no resultará menos cierto además que es también un deber no hacerle un daño a quien no le ha hecho un daño a él. Teónoe está en esta situación dramática de compleja decisión: si, interrogada por su hermano, cumple con su deber de testigo y le dice la verdad (que Menelao en realidad no ha muerto) cometería, como testigo, un daño en contra de Helena y de Menelao, que ningún daño le han provocado a ella; pero si no le dice la verdad, comete una falta a su obligación de testigo y provoca por tanto un daño en contra de su hermano, que confiaba en su omnisciencia. Según la propia Teónoe (cfr. vv. 880-889), ella misma estaba destinada a decidir en un conflicto en el marco de las divinidades: entre la posición de Hera, favorable a permitir el reencuentro de los esposos para que se manifestara evidente el engaño del regalo de Afrodita, y la de Cipris, que quería evitar a toda costa este reencuentro, para que no se descubriera la manera falsa en que Helena fue entregada como regalo en favor de Paris. La resolución de Teónoe es clara (vv. 1002-06):

---

<sup>24</sup> Cfr. Guthrie, W. K. C. (1971).

ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἔμοι μέγα  
ἐν τῇ φύσει· καὶ τοῦτο Νηρέως πάρα  
ἔχουσα σώζειν, Μενέλεως, πειράσομαι.  
Ἦραι δ', ἐπεὶ περ βούλεται σ' εὐεργετεῖν,  
ἔς ταῦτόν οἴσω ψῆφον.<sup>25</sup>

El voto de Teónoe a favor de Menelao es tan gratuito como aquel de Atenea por Orestes en la trilogía de Esquilo. Sólo que aquí, nuevamente, el contexto es muy diferente. El final feliz que provoca este voto está totalmente desligado de connotaciones religiosas o cósmicas, sino que, simplemente, provoca la salvación individual de los esposos. Sin embargo, la motivación del voto de Teónoe no es una simple gracia de una divinidad, sino que se basa en una postura ética de un ser humano que tiene que tomar partido y elige en conciencia la salvación de los inocentes. ¿Con esta salvación pasan los esposos desde el mundo ideal y mágico al mundo real, como postulaba Segal? Creemos que la respuesta debe ser definitivamente negativa. Lo que han obtenido es que este λόγος ἀπάτης alcance nuevamente su constitución doble, en donde el λόγος como engaño de los hombres tiene su correlato en el plano divino, allí donde las decisiones de los dioses se juegan con los mismos resortes de miserable egoísmo que en la esfera humana. La decisión de Teónoe termina de dibujar este segundo aspecto.

¿De qué manera se vinculan estos dos λόγοι independientes, constituido cada uno de ellos a su vez por dos aspectos complementarios? ¿Puede justificarse una estructura de la tragedia que vaya más allá de la parataxis? Un análisis literario nos permitirá comprender un poco mejor la situación.

Volvamos a la escena del reconocimiento de los esposos, que ocupa poco más de doscientos versos (desde el 528 al 776). La escena tiene poco que ver con el recordado encuentro entre Orestes y Electra en *Las Coéforas* de Esquilo, luego parodiado por el propio Eurípides en su *Electra*. Aquí no hay señales exteriores a las que haya que prestar atención. Pareciera que ante la sola vista se reconocen los esposos. Sin embargo, hay todo un proceso que es pertinente reconstruir. Primero, ambos tienen una sospecha (vv. 559-560). Muy rápidamente, esa sospecha se confirma y no pueden más que llamar al otro por su nombre (vv. 563-564):

---

<sup>25</sup> «Dentro de mí tengo yo por naturaleza un santuario de justicia; e intentaré protegerlo, Menelao, ya que lo he recibido de Nereo. Y junto con Hera -puesto que quiere beneficiarte- voy a emitir mi voto.»

Με. 'Ελένηι σ' όμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.  
Ελ. ἐγὼ δὲ Μενέλεώι γε σ' οὐδ' ἔχω τί φῶ.<sup>26</sup>

La mención de los nombres produce la identificación. El reconocimiento ha terminado. El naufrago en ropas harapientas no es otro que Menelao y esta mujer que ha inquietado desde un principio al viejo héroe de Troya no puede ser más que Helena. Las apariencias externas engañan, pero la mera pronunciación de los nombres revela la verdad interior de cada uno. Sin embargo, el reconocimiento, en realidad, todavía no ha terminado. Al menos en lo que respecta a Menelao, él no sabe aún que lo que consideraba su motivo de gloria (la victoria sobre Troya y el castigo al ultraje de los bárbaros) no era más que un juego de los dioses, que se han servido de él como de una marioneta. Más que reconocer a Helena y enterarse de la cuestión completa del *είδolon*, Menelao deberá reconocer que él ha estado luchando por nada, por un fantasma con el exterior similar al de Helena y que su gloria es una vana ilusión producto de su ignorancia: su interpretación de la realidad es susceptible de otra explicación, de otro discurso en el que jamás pensó pero que, ahora, se muestra como verdadero. En la segunda parte de la tragedia, Menelao terminará de manifestar su comprensión (v. 793):

Με. τοῦργον μὲν ἦν τοῦτ', ὄνομα δ' οὐκ εἶχεν τόδε.<sup>27</sup>

En la primera parte de la tragedia, el nombre servía de todas maneras, a pesar de sus ambigüedades, para definir la realidad y la identidad de los esposos. Aquí, es el nombre quien ha desaparecido, pero queda firme la obra de Menelao. Es decir, de una parte a la otra de la obra lo que ha ocurrido es un paso desde el universo del *ὄνομα* distanciado de la realidad por él aludida hacia el universo del *ἔργον* distanciado también del nombre que lo describe. 'Όνομα y ἔργον, alternativamente, se convierten en los conceptos fundantes de cada una de las dos partes de la tragedia. No obstante, ambos conceptos se desarticulan, se desgajan, y testimonian de esta manera la tragedia de un universo que ha perdido ahora la unidad de sentido. El propio Menelao, después de haber hablado con la portera,

<sup>26</sup> **Menelao:** «Veo, mujer, que eres semejante a Helena en grado máximo.»

**Helena:** «Y yo veo que tú te pareces a Menelao; no sé qué puedo decir.»

<sup>27</sup> Esta era, ciertamente, mi obra; pero no tenía este nombre.

comenzaba a plantearse el tema de la posibilidad de la existencia de dos Helenas, dos Espartas y dos Zeus. El universo se ha convertido en un calidoscopio indescifrable.

Se ha tratado de resolver este complejo argumento de Menelao de los versos 483-499 acerca de la duplicidad de los seres, aparentemente contradictorio o poco verosímil, de diversas maneras. Muchos editores han intentado sobre todo alterar el orden de los versos, de manera de anticipar esta acumulación de coincidencias sinónimicas, para que el rechazo a la acumulación de personas y ciudades homónimas por parte de Menelao fuera posterior.<sup>28</sup> Sin embargo, si Menelao aceptara que es posible la coincidencia de nombres entre algún hombre o mujer y otro u otra, e incluso entre una ciudad y otra, y luego aceptara la posibilidad de esta múltiple coincidencia, tal como lo conservan nuestros manuscritos, la progresión de su argumento resultará más clara. Se ha dicho que de ninguna manera podría admitir Menelao la coincidencia de dos Helenas, hijas ambas de dos Tíndaros diferentes y de dos Zeus –el dios y el hombre del mismo nombre-, una de las cuales habría llegado hasta Egipto desde otra Troya y desde otra Esparta. Las coincidencias de nombres, evidentemente, son demasiadas para atribuir las a la casualidad. ¿De qué otra manera sin embargo podría aceptar Menelao la información que le acaba de brindar la vieja portera de que, antes del inicio de la guerra de Troya, ha llegado a Egipto Helena, la hija de Tíndaro y de Zeus? Su perplejidad nace, justamente, de la imposibilidad de encontrar una explicación diferente a ésta: la paradójal acumulación de coincidencias. La única justificación que ofrece es que, evidentemente, grande es el mundo. La idea de la posibilidad de la existencia de los universos paralelos (propuesta por el físico Hugh Everett en 1957 y desarrollada posteriormente por Bryce Dewitt)<sup>29</sup> no es griega, acaso felizmente. Sin embargo, no estamos lejos de ella: los dos mundos de los que hablaba Segal existen, y cada uno de ellos constituye un *lógos*. Aunque la tragedia no consiste en el paso de un mundo a otro, sino en la interferencia de ambos mundos, en la dificultad de desentrañar el mundo en el que nos encontramos, este *λόγος μυθικός* y *ἀπάτης* al mismo tiempo. Y que el mundo esté constituido por esta paradójal acumulación de coincidencias constituye una tragedia de la que aún hoy no nos hemos podido levantar.

---

<sup>28</sup> Buenos análisis de la cuestión pueden verse en Novo Taragna, S. (1991: 127-147) y Tovar, A. (1966).

<sup>29</sup> Cfr. Davies, P. (1986: 136).

## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones utilizadas

- Campbell, A. Y. (1950) *Euripides' Helena. Edited with Commentary and General Remarks*, Liverpool.
- Dale, A. M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford.
- Grégoire, H. et Méridier, L. (eds.) (1950) *Euripide*, tome V, Paris.
- Hermann, G. (1837) *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I, Leipzig.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.

### Bibliografía citada

- Adkins, A. W. H. (1983) «Form and content in Gorgias' *Helen* and *Palamedes*. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers», en Anton, J. and Preus, A. (eds.) *Essays in Ancient Greek Philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.
- Alt, K. (1962) «Zur Anagnorisis in der *Helena*», *Hermes* 90: 20-32.
- Assael, J. (1987) «Les transformations du mythe dans *Hélène* d' Euripide», *Pallas* XXXIII: 41-54.
- Battezzato, L. (1995) *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Pisa.
- Behler, E. (1986) «A. W. Schlegel and the Nineteenth-Century Damnatio of Euripides» *GRBS* 27: 335-67.
- Bett, R. (1989) «The Sophists and Relativism», *Phronesis* 34: 139-169.
- Burnett, A. P. (1960) «Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas», *Cl. Philol.* LV: 151-163.
- Burnett, A. P. (1971) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford.
- Burnett, A. P. (1977) «*Trojan Women* and the Ganymede Ode», *YCS* 25: 291-316.
- Conacher, D. J. (1998) *Euripides and the Sophist*, Eastbourne.
- Consigny, S. (1991) «Gorgias and the Subversion of Logos», *Pre/Text* 12: 226-235.
- Davies, P. (1986) *Dios y la nueva física*, España.
- Drew, D. L. (1930) «The Political Purpose in Euripides' *Helena*», *CPh* XXV: 187-189.
- Dunn, F. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955) *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.

- Guthrie, W. K. C. (1971) *The Sophist*, Cambridge.
- Kannicht, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.
- Komornicka, A. M. (1991) *Hélène de Troie et son «double» dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*, Paris.
- Matthiessen, A. (1964) «Elektra», «Taurische Iphigenia» und «Helena». *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga.
- Novo Taragna, S. (1991) «Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell' Elena di Euripide», en *La polis e il suo teatro*, Roma: 127-147.
- Pisani, G. (1928) «Elena e l' eídolon», *Riv. Filol. Istr. Cl.* VI: 474-494.
- Quijada, M. (1991) *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Col. «Veleia Anejos» Ser. Minor 1, Vitoria.
- Ronnet, G. (1979) «Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face á l' idée de justice», *Revue de Philologie* LIII: 251-259.
- Schlegel, A. W. (1815) *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London.
- Segal, C. (1972) «Les deux mondes de l' Hélène d' Euripide», *REG* LXXXV: 293-311.
- Sienkewicz, T. J. (1980) «Helen: scapegoat or siren?», *CB* 56: 39-41.
- Solmsen, F. (1932) «Zur Gestaltung der Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* LXXXVII: 1-17.
- Solmsen, F. (1934) «Onoma and Pragma in Euripides' Helen», *CR* XLVIII: 119-121.
- Steiger, H. (1908) «Wie entstand die Helena des Euripides», *Philologus* LXVII: 202-237.
- Tovar, A. (1966) «Aspectos de la Helena de Eurípides», *Estudios sobre la Tragedia Griega, Cuadernos de la Fundación Pastor*, Madrid.
- von Premerstein, H. (1896) «Ueber den Mythos in Euripides' Helene», *Philologus* LV: 634-653.
- Worman, N. (1997) «The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts», *ClAnt* 16, 1: 151-203.
- Zagagi, N. (1985) «Helen and Troy. Encomium and Apology», *WS* 19: 63-88.
- Zielinski, J. (1927) «De Helenae simulacro», *Eos* XXX: 54-58.
- Zuntz, G. (1960) «On Euripides' Helena: Theology and Irony», en Reverdin, O. and Rivier, A. (eds) *Euripide*, Geneva: 199-242.



## ATENAS Y DELFOS: ADIVINACIÓN, LEY Y LENGUAJE EN LA *ORESTÍADA*\*

ANGUS BOWIE  
OXFORD UNIVERSITY

### **Resumen**

Después de las guerras Pérsicas Delfos dejó de ser el lugar al que los estados acudían para resolver sus problemas políticos, dado que preferían utilizar su propia pericia. Este artículo analiza la manera en que la *Orestíada* representa la sustitución de Delfos por Atenas como lugar para la solución de problemas. Ilustra no sólo la manera en que Atenas es preferida a Delfos, sino también cómo los procedimientos atenienses son favorecidos respecto de los délficos, y la ley, tal como es representada en Atenas, respecto de la profecía délfica. Esta preferencia se ve no sólo en la trama, sino también en el énfasis que se pone sobre las dificultades de la interpretación de los signos oraculares, y especialmente en la imaginería y puesta en escena de la obra.

### **Abstract**

*After the Persian Wars, Delphi ceased to be a place where states went to solve their political problems, as they preferred to use their own expertise. This article considers the way in which the Oresteia represents the replacement of Delphi by Athens as a place for the solution of problems. It illustrates the ways in which not only is Athens preferred to Delphi, but also Athenian procedures are preferred to Delphic ones, and law, as embodied in Athens, to Delphic prophecy. This preference is seen not just in the plot, but also in the emphasis on the problems of interpreting oracular signs, and especially in the imagery and staging of the play.*

---

\* El autor y la editora agradecen a la Profesora M. F. Nelli la traducción al español del texto original en inglés.

Los años que llevaron a la producción de la *Orestíada* parecen haber visto un cambio en el rol de Delfos en la política griega. Como Robert Parker ha afirmado, en los siglos cuarto y quinto Delfos comenzó a ser consultado cada vez menos por los estados en cuestiones no relacionadas con el culto: «es difícil probar que los atenienses hayan consultado el oráculo en cualquier cuestión de importancia política pública después de las guerras pérsicas». Parecería como si la retórica se hubiera convertido en un «modo secular de adivinación, testeando el pasado y el futuro a la luz de la ‘probabilidad’, a través de ‘signos’ que ya no eran mágicos... La política y el mando se estaban convirtiendo en profesiones y habilidades... En distintos contextos tradicionales para la adivinación, los nuevos profesionales habrían desvalorizado su práctica si hubieran aceptado que no había una opción claramente preferible en términos humanos... Consultar el oráculo en vistas a hacer lo que el dios ‘ordenara’ podría tal vez haber sido visto como el sometimiento del derecho a la auto-determinación».

Históricamente, la evidencia de las relaciones entre Atenas y Delfos en torno a estas fechas es escasa. Si Atenas no consultaba el oráculo, al menos tomó interés en él y, teniendo el control sobre Beocia, Focea y Locris oriental, intentó restituir el control de los focios sobre Delfos. Poco después de que los espartanos enviaran una fuerza para defender a Doris de los focios y de haber ganado la batalla de Tanagra en 457 AC, los atenienses impusieron su autoridad sobre Grecia central, gracias a su éxito en Oenophyta, y permitieron el acceso de los focios a Delfos. Por una década Atenas mantuvo el control, hasta que Coronea, en 446 AC, dio a los espartanos la oportunidad de restaurar la autonomía de Delfos. Por ende, en 458 la cuestión de Delfos estaba en el aire en Atenas.

En este artículo quisiera mostrar cómo la *Orestíada* también representa este privilegio de Atenas sobre Delfos, y de los procedimientos Atenienses sobre los délficos. Este privilegio puede verse claramente en la manera en que Delfos es incapaz de resolver el problema del matricidio de Orestes, y el tema tiene que ser referido a Atenas. Sin embargo, esta idea de la naturaleza problemática e incluso deficiente de la consulta oracular y de su interpretación para la solución de problemas legales y políticos se ve también entretejida en la imagería de la obra.

Un tópico importante en este contexto es el de la interpretación de signos, que se presenta con fuerza especialmente en el *Agamenón*, como Goldhill ha señalado largamente en el capítulo inicial de su libro sobre la *Orestíada*. De hecho el tema es anunciado ya en la primera escena, en la que la antorcha es interpretada en dos sentidos por el vigía, y se repite a través de la obra y con regularidad a lo

largo de la trilogía. La antorcha le trae ἀπαλλαγὴ πόνων ('liberación de problemas', 1, 20), pero es igualmente claro que hay un oscuro problema por venir: al final de la primera parte de su discurso él lamenta οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου ('la desgracia de esta casa que ya no está tan bien cuidada como antes', 18 s.), y al final de su discurso apunta de manera oscura al problema que se avecina. No debe decir nada: βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας ('un buey enorme pisa mi lengua', 36). «Si la casa tuviera voz, hablaría muy claramente», pero no tiene. El vigía concluye ambiguamente μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι ('Por mi parte elijo hablar a aquéllos que saben y entienden, y a aquéllos que no olvidan', 39).

Además, para nuestros propósitos es importante notar que el lenguaje usado para referir a la antorcha tiene un tinte oracular. Él se refiere a λαμπάδος τὸ σύμβολον, (8): σύμβολον es un término técnico en la interpretación de signos y augurios dificultosos, como en las palabras de Prometeo en *Prometeo Encadenado* 487-9:

κακρίνα πρῶτος ἐξ ὄνειράτων ἃ χρὴ  
ὑπαρ γενέσθαι, κληδόνας τε δυσκρίτους  
ἐγνώρισ' αὐτοῖς ἐνοδίους τε συμβόλους.

«Debía yo primero interpretar sueños que devienen durante horas de vigilia, y les explicaba que son difíciles de entender y encuentros simbólicos en viajes.»<sup>1</sup>

En los versos 9-10, el vigía habla de αὐγὴν ... φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν ἀλώσιμόν τε βάξιν, donde tanto φάτιν como βάξιν se refieren al discurso oracular.<sup>2</sup>

El significado de la antorcha es entonces ambiguo y difícil de interpretar, es como una especie de profecía. En un sentido es claro lo que significa: Troya ha sido tomada, Agamenón regresará. Por otro lado, es claro que esto no se producirá sin problemas; se esconden inexplicables problemas. La φάος, «luz» no necesariamente es una φάος en el sentido de «salvación».

La obra comienza entonces con un tinte de lenguaje oracular, dado que presenta la cuestión de la interpretación de los signos y de la manera en que esos

<sup>1</sup> Cfr. *Aves* 721 σύμβολον ὄρνιν, de un augurio.

<sup>2</sup> Cfr. *Ag.* 1132 ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις βροτοῖς τέλλεται; *S. Tr.* 87 θεσφάτων ἐγὼ βάξιν.

signos pueden tener significados ambiguos: la interpretación es oscura, y los signos plantean tantas preguntas cuantas responden.

El tema de la interpretación de los signos se repite en el relato del Coro acerca del augurio de las dos águilas que destrozan a una liebre preñada, que acompañó la expedición a Troya. La totalidad del pasaje con la interpretación de Calcas, como Fraenkel demuestra, destaca la dualidad del portento de las águilas. La palabra que ya hemos discutido, σύμβολον, se repite en un pasaje similarmente ambivalente en 144: τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι, δεξιὰ μὲν κατὰμομφα δὲ φάσματα ('ella [Artemisa] consiente en cumplir aquello que el encuentro presagia por esta promesa, los signos que aparecen favorables a pesar de que prefiguran desaprobación'). De nuevo un augurio presenta un problema para la interpretación y, cuando es interpretado, presenta un problema aún mayor. Hay una homología entre este pasaje y el relacionado con la antorcha. Cada «signo», la antorcha y el augurio, está envuelto en ambigüedad, y comienza con actos de venganza: la antorcha mira hacia la venganza de Clitemnestra sobre Agamenón por haber matado a Ifigenia. El augurio de la liebre acompaña una expedición que se organiza en venganza por el rapto de Helena, y que resultará en la venganza de Artemisa sobre el águila/rey a través del sacrificio de Ifigenia, que a su vez origina la venganza de Clitemnestra. En cada caso, una persona con poder es capaz de ordenar lo que va a ocurrir: Clitemnestra con la antorcha y Artemisa con el augurio. No hay posibilidad de eludir la venganza, y cada acto conduce a otro a la manera de la clásica *vendetta*. Los augurios no son sólo difíciles de entender sino que, a pesar de que ofrecen respuestas a través de su interpretación a problemas particulares, no conducen a un cierre ni ofrecen soluciones a secuencias de actos de violencia.

Por lo tanto, en esta conferencia quiero prestar atención a algunos de los ejemplos más importantes de este fenómeno de la naturaleza problemática y deficiente del discurso oracular y de su interpretación, antes de contrastarlo con los nuevos procesos instituidos en Atenas por Atenea. Estaré especialmente interesado en las evocaciones de Delfos en estas escenas.

La escena con Casandra más adelante en *Agamenón* contiene muchos elementos que evocan no sólo el discurso profético en general, lo cual convendría a una escena con una profetisa, sino más bien los procedimientos de la adivinación específicamente asociados con Delfos, así como características de ese santuario.

La noción de profecía es evocada fuertemente por las partes corales que separan las entradas de Agamenón y Clitemnestra en la casa y el retorno de ésta para ocuparse de Casandra (975-83):

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως  
δεῖμα προστατήριον  
καρδίας τερασκόπου  
πωτᾶται,  
μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά,  
οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν  
δυσκρίτων ὄνειράτων  
θάρσος εὐπειθέξ ἴ-  
ζει φρενὸς φίλον θρόνον;

«¿Por qué es que constantemente este terror, como un guardián delante de mi augurante corazón, se agita de un lado a otro, que un canto espontáneo y sin paga juega al profeta, y yo no puedo desdeñarlo, como sueños sin un significado claro, y que la confianza protectora se sienta en el trono de mi mente?»

τερασκόπου y el *hapax* μαντιπολεῖ aluden a la adivinación. Incluso la palabra θρόνος puede ser significativa, dado que es una palabra usada en *Eum.* para aludir al asiento de la Pitonisa en el *lebes* encima de su trípode. El terror y la manera en que las palabras surgen «espontáneamente, sin paga» hacen pensar en las descripciones de posesión divina, en las que el vidente no está en control de sus palabras o de su cuerpo. Todo el proceso está aparentemente lleno de dificultades y de una alusión a cosas difíciles de entender: el miedo no puede descartarse «como sueños sin un significado claro».

Esta idea de la inadecuación de la profecía a la situación se repite en la siguiente estrofa, de manera similar (990-7):

τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως  
ὑμνωδεῖ θρηῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν  
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων  
ἐλπίδος φίλον θράσος.  
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματᾶ-  
ζει, πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν  
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.

«Pero igualmente mi alma en el interior canta, autodidacta, el treno sin lira de la Erinia, sin sentir para nada la querida confianza de la esperanza. Las partes

ANGUS BOWIE

internas del hombre no presagian en vano el corazón, en remolinos que traen cumplimiento, dando vueltas contra la mente que es consciente del justo castigo.»

Y de nuevo al final, no fueron impedidos (1028-33)

προφθάσασα καρδία  
γλῶσσαν ἂν τάδ' ἐξέχει.  
νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει  
θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-  
να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν  
ζωπυρουμένας φρενός.

«Mi corazón, dejando atrás a mi lengua, podría revelar esto; pero así como está, murmura en la oscuridad, afligido hasta la médula y sin esperanza de alguna vez cumplir algún propósito oportuno, mientras mi mente está en llamas.»

Aquí tenemos la idea de que los dioses pueden silenciar a un vidente para evitar que demasiado conocimiento sea revelado. Todo lo que el Coro puede hacer es murmurar oscuramente; su capacidad profética no tiene poder para ayudar.

En la escena siguiente tenemos una completa escena de adivinación. Palabras referidas a profecías y adivinación se repiten regularmente. Casandra es poseída por el dios y ve su estatua cerca de la puerta. El Coro específicamente anuncia esto como una sesión profética (1083-4):

χρήσειν ἔοικεν ἀμφὶ τῶν αὐτῆς κακῶν.  
μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί.

«Va a profetizar, parece, acerca de sus propios sufrimientos. El don divino habita en la mente, a pesar de que está esclavizada.»

El Coro reconoce su fama: cuando Casandra no puede detenerse en sus aparentes delirios el Coro, de cierta manera muy remilgadamente, dice (1098-9):

ἧ μὴν κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι  
ἦμεν· προφήτας δ' οὔτινας ματεύομεν.

«Hemos escuchado acerca de tu renombre como vidente, pero no necesitamos ningún profeta, gracias.»

Cassandra, como se nos dice más adelante, está vestida no simplemente como una cautiva, sino como una sacerdotisa profética: en el verso 1265 ella lleva σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφη ('cetro y guirnalda proféticas alrededor de mi cuello', 1265), los cuales arroja al suelo, junto con su χρηστηρίαν ἐσθῆτε ('vestidura profética', 1270). No hay, supongo, ninguna razón por la cual una profetisa debería viajar por mar en sus vestiduras de profetisa, pero la presencia de estas ropas ayuda a hacer esta escena más formalmente profética que si Casandra estuviera vestida menos simbólicamente. Hay sólo dos representaciones en arte de la muerte de Casandra, pero en ninguna de ellas Casandra está vestida como una profetisa. En una pieza de bronce del siglo 7mo, está vestida de la misma manera que Clitemnestra, y en un *kylix* de figuras rojas del siglo 5to, está vestida sólo con una túnica, con nada debajo. Lo que es más, en representaciones de su violación por parte de Ajax, está siempre parcial o totalmente desnuda, excepcionalmente entre la representación de víctimas de violación en el arte griego, según Prag.

Esto es bastante obvio. Quiero sin embargo considerar también la manera en que Esquilo ha entretendido un pequeño número de aspectos específicamente delficos en esta escena. El más obvio es el diálogo de los versos 1252-5:

{Κα.}	ἢ κάρτα χρησῶν παρεκόπης ἐμῶν ἄρα.
{Χο.}	τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν.
{Κα.}	καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλήν' ἐπίσταμαι φάτιν.
{Χο.}	καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα· δυσμαθῆ δ' ὅμως.

«Ca. Claramente, en verdad, has perdido el hilo de mis oráculos.

Co. Sí, pues no entiendo quiénes son los que llevarán a cabo el designio.

Ca. Y aún así yo conozco la palabra de la Hélade demasiado bien.

Co. Sí, y también las ordenanzas píticas, pero igualmente son difíciles de entender.»

Esto explícitamente asocia las palabras de Casandra con las de la Pitonisa. Un punto menos sorprendente es el hecho de que Casandra es una joven virgen. Según Diodoro, 16.26, la pitonisa original había sido una mujer joven, hasta que

ANGUS BOWIE

uno de los hombres que iba a consultar el oráculo, demasiado «afectuoso», se la llevó del templo y la violó, después de lo cual, a pesar de que la pitonisa era una mujer madura, igualmente se vestía con las ropas propias de una mujer joven.

El eco délfico más llamativo en este pasaje, sin embargo, ocurre cuando Clitemnestra dice que no tiene tiempo de intercambiar palabras con la muda Casandra, porque (1056-7):

τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου  
ἔστηκεν ἤδη μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος.

«Pues ellas, las ovejas, ya están de pie ante el hogar, en el onfalo, para el sacrificio.»

Hay problemas con el texto: «todo es oscuridad aquí», tal como Denniston y Page dicen, pero la frase ἐστίας μεσομφάλου al menos es clara. Acerca de μεσομφάλου, Fraenkel escribe que «los no infrecuentes ejemplos de la palabra en los tres grandes trágicos (Ion y Agathon juegan con esta palabra pomposa) claramente apoyan la teoría de que el epíteto refería originalmente al *Ómphalos* en Delfos... Tiene su origen presumiblemente en la poesía sagrada de Delfos». La frase aparece en la descripción que el Coro hace de Delfos en *Ion* 461-4:

Φοιβήιος ἔνθα γᾶς  
μεσσόμφαλος ἐστία  
παρὰ χορευομένῳ τρίποδι  
μαντεύματα κραίνει

«Donde el hogar de Febo, en el *ómphalos* de la tierra, da profecías junto al trípode celebrado en la danza.»

Fraenkel afirma luego que «Esquilo intencionalmente usó aquí la palabra en un sentido arbitrariamente generalizado». Podría pensarse más felizmente que Esquilo la usó intencionalmente con algún objetivo en mente. Verrall ha sugerido que Clitemnestra se burla aquí de la sacerdotisa de Apolo con una palabra del vocabulario del culto a Apolo, a lo cual Fraenkel irónicamente responde que «desafortunadamente Esquilo no llega a ser nunca demasiado ingenioso para Verrall», sin embargo prefiero seguir la idea de Verrall: la frase es inusual para



referirse al hogar del palacio, pero en el contexto de una figura profética como Casandra, naturalmente evoca a Delfos. Así, el asesinato central de la obra ocurre en un lugar representado de manera altamente significativa.

Tenemos aquí entonces una escena de profecía, pero lo que es notable es la manera en que la profecía fracasa. El Coro es incapaz de entender lo que Casandra está tratando de decirles. Es solamente en el verso 1187, cuando Casandra abandona su lenguaje lírico y oscuro, que el Coro comienza a comprender.

καὶ μὴν ὁ χρησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων  
ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νύμφης δίκην·  
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς  
πνέων ἐσάξειν

«He aquí que ahora mi oráculo no será más uno que mira desde un velo, como una novia recién casada, pero radiante como un viento fresco se precipitará dentro y soplará hacia levante.»

Porqué el viento sopla hacia levante no es claro, pero podría ser importante notar que la pitonisa comienza su labor al alba, como Ion nos dice cuando por primera vez entra en escena (91 ss). Posiblemente un cortinado ocultaba a la pitonisa, pero no es seguro. El Coro responde expresando su admiración por la exactitud de Casandra, ahora que saben de que está hablando (1199-1201):

θαυμάζω δέ σου,  
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουν πόλιν  
κυρεῖν λέγουσαν, ὥσπερ εἰ παρεστάτες

«Me maravillo de que tú, criada más allá del mar, hablando una lengua extraña, des en el blanco con lo que dices, como si hubieras estado aquí presente.»

Este cambio desde la incomprensión del discurso profético a la comprensión de enunciados más claros es repetido cuando en 1214 Casandra, a pesar de hablar aún en yambos, vuelve una vez más a un lenguaje más salvaje. Habla sobre el banquete de los hijos de Tiestes y oscuramente predice lo que Clitemnestra está a punto de hacer. El Coro responde que comprende el discurso acerca de los hijos de Tiestes, τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πεσῶν τρέχω ('pero de todo el

resto de lo que he escuchado he perdido el hilo, y estoy corriendo fuera de la pista’, 1245). Casandra trata de explicarse muy claramente, pero es entonces cuando el Coro compara sus palabras con las del oráculo Pitio. Esta incomprensión del lenguaje profético por parte del Coro retoma así los problemas que hemos visto hasta ahora respecto del lenguaje profético y del profetizar. La profecía, gracias a su falta de claridad, no parece proveer soluciones, sino que parece complicar, introducir más asesinatos por sobre los que ya se habían perpetrado. Tenemos una escena de profecía malograda o al menos problemática. Esto recuerda a un episodio descrito por Plutarco, cuando las cosas estuvieron terriblemente mal en Delfos luego de un sacrificio inicial no auspicioso (*Mor.* 438B):

‘La Pitonisa descendió al santuario de mala gana, dicen, y con poco entusiasmo; y ante su primera respuesta fue claro, por la severidad de su voz, que no estaba respondiendo correctamente y que era como un barco a la deriva, como si estuviera poseída por un espíritu poderoso y siniestro. Finalmente se puso histérica y con un chillido espantoso se precipitó hacia la salida y se arrojó al vacío, con el resultado de que no sólo los miembros de la delegación sino también el ‘profeta’ Nicandro y los oficiales de culto que estaban presentes huyeron’.

Los sacrificios en *Agamenón* son también anómalos, y la Pitonisa de Plutarco tampoco tenía mucho tiempo de vida.

Pero aquí quisiera regresar al *ómphalos* y explorar una manera más simbólica en la que es presentada la inadecuación de Delfos como solución a los problemas. Aquí nos ocuparemos de los aspectos visuales en escena. Hay un aspecto del *ómphalos* en Delfos que necesitamos considerar: su verdadera apariencia. Según Ion, en la obra de Eurípides, estaba *στέμμασί γ’ ἔνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες* (‘revestido con ínfulas, rodeado por Gorgonas’, 224). Estrabón dice algo muy similar: *δείκνυται δὲ καὶ ὀμφαλὸς τις ἐν τῷ ναῶ τεταινιωμένος καὶ ἐπ’ αὐτῷ αἱ δύο εἰκόνες τοῦ μύθου* (‘también se ve una especie de ombligo en el templo, que está recubierto con cintas, y sobre él están las imágenes de los pájaros del mito’, 9.3.6). (Por qué Estrabón llama Gorgonas a las águilas no es claro, pero las Gorgonas serán significativas más adelante, como veremos). Si echamos un vistazo a las representaciones del onfalo, encontramos que estas descripciones se corroboran. La estructura de tipo red de la cubierta del *ómphalos* puede ser vista claramente, por ejemplo, en el *ómphalos* del siglo cuarto en el museo de Delfos, y en muchas otras representaciones, tales como un vaso del sur de Italia de cerca del 370 AC, donde se lo ve como una piedra cónica cubierta con lo que parece ser

una malla gruesa a la cual Orestes está abrazado, mientras Apolo ahuyenta a las Furias y la Pitonisa huye aterrorizada.

El hecho de que el *ómphalos* estuviera cubierto por una red nos lleva a ponderar la manera en que el objeto con el que *Agamemnon* es asesinado es repetidamente descrito como tal. Casandra ya lo ha llamado δίκτυόν τί γ' "Αιδου y ἄρκυς en sus arranques proféticos (1115-6). Para Clitemnestra es πημονῆς ἀρκύστατ'... ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος ('una red de perjuicio demasiado alta como para saltarle por encima', 1375s.), ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων ('una red interminable, como para peces', 1382). Para Egisto, Agamenón es atrapado τῆς δίκης ἐν ἔρκεσιν (1611). Orestes usará un lenguaje similar al final de *Coéforas*.

No puedo dejar de pensar que en el cuadro final del *Agamenón* hay una evocación del onfalo, con su cubierta de red. Acuerdo con Taplin en que Agamenón yace en su baño cubierto por un objeto que fluctúa entre una túnica y una red en el lenguaje de los personajes. Cerca yace la sacerdotisa profética, Casandra, descrita por Clitemnestra como τερασκόπος... θεσφατηλόγος ('adivina y profetisa', 1440-1). La escena es una especie de parodia del *ómphalos* y de la sacerdotisa de Delfos.

El fracaso del Coro en entender a Casandra, aunque obviamente causado por los dioses, como ella misma dice, y por ende en hacer algo para detener los asesinatos, sumado a la impotencia de la propia Casandra no obstante su conocimiento, refuerzan la idea de la naturaleza potencialmente problemática de los procedimientos oraculares para tratar con las crisis.

Hasta ahora hemos atendido a los problemas del discurso oracular. Cuando nos movemos a la segunda obra de la trilogía el discurso profético está particularmente asociado con la venganza que caracteriza la trilogía hasta el juicio en Atenas. Al comienzo de *Coef.* El Coro narra como 'Febo, el penetrante (τορός) intérprete de sueños para la casa, quien pone los pelos de punta, respirando ira desde el sueño, al final de la noche emitió un grito de terror desde la habitación interior...y los intérpretes de sueños...declararon bajo juramento divino, que aquéllos debajo de la tierra estaban llenos de ira contra los asesinos' (32-41). En el relato de Orestes acerca de lo que el oráculo de Loxias le dijo, hay un asombroso catálogo de enfermedades y horrores que sufrirá si no mata a los asesinos (269ss). La persuasión implicada en esta lista es de alguna manera cruda cuando la comparamos con la más mesurada lista de razones del propio Orestes (299ss): las

órdenes del dios, la aflicción por su padre, la falta de recursos y el deseo de que los conquistadores de Troya no sean gobernados por mujeres. Es también un sueño el que estimula a Orestes a matar a su madre (523ss). Clitemnestra sueña que amamanta a una serpiente, que chupa un coágulo de sangre de su pezón. Orestes provee una lectura más bien formal del sueño, que ve como perfectamente claro: κρίνω δέ τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν, ‘Lo considero apropiado en cada punto’ (542), y como ἐμοὶ τελεσφόρον ‘que se realiza en mí’. El Coro lo llama τερασκόπον ‘intérprete de prodigios’, y él justifica el inminente asesinato de su madre como lo que Λοξίας ἐφήμισεν, ἄναξ Ἀπόλλων, μάντις ἀψευδῆς τὸ πρὶν, ‘Loxias profetizó, señor Apolo, un profeta que antes no ha mentado’. Apolo es invocado frecuentemente en conexión con el asesinato (583), y es notable que él y Pílates imiten el dialecto del Parnaso (563), hogar de Apolo, con el objetivo de llevar adelante su engaño. Cuando se acerca el asesinato de Clitemnestra, es Apolo a quien Pílates recurre para fortalecer la resolución de Orestes (900-2):

ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα  
τὰ πυθόχρηστα,

«¿Dónde deja esto los oráculos de Apolo, dados en Delfos?»

El Coro atribuye el asesinato a las órdenes de Apolo (952ss), y Orestes, cuando se vuelve loco, dice (1029-32) que τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν fue el principal instigador.

Antes de la muerte de Clitemnestra hay una referencia a la interpretación de profecías. Las últimas palabras de Orestes hacia su madre, o de ésta hacia su hijo (dependiendo de a quién se le adscriban) cuando reconoce en él a la serpiente de su sueño, son: ἢ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος (‘el profeta ciertamente era el terror del sueño’, 929). No hay problema respecto de la interpretación de este sueño, es en verdad τορός, y se ajusta a Orestes, tal como él dice, pero el problema es que es sólo τελεσφόρος, en el sentido de que Orestes lo llevará al cumplimiento esperado. No proveerá un *telos* en el sentido de un fin para el asesino, un punto que es inintencionadamente aludido por la mención de Orestes de la Erinia (577-8) esperando jubilosamente por su ‘tercera libación de sangre sin mezcla’. Él no ve que su interpretación podría llevar a una cuarta ‘libación de sangre’ para la Furia: él será el próximo en ser perseguido. La profecía

una vez más no ofrece una solución, sino simplemente la continuación de una reacción vengativa como respuesta a una reacción vengativa previa.

Esta alusión a las limitaciones de la actividad y el discurso profético es planteada incluso de manera humorística, en la escena con la nodriza Cilissa. Hablando de todos los problemas que tuvo con el pequeño Orestes, que ahora cree haber malgastado, dice (755-9):

οὐ γάρ τι φωνεῖ παῖς ἔτ' ὦν ἐν σπαργάνοις,  
εἰ λιμός, ἢ δίψη τις, ἢ λιπουρία  
ἔχει· νέα δὲ νηδύς αὐτάρκης τέκνων.  
τούτων πρόμαντις οὔσα, πολλὰ δ', οἶομαι,  
ψευσθεῖσα, παιδὸς σπαργάνων φαιδρύντρια-

«Un niño aún en pañales no dice si tiene hambre, sed o necesita orinar, ese es el problema. Los intestinos del niño son independientes. Tengo que ser una profetisa de todo esto, y a menudo, lo sé, me equivoco y tengo que lavar las ropas del niño...»

De nuevo tenemos una situación en la que no hay un discurso que guíe y los signos deben ser interpretados, pero esto es difícil y lleva (aquí por lo menos) a desastres menores. La profecía es un negocio no confiable. El punto es reforzado poco después, cuando en respuesta al desolado comentario de Cilissa de que la «esperanza de la casa se ha ido», el Coro le responde οὔπω κακός γε μάντις ἂν γνοίη τᾶδε ('todavía no, sería un mal profeta el que se formara tal opinión'). Una vez más Cilissa se muestra incompetente en materia de profecías, y se nos recuerda que palabras y signos no son necesariamente guías hacia la verdad y la realidad.

El oráculo para Orestes, entonces, lleva al matricidio, y es asociado con éste en momentos clave. Pero por toda su confianza Apolo no va a proveer una solución tan fácil, sólo porque él hizo la profecía: Orestes debe responder a otros poderes también. Apolo le dijo que no fuera a «otro santuario» (1038-9), pero, como veremos, de hecho tendrá que hacerlo.

La escena final de esta obra, como ha sido señalado con frecuencia, es una réplica de la escena final del *Agamenón*. Ahora son Clitemnestra y Egisto los que yacen sin vida, y de nuevo la túnica-red juega un papel prominente, tanto sobre el

escenario como en los discursos de Orestes. Orestes se refiere a ella no sólo como τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί, πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα ('una artimaña que enlazó a mi pobre padre, cadenas que ataron sus manos y pies', 981f.), sino también como ἄγρευμα θηρός... δίκτυον μὲν οὖν, ἄρκυν τ' ... καὶ ποδιστῆρας πέπλους, donde hay al menos tres palabras usadas para referirse a la «red» (998-1000).

El elemento delfico en esta escena ocurre no tanto por su aparición en el escenario, a pesar de que el paralelismo con el Ag. refuerza la idea, sino por lo que Orestes dice cuando la locura hace presa de él. Sus palabras hacen eco de las de la escena de Casandra: en 1029 él menciona a τὸν πυθόμεαντιν Λοξίαν como responsable por lo que ha hecho. Aún más, dice de sí mismo que παρεσκευασμένος ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα ('equipado con esta rama de suplicante y este adorno de lana, iré hacia el santuario donde se encuentra la piedra umbilical en el centro de la tierra', 1035-6). Los ornamentos recuerdan a los de Casandra, y la última frase, μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, retoma las palabras de Clitemnestra: ἐστίας μεσομφάλου. Casandra habló de un «coro» que no abandonó nunca la casa, es decir, las Furias (1048ss), y las Furias se congregan aquí para perseguir a Orestes. Es de lo más llamativo que su frase ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος (1042) sea casi una cita del enunciado profético de Casandra de que él arribaría: φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος ('un exiliado y un hombre errante, un extraño para esta tierra', 1282). Como antes en Ag. tenemos cuerpos y evocaciones de Delfos, en la vestimenta de uno de los caracteres y en referencias a o evocaciones del onfalo. Orestes pone su fe en el «profético Apolo», pero su fe será sólo parcialmente justificada.

Al inicio de la obra siguiente, finalmente llegamos a ver Delfos. Las características delficas de las escenas anteriores se nos presentan ahora mucho más de cerca. Una vez más tenemos a una sacerdotisa con vestimentas «oraculares» preparándose, como Casandra, para profetizar. Casandra describió κῶμος ... συγγόνων Ἐρινύων (1189-90) y la sacerdotisa θαυμαστὸς λόχος... γυναικῶν a quienes llama Gorgonas, a pesar de que esto no las describe adecuadamente. Ambas expresan horror ante lo que ven. El interior del santuario no se nos muestra en principio, pero cuando sale apresurada, la Pitonisa describe lo que ha visto (39-44):

ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν·  
ὀρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ  
ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι  
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος  
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον,  
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἔστεμμένον,  
ἀργῆτι μαλλῶ·

«Fui dentro del santuario con sus muchas guirnaldas, y vi en el *ómphalos* a un hombre impuro en postura de suplicante, sus manos goteando sangre, sosteniendo una espada usada recientemente y una larga rama de olivo apropiadamente adornada con una larga madeja de lana, un vellón resplandeciente.»

Tanto los ornamentos como el *ómphalos* son mencionados. Las Furias completarán esta imagen más adelante, después de que Orestes haya abandonado el santuario (164ss.):

φονολιβῆ θρόνον,  
περὶ πόδα, περὶ κάρα-  
πάρεστι γὰς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων  
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

«Puedo ver que el trono está goteando sangre derramada de pies a cabeza, y que el ombligo de la tierra se ha ganada una horrible impureza de sangre.»

En consecuencia, como en los dos cuadros anteriores, la imaginaria délfica es asociada con polución y sangre. En el verso 64, cuando la Pitonisa se retira, el interior del templo se nos revela finalmente, con Apolo de pie junto a Orestes (παρεστῶς, 65) en el *omphalos*. Una vez más tenemos un cuadro como los del final de *Ag.* y *Coef.* con dos figuras y un objeto de tipo red, rodeados por el Coro y en un contexto délfico. Si el Ion de Eurípides tiene razón acerca de las gorgonas cercanas al *omphalos*, la comparación que la Pitonisa intenta hacer entre el Coro y las Gorgonas tomaría mayor importancia.

El hecho de que esta obra comience, en lugar de que termine, con dicho cuadro ofrece la posibilidad de un escape de la secuencia de escenas sangrientas.

Donde Apolo había dejado antes a la descreída Casandra librada a su suerte, ahora promete quedarse junto a Orestes. Sin embargo, es claro que Apolo no está en la posición de proteger a Orestes en Delfos. A pesar del hecho de que Orestes dice que ha sido purificado en Delfos (282 ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἑστία θεοῦ Φοίβου καθαρμοῖς ἤλαθη χοιροκτόνοις, ‘pues cuando estaba aún fresco, se lo limpió en el hogar de Febo con purificaciones realizadas mediante el sacrificio de cerdos’; cf. 237, 445-52) esto no impresiona a las Furias. Es claro que Delfos ha hecho lo que ha podido, pero esto no ha resuelto el problema, y Apolo tiene que enviar a Orestes hacia Atenas, donde será finalmente purificado de la polución generada por haber asesinado a su madre.

A pesar del hecho de que Apolo había dicho a Orestes con confianza que no fuera a otro hogar, ahora le dice que vaya a Atenas y se abraze a la παλαιὸν βρέτας (‘antigua estatua’, 80). Allí habrá δικαστὰς... καὶ θελκτηρίους μύθους (‘jueces y palabras persuasivas’, 81f.). Apolo parece estar tomando el control, pero las «palabras reconfortantes» serán de Atenas y no suyas. Su defensa de Orestes, ha sido notado frecuentemente, es de una calidad irregular. En su primer encuentro, las Furias destruyen sus argumentos, a pesar de que al final él consigue silenciarlas. Como Sommerstein dice, «la audiencia probablemente veía el argumento de Apolo como un ejemplo de alegato forense, inteligente y plausible pero falaz, y así también lo ve al menos la mitad del jurado masculino» (p. 208). El sabio profeta no pisa tanto sobre terreno firme cuando se enfrenta con un debate abierto frente a una audiencia. Dichos privilegiados y oscuros tienen poco lugar aquí. Orestes y Apolo ganan la batalla por una diferencia muy estrecha en la votación, sin embargo no es suficiente. Las Furias no ven razón para estar atadas por esta votación y amenazan con una destrucción terrible, y es de nuevo la diosa Atenea quien triunfa en persuadir las para que no sigan ese curso de acción. Atenas no sólo provee la solución que Delfos no pudo proveer, sino que es su divinidad quien presenta los argumentos cruciales, lo cual implica la incorporación de las Furias más que su desdeñosa y violenta expulsión de Delfos por parte de Apolo. El argumento retórico y no la invectiva délfica demuestra ser el arma más eficaz. El debate y la votación parecen entonces ser privilegiados por sobre los oráculos. Es verdad que Apolo predijo lo que pasaría, pero es Atenea la que lo hace posible, junto con los votantes mortales.

El pasaje que se puede comparar con la escena de la votación en *Eum.* es el del confuso debate del Coro en *Ag.*, donde una vez más los coreutas hablan



individualmente por turnos. Los coreutas son forzados a echar mano de intentos proféticos para interpretar los gritos de Agamenón, como uno de ellos dice (1366-7):

ἦ γὰρ τεκμηρίοισιν ἔξ οἰμωγμάτων  
μαντευσόμεσθα τάνδρὸς ὡς ὀλωλότης;

«¿Debemos en verdad adivinar por los signos que provienen de sus gritos que el hombre está muerto?»

El vínculo con la escena de la votación es realizado también por el coreuta que dice, sin ser de demasiada ayuda, ψηφίζομαί τι δρᾶν, ‘Yo voto por que hagamos algo’ (1353). Pero ahí por supuesto no hay una votación, sólo confusión, inacción y muerte conduciendo a más muerte.

Es tentador también el seguir esta idea de la piedra de voto que resuelve los problemas de la trilogía. El ψηφός tiene por supuesto su contraparte en el acto de la profecía en Delfos. Hay una serie de referencias a μαντικά ψῆφοι en escolios y léxicos. Filocoro (*FGH* 328 F 195) escribe que Θριαί, ἀφ’ ὧν αἱ τε μαντικά ψῆφοι y que fueron descubiertos por las ninfas *Trías*, conectadas con el Parnaso, y el *H.Herm.* 552ss. elípticamente se refiere a su actividad: Apolo concede este arte adivinatorio menor a Hermes. La *Suda* (s.v. Πυθῶ) registra que en el templo de Apolo χαλκοῦς τρίπους ἵδρυτο καὶ ὑπερθεν φιάλη, ἣ τὰς μαντικὰς εἶχε ψήφους. Estas informaciones sugiriendo cleromancia fueron desestimadas hasta que una inscripción de inicios del siglo cuarto fue descubierta en Skiathos, en la cual se decía que αἱ κ’ ἐπὶ φρυκτῶ παρήη, τὸ μὲν δαμόσιον στατήρα Αἰγινᾶϊον, τὸ δεῖ ἴδιον... (‘si alguien se presenta por los dos porotos, el cargo para el estado es de un estater egineta, para un individuo...’ (*BCH* 63 (1939) 184ss, 68-9 (1944-5) 411ss). φρυκτός aparece en los gramáticos como un poroto de lotería.

Es muy posible entonces que este método de usar porotos o ψηφοί fuera el método normal para la gran masa de inquisidores, siendo las grandes sesiones de adivinación reservadas sólo para ciertos períodos del año. El sistema podría también haber sido que las preguntas debían ser formuladas de manera de permitir una respuesta sí/no, y que las dos piedras representaran estas respuestas. Hay una serie de paralelos para esto. Es muy probable también que las respuestas fueran dadas públicamente, como en el caso de Cerefon, cuando preguntó acerca de

Sócrates: πολλῶν παρόντων ἀνεῖλεν ὁ Ἀπόλλων (Xen. *Apol.* 14). Este verbo ἀναίρέω, «levantar», presumiblemente levantar τήν ψῆφον, se convierte en el verbo que regularmente se usa cuando el dios da una respuesta oracular. Esto nos daría un contraste atractivo entre la forma más familiar de adivinación en Delfos, donde se usaban dos porotos o piedras, y este voto cívico en Atenas, donde había una piedra pero dos urnas. El contraste entre Atenas y Delfos no podría haber sido más fuerte.

Si Atenas es privilegiada, como he argumentado aquí, sobre Delfos, esto no quiere decir que Delfos fuera obsoleto, como no lo eran las Furias y su forma de justicia. Apolo hace su parte y tanto él como Atenea atribuyen todo a Zeus. Apolo dice que él nunca ha profetizado nada ὃ μὴ κελεύσαι Ζεὺς Ὀλυμπίων πατῆρ (‘que Zeus, padre de los olímpicos, no haya ordenado’, 616-8), y Atenea, luego de agradecer a Persuasión por ayudarla a suavizar a las Furias, dice ἀλλ’ ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος (‘pero Zeus del Ágora ha triunfado’, 973). Para que esto tenga sentido debemos, junto con Sommerstein y otros, asumir que ha habido un cambio y desarrollo en Zeus y los dioses. Ellos estaban a cargo de la antigua forma de justicia, pero de alguna manera llegan a ver la nueva forma de justicia de Atenea como una mejora.

Podemos contrastar la escena de la votación con la descripción que Agamenón hace de la decisión de los dioses respecto de Troya (Ag. 813-7):

δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλῶσσης θεοὶ  
κλυόντες ἀνδροθνήτας Ἰλιοφθόρους  
εἰς αἵματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως  
θήφους ἔθεντο· τῶ δ’ ἐναντίῳ κύτει  
ἐλπίς προσήει χεῖρὸς οὐ πληρουμένῳ.

«Pues los dioses, sin haber escuchado de ninguna boca los casos de las partes, sin veredicto vacilante ponen en la urna de sangre sus votos por la muerte de los hombres, la destrucción de Ilión, mientras que a la urna opuesta llega la (mera) esperanza de la mano, sin satisfacerse.»

La ausencia de un alegato adecuado y de una consideración equilibrada es problemática: ¿no había nada para decir en defensa de Troya? Goldhill considera que aquí los dioses tienen acceso a una especie de *hors-texte* derridiano: «ellos

tienen acceso a lo significado sin recurso a un intermediario de la comunicación, merced a la eliminación de la función del intercambio de significantes...ellos pueden esquivar la significación en el lenguaje» (p. 66-7). Yo soy menos optimista. El método de la votación es exactamente el de Atenas –dos urnas con un voto único para poner en una de ellas-, lo que hace aún mayor el contraste con la mesurada y meditada manera en que los jueces votan διχορρόπως en Atenas.

La justicia de Atenas modifica así la justicia no sólo sobre la tierra, a través de la incorporación de los hombres comunes de la ciudad, cuyas quejas acerca de la guerra y de sus costos habían sido largamente ignorados en el Ag, sino que también transforma la justicia en los cielos. La interpretación de los signos tendrá que ver ahora con decidir sobre los hechos del caso: la adivinación aún será necesaria, y todavía se cometerán errores, pero la socialización de la justicia creará un procedimiento mucho más civilizado en el que todos estarán simbólicamente involucrados.

Tal vez no queremos ir tan lejos como el Coro del Ag., que pregunta (1132-3):

ἀπὸ δὲ θεσφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις  
βροτοῖς τέλλεται;

«¿Pero de parte de los oráculos cuándo llega a los hombres un buen mensaje?»

Pero estamos ahora en un mundo en el que la profecía ya no es la única solución a los problemas. Los estados –y los dioses- han madurado.



## LINGUAGGIO, DISCORSO E VERITÀ NELLA *REPUBBLICA* DI PLATONE

GIOVANNI CASERTANO  
UNIVERSITÀ «FEDERICO II» DI NAPOLI

### **Resumen**

En *República* de Platón encontramos una manera compleja de tratar el problema de la verdad; compleja porque atañe a la difícil relación existente entre mito-falsedad y discurso-verdad, originando la perspectiva de la mentira útil y, por lo tanto, la posibilidad de legitimación de lo falso y, consiguientemente, el sentido ético-político de la verdad, porque abre el delicado campo de la relación entre la verdad pública y la verdad privada, entre la verdad objetiva y la verdad subjetiva. Y, en suma, porque engloba el otro gran problema de la relación entre opinión y verdad, o mejor dicho, de la diferencia (si es que existe) entre la opinión y la verdad.

### **Abstract**

*In Plato's Republic we find a complex elaboration of the question of truth, which is a complex question because it touches on the difficult relationship between myth/falseness and discourse/truth, originating the perspective of the «useful lie», thus of the possibility of legitimating what is false, and therefore of the ethic-political sense of truth. And it is a complex question eventually because it regards also the relationship between opinion and truth, or rather the difference (if there is one) between opinion and truth.*

1. Non mi pare che nei dialoghi platonici ci sia mai una vera e propria definizione della verità; in alcuni dialoghi compaiono bensì definizioni del discorso vero (e quindi di quello falso), ed anche molto nette, come per esempio nel *Cratilo*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Crat.* 385b.

e nel *Sofista*,<sup>2</sup> o, per converso, definizioni, o meglio connotazioni, della menzogna distinta dalla falsità, come per esempio nell' *Ippia minore*.<sup>3</sup> Nella *Repubblica* non abbiamo né l'uno né l'altro caso, e tuttavia, se interroghiamo il dialogo sulla questione della verità, potremo scoprire alcune caratteristiche ed alcune connotazioni molto interessanti su un problema, quello della verità, appunto, che Platone ha indagato in tutta la sua complessità e in tutti i suoi risvolti, anche nei più inquietanti e contraddittori.

Un primo aspetto del problema verità è quello che potremo chiamare della «legittimità della menzogna»: non sempre è utile dire la verità, ed anzi il mentire a volte è non solo utile, ma anche necessario e legittimo. Questa situazione si può dare, diciamo in maniera banale, come nell'esempio del I libro, o in maniera molto più complessa ed articolata, come ancora nel I libro, ma specialmente in tutto il III. L'esempio è semplice:<sup>4</sup> se uno riceve in prestito delle armi da un amico sano di mente e se le sente richiedere da quell'amico impazzito, non sarebbe giusto né ridargliele né dirgli tutta la verità (331c8-9: πάντα... τὰληθῆ λέγειν). Quindi la giustizia non può consistere nel dire sempre la verità e nel restituire le cose ricevute. L'esempio apre dunque un orizzonte in cui giustizia, verità e utilità non sono identificate semplicisticamente ed immediatamente: se in altri luoghi, ed anche nel nostro dialogo, giustizia e verità sono strettamente congiunte, qui si apre la possibilità di una loro distinzione rispetto ad un «utile» che sembra un valore che le trascende ed in certo modo le sottomette. Potremmo anche dire che è necessaria una valutazione del loro rapporto che non sia dommatica, ma che tenga conto di altri fattori fondamentali. Uno, abbiamo visto, è l'utilità rispetto alla salvaguardia dell'integrità personale; un altro, ancor più importante, è il campo dell'educazione. Qui, anzi, il rapporto vero-falso già diventa più complesso, perché si configura con i contorni di un rapporto dialettico, cioè non esclusivamente di netta contrapposizione. E' il caso dei miti che si raccontano ai bambini: nella musica, cioè in generale nell'educazione, ci sono due specie di discorsi, quello vero e quello falso (λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον), e la nostra educazione si deve svolgere prima nell'ambito di quello falso: ai bambini infatti raccontiamo miti

---

<sup>2</sup> *Soph.* 263b.

<sup>3</sup> *Hipp. min.* 365-372.

<sup>4</sup> *Resp.* I 331c-d.

(μύθους), e questi sono in genere un falso, *anche se in essi ci sono cose vere* (ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ)<sup>5</sup> Un falso, dunque, in cui c'è il vero, è uno strumento potente di educazione per bambini che non hanno raggiunto l'età della ragione: il che, comunque, significa che falso e vero non sono concetti assoluti. In altri termini, che non possono essere valutati esclusivamente da un punto di vista logico, dal quale far eventualmente discendere in maniera meccanica un comportamento pratico, ma al contrario sono valori da considerare dialetticamente, e proprio per la loro inevitabile ricaduta sul pratico, diversa nelle diverse situazioni. La complessità di questo tipo di valutazione del vero e del falso nel campo difficile dell'educazione è ben evidenziata nel passo immediatamente seguente.<sup>6</sup>

«Omero, Esiodo e altri poeti hanno raccontato per gli uomini miti falsi (μύθους... ψευδεῖς)»<sup>7</sup>

Quindi i miti, in quanto tali, sono falsi.

Bisogna fare molta attenzione, «se non si riesce a mentire bene (ἐάν τις μὴ καλῶς ψεύδῃται), cioè quando nel racconto si rappresenta malamente (εἰκάζει κακῶς) quali sono gli dèi e gli eroi». «La falsità maggiore concerne questioni della massima importanza (περὶ τῶν μεγίστων ψεῦδος)»<sup>8</sup>

Questo significa che ci sono una menzogna buona ed una cattiva, e bisogna essere molto attenti nell'usare quella buona, dal momento che si tratta del problema importantissimo dell'educazione dei giovani.

Per esempio, «le colpe che Esiodo attribuisce a Urano e la vendetta di Crono, ... e quello che questi ebbe a patire dal figlio, non si debbono raccontare alla leggera a persone senza giudizio e giovani

---

<sup>5</sup> II 376e11-377a6.

<sup>6</sup> II 377d-378e.

<sup>7</sup> II 377d5-6.

<sup>8</sup> II 377d9-e7.

(ἄφρονάς τε καὶ νέους), *neppure se sono vere* (οὐδ' ἂν εἰ ἦν ἀληθῆ)»<sup>9</sup>

Dopo aver detto che i miti sono falsi, qui stranamente si dice che essi potrebbero anche esser veri, ma in questo caso non bisogna raccontarli a chi è ancora molto giovane e non ha sviluppato una matura capacità di giudizio.

«Si deve gelosamente tacerle, e se proprio c'è necessità di raccontarle, le si deve ascoltare in segreto e nel numero più ristretto possibile di persone e sacrificando non un maialino, ma una vittima grande... E così non si deve neppure raccontare che gli dèi si fanno guerra, si tendono insidie e si battono tra loro: del resto non è neppure vero (οὐδὲ γὰρ ἀληθῆ)»<sup>10</sup>

Qui il discorso platonico sembra procedere proprio in maniera contraddittoria. Infatti si è detto: 1. che i miti sono falsi; 2. che potrebbero essere veri, ma non bisognerebbe raccontarli; 3. che se proprio li si deve raccontare, bisogna farlo in segreto e a pochissimi, e facendo sacrifici; 4. che comunque, quando parlano delle battaglie tra gli dèi, essi non sono veri. Credo che il procedere scazonte di questa dimostrazione trovi però nelle parole seguenti una sua giustificazione.

«Tutte le battaglie inventate da Omero non si devono ammettere nella città, abbiano o no queste invenzioni carattere di allegoria (ἐν ὑπονοίαις) <sup>11</sup> Il giovane non è in grado di giudicare ciò che è allegoria e ciò che non lo è: tutte le impressioni che riceve nelle opinioni (ἅ ἄν... λάβῃ ἐν ταῖς δόξαις) a tale età divengono in genere incancellabili e immutabili. Ecco perché è assai importante che le prime cose udite dai giovani siano miti narrati nel miglior modo possibile con l'intento di incitare alla virtù»<sup>12</sup>

<sup>9</sup> II 377e7-378a2.

<sup>10</sup> II 378a3-c1.

<sup>11</sup> Ὑπόνοια è un *hapax*, e vale sospetto, congettura, significato nascosto: quindi allegoria.

<sup>12</sup> II 378d5-e3.



Mi pare chiaro, a questo punto, che il passo denoti una prevalente preoccupazione pedagogica. Nell'educazione dei giovani, non ancora in grado di esercitare il giudizio, bisogna fare molta attenzione a ciò che si dice. In particolare, a proposito dei miti, che, com'è noto, costituivano la struttura portante del processo educativo, il fatto che Platone li dichiarò ora veri ora non veri sta a significare in fondo che essi esulano dal quadro di ciò che può essere giudicato razionalmente, ed appartengono ad un orizzonte di invenzioni al quale non si può applicare il metro *logico* del vero/falso. Si può però, anzi si deve, applicare il metro *etico* del vero/falso. Perché ciò che il fanciullo ascolta impressiona fortemente la sua anima, e, se si vuole appunto educarlo alla virtù, cioè ad agire bene, bisogna fare attenzione a non far sorgere in lui impressioni che lo portino a giudicare gli dèi pieni dei vizi umani: significherebbe determinare in lui atteggiamenti non corretti circa non il vero e il falso, ma circa il virtuoso o il vizioso, che poi difficilmente potrebbero essere modificati. Il che vale, ovviamente, a dire che la verità ha per lo meno due valenze, una logica ed una etica, ed esse non possono essere appiattite l'una sull'altra, nel senso che essere nella verità in logica non significa automaticamente essere nella verità in etica, e viceversa.

Ma, come accennavo, è tutto il libro III che esprime il rapporto complesso che lega vero e utile. Non è pio (οὐδ' ὅσιον), si dice in 391a-e, parlare di Achille come fa Omero: che abbia trascinato Ettore e sgozzato i prigionieri *non lo diremo un racconto vero* (οὐ φήσομεν ἀληθῆ εἰρησθαί), non lasceremo credere che Achille, figlio di una dea e di un uomo molto temperante e pronipote di Zeus, com'era Peleo, educato dal sapientissimo Chirone, avesse tanta bassezza nell'animo (τοσαύτης ἦν παραχῆς πλέως). Non dobbiamo credere né lasciar dire cose come queste; né cercare di convincere i nostri giovani che gli dèi sono autori di mali e che gli eroi non sono per nulla migliori degli uomini. *Non sono asserzioni né pie né vere* (οὔθ' ὅσια ταῦτα οὔτε ἀληθῆ); abbiamo dimostrato infatti che dagli dèi non possono venire i mali<sup>13</sup> Qui mi pare chiaro che il discorso poetico non può essere usato a fini educativi se non viene piegato nella direzione dell' ὅσιον, indipendentemente dal fatto che sia o non sia vero; ed anche la verità viene piegata e proclamata solo in questa direzione: il discorso omerico noi lo proclamiamo non vero perché non utile all'educazione dei giovani. Qui non si tratta, comunque, della abusata questione della «condanna platonica della poesia», quanto

<sup>13</sup> Cfr. anche II 379-380.

esclusivamente del suo utilizzo nel processo educativo, non mancando, in questo stesso contesto, il riconoscimento esplicito della *piacevolezza* della poesia<sup>14</sup> Il punto è che il discorso platonico, proprio perché qui si svolge in un orizzonte che è quello dell'educazione, ci mette di fronte ad un rapporto ambiguo tra il vero, il falso e quell' ὄσιον che deve essere il fine dell'educazione dei giovani. La verità e l'utilità, cioè il bene, sono senza dubbio la cifra del divino, e se si dicono cose non pie a proposito degli dèi, allora queste sono proclamate *comunque* non vere, cioè false, appunto a fini educativi. Ma questo non significa che anche il falso non possa essere piegato agli stessi fini: si tratta appunto di quella liceità della menzogna cui abbiamo già accennato. E' sintomatico, a questo proposito, il passo in 389b-c: «si deve tenere in gran conto la verità (ἀλήθειάν γε περὶ πολλοῦ ποιητέον)»: è questo, potremmo dire, l'enunciato generale, che rimane però una dichiarazione puramente di principio, e perciò astrattamente formale. Infatti,

«se realmente agli dèi non è utile il falso (ἄχρηστον ψεῦδος), lo è invece per gli uomini, così come può esserlo un farmaco (φαρμάκου), ed è chiaro che l'uso di questo farmaco è riservato ai medici, e non compete a privati (ιδιώταις δὲ οὐχ ἄπτεον) ...<sup>15</sup> Se c'è qualcuno che ha il diritto di dire il falso, questi sono i governanti (ἄρχουσιν), per ingannare nemici o concittadini nell'interesse della città (ἐπ' ὠφελίᾳ τῆς πόλεως)... E dicendo il falso ai governanti, un privato commette lo stesso, anzi un maggiore errore (μεῖζον ἀμάρτημα) del malato che non dice la verità a un medico»<sup>16</sup>

Come si vede, se da un lato asserzioni sugli dèi che non siano utili alla virtù vengono rigettate come *false*, e in quanto tali sono da bandire dal processo educativo, da un altro lato il falso è lecito usarlo appunto nel processo educativo della città,

<sup>14</sup> Cfr. III 386b-387b: dobbiamo controllare coloro che raccontano miti sull'Ade, perché i loro racconti non sono veri e non giovano (386b10-c1: οὔτε ἀληθῆ... οὔτε ωφέλιμα) ai futuri combattenti... Omero e gli altri poeti non se l'abbiano a male se cancelleremo queste e simili espressioni: *non perché non siano poetiche e di piacevole ascolto* (387b3: οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα... ἀκούειν) ai più, ma perché quanto più sono poetiche tanto meno le devono udire fanciulli e uomini che hanno da essere liberi, e paurosi della schiavitù più che della morte. Su questo cfr. ancora I 331c, II 382c, III 389b, 414b, V 459c-d.

<sup>15</sup> Ma cfr. I 331b-c.

<sup>16</sup> III 389b2-c2.

esattamente come un farmaco nel processo di cura di un uomo. Liceità del falso e dell'inganno, dicevamo: ma essa in Platone ha due limiti ben stabiliti e connessi tra di loro: per un verso, il falso può essere usato solo dai filosofi al governo della città, e per il bene della città stessa, e non per fini personali: per ciò stesso, il singolo cittadino non può dire il falso e ingannare i governanti, perché così facendo mirerebbe all'utile personale e non al bene della città. Per un altro verso, come il paragone del medico chiarisce, è chiaro che chi può mentire è colui che sa, che ha il possesso della scienza: in questo caso, in rapporto alla città, il filosofo che, possedendo la scienza politica, è l'unico che ha raggiunto la scienza del bene e quindi «sa usare» bene la menzogna. Il che significa che il presupposto della buona menzogna è appunto la scienza; cioè, in altri termini, è solo il possesso della verità che permette di dire e usare il falso.

Mi pare che tutto questo ci consenta di parlare di un «senso etico» o «pratico», «politico», della verità. Sintomatico in questa direzione è anche il passo in 412e-413c, che descrive l'interessante questione del come si perde la vera opinione.

«Un'opinione esce dal pensiero (δόξα ἐξιέναι ἐκ διανοίας) o volontariamente o involontariamente, volontariamente quella falsa, ... involontariamente ogni opinione vera... Infatti gli uomini si privano involontariamente dei beni e volontariamente dei mali... Ingannarsi sulla verità è male (τὸ μὲν ἐψεῦσθαι τῆς ἀληθείας κακόν), possedere il vero [essere nella verità] è bene (τὸ δὲ ἀληθεύειν ἀγαθόν), e possedere il vero è avere un'opinione conforme alle cose che sono (τὸ τὰ ὄντα δοξάζειν ἀληθεύειν)... Dunque gli uomini non si privano volontariamente della vera opinione (ἀληθοῦς δόξης), ... ma questo succede perché derubati (κλαπέντες) o ammaliati (γοητευθέντες) o violentati (βιασθέντες)... Per derubati intendo [1] quelli cui si fa mutare convinzione (μεταπεισθέντας) o [2] coloro che dimenticano (ἐπιλανθανομένους): a coloro che dimenticano viene sottratto il tempo, agli altri viene sottratta la ragione (ὅτι τῶν μὲν χρόνος, τῶν δὲ λόγος ἐξαιρούμενος λανθάνει)... Per violentati intendo quelli che cambiano opinione (μεταδοξάσαι) per un dolore fisico o morale; ... per ammaliati

quelli che mutano opinione perché affascinati da un piacere o perché la paura fa loro temere qualcosa (σωσινῆ ὑφ' ἡδονῆς κηληθέντες ἢ ὑπὸ φόβου τι δείσαντες)... Infatti tutto ciò che inganna sembra sprigionare una malia (γοητεύειν πάντα ὅσα ἄπατᾶ)»<sup>17</sup>

Il passo è importante, da vari punti di vista, e si presta a molte considerazioni, come per esempio la valutazione positiva dell'opinione vera, per cui chi opina le cose che sono è nella verità;<sup>18</sup> la forte presenza del discorso gorgiano (*Encomio di Elena*) a proposito dei violentati e degli ammalati, nel senso che viene sottolineata l'influenza delle passioni fisiche e morali, dei dolori, dei piaceri, delle paure, sulla convinzione di possedere la verità, così come a proposito dell'ultima considerazione, sulla malia che sprigiona ogni inganno.<sup>19</sup> Per il discorso che ora ci interessa, vorrei sottolineare qui soltanto quello che ho chiamato il senso etico del vero, che viene «caricato» come sempre da Platone sul senso ontologico: l'opinione vera è quella che opina τὰ ὄντα, le cose che realmente sono.

In effetti siamo entrati con questo in un campo molto delicato della questione della verità, che riguarda il rapporto tra verità privata e verità pubblica, o, se si vuole, tra aspetto soggettivo ed aspetto oggettivo della verità. Platone si trovava qui di fronte alla formidabile enunciazione di Protagora sul μέτρον ἄνθρωπος, ed alle raffinate riflessioni di Gorgia, nell'*Elena* e nel *Palamede*, per le quali la verità è quella che appare a ciascuno, legata da un lato alle esperienze, alle passioni, alle aspettative personali, dall'altro aperta alle influenze della parola e del discorso, fatti «pubblici», che fanno cambiare opinioni e pensieri. Il tentativo forte di Platone è appunto quello di sottrarsi a questa dimensione soggettiva e personale e di fondare una prospettiva «oggettivistica», per la quale la verità è una dimensione pubblica e

---

<sup>17</sup> III 412e10-413c4.

<sup>18</sup> Il discorso sull'opinione in Platone è molto complesso: la questione fondamentale, mi sembra, è se l'opinione vera possa essere considerata una vera conoscenza, o se l'opinione, comunque, debba essere considerata ben diversa dalla conoscenza. Nei dialoghi platonici non c'è una posizione univoca; per limitarmi qui solo a pochi esempi del nostro dialogo, ricordo, oltre a questo passo, anche 585b, in cui pare ci sia una considerazione positiva dell'opinione vera, e 506c, dove invece mi pare ci sia una considerazione negativa.

<sup>19</sup> Queste ultime due considerazioni, fortemente legate alle dottrine sofistiche di un Protagora e di un Gorgia, aprono in verità ad un altro problema, sul quale ora ci soffermeremo, e cioè sulla difficile differenza tra la coscienza di possedere una verità e il possedere realmente una verità.

non privata. In altri termini, di ancorare la verità ad una «realtà oggettiva» che non dipende da nessun individuo. E' convinzione di chi scrive che questo sia un tentativo che, in buona sostanza, fallisce; ma ciò non toglie che le riflessioni platoniche sull'argomento siano piene di prospettive importantissime sul problema della verità. Ma vediamo come, nel nostro dialogo, si presenti questo aspetto.

2. Ogni opinione, per chi la opina, è vera. Ma una volta che essa sia stata enunciata dinanzi ad un gruppo quale che sia, entra a far parte di un circuito sovrapersonale nel quale la sua verità deve essere riconosciuta, o confutata, «pubblicamente». Questa regola, che è socratica, viene ricordata però proprio a Socrate dal personaggio principale del I libro, Trasimaco. Questi aveva sostenuto che l'ingiustizia dà più profitto della giustizia,<sup>20</sup> ed aveva definito la giustizia εὐθεία, semplicità di carattere, e l'ingiustizia εὐβουλία, avvedutezza.<sup>21</sup> Socrate chiarisce che con questo Trasimaco vuole intendere che l'ingiustizia è virtù e sapienza, e la giustizia l'opposto; ora, se Trasimaco avesse sostenuto semplicemente che l'ingiustizia dà più profitto, ma è vizio e bruttura, si sarebbe potuta tentare qualche obiezione, parlando da un punto di vista comune (κατὰ τὰ νομιζόμενα λέγοντες), perché questa è appunto l'opinione tradizionale, con la quale Trasimaco aveva convenuto.<sup>22</sup> E allora bisognerebbe indagare «se le tue parole corrispondono al tuo pensiero (έως ἄν σε ὑπολαμβάνω λέγειν ἄπερ διανοῆ)» e se «tu esprima la tua vera opinione (τὰ δοκοῦντα περὶ τῆς ἀληθείας λέγειν)»<sup>23</sup> Quello che qui Socrate sembra adombrare è appunto il problema della verità come corrispondenza tra ciò che si dice a ciò che si pensa; corrispondenza appunto che Trasimaco dichiara irrilevante, rispondendo: «E che t'importa se è o non è la mia opinione? Perché non confuti invece il mio discorso (εἴτε μοι δοκεῖ εἴτε μή, ἀλλὰ οὐ τὸν λόγον ἐλέγχεις)?»<sup>24</sup>

Vengono qui alla luce due punti importanti sulla questione della verità. Da un lato, c'è una verità *propria*, personale, che consiste nel dire esattamente ciò che si pensa, la propria opinione, e questa è una questione che riguarda esclusivamente il soggetto, colui che parla; dall'altro lato, c'è una verità *pubblica*,

<sup>20</sup> I 348b8-10.

<sup>21</sup> I 348c12, d2. Cfr. anche 342d2, 400e1.

<sup>22</sup> I 348c7.

<sup>23</sup> I 349a5-8.

<sup>24</sup> I 349a10. Cfr. anche *Prot.* 333c, *Charm.* 161c.

del discorso detto, enunciato, che è il solo a potere e dover essere sottoposto alla confutazione e alla discussione, indipendentemente dal fatto che esso corrisponda o meno a ciò che realmente si pensa, e questa è una questione «comune», forse oggettiva. Ora, in più luoghi Platone sembra stabilire un'equivalenza tra opinione, pensiero e discorso, nel senso che il pensiero e l'opinione sono il dialogo senza voce che ha luogo all'interno dell'anima con se stessa, mentre il discorso è quell'opinione che fluisce dall'anima accompagnato dalla voce.<sup>25</sup> Ma quest'equivalenza è comunque problematica: come si vede, se non altro, dal famoso passo sul «veramente falso» che si trova nel II libro,<sup>26</sup> e che converrà rileggere.

«Non sai, dissi, che il veramente falso (ἀληθῶς ψεύδος), se mi è lecita quest'espressione (εἰ οἶόν τε τοῦτο εἶπεῖν), è invisibile a tutti, dèi e uomini?... Nessuno volontariamente (ἐκῶν) consente a falsificazioni in quello che è l'elemento principale del proprio io e nei problemi di capitale importanza (τῷ κυριωτάτῳ που ἑαυτῶν ψεύδεσθαι καὶ περὶ τὰ κυριώτατα): ciò che tra tutto teme è di accogliervi (κεκτῆσθαι) il falso... Tutti sarebbero ben poco disposti ad accogliere e conservare nelle loro anime il falso circa le cose che sono (περὶ τὰ ὄντα ψεύδεσθαι), a ignorarle e tenersi dentro la falsità... E dunque del tutto correttamente (ὀρθότατα) si potrebbe chiamare il veramente falso (ἀληθῶς ψεύδος) l'ignoranza insita nell'anima propria di chi si attiene al falso (ἢ ἐν τῇ ψυχῇ ἄγνοια ἢ τοῦ ἐψευσμένου). Perché la falsità che si esprime nelle parole (τό γε ἐν τοῖς λόγοις) è un'imitazione dello stato dell'anima (μίμημά τι τοῦ ἐν τῇ ψυχῇ ἐστὶν παθήματος), un'immagine prodottasi in un secondo momento, non già una falsità assolutamente pura (ὑστερον γεγονὸς εἶδωλον, οὐ πάνυ ἄκρατον ψεύδος)... La reale falsità (τῷ ὄντι ψεύδος) è invisibile dunque a dèi e uomini, [mentre] il falso nelle parole (τὸ ἐν τοῖς λόγοις [ψεύδος]) può essere utile (χρήσιμον) e non attirarsi odio [per esempio con i nemici]... E diventa utile come un farmaco (ὡς φάρμακον

<sup>25</sup> Così in *Soph.* 263e, ma cfr. anche *Theaet.* 189e-190a, *Phil.* 38c-e, *Pol.* 277e-278e.

<sup>26</sup> II 382a4-e6.

χρήσιμον γίγνεται) anche verso gli amici, quando un accesso di furore o di follia li spinga a compiere qualche cattiva azione. E poi rendiamo utile il falso anche quando nei miti foggiamo il falso quanto più possibile simile al vero (ἀφομοιοῦντες τῷ ἀληθεῖ τὸ ψεῦδος ὅτι μάλιστα), ignoranti come siamo del vero svolgersi di quei fatti antichi (διὰ τὸ μὴ εἰδέναι ὅπη τὰ ληθές ἔχει περὶ τῶν παλαιῶν)... ».

Questo passo è estremamente problematico ed ambiguo, per la complessità sia degli aspetti cui accenna, sia delle prospettive cui apre. Cominciamo dalla stranezza dell'espressione, che del resto viene sottolineata dallo stesso Socrate. Il «veramente falso» è chiamato così due volte, una volta è chiamato «realmente falso», ed una volta si accenna ad un «falso assolutamente puro». <sup>27</sup> In effetti, data per scontata l'equivalenza di vero e reale, il «veramente falso» non può essere che un'espressione «caricata» retoricamente, dal momento che non si può pensare logicamente ad un «più falso» del falso (come del resto anche del vero), e tantomeno ad un «vero falso», che fa pensare immediatamente ad un ipotetico «falso falso», che, a sua volta, non può essere naturalmente che il vero. Espressione retorica dunque, ma che, come sempre, è caricata di significati e di problematiche importanti. Come quella di un falso nell'anima e un falso nei discorsi, che già traspariva dal I libro nell'incontro con Trasimaco, ma un falso nell'anima che si presenta anche come «ignoranza» di chi pratica il falso; la quale falsità-ignoranza, espressa poi nelle parole, non è che un'imitazione di quella dell'anima, e quindi sembrerebbe essere «meno falsa» di quella dell'anima. Tanto più che questa «falsità nelle parole» può divenire anche utile, come un farmaco; per esempio, oltre che in privato con amici folli, anche nel processo educativo, con i giovani, quando «costruiamo» un falso «rendendolo simile al vero». Ora, questo «falso reso simile al vero», che certo non si capisce logicamente, si capisce però proprio se pensiamo che c'è una «utilità etica» del falso, come abbiamo già visto, che appare superiore alla «verità logica». Tanto più, si dice appunto alla fine, che noi uomini quella verità intorno agli dèi non la conosciamo affatto.

Ma il passo è molto più problematico se lo interroghiamo rispetto al problema che ora ci interessa. E' un problema, innanzi tutto, se il vero falso sia un fatto di

<sup>27</sup> II 382a4, 382b8; 382c3; 382c1.

consapevolezza o non, o, nella terminologia platonica, se sia un fatto di volontà o non. Nessuno accetterebbe volontariamente di accogliere e conservare nella propria anima il falso: questo non può che significare che tutti ritengono vera l'opinione che hanno nell'anima. Se io pensassi di avere un'opinione falsa, non la accetterei: ma in realtà posso pensare di avere un'opinione falsa solo quando la contrappongo ad un'altra che ritengo vera. E volontariamente accolgo dentro di me solo opinioni che ritengo vere, con la coscienza che esse sono vere, almeno per me, altrimenti non le avrei accolte. Ma allora che valore può avere l'altra equivalenza platonica di questo passo, e cioè quella tra ignoranza e falso? Che cosa sia la falsità nelle parole è più chiaro: ma anch'essa può darsi solo quando si ha coscienza del vero e del falso: si «sceglie» di dire il falso, e non ciò che in privato si ritiene vero, per utilità, come nell'esempio del farmaco, oppure per cattiveria, e così via. Insomma il falso (come il vero) ha sempre due aspetti: uno privato ed uno pubblico, uno coscienziale, psicologico, ed uno intersoggettivo, cioè legato ad una comunità. Se io, per ignoranza del vero pubblico, ritengo la mia opinione vera e la dico nei discorsi, dico il vero per me e il falso per gli altri (e naturalmente viceversa). E allora perché il vero falso invisibile agli dèi è la mia ignoranza? In quanto semplicemente tale? Che colpa ho io della mia ignoranza, se cerco la verità? Colpa avrei se non cercassi la verità, se mi adagiassi nelle mie opinioni senza metterle alla prova, senza discuterle e verificarle continuamente, secondo la classica immagine che proprio Platone ci ha dato di Socrate.<sup>28</sup> In effetti, il problema del rapporto tra la verità che soggettivamente si ritiene di avere e di dire agli altri e la verità oggettiva, cioè riconosciuta oggettivamente da un gruppo di parlanti, rimane ancora aperto; ed il vero falso, quello invisibile agli dèi e agli uomini, non potrà allora che essere

<sup>28</sup> E che qui Socrate ribadisce, sottolineando proprio l'atteggiamento critico che il filosofo deve avere rispetto alle sue stesse opinioni ed al suo renderle pubbliche nei discorsi: cfr. V 450e-451a: giustificando in certo modo la sua reticenza a parlare di cose importanti, sulle quali non si possiede un sapere certo (εἰδέναι), sulle quali si sta ancor indagando e quindi delle quali non si è ancora assolutamente sicuri, Socrate dice: «Se fossi io stesso persuaso di sapere quello che dico (450d8-9: πιστεύοντος μὲν γὰρ ἔμοῦ ἐμοὶ εἰδέναι ἢ λέγω), la tua esortazione andrebbe bene: tra persone amiche e intelligenti è sicuro e senza pericolo parlare, quando si conosce il vero (450e1: τᾶληθῆ εἰδότα), delle cose più importanti e care (450d10-e1: περὶ τῶν μεγίστων τε καὶ φίλων); mentre quando non si è sicuri e si ricerca (450e1-2: ἀπιστοῦντα δὲ καὶ ζητοῦντα) la verità, esporre i propri discorsi è tremendo e scivoloso, perché posso trascinare nell'errore, allontanandomi dalla verità (σφαλῆς τῆς ἀληθείας), non solo me stesso, ma anche gli amici, in quelle cose in cui più grave è l'errore (451a4: περὶ ἃ ἥκιστα δεῖ σφάλλῃσθαι)».



quello tradizionalmente ritenuto tale, quello detto nei propri discorsi da chi sa di mentire perché ritiene vera una cosa e ne dice una diversa.<sup>29</sup>

In questa stessa direzione, della tensione cioè tra una verità soggettiva e una verità oggettiva, mi pare che vada anche il famosissimo passo dell'inizio del VII libro con l'immagine<sup>30</sup> della caverna. Possiamo individuare, ai fini del nostro discorso, quattro punti importanti: per coloro che sono dentro la caverna: (1) la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali (515c2: τὸ ἀληθές ἢ τὰς τῶν σκευαστῶν σκιάς). E quando qualcuno fosse costretto a guardare gli oggetti fuori della caverna, (2) rimarrebbe dubbioso (515d6: ἀπορεῖν e giudicherebbe *più vere* le cose che vedeva prima di quelle che gli fossero mostrate adesso (515d6-7: ἡγεῖσθαι τὰ τότε ὀρώμενα ἀληθέστερα ἢ τὰ νῦν δεικνύμενα). E poi, (3) giunto alla luce, con gli occhi abbagliati, non potrebbe vedere nemmeno una delle cose che ora sono dette vere (516a2-3: ὄραν οὐδ' ἄν ἐν δύνασθαι τῶν νῦν λεγομένων ἀληθῶν)<sup>31</sup> Infine, (4) quando finalmente può vedere il sole in se stesso (516b4-5: τὸν ἥλιον... αὐτὸν καθ' αὐτόν), ricordandosi della sua prima dimora «e della sapienza che aveva colà (516c4-5: τῆς ἐκεῖ σοφίας)», si sentirebbe felice del mutamento (516c6: εὐδαιμονίζειν τῆς μεταβολῆς). Mi pare chiaro che qui verità è ciò che si ritiene vero: l'uomo legato al fondo della caverna ritiene vere le opinioni che si forma riguardo alle ombre che vede, e anzi è restio a considerare *più vere* le cose che vede una volta giunto fuori;<sup>32</sup> ed è solo quando in seguito, *abituato* ormai a vedere le cose da un altro punto di vista, riconosce la nuova verità, e la accetta, che non solo cambia opinione, ma è anche felice del mutamento, perché evidentemente è cosciente di

---

<sup>29</sup> Naturalmente, questo problema è complicato dall'apparire in alcuni luoghi di un altro vero, quello che viene affermato essere tale indipendentemente dalle opinioni dei singoli o dei gruppi, assolutamente «in sé». Non mi soffermerò ora su questo problema; anticipo solo che la posizione di Platone mi sembra molto meno «platonica» di quella di un Husserl, che, nella *Philosophie als strenge Wissenschaft*, affermava che la verità di un'idea «in sé» «è quella che è anche se nessuno la realizza ed anche se mai nessuna umanità la realizzasse nella storia» (cap. II).

<sup>30</sup> Cfr. VII 517a8: εἰκόνα.

<sup>31</sup> Quest'ultima espressione è strana: una delle cose che *ora sono dette vere*: da chi? C'è qualcuno che glielo mostra, o è egli stesso che le dice ora vere rispetto a quelle che prima credeva vere? Come strana è anche l'espressione *più vere*: c'è una gradazione nella verità? O *più vera* viene detta semplicemente la verità di oggi rispetto a quella di ieri?

<sup>32</sup> Da notare la sapiente sottolineatura psicologica dell'uomo che *dubita* di verità che contraddicono la sua consolidata opinione, perché ciascuno oppone sempre una certa resistenza a cambiare le proprie opinioni, anche quando viene posto di fronte all'«evidenza delle cose».

aver raggiunto un altro livello di verità. Ciò non toglie tuttavia che l'opinione che prima aveva possa essere correttamente qualificata come *sapienza*: una sapienza, evidentemente, che viene riconosciuta come non sapienza solo quando se ne acquisisce un'altra. Il che significa, d'altra parte, che, nel processo di acquisizione della conoscenza, ci sono comunque più verità che si susseguono. Ed è sintomatico anche ciò che afferma Socrate poco dopo, in 517a-b: tutta quest'immagine dobbiamo applicarla al discorso di prima (τὴν εἰκόνα... προσαπτέον ἅπασαν τοῖς ἔμπροσθεν λεγομένοις), cioè all'immagine della linea: «Il dio sa se corrisponde al vero (θεὸς δὲ που οἶδεν εἰ ἀληθῆς οὖσα τυγχάνει)»<sup>33</sup> Come a dire che se le nostre verità sono realmente vere lo sa solo il dio, cioè una sapienza che non è umana: noi procediamo con le nostre scoperte, con le nostre ipotesi di verità che si susseguono nel processo della nostra conoscenza, e che cambiamo quando ci sembrano insoddisfacenti, o parziali, o anche non più vere. Noi costruiamo la nostra sapienza e le nostre verità, e finché esse sono ritenute tali dobbiamo trarne le conclusioni che correttamente ne derivano: e se questa è la verità, dice correttamente alla fine di questo ragionamento Socrate, dobbiamo trarne la seguente conclusione (518b6-7: τοῖόνδε νομίσαι περὶ αὐτῶν, εἰ ταῦτ' ἀληθῆ).

Del resto, l'attenzione del filosofo e la sua coscienza sempre vigile ed aperta alla continua verifica di ciò che ritiene vero, sono sottolineate da Platone perfino in quei passi nei quali sembra che si affermino con decisione e apoditticità le verità più importanti. Per esempio, a proposito della «canzone che esegue la dialettica»<sup>34</sup> quando coglie con la pura intellezione il bene in sé,<sup>35</sup> che è anche il fine dell'intelligibile.<sup>36</sup> Perché anche la dialettica è un *viaggio*:<sup>37</sup> e a Glaucone, che osserva che le cose dette da Socrate sull'educazione del filosofo sono assai difficili da ammettere, ma d'altra parte sono anche difficili da non ammettere,<sup>38</sup> e che perciò gli chiede di indicare *il fine del viaggio*,<sup>39</sup> Socrate risponde che questo è assai difficile, ed è difficile anche che Glaucone possa andargli dietro, non perché manchi da parte sua la buona volontà (533a2: προθυμίας), ma perché alla fine non vedrebbe più un'immagine di ciò che costituisce argomento del loro discorso,

<sup>33</sup> VII 517a8-b7.

<sup>34</sup> VII 532a1-2: ὁ νόμος ὃν τὸ διαλέγεσθαι περαίνει.

<sup>35</sup> VII 532b1: αὐτὸ ὃ ἔστιν ἀγαθὸν αὐτῇ νοήσει λάβῃ.

<sup>36</sup> VII 532b2: τῷ τοῦ νοητοῦ τέλει.

<sup>37</sup> VII 532b4: πορείαν.

<sup>38</sup> VII 532d2-4.

<sup>39</sup> VII 532e3: τέλος τῆς πορείας.

e vedrebbe così il vero stesso (533a3: ἀλλ' αὐτὸ τὸ ἀληθές). E significativamente aggiunge:

«*Quello almeno che tale risulta a me* (ὁ γε δὴ μοι φαίνεται). Non merita ora insistere *se questo sia realmente o no il vero* (εἰ δ' ὄντως ἢ μη): ma che si possa vedere qualcosa di simile, si deve sostenerlo (ἀλλ' ὅτι μὲν δὴ τοιοῦτόν τι ἰδεῖν, ἰσχυριστέον)»<sup>40</sup>

Come è chiaro, anche in questo passo possiamo vedere la coscienza del filosofo che le verità che raggiunge sono tali sempre come tappe del suo ininterrotto e ininterrompibile *viaggio verso la verità*, pur nel dovere di sostenerle ai fini del suo discorso educativo.<sup>41</sup>

3. Potremmo allora considerare, giunti a questo punto, e a mio avviso correttamente, che la verità è un'ipotesi, è un'ipotesi di lavoro che a un certo punto della nostra ricerca riteniamo di poter affermare, e che solo il dio sa se corrisponde «realmente» al vero. Quello che è importante, è che il filosofo conservi sempre nell'animo la *tensione* verso la verità e l'*amore* della verità: i veri ἀληθινούς filosofi amano contemplare la verità (τῆς ἀληθείας... φιλοθεάμονας).<sup>42</sup> Tra le qualità del filosofo è infatti la sincerità (ἀψεύδειαν), che consiste nel non accogliere mai volontariamente il falso, ma odiarlo, e amare la verità ἀλήθειαν στέργειν).<sup>43</sup> Non c'è cosa più propria della sapienza di quanto lo sia la verità (οἰκειότερον σοφία... ἀληθείας). Chi realmente ama apprendere deve, fin da fanciullo, desiderare più che può tutta la verità (τῷ ὄντι φιλομαθῆ πάσης ἀληθείας δεῖ εὐθύς ἐκ νέου ὅτι μάλιστα ὀρέγεσθαι).<sup>44</sup> La verità

<sup>40</sup> VII 533a3-5.

<sup>41</sup> Un'altra conferma ancora nel libro IX: quanto s'è detto prima, afferma Glaucone, mi fa *congetturare che dici il vero* (578c4: τεκμαίρομαι... ἐκ τῆς προειρημένων ἀληθῆ λέγειν). E Socrate: sì, ma in simili questioni non bisogna *credere* (578c5: οὐκ οἶσθαι χρῆ), ma *svolgere un'attenta indagine* (578c6: λόγῳ σκοπεῖν), perché si tratta di un punto fondamentale (578c6-7: τοῦ μεγίστου ἢ σκέψης), la vita buona e cattiva (578c7: ἀγαθοῦ τε βίου καὶ κακοῦ). Come si vede, siamo ancora dinanzi all'aspetto soggettivo del credere di aver raggiunto una verità: semmai potremmo dire che la differenza tra il filosofo e gli altri è che egli non si ferma mai nell'indagine, consapevole del risvolto etico delle dottrine che afferma. O, in altri termini, consapevole della valenza etica del suo continuo ricercare.

<sup>42</sup> V 475e3-4.

<sup>43</sup> VI 485c3-4.

<sup>44</sup> VI 485c10-d4.

dunque come obiettivo, ma anche come desiderio, e quindi anche come piacere: il piacere del filosofo, il «vero» piacere, infatti consiste appunto nel cercare la verità. In quella persona i cui desideri sono rivolti agli studi (πρὸς τὰ μαθήματα), essi riguarderanno il piacere dell'anima per se stessa (περὶ τὴν τῆς ψυχῆς... ἡδονήν): questo, se uno non si limiti a pretendere di essere filosofo, ma lo sia veramente (εἰ μὴ πεπλασμένως ἀλλ' ἀληθῶς φιλόσοφος τις εἶη)<sup>45</sup>

Caratteristica, comunque, come abbiamo più volte accennato, della posizione platonica è questo «ribaltare» sul piano ontologico la condizione di colui che crede di essere nella verità, e quindi di dire la verità. Abbiamo visto come nel testo platonico, e anche in questo dialogo, siano molti gli spunti e le indicazioni che ci fanno sostenere che parte non piccola dell'attenzione di Platone si appunti sul fatto che la verità è una convinzione di chi parla, è la propria opinione dichiarata vera, naturalmente nel momento in cui questa convinzione sia «sincera», attenta a non accogliere il falso (cfr. ἀψεύδεια), cioè sostenuta con spirito libero e con animo sempre aperto alla confutazione, all'esame, alla verifica. Ma sostenere una «verità oggettiva», e in questo senso contrapposta all'«opinione soggettiva», era necessario per Platone proprio allo scopo di contrastare il «tutto è vero» di ispirazione protagorea, nonché lo stretto legame tra opinione-discorso e condizionamento affettivo e passionale di ispirazione gorgiana (*Encomio di Elena*).<sup>46</sup> E questa operazione platonica non poteva esser condotta se non riaffermando naturalmente la prospettiva parmenidea: se a Parmenide si richiamavano in fondo anche i sofisti, col loro sostenere che ogni discorso, essendo sempre discorso di un qualcosa che è, è sempre un discorso vero, Platone vuole istaurare un'altra e opposta «discendenza» parmenidea. Dove la realtà è sì la condizione della verità di un discorso, ma non di ogni discorso: perché esiste anche il discorso non vero, il cui

<sup>45</sup> VI 485d10-e1: lett. non lo sia fintamente, da πλάσσω plasmare, fingere. In una prospettiva che può essere considerata anche al di là del tempo e dello spazio, come a dire appunto sovraindividuale: chi ha magnificenza di pensiero (486a8: διανοία μεγαλοπρέπεια) contempla la totalità del tempo e dell'esistenza (486a8-9: θεωρία παντὸς μὲν χρόνου, πάσης δὲ οὐσίας) e non giudica grande cosa la vita umana, e non ritiene la morte terribile: una natura vile e meschina non potrà mai partecipare della vera filosofia (486b3: φιλοσοφίας ἀληθινῆς). Per il filosofo infatti può essere «grande» il suo pensiero, non la sua vita. Naturalmente, questa prospettiva «psicologica» viene come sempre «caricata» di un senso ontologico: un'anima di tal fatta partecipa pienamente e perfettamente di «ciò che è» (486e2-3: τοῦ ὄντος ἰκανῶς τε καὶ τελέως... μεταλήψεσθαι).

<sup>46</sup> Leggermente diverse, ma non contraddittorie rispetto all'*Elena*, sono le dichiarazioni sulla verità contenute nella *Difesa di Palamede*, anche se questa non è la sede in cui possa dimostrarlo.

referente non è più «ciò che è», ma ciò che appare, l'apparenza, la fantasia: a volte, e per esigenze retoriche di contrapposizione, *tout court* l'opinione. Vediamo ora alcuni esempi di questa operazione platonica.

Nel VI libro si dice che a guidare l'uomo καλός τε κάγαθός è appunto la verità; dove già è da notare come il campo della verità sia strettamente connesso al campo etico dell'agire bene. Altrimenti egli non parteciperebbe della vera filosofia (φιλοσοφίας ἀληθινῆς). Egli non si ferma alle molte singole apparenze (ἐπι τοῖς δοξαζομένοις... πολλοῖς ἐκάστοις), non cessa d'amare prima di aver toccato la natura di ciascuna cosa che è (ὅ ἔστιν ἐκάστου τῆς φύσεως ἄψασθαι); avvicinandosi e unendosi con ciò che realmente è (πλησιάζας καὶ μιγείς τῷ ὄντι ὄντως), egli genera intelligenza e verità (γεννήσας νοῦν καὶ ἀλήθειαν).<sup>47</sup> E' la verità che guida (ἡγουμένης δὴ ἀληθείας)<sup>48</sup> e quindi chiunque sarà costretto a riconoscere la verità delle nostre parole (ἀναγκασθήσεται ὁμολογεῖν οἷς λέγομεν).<sup>49</sup> La verità dunque «nasce» (cfr. γεννήσας) quando si attinge nelle parole, nel discorso, ciò che realmente è; e quando ciò accade, si determina anche una necessità in chi ascolta a riconoscerla. Del resto i filosofi sono «costretti» dalla verità (ὑπὸ τᾶληθοῦς ἠναγκασμένοι) ad occuparsi della città.<sup>50</sup> In questa prospettiva, la verità si distingue non solo dall'opinione, ma anche dalla vera opinione, come si vede nelle pagine 501-509.

I filosofi amano ciò che è e la verità (τοῦ ὄντος τε καὶ ἀληθείας ἐραστὰς)<sup>51</sup> e dunque coloro che hanno una *vera opinione* su qualcosa ma senza intelletto (οἱ ἄνευ νοῦ ἀληθές τι δοξάζοντες) somigliano a ciechi che camminano dritto per una strada.<sup>52</sup> E' importante notare che quest'affermazione viene fatta dopo che Socrate ha parlato dell'idea del bene, l'oggetto della «massima disciplina» (μέγιστον μάθημα), dalla quale le cose giuste e le altre traggono la loro utilità e il loro vantaggio (χρήσιμα καὶ ὠφέλιμα).<sup>53</sup> L'idea del bene deve per forza, potremmo dire *apriori*, avere un legame stretto con la realtà (τὰ

<sup>47</sup> VI 490a3-b6.

<sup>48</sup> VI 490c2. Ancora una sottolineatura della verità come guida dell'azione.

<sup>49</sup> VI 490c11-d1.

<sup>50</sup> VI 499b-c.

<sup>51</sup> VI 501d1-2.

<sup>52</sup> VI 506c8-9. Cfr. anche *Men.* 97a-c; ma cfr. anche il famoso fr. 3DK di Archita.

<sup>53</sup> VI 505a2, 4. Ancora una volta, l'oggetto «massimo» dell'apprendimento intellettuale viene qualificato con notazioni di carattere pratico, etico-politico.

ὄντα)<sup>54</sup> A questo punto Socrate confessa che in effetti non sa, e che non è bene che uno parli delle cose che non sa come se sapesse.<sup>55</sup> Al che, in contrappunto significativo, e naturalmente in perfetto «stile» socratico, Adimanto replica: «Come se le sapesse, no; è giusto però voler parlare da uomo veramente convinto della propria opinione»<sup>56</sup> Un altro dei tanti piccoli segnali, di quelle «spie» proprie dello stile platonico, che ci fanno vedere come la coscienza platonica sia sempre estremamente attenta al rapporto tra credenza soggettiva e corrispondenza al «ciò che è» della propria opinione: una tensione alla verità, sempre, nella piena consapevolezza della necessità, sempre, di sottoporre ad esame le proprie opinioni. E sempre, ancora, nell'orizzonte dichiarato di una «ontologia» di stampo parmenideo.

Quando, dunque, l'occhio dell'anima

«si fissa saldamente su ciò che è illuminato dalla verità e da ciò che è (ἀλήθειά τε καὶ τὸ ὄν)<sup>57</sup> lo coglie e lo conosce, ed è evidente la sua intelligenza (καὶ νοῦν ἔχειν φαίνεται); quando si fissa invece su ciò che... nasce e perisce, allora non ha altro che opinioni (δοξάζει)... e somiglia a persona senza intelletto (ἔοικεν αὖ νοῦν οὐκ ἔχοντι) ... Ora, l'idea del bene è ciò che dà agli oggetti conosciuti la verità, e a chi conosce la facoltà di conoscere (τῷ γινώσκοντι τὴν δύναμιν); ... essa è causa della scienza e della verità (αἰτίαν δ' ἐπιστήμης οὔσαν καὶ ἀληθείας)<sup>58</sup> in quanto conosciute (ὡς γινωσκομένης). [Scienza e verità] sono simili al bene (ἀγαθοειδῆ), ma... il bene non è né l'una né l'altra delle due... Agli oggetti conoscibili essa dà non solo la proprietà di essere conosciuti, ma anche l'essere e l'esistenza (τὸ εἶναι τε καὶ τὴν οὐσίαν), anche se il bene

<sup>54</sup> VI 505d5-9: ma anche qui, con un inevitabile riferimento al «credere», cioè all'interiorità dell'opinione soggettiva: «trattandosi di cose giuste e belle (δίκαια μὲν καὶ καλὰ), che sono soltanto apparenza (δοκοῦντα) e anche se non sono effettivamente tali (κἂν <εἶ> μὴ εἶη), molti sceglierebbero di farle... e di far credere di possederle (πράττειν καὶ κερτῆσθαι καὶ δοκεῖν). Mentre se si tratta dei beni (ἀγαθὰ) nessuno si contenta più di ottenere i beni apparenti, ma cerca quelli effettivi (ἀρκεῖ τὰ δοκοῦντα κτᾶσθαι, ἀλλὰ τὰ ὄντα ζητοῦσιν) e non esita a disprezzare l'apparenza (δόξαν)».

<sup>55</sup> VI 506c2-3.

<sup>56</sup> VI 506c4-5: οὐδαμῶς γ', ἔφη, ὡς εἰδότα, ὡς μέντοι οἰόμενον ταῦθ' ἅ οἶεται ἐθέλειν λέγειν. Dove, come si vede, l'accento è posto appunto sull' «onestà» di colui che parla nel sottoporre ciò che crede al vaglio dell'esame con l'altro. Altri esempi di accenni al non sapere di Socrate, ma alla necessità, comunque, di esporre ciò che realmente pensa, sono in V450d-e, VI 507a.

<sup>57</sup> VI 508d5: quasi un'endiadi, a questo punto.

<sup>58</sup> Cfr. 509a6-7.

non è l'esistenza, ma qualcosa che per dignità e potenza trascende l'esistenza (ἐπέκεινα τῆς οὐσίας).<sup>59</sup>

Di questo famosissimo passo del VI libro vorrei sottolineare qui soltanto alcuni aspetti problematici che più da vicino attengono al nostro tema. Se raffrontiamo il nostro passo con 412-413, vediamo che in quest'ultimo la «vera opinione» sembrava assimilata alla verità: la vera opinione era infatti pensare il vero. Qui invece sembra distinta dal pensiero (*nous*), ed anzi ad esso contrapposta: chi opina non usa l'intelletto. Potrebbe essere allora il pensare-senza-coscienza il vero? Ma anche questo è problematico: avere una vera opinione significa pensare qualcosa ritenendolo vero, quindi sempre con coscienza. Il *nous* allora in questo passo non può significare la coscienza del pensare; e «senza *nous*» non può significare senza coscienza, o senza pensare; potrebbe significare, rimanendo all'interno della più autentica prospettiva platonica, trovarsi casualmente nella verità, pensare la verità, ma senza saperne dare ragione. Possiamo anche dire che si tratta di un grado di certezza basso, laddove quello alto è l'intelletto, perché è solo l'intelletto che conosce il bene. Si potrebbe ancora dire, estrapolando un poco, che l'opinione vera riguarda il divenire; laddove l'intelletto è il possesso di quella conoscenza che consente di dire vera un'opinione: cioè, in definitiva, il possesso dell'idea del bene. Ecco perché si può «essere nella verità», cioè agire bene ed avere un'opinione vera, anche senza avere l'intelletto, cioè senza possedere appieno la «scienza della verità», in questo contesto l'idea del bene, che dà verità ed utilità a tutte le altre idee e quindi anche al nostro agire. Del resto l'intelletto, si dice nel libro VII, è strettamente collegato alla dia/noia, al pensiero discorsivo: si chiama dialettico (διαλεκτικὸν καλεῖς) chi rende ragione della realtà di ciascuna cosa (τὸν λόγον ἐκάστου λαμβάνοντα τῆς οὐσίας), e nella misura in cui riesce a darne ragione a sé e ad altri, in tale misura ne ha intelligenza (νοῦν).<sup>60</sup> Perciò la dialettica è come il coronamento dei nostri studi (ὥσπερ θριγκὸς τοῖς μαθήμασιν ἢ διαλεκτική)<sup>61</sup> e non c'è disciplina più alta di essa. E l'intelletto, che è quella parte che ci fa apprendere (ὧ γὰρ μαθάνομεν), è sempre teso a conoscere la

<sup>59</sup> VI 508d6-509b9.

<sup>60</sup> VII 534b3-5.

<sup>61</sup> VII 534e2-3.

verità, così com'essa è (πρὸς τὸ εἰδέναι τὴν ἀλήθειαν ὅπη ἔχει πᾶν ἀεὶ τέταται).<sup>62</sup>

Verità come oggetto della tensione continua dell'anima del filosofo; verità come realtà oggettiva, (relativamente) indipendente dalle credenze del singolo. Tutti e due questi aspetti, strettamente, dialetticamente e problematicamente connessi, sono presenti anche nella cosiddetta «disputa sui piaceri» del libro IX. Dei tre tipi di uomini, caratterizzati dalla prevalenza dell'elemento *epithymetikon*, *thymoeides*, *logistikon*, il filosofo è quello che dice cose più vere, perché è capace di giudicare bene (καλῶς), cioè con esperienza, intelligenza e discorso (ἐμπειρία τε καὶ φρονήσει καὶ λόγῳ).<sup>63</sup> Gli altri due tipi di uomini, se pure apprendono la verità così com'essa è (αὐτὴν τὴν ἀλήθειαν οἷόν ἐστιν), sono meno esperti del filosofo rispetto al piacere dato dal sapere. Dunque per il piacere della contemplazione dell'essere (τῆς δὲ τοῦ ὄντος θέας) il filosofo è l'unico a unire esperienza e intelligenza (φρονήσεως μόνος ἐμπειρος γεγωνῶς ἔσται). E se si deve giudicare mediante i ragionamenti, e i discorsi sono lo strumento peculiare (ὄργανου) del filosofo, e se i criteri del giudizio sono l'esperienza, l'intelligenza e il ragionamento, ne consegue necessariamente (ἀνάγκη) che siano verissime le cose lodate dal filosofo e da chi ama il ragionamento, ossia dal «filologo» (ἄ ὁ φιλόσοφος τε καὶ ὁ φιλόλογος ἐπαινῆ, ἀληθέστατα εἶναι)<sup>64</sup> il piacere più dolce e la vita più piacevole sono i suoi.<sup>65</sup> Con questa premessa, che pone la verità come conseguenza necessaria di una serie di ipotesi poste ma non dimostrate, e che comunque già lega il campo della verità a quello del piacere e della felicità, inizia il discorso sul piacere del filosofo (584a-587a).

#### 4. Il discorso inizia con una bella e dialettica precisazione:

la quiete sembra (φαίνεται) piacevole rispetto a ciò che è penoso, e penosa rispetto a ciò che è piacevole, ma non c'è niente di sano in queste apparenze, ma solo inganno, seduzione (γοητεία). .. [Infatti] né il piacere è cessazione del dolore, né il dolore del piacere... [Avviene come quando] uno è trasportato dal basso ad

<sup>62</sup> IX 581b5-6.

<sup>63</sup> IX 581a1-5.

<sup>64</sup> IX 582a9-e9.

<sup>65</sup> IX 583a2-3.



una posizione mediana, da questa guarda al luogo da cui si è sollevato, e pensa di trovarsi sollevato, ... perché non ha visto ciò che veramente è alto (τὸ ἀληθῶς ἄνω) ... E se viene riportato indietro, avrà l'impressione di essere stato tirato giù, e sarà vera questa sua opinione (ἀληθῆ οἶοιτο), ... ma perché ha inesperienza (μὴ ἔμπειρος) di ciò che è veramente alto e medio e basso (τοῦ ἀληθινῶς ἄνω τε ὄντος καὶ ἐν μέσῳ καὶ κάτω) ... Ora, persone inesperte della verità (οἱ ἄπειροι ἀληθείας), oltre ad avere opinioni malate (μὴ ὑγιεῖς δόξας) su molte cose, si trovano rispetto al piacere e al dolore e alla condizione intermedia in una simile condizione. Quando vengono portate verso il dolore hanno opinioni vere (ἀληθῆ τε οἶονται) e realmente provano dolore (τῶ ὄντι λυποῦνται); e quando sono portate a condizioni intermedie credono di trovarsi in una situazione di soddisfazione e di piacere: ma s'ingannano, perché per inesperienza del piacere (ἀπειρία ἡδονῆς) contrappongono il dolore all'assenza di dolore, così come chi non conosce il bianco contrappone il grigio al nero (ὥσπερ πρὸς μέλαν φαιὸν ἀποσκοποῦντες)... Ora, fame, sete e simili sono in certo modo lacune nella struttura del corpo (κενώσεις... τῆς περὶ τὸ σῆμα ἕξεως), così come ignoranza e stoltezza sono un vuoto nella struttura dell'anima (κενότης... τῆς περὶ ψυχὴν αὐ ἕξεως)... Questi vuoti si riempiono con nutrimento (τροφῆς) e acquistando intelletto (νοῦν ἰσχύων)... E la pienezza più vera (πλήρωσις δὲ ἀληθεστέρα) è propria di ciò che ha più essere (τοῦ μᾶλλον ὄντος)... E quale di questi due generi partecipa di più della pura realtà (καθαρᾶς οὐσίας)? Quello che riguarda gli alimenti, o quello che comprende la vera opinione (τὸ δόξης τε ἀληθοῦς εἶδος), la scienza, l'intelletto e ogni virtù (ἐπιστήμης καὶ νοῦ καὶ συλλήβδην αὐ πάσης ἀρετῆς)? ... E se ciò che ha meno verità ha anche meno realtà εἰ δὲ ἀληθείας ἦττον, οὐ καὶ οὐσίας), ... quei generi di cose che servono alla cura del corpo hanno meno verità e realtà (ἦττον ἀληθείας τε καὶ οὐσίας μετέχει) dei generi che servono alla cura dell'anima. ... E dunque se è piacevole riempirsi delle cose convenienti alla propria natura, ciò che più si riempie realmente delle cose che sono, più realmente e veramente (μᾶλλον ὄντως τε καὶ

ἀληθεστέρως) farà godere di un vero piacere (ἡδονῆ ἀληθεῖ)  
... E allora le persone che non conoscono intelligenza e virtù... né  
mai si sono riempite realmente di ciò che è (οὐδὲ τοῦ ὄντος τῶ  
ὄντι ἐπληρώθησαν), né hanno gustato un solido e puro piacere...  
Coloro che seguono la scienza e la ragione e riescono a cogliere i  
piaceri che l'intelligenza indica (τὸ φρόνιμον ἐξηγῆται),  
coglieranno i più veri, per quanto è loro possibile coglierne i veri  
(τὰς ἀληθεστάτας τε λήψονται, ὡς οἷόν τε αὐταῖς ἀληθεῖς  
λαβεῖν), perché seguono la verità (ἅτε ἀληθεία ἐπομένων)  
... E se tutta l'anima segue l'elemento filosofico e non è turbata  
da discordia, ciascuna sua parte, oltre ad adempiere ogni altro suo  
compito, è giusta, e inoltre ciascuna gode i propri piaceri, i migliori  
e i più veri che le sia possibile (βελτίστας καὶ εἰς τὸ δυνατὸν  
τὰς ἀληθεστάτας) »<sup>66</sup>

Questo passo è estremamente importante per le cose che andiamo dicendo, da diversi punti di vista. Innanzi tutto, è un passo fortemente retorico, alla maniera di Platone, nel senso che la bellezza e l'apparente consequenzialità del discorso, piegate all'esigenza etica di presentare la verità come una guida fondamentale per la vita, nascondono aporie teoretiche che tuttavia sono abbastanza evidenti. E queste aporie sono dovute al persistere, nel Platone che vuole contrapporre un'oggettività della verità alle singole verità degli uomini, delle prospettive dei sofisti. Il discorso è sul piacere, e inizia con la bellissima puntualizzazione che piacere e dolore non sono due stati che possano essere definiti soltanto nella loro contrapposizione: il piacere non è cessazione del dolore, né il dolore cessazione del piacere: chi, avendo finito di soffrire, scambia questo suo stato con quello del piacere, s'inganna, perché ha una concezione del piacere come pura passività, laddove esso è un'attività dell'anima. Eppure, queste opinioni degli uomini che credono di provar piacere e di soffrire in tal modo, hanno anch'esse una loro verità: «sarà vera questa loro opinione (ἀληθῆ οἶοιτο)». La stranezza è che si tratta di un'opinione vera legata... all'inesperienza della verità, dal momento che essi sono ἄπειροι ἀληθείας. Questo ci richiama all'esempio della caverna, come abbiamo visto sopra, in cui, in ogni momento del suo processo di ascesa verso la

---

<sup>66</sup> IX 584a7-587a1.

verità, l'uomo crede in una sua verità; ma questo significa anche che l'uomo ritiene vera l'opinione che possiede, e può dichiararla falsa solo quando fa altre esperienze e quindi cambia opinione e può giudicare non vere le opinioni di prima. E non soltanto non vere, ma anche «opinioni malate», μη ὑγιεῖς δόξας. Ma c'è un'altra stranezza, e tuttavia bellissima: il testo sembra stabilire comunque una differenza tra i due stati del piacere e del dolore. Quando si soffre, si hanno sempre opinioni vere: τῶ ὄντι λυποῦνται; quando si prova piacere, si possono avere opinioni false, per inesperienza del piacere: ἀπειρία ἡδονῆς.<sup>67</sup>

E poi c'è l'evidente ribaltamento della verità dal piano del discorso sul piano ontologico. La teoria del vuoto/pieno serve anche a questo scopo, per cui meno verità significa meno realtà. Qui appare il «piacere vero», legato, come nel *Filebo*, alla conoscenza, all'intelligenza e alla virtù. Il senso etico di questo collegamento è chiaramente individuabile: una scelta di vita, la scelta dell'intelligenza e della virtù, è la sola che assicura i più nobili piaceri, qualificati come i «più veri». Ma anche in questo passo, la scelta della ragione, come sempre in Platone, non significa affatto una mortificazione o una messa tra parentesi della corporeità, in una visione ascetica o addirittura mistica, come duemilaquattrocento anni di «platonismo» vorrebbero farci credere, bensì soltanto un «ideale regolativo» della nostra vita, nella pienezza del nostro essere. E' sintomatico infatti che alla fine del passo si dichiari che siano *tutte* le parti dell'anima, quando sono appunto armonizzate dall'elemento filosofico, a godere dei propri piaceri, «i migliori e i più veri per quanto sia possibile (βελτίστας καὶ εἰς τὸ δυνατὸν τὰς ἀληθεστάτας)».

---

<sup>67</sup> Tutto questo discorso può essere messo in relazione a quello sulla vita mista di piacere e intelligenza nel *Filebo*. Per la teoria del vuoto/pieno cfr. *Phil.* 35; per i piaceri falsi, legati appunto all'opinione falsa, cfr. *Phil.* 36c sgg.



## EL ESTRIBILLO EN LA POESÍA CLÁSICA, O EL PODER DE LA REPETICIÓN.<sup>1</sup>

DAVID KONSTAN  
BROWN UNIVERSITY

### **Resumen**

El estribillo abraza dos aspectos opuestos de la repetición: el deseo nostálgico de mantener una condición primitiva de la felicidad, y el desarrollo o evolución, rumbo adelante, hacia un nuevo estado. A la vez, el estribillo está conectado con un movimiento cíclico, que sugiere la posibilidad de hacer parar el tiempo y, quizá, hasta de superarlo. Este artículo analiza -por primera vez- las varias funciones de esta fórmula en la poesía clásica.

### **Abstract**

*Refrains embrace two opposite aspects of repetition: a nostalgic desire to preserve a primitive state of happiness, and a forward movement or progression toward a new condition. At the same time, moreover, refrains suggest the possibility of stopping time, or even, perhaps, of transcending it. This paper analyzes, for the first time, the several functions of this formula in classical poetry.*

A primera vista, puede parecer raro el hecho de que no haya ninguna investigación sistemática del estribillo en la poesía clásica. En parte, la causa puede tener algo que ver con la escasa ocurrencia de ello: tenemos muy pocos ejemplos de auténticos estribillos, en contraste con, por ejemplo, la repetición del primer verso de un poema en el último verso, como en la famosa amenaza que lanza Catulo a sus amigos Furio y Aurelio: *paedicabo ego vos et irrumabo* (16.1, 14), donde el último verso, repitiendo el mensaje del primero, da al poema un

---

<sup>1</sup> Isabel Moreno ha corregido la versión española de este artículo con su generosidad y atención habituales.

marco o cierre. Por supuesto, una gran cantidad de la poesía griego-latina antigua se ha perdido, sobre todo las formas más populares, donde hubiéramos esperado encontrar los estribillos. Sin embargo, el hecho mismo de que los estribillos sean evidentemente característicos de la poesía popular puede explicar el caso omiso que los estudiosos han hecho de ellos: parecen ser casi un fenómeno subliterario, una especie de relleno que sirve para aumentar un poema sin añadir nada de sustancia; o bien una ocasión para que el poeta se dé una pausa en la recitación y piense en qué va a decir luego, como el uso de la palabra «pues,» o más bien la forma prolongada «pueeeeeeeeeesss,» extendida casi al tamaño de un verso entero en la conversación coloquial española. Los estribillos destacan en un poema, además, porque parecen mal adaptados a su contexto; cómo podrían ser siempre relevantes, si las mismas palabras ocurren en diferentes partes del poema: si son apropiadas a la primera situación, hay poca probabilidad de que vayan a serlo en la segunda, tercera, o cuarta.

Algunas de estas objeciones no toman en cuenta los verdaderos usos del estribillo en la poesía. Consideremos la última, la de su referencia al contexto. Muchos estribillos tienen un carácter metapoético. Lo que quiero decir es que se refieren no a la situación descrita en el poema, sino a la recitación (o composición) del poema mismo. Hay un buen ejemplo en el primer Idilio de Teócrito, en el cual hay de hecho tres diferentes estribillos, aunque difieran poco entre sí. El primero es: «Empezad!, queridas Musas, empezad! la canción pastoral» (64, etc.); el segundo, que comienza con el verso 94: «Empezad otra vez...!»; y el tercero: «Parad!, Musas, parad! la canción pastoral» (127, etc.). Estas exclamaciones no pretenden hacer ninguna referencia específica al contenido de los versos, sino que son sencillamente hitos extra-poéticos que indican el comienzo, el medio, y el fin de la canción. Pero por qué usaría un poeta un mecanismo semejante? Más en general, qué papel podría desempeñar en la creación poética una forma tan destacada de la repetición?

Para dirigirme a esta cuestión, se debe reflexionar primero sobre la naturaleza de la repetición misma como elemento de la poesía, y luego, armado del resultado, sea cuál sea, adquirido como efecto de esta excursión, volver al caso particular, y exagerado, del estribillo.

A nivel más abstracto, la repetición es, desde luego, un elemento esencial en todas las lenguas. Una palabra que ocurre una sola vez sería apenas inteligible, un ruido sin sentido. La poesía, además, como una forma de lenguaje más elevada e intensiva que el cotidiano, explota la repetición para finalidades de todo tipo; por

ejemplo, para revelar semejanzas entre ideas o acontecimientos disímiles, o, al contrario, para poner el énfasis en los contrastes entre ellos. Vistas de esta manera, las fórmulas características de la poesía oral, como la de Homero, no son en absoluto un impedimento respecto a la composición poética, sino más bien un recurso importante, base de las muchas, ricas y sutiles resonancias que los estudiosos han investigado con tanto provecho en los años recientes. Sin embargo, las fórmulas de Homero, incluso cuando se extienden a un verso entero, no son estribillos, por lo que hace falta decir algo más de esta técnica literaria en particular.

Para acercarme a esta cuestión, propongo una distinción terminológica entre dos palabras que parecen ser casi sinónimas: «repetición» e «iteración.» Supongamos, para el propósito de nuestra pesquisa, que la «iteración» se refiere a una secuencia de dos o más acontecimientos exactamente iguales, salvo que uno sucede más tarde que el otro. La única relación entre ellos es la de la sucesión temporal; más específicamente, un evento posterior no contiene o implica ninguna referencia a algún caso anterior. En el caso de la «repetición», por el contrario, hay precisamente una referencia de este tipo.

Para ver lo que quiero decir con esta distinción, vamos a considerar brevemente un pasaje curioso en el *De rerum natura* de Lucrecio. Se halla como cúlmen de las pruebas que ofrece Lucrecio acerca de la imposibilidad de sobrevivir a nuestra propia muerte (3.847-60):

Ni aunque después de muertos recogiese  
Nuestra materia el tiempo, y la juntase  
Segunda vez como al presente se halla,  
Y a la luz de la vida nos volviese,  
Este renacimiento nada fuera  
Siendo una vez cortada la existencia.  
Ninguno de nosotros se molesta  
Por lo que un tiempo fue, ni se entristece  
Por los sujetos que ha de hacer el tiempo  
De la materia nuestra. Pues si miras

DAVID KONSTAN

La inmensidad de los pasados siglos  
Y la asombrosa variedad que tienen  
Todos los movimientos de materia,  
Podrás tú conocer muy fácilmente  
Que en el orden actual se han combinado  
Más de una vez los mismos elementos.  
Esto no lo comprende la memoria,  
Porque ha mediado pausa en nuestra vida  
Y se han extraviado los principios  
De nuestras almas con los movimientos  
Nuevos enteramente a los sentidos.<sup>2</sup>

Lucrecio propone aquí la reconstitución o regeneración idéntica de nuestros cuerpos y mentes en momentos de tiempo sucesivos aunque muy distantes el uno del otro, y, sin embargo, argumenta que eso no implica que podamos vivir más allá de nuestra muerte. La razón es que la persona nuevamente constituida es idéntica a la antigua: no hay ninguna memoria del yo anterior, ninguna referencia al pasado. Cada recurrencia es sólo una iteración, y dónde se encuentra uno, en la serie o sucesión, no importa nada en absoluto.

Yo propongo que la repetición, en contraste con la iteración, necesariamente involucra o implica la memoria; y, como consecuencia, una comparación del presente con el pasado -un componente imprescindible del tiempo. Si es así, entonces el momento posterior tiene que ser diferente del anterior; al menos en cuanto el «más tarde» incluya una referencia al más temprano; un recuerdo de aquello. En cambio, el anterior no implica ningún recuerdo de sí mismo. Para utilizar un ejemplo muy simple; si yo digo, «Cierra la puerta!», y luego, poco después, repito la misma orden, la segunda vez que la digo es diferente de la primera,

---

<sup>2</sup> Traducido por D. José Marchena, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999; edición digital basada en la edición de Madrid, Librería de Hernando y Compañía, 1918.



porque yo sé y el otro sabe que lo he dicho dos veces. Si la misma frase se repitiera en una grabadora que, por algún motivo, siguiera volviendo al mismo trecho de la cinta, como un disco rayado, sería mera iteración y no repetición. Es precisamente el papel de la memoria, y la referencia implícita a, o la comparación con, un evento más temprano, lo que vincula la repetición en el sentido más general con tales recursos literarios como la alusión, la imitación, y la representación: todos estos mecanismos llevan implícita la idea de una copia; la referencia al modelo u original de lo que tiene su derivación o herencia.

La repetición, pues, forzosamente lleva consigo la idea de la diferencia o la desviación. No puede haber una identidad total entre el primer caso y el segundo, porque si fuera así, sería un caso de iteración y no de repetición. Con la repetición hay siempre una especie de inexactitud o error, si lo que se busca es una réplica perfecta. El hecho de que una reproducción nunca pueda duplicar verdaderamente el arquetipo es la base de la crítica de la mimesis que Platón expone en la *República* (cf. Johnston 1990: 17-21). La repetición, vista de esta manera, es como un descenso, o deterioro; una equivocación; un facsímil imperfecto. Entre el modelo y la copia hay un declive, y éste es el que produce la nostalgia por una integridad perdida, por el estado de perfección originario que ha desaparecido. Con la imitación, estamos a un paso distante de la realidad, en el mundo caído del simulacro.

Con todo, si la repetición es, desde un determinado punto de vista, un indicador de deficiencia, porque inevitablemente no puede recobrase la totalidad originaria -este concepto es, quizá, indicado por la palabra misma «repetición,» que significa «pedir» o «buscar otra vez»- hay también, no obstante, otro sentido en que funciona del modo precisamente opuesto; es decir, para llevarnos más cerca de la meta o finalidad concebida que se localiza en el futuro. Pensemos en la expresión, «la práctica hace al maestro»! Aquí uno repite una acción no para recobrar o imitar una condición originaria, sino para mejorar su habilidad (como comenta Stone 1989: 17: «La palabra francesa que significa «ensayo» es la misma que la repetición, ‘répétition’»). Ése es un tipo de repetición que mira adelante, no atrás; prospectiva, en vez de retrospectiva, como si Sísifo hubiera empujado su piedra una y otra vez hacia arriba, subiendo la colina con la intención de hacerlo cada vez mejor. Se observa bien, pues, que la repetición puede significar no sólo la pérdida sino también el progreso. Desde este punto de vista, no es que las subsecuentes imitaciones del original sean defectivas, sino que los esfuerzos más tempranos con sus errores concomitantes van paulatinamente siendo eliminados hasta que consigamos hacerlo bien.

Hasta ahora, he ido describiendo la repetición retrospectiva, la que mira hacia atrás, hacia un punto originario; y la prospectiva, la que se fija en una meta futura (cf. Kierkegaard 1964: 33, 53, y el comentario de Perkins 1993). Pero entre estas dos especies de la repetición hay una tercera: la repetición «estancada» o «parada»; la del aburrimiento; la de no moverse ni hacia delante ni hacia atrás; una señal más bien de estar atrapado en un momento o patrón de eventos que vuelve a producirse continuamente. Esta forma de repetición corresponde a la idea griega del infierno: una reiteración interminable, como los castigos de Títios, de Ixión, de Tántalo, de las Danaïdes, y de Sísifo. El propósito último de estos tormentos es que no sean meras iteraciones: si Sísifo no tuviera memoria de haberse esforzado por subir la piedra cuesta arriba ya antes, sino que fuera para él siempre la primera vez, no encontraría nada desagradable en las ordalías. Se supone que Sísifo sabe cada vez que va repitiendo la misma desesperada tarea, y que se acuerda de los infinitos fracasos anteriores al intentar hacerlo una vez más. Lo que le falta es el sentido de progreso, de ir avanzando hacia una meta, la posibilidad de lograr y no tener que empezar siempre de nuevo en el mismo sitio -el «mismo sitio,» excepto por el hecho de que él sabe bien que ha estado allí ya antes. También el amor, según los poetas eróticos de la época clásica lo representaban, es la persecución de un objetivo que siempre retrocede y se aleja; y es el patrón de todos nuestros deseos irracionales.

Finalmente, hay también un sentido en que la repetición misma puede llevar a alguien a una condición o un estado trascendente. Pensemos en la repetición de la sílaba sagrada «om» en la tradición budista, que, según se cree, nos ayuda a vaciar la mente y prepararla para que pueda intuir la ausencia de tiempo, la atemporalidad. En el mundo clásico las fórmulas repetitivas -a veces no más que disparates-, que se usaban en los hechizos o encantos mágicos, tal vez funcionaran en esta manera, parando el tiempo en su carrera -o quizá lo que pasa es que, en este caso límite, la repetición se reduce a mera iteración.

Sea como fuere, hemos individualizado cuatro aspectos distintos de la repetición, y todos tiene que ver con el tiempo: la decadencia o desviación respecto a un modelo originario; el progreso hacia la perfección en un arte; el sentido de torpeza, de no poder moverse mientras el tiempo sigue avanzando; y la supresión del tiempo mismo en los ejercicios místicos, cuando pronunciamos infinitas veces los mismos sonidos (cf. Armstrong 2001: 10).

Las teorías modernas de la repetición en el discurso destacan su aptitud paradójica de evocar múltiples y contradictorias respuestas. Así, Carla Bazzanella

(1996: viii), comenta que la repetición «puede cumplir funciones exactamente opuestas; por ejemplo «énfasis y amplificación emocional,» y también «un efecto de debilitación o de mengua.» Añade además la autora que la repetición «puede usarse para expresar el acuerdo y igualmente el desacuerdo.» En el mismo sentido, Barbara Johnstone (1994: 6) observa: «La repetición opera de una manera didáctica, juguetona, emocional, expresiva, ritualista; la repetición se puede utilizar para dar énfasis o para iterar, aclarar, confirmar.... Se repite para producir éxtasis... Los actores repiten para aprender las letras» (cf. Kawin 1972: 5).

Y, sin embargo, me parece que estas múltiples funciones semánticas de la repetición nos pueden ayudar a entender el estribillo poético, recurso al que deberíamos ahora volver- y, con ello, a la relación entre la repetición y el tiempo.<sup>3</sup>

En la literatura clásica, si está permitido extrapolar de los pocos estribillos que han llegado hasta nuestros tiempos, el tiempo es un motivo característico. Un ejemplo temprano se encuentra en el primer sistema estrófico (después de los anapestos) en el stásimon inicial del *Agamenón* de Esquilo. El coro cuenta el presagio de las águilas que atacaron la liebre embarazada, con su augurio doble del triunfo sobre Troya y la venganza por el festín nefasto de los depredadores; y resume su angustia por la previsión pasada, su ahogo actual, y la incertidumbre del futuro en la frase, repetida tres veces: «entona un canto de duelo, de duelo, pero que el bien consiga triunfar!» (121, 139, 159). Obvio el ejemplo, muy abreviado, del canto del ruiseñor en *Las Aves* de Aristófanes, y el canto del coro en *Las Ranas* (*brekek koax koax koax*), y voy directamente a los más extensos. En Catulo 64, las Parcas cantan un epitalamio por Peleo y Tetis (nótese que los tres poemas de Catulo que incluyen un estribillo tienen que ver con el matrimonio!). Según cantan, las Parcas van hilando, y el estribillo se refiere al acto de hilar: «Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas» (*curríte ducentes subtegmina, curríte, fusi*, 327, etc.; trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM 1969). Empiezan por anticipar la llegada del novio por la tarde (328-29):

Ya te advendrá, portando lo que los maridos desean,

Héspero; advendrá, con el astro fausto, la conyuge.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sobre el estribillo en la poesía moderna, y la variación que manifiesta precisamente a través de la repetición, véase Magnus (1989: 45-49, 66).

<sup>4</sup> *adveniet tibi iam portans optata maritis*  
*Hesperus, adveniet fausto cum sidere coniunx.*

Acaban, por turno, por referirse al día siguiente (375-81):

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

No su nodriza, en la naciente luz al verla de nuevo,

con el hilo de ayer el cuello podrá circundarle.

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Ni la madre ansiosa, triste porque la niña discorde

duerme a solas, desechará el esperar caros nietos.

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.<sup>5</sup>

Por un lado, el estribillo enfatiza el movimiento circular repetido de los husos. La imagen de la rueda y el interminable recoger la lana hilada en cestas sugieren la idea de un patrón cíclico del destino: todo está predestinado, y sucede una y otra vez. El tiempo parece pararse, o dar vueltas en el mismo sitio. A la vez, el canto está marcado por la progresión de la noche, empezando por la tarde y terminando con la mañana. Hay, pues, un movimiento lineal de la narrativa -que llega hasta el punto culminante de la noche de la boda-, que actúa de contrapunto con la imagen circular de la rueca. Además, Catulo destaca el cambio que ha sucedido en el intervalo: Tetis ya no es virgen, según la noción folklórica de que el cuello de una doncella se ensancha un poco después de su primera experiencia sexual. Incluso la imagen de ceñir el cuello de Tetis con un hilo recuerda la rotación del huso y el hilo de las Parcas (cf. *fila*, 312; *filo* 317).

También Catulo 62 comienza mencionando la estrella vespertina (1-2):

---

<sup>5</sup> *currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*  
*non illam nutrix orienti luce revisens*  
*hesterna collum poterit circumdare filo*  
*(currite ducentes subtegmina, currite, fusi),*  
*anxia nec mater discordis maesta puellae*  
*secubitu caros mittet sperare nepotes.*  
*currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*

Véspero llega, jóvenes; levantaos, Véspero eleva  
en el Olimpo, al fin, las lumbres largamente esperadas,<sup>6</sup>

y sigue el estribillo, *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae*. El poema acaba, sin embargo, no con la evocación del alba, sino con la indicación de que la niña ya ha madurado y está lista para casarse (57-58):

cuando, maduro el tiempo, logró el conveniente  
connubio  
más cara al varón, y menos es odiosa a su padre.<sup>7</sup>

El tiempo ha avanzado, y el deseo del coro femenino de que se detenga y que la doncella se quede en el regazo de sus padres (20-24) es imposible. Ambas cosas -el movimiento y la parada o el detenimiento- se expresan por la repetición del estribillo.

El otro epitalamio de Catulo (61) también adapta la invocación ritual de Hymen a la forma de estribillo:<sup>8</sup>

...*O Hymenaeae Hymen,*  
*O Hymen Hymenaeae* (4-5, etc.),

<sup>6</sup> *Vesper adest, iuvenes; consurgite. Vesper Olympo  
expectata diu vix tandem lumina tollit.*

<sup>7</sup> *cum par conubium maturo tempore adeptast,  
cara viro magis et minus est inuisa parenti.*

<sup>8</sup> Sobre la «repetición exclamativa,» véase Wills 1996: 58-61; cf. también Pindaro *Himno (Paeon)* 5 con la exclamación repetida «*iêie Dali Apollon.*» Los estribillos de la *Elegía por Adonis* de Bion, aunque más complicados, tienen ellos también un carácter ritual o formulaico: Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, 1, 6, 15, 67; αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν, 28, 37, 63, 86; y ὦλετο καλὸς Ἄδωνις, 2, 6, 15, 28, 62, 86; cf. la fórmula *Kyrie eleêson* o, en la poesía de W.B. Yeats, la exclamación repetida, «The Lord have mercy on us» en «The Lady's Second Song» y «O my dear, O my dear» en «The Three Bushes»; véase Veeder 1968: 20-24.

variando la fórmula al final con

*io Hymen Hymenaeae io,*

*io Hymen Hymenaeae* (124-25, etc.).

En medio hay dos otros estribillos:

*at potest //te volente. quis huic deo // compararier ausit? //* (63-65, «pero puede/  
/ tú queriendo; ¿quién a este dios// osó compararse?» con *queat* en lugar de *potest* en 73);

*Y: abit dies:// prodeas nova nupta //* (94-95, «se va el día; // sal, nueva  
esposa, fuera»).

La orden repetida a la novia de que avance enfatiza la urgencia, y, a la vez, justo por la necesidad de repetirla, indica su reticencia. Otra vez encontramos la tensión entre el progreso adelante del día y el deseo de que se detenga.

Los estribillos son, en general, incompatibles con la poesía sofisticada como la elegía, y, sin embargo, puede que haya un atisbo de tal fórmula en los *Amores* de Ovidio (1.13.1-3, 9-10, 27-31, 47-48):

Ya viene, por encima del Óceano,

dejando a su marido tan anciano

la rubia diosa que nos trae el día

en su escarchado carro.

¿A dónde vas tan rauda, Aurora? ¡Para!

.....

¿A dónde vas tan rauda, molestando a los hombres,

molestando también a las mujeres?

Refrena con tu mano sonrosada

las riendas recubiertas de rocío.

.....

¡Cuántas veces deseé que la Noche  
no te dejara paso  
y que, en su movimiento, las estrellas  
no huyeran de tu rostro!  
¡Cuántas veces deseé que el viento quebrantara  
el eje de tu carro, que cayera  
uno de tus corceles,  
detenido por una espesa nube!  
Envidiosa, ¿a dónde vas tan rauda?  
.....  
Yo ya había terminado mis reproches:  
podría parecer que me había oído,  
pues se ruborizaba. Sin embargo,  
no nació el día después de costumbre.<sup>9</sup>

Aquí, es la primera luz del día, en lugar de la estrella vespertina, la que va subiendo, y el poeta amante querría impedir, en vez de acelerar, su avance. En

---

<sup>9</sup> Trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Ediciones Cátedra, 1993;

*iam super oceanum venit a seniore marito  
flava pruinoso quae vehit axe diem.  
quo properas, Aurora? mane!*

.....  
*quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?*

10 *roscida purpurea supprime lora manu!*

.....  
*optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet,  
ne fugerent vultus sidera mota tuos!*

27 *optavi quotiens, aut ventus frangeret axem,*

30 *aut caderet spissa nube retentus equus!*

*invida, quo properas?*

.....  
47 *iurgia finieram. scires audisse: rubebat —*

*nec tamen adsueto tardius orta dies!*

consecuencia, en lugar de la orden de adelantarse el quasi-estribillo expresa indignación por la prisa que tiene el alba (yo creo que debería haber un juego de palabras en el v. 3 *mane* = «¡espera!» y «mañana,» a pesar del cambio en la cantidad de las vocales). Las repetidas peticiones del poeta (*optavi quotiens*) sugieren también su deseo de parar el amanecer y, a la vez, la futilidad de sus ruegos. Por supuesto, el día llega, a pesar de todo, y el poema acaba con un chiste gracioso.

En el paraclausithyron de Ovidio (*Amores* 1.6), se usa un estribillo regular para expresar su súplica al portero: *tempora noctis eunt; excute poste seram* («la noche pasa; ábreme la puerta!» 24, 32, 40, 48, 56). Aquí, el estribillo mismo contiene una referencia explícita a la marcha del tiempo, al tiempo que, una vez más, la noche avanza inexorablemente hacia el alba, que se ve saliendo, otra vez, en los últimos versos del poema (66).

Igual que en el canto de las Parcas en Catulo 64, en el segundo idilio de Teócrito Simaetha hila mientras canta- no un huso, sin embargo, sino la «rueda mágica» que se llama *iunx*. El estribillo toma dos formas, comenzando con «*Iunx*, trae ese hombre a mi casa» (17, etc.),<sup>10</sup> y luego tornándose a «Dime, señora Luna, desde donde ha venido mi amor» (69),<sup>11</sup> después de que Simaetha ya ha mandado a su criada a aplicar pociones mágicas a la casa de Delfis y empieza a contar la historia de su pasión. Querría sugerir que, en la primera parte del poema, la cualidad repetitiva del estribillo simboliza o figura la rotación de la *iunx*, mientras en la narración que sigue evoca el contraste entre el relato lineal del amor de Simaetha y la advertencia continua de que no había en realidad ningún cambio ni desarrollo en la relación que mantenía con Delfis desde el principio. En el primer idilio de Teócrito, los tres estribillos, como hemos dicho, funcionan como hitos del progreso de la narrativa: «¡Empezad!, queridas Musas, empezad! la canción pastoral...; Empezad otra vez...!; ¡Parad!, Musas, parad...!», etc. Marcan los puntos críticos en la narrativa que llega a la muerte de Dafnis, y apuntan una transición particular con el comienzo de la segunda variación («Empezad otra vez...!») y la llegada de Afrodita en la escena, destacando a la vez la inmutabilidad y constancia

<sup>10</sup> ἴλγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.

<sup>11</sup> φράζέό μευ τὸν ἴκετο, πότνα Σελάνα.



de la pasión de Dafnis- su incapacidad de apartarse de ella- y su caída hacia la muerte, que va a terminar con su estado de enamoramiento.<sup>12</sup>

En su hábil adaptación de ambos poemas de Teócrito, Virgilio, empezando con un concurso de cantar entre Damón y Alfesibeo, comenta que el alba acababa de subir (*Églogas* 8.14-15, 17-18). En el canto de Damón, igual que en el de Alfesibeo, Virgilio elige una fórmula simple: el estribillo principal en cada uno de los cantos (*incipit Maenaios mecum, mea tibia, uersus*, 21, etc.; *ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*, 68, etc.) manifiesta variación sólo al final (*desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus*, 61; *parcite, ab urbe uenit, iam parcite carmina, Daphnis*, 109, el último verso de la égloga). Damón incluye en su canto la historia completa de su enamoramiento, desde el momento en que, cuando tenía doce años de edad, se enamoró por primera vez de Nisa -un «mal error» (*malus error*), lo llama (39-41)- hasta su melancólica anticipación de su propia muerte justo antes del estribillo final (*extremum hoc munus morientis habeto*, 60). Así pues, el estribillo marca el comienzo y el desenlace del canto de Damón y la trayectoria de su vida. En la respuesta de Alfesibeo, Virgilio omite toda referencia a la *iunx* y a la idea de giro o de ciclo que lleva. El poema acaba con un fuego que se enciende espontáneamente, que el cantante toma como señal de que Dafnis finalmente va a venir a él, aunque tiene dudas de que pueda estar engañándose a sí mismo. El estribillo no logra eliminar las sospechas de Alfesibeo: su esfuerzo de terminar con su ardor lleva así un atisbo o presunción de su continuación; más aún, si nos acordamos de que Alfesibeo está repitiendo, de forma modificada, los cantos de Simaetha en el idilio de Teócrito, que acaba su propio poema asegurando a la Luna, justo en el momento en que cede al alba, que va a aguantar su agonía (163-66):

Pero tú, Señora, felizmente ¡gira tus caballos hacia el Océano! Yo aguantaré el deseo como me lo he aceptado desde el principio. Adiós, Luna del trono luminoso, adiós estrellas, que acompañan el carro de la Noche silenciosa.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> En la *Elegía por Bión* de Mosco, el estribillo, ἄρχετε Σικελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι (8, 13, 19, 25, 36, 45, 50, 57, 64, 69a, 85, 98, 108, 113), se repite sin variación.

<sup>13</sup> ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πῶλως,  
πότνι' ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν.  
χαίρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἄστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὄπαδοί.

Una vez más, el fin de la noche coincide con el fin del canto.

La conclusión que saco de este rápido compendio de estribillos y quasi-estribillos es que, entre los poetas griegos y romanos, había una tendencia a utilizarlos en contextos marcados por una tensión entre el avance inevitable de tiempo y la necesidad, o el deseo, por parte de los personajes dentro del poema de hacerlo parar. Este deseo puede asumir la forma de una fijación en un momento prístino de la juventud y la inocencia, como en los epitalamios, o indicar un esfuerzo repetido, pero vano, por conservar un estado o una condición actual y favorable: los poemas de amor ejemplifican la situación más idónea para esta segunda versión. Puede que los cantantes miren hacia atrás, al momento originario de su enamoramiento, pero, sin embargo, el impulso o dinamismo de la narrativa impele al canto a avanzar, a veces hacia la muerte como punto final. El estribillo abraza, así, dos aspectos opuestos de la repetición que comentamos al comienzo: el deseo nostálgico de mantener una condición primitiva de la felicidad, y el desarrollo o evolución, rumbo adelante, hacia un nuevo estado, como el matrimonio. A la vez, el estribillo está conectado con un movimiento cíclico, que sugiere la posibilidad de hacer parar el tiempo y, quizá, hasta de superarlo.<sup>14</sup> Son muchos, los significados del estribillo, y, sin embargo, todos están relacionados con la idea de tiempo. En mi opinión, los poetas clásicos estaban alerta ante sus múltiples significados como una forma altamente marcada de repetición; y lo usaban deliberada y conscientemente, no sólo como reflejo o marca de la poesía popular, sino aprovechando las posibilidades de jugar con dimensiones variadas del tiempo, y para destacar las contradicciones entre el inexorable movimiento hacia adelante de cualquier tipo en la narrativa, y el deseo, igualmente natural y inevitable, de volver a un tiempo ya perdido, o de conservar para siempre un estado feliz, pero ineludiblemente fugaz y transitorio.

## BIBLIOGRAFÍA

Armstrong, K. (2001) *Crisis and Repetition: Essays on Art and Culture*. Michigan.  
Bazzanella, C. (1996) *Repetition in Dialogue*. Tübingen.

---

<sup>14</sup> El estribillo del canto hermoso, el *Pervigilium Veneris*, también combina en una manera muy elegante la idea de la repetición con la del tiempo pasado y de un paso adelante hacia el futuro:

¡Amad mañana, vosotros que jamas habéis amado;  
Vosotros que habéis amado, amad aún mañana!  
(traducción de Sergio d'Hooghvorst).

- Johnston, J. (1990) *Carnival of Repetition: Gaddis's The Recognitions and Postmodern Theory*. Philadelphia.
- Johnstone, B. et al. (1994) «Repetition in Discourse: A Dialogue.» En Barbara Johnstone, ed., *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*. 2 vols. (Norwood NJ = *Advances in Discourse Processes* vols. 47 and 48) vol.1: 1-20.
- Kawin, B. F. (1972) *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Ithaca.
- Kierkegaard, S. (1964) (orig. 1941). *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. Trans. Walter Lowrie. New York.
- Magnus, L. (1989) *The Track of the Repetend: Syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry*. New York.
- Perkins, R. L. (1993) *International Kierkegaard Commentary: Fear and Trembling and Repetition*. Macon GA.
- Stone, J. (1989) *Pirandello's Naked Prompt: The Structure of Repetition in Modernism*. Ravenna.
- Veeder, W. R. (1968) *W.B. Yeats: The Rhetoric of Repetition*. Berkeley. = *English Studies* 34.
- Wills, J. (1996) *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford.



## PRESENTACIÓN DE AUTORES

**Antonio Alvar Ezquerra.** Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Alcalá (España). Director del Departamento de Filología de la UAH. Presidente de la Sociedad española de Estudios Clásicos. Director académico de E-Excellence ([www.liceus.com](http://www.liceus.com)). Premio nacional de traducción. Sus líneas de investigación habituales son la poesía latina desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento y el Humanismo renacentista, aunque también ha realizado publicaciones en otros dominios de la Filología Latina (Tradición clásica, Lingüística, Epigrafía, Numismática, etc.).

**Pedro Luis Barcia.** Presidente de la Academia Argentina de Letras. Profesor Titular de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de La Plata. Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Director de postgrado de la Universidad Austral.

**Angus Bowie.** Profesor de Lengua y Literatura Clásica en el Queen's College de la Universidad de Oxford, Reino Unido, y Editor de la revista *Journal of Hellenic Studies*.

**Claude Calame.** Directeur d'études École des Hautes Études en Sciences Sociales Centre Louis Gernet de recherches comparées sur les sociétés anciennes. Professeur honoraire de langue et littérature grecques Université de Lausanne. Après avoir été professeur de langue et littérature grecque à l'Université de Lausanne, Claude Calame est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. Parmi ses livres traduits en anglais: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca & London (Cornell University Press) 1995, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton (Princeton University Press) 1999, *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham & Oxford (Rowman & Littlefield) 2001 (2nd ed.), *Myth and History in Ancient Greece*, Princeton (Princeton University Press) 2003, *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, Ithaca & London (Cornell University Press) 2005.

**Giovanni Casertano.** Professore ordinario di Storia della Filosofia Antica nell'Università «Federico II» di Napoli. Si interessa principalmente delle filosofie presocratiche e di quella platonica. Dirige le collane «Skepsis. Collana di testi e studi di filosofia antica», presso l'Editore Loffredo di Napoli, e «Autentici falsi d'autore», presso l'Editore Guida di Napoli. E' autore, tra volumi, saggi, articoli, di più di duecento pubblicazioni.

**Zelia de Almeida Cardoso.** Licenciada en Letras Clásicas, Doctora en Letras y Libre-Docente en Literatura Latina, es Profesora Titular (jubilada) de Lengua y Literatura Latina de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, Brasil, Coordinadora del Grupo de Pesquisa «Estudos sobre o Teatro Antigo» (USP/CNPq) y autora de libros y artículos científicos publicados en periódicos internacionales.

**Fernando García Romero.** Profesor de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid. Se ha dedicado fundamentalmente al estudio de la lírica griega arcaica, de la tragedia, de la comedia y del *corpus* de proverbios griegos antiguos. Ha trabajado igualmente en métrica griega, en el estudio de la transmisión manuscrita de textos griegos y en la pervivencia de la literatura griega, y es igualmente especialista en deporte griego.

**Ana María González de Tobia.** Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Titular del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata es, además, Directora del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área Filología Griega y de la revista *Synthesis*. Se desempeña actualmente como Vicepresidente de la Federación Internacional de Estudios Clásicos.

**Giuseppina Grammatico.** Directora del Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Presidenta de la Sociedad Chilena de Estudios Clásicos. Organizadora de las primeras 10 Jornadas greco-romanas en la Universidad Católica de Valparaíso. Organizadora de los primeros 11 Encuentros Nacionales y los primeros 10 Encuentros Internacionales de Estudios Clásicos (UMCE). Condecoración Fides et Labor (Univ. Católica de Valparaíso) (2000). Premio trayectoria clásica de la Fundación Mustakis (2002). Premio trayectoria clásica de la Unión latina.

**Gregorio Hinojo Andrés.** Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Salamanca, Vicepresidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, miembro del Consejo de Redacción de *Voces, Estudios Clásicos, Tropelías, Logo, Studia Philologica Valentina*. Ha trabajado sobre léxico institucional y político de la época clásica y de la renacentista, sobre géneros literarios, sobre historiografía y retórica latinas clásicas y humanistas, sobre textos tardíos y vulgares, sobre el orden de palabras y sobre Nebrija, Erasmo, Fray Luis de León y el Brocense.

**Martha Patricia Irigoyen Troconis.** Doctora en Letras Clásicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Allí, es Profesora Titular de las asignaturas «Instituciones jurídico-políticas en Grecia y en Roma» en la Facultad de Filosofía y Letras, así como de «Latín Jurídico» en la Facultad de Derecho. También es estudiosa de la tradición clásica en México y Profesora de Latín en el Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina en la Facultad de Medicina, para el desarrollo de proyectos sobre la traducción de textos médicos latinos.

**David Konstan.** John Rowe Workman Distinguished Professor of Classics and the Humanistic Tradition en Brown University (Rhode Island, USA). Sus publicaciones más recientes son *The Emotions of the Ancient Greeks* (Toronto 2006) y una traducción al inglés (junto con Donald Russell) de los Problemas Homéricos de Heráclito. Ha sido Presidente de la American Philological Association en 1999.

**Juan Tobías Nápoli.** Profesor y Doctor en Letras. Es Profesor Titular de Griego y Miembro del Comité Científico del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. Área Filología Griega en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; además, es Consejero Académico y Miembro del Comité Asesor del Doctorado en Letras de la misma Facultad. Actualmente, es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.

**Jaume Pórtulas.** Catedrático de Filología griega en la Universidad de Barcelona y Presidente (entre 2000 y 2006) de la Societat Catalana d'Estudis Clàssics. Ha trabajado sobre la lírica arcaica y sobre la tragedia, y, más esporádicamente, sobre Homero y sobre temas de tradición clásica. Autor de una *Lectura de Píndar* (Barcelona, Curial, 1977) y co-autor (con C. Miralles) de *Archilochus and the Iambic Poetry* (Roma, Ateneo, 1983) y *The Poetry of Hipponax* (Roma, Ateneo, 1988).

**Christopher Pelling.** Regius Professor of Greek at Oxford University. His books include *Plutarch's Life of Antony* (1988), *Literary Texts and the Greek Historian* (2000), and *Plutarch and History* (2002). He has also written extensively on Greek historiography, especially on Herodotus.

**Jaa Torrano.** Professor Titular de Língua e Literatura Grega na Universidade de São Paulo, e publicou *O Sentido de Zeus. O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo* (São Paulo, Iluminuras, 1996), *HESÍODO - Teogonia* (São Paulo, Iluminuras, 2006, 6a. ed.), *ÉSQUILO - Orestéia* (São Paulo, Iluminuras, 2004, 3 vols.), *ÉSQUILO - Prometeu Prisioneiro* (São Paulo, Roswitha Kempf, 1985), *EURÍPIDES - Medéia* (São Paulo, Hucitec, 1991), *EURÍPIDES - Bacas* (São Paulo, Hucitec, 1995), além de artigos e estudos sobre literatura grega clássica em livros, revistas e periódicos especializados.

**Fabio Vergara Cerqueira.** Professor do Departamento de História e Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), desde 1991, sendo, nesta instituição, coordenador do Laboratório de Antropologia e Arqueologia, desde 2001, e Diretor do Instituto de Ciências Humanas, desde 2002. Filiado à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), tendo sido Presidente, entre 2001 e 2003, e Vice-Presidente, entre 2004 e 2005. Presidiu o V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizados em Pelotas/RS, em 2003, com o tema «Fronteiras e Etnicidade», tendo organizado os anais deste congresso, «Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo», publicado em 2005. Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia do Mediterrâneo Antigo, pela Universidade de São, tendo defendido, em 2001, a tese «Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400). O testemunho dos vasos áticos e dos textos antigos.» Autor de vários artigos e ensaios sobre temas relacionados à Música e à Imagem na Grécia antiga.

**Héctor Vucetich.** Doctor en Física y profesor emérito de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado más de cien trabajos sobre distintos temas de Física y Astronomía, así como algunos cuentos y artículos de divulgación. Actualmente investiga sobre Cosmología, Gravitación y Filosofía Exacta de la Ciencia.



*Presentación de autores*

**Graciela Zecchin de Fasano.** Profesora Titular Ordinaria del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Subdirectora del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas-Área Filología Griega de la misma Universidad.



Se terminó de imprimir  
en octubre de 2007, en los talleres de Fusión Gráfica  
Calle 55 N° 741 - TEL.: 0221-4242389  
en la ciudad de La Plata

