

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

AUTORIDADES

DECANO
Aníbal Viguera

VICEDECANO
Mauricio Chama

SECRETARIA DE ASUNTOS ACADÉMICOS
Ana Julia Ramírez

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Laura Lenci

SECRETARIO DE POSGRADO
Fabio Espósito

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERISTARIA
Jerónimo Pinedo

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES
Julietta Alcoba

CONSEJO DIRECTIVO
María Leticia Mocceró
Alberto Aníbal Pérez
Osvaldo Omar Ron
Héctor Adolfo Dupuy
María Cristina Tortti
Martín Roberto Legarralde
Carolina Sancholuz
Luis Hernán Santarsiero
María Lucía Abbattista
Juan Gabriel Luque

Maién Gómez
Carolina Mastromauro
Iván Martín Hirsch
Simón Agustín Díaz
Sofía Paleo

Candelaria Eugenia Urtasun

SYNTHESIS

Volumen 23

Revista del Centro de Estudios Helénicos
Publicación Anual

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata - Año 2016

DIRECTORA

Dra. Graciela Zecchin de Fasano (UNLP, Argentina)

DIRECTORA HONORARIA

Dra. Ana María González de Tobia (UNLP, Argentina)

EDITORA

Dra. Claudia N. Fernández (UNLP /CONICET, Argentina)

CONSEJO EDITORIAL

Dra. María Isabel Santa Cruz (UBA, Argentina)

Dr. Juan Tobías Nápoli (UNLP, Argentina)

Dra. Filomena Hirata (USP, Brasil)

Dr. Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid, España)

Dr. Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid, España)

COMITÉ ASESOR

Dr. Angus Bowie (Oxford University, Reino Unido)

Dr. Claude Calame (École des Études Supérieures, Paris, Francia)

Dr. Giuseppe Mastromarco (Università di Bari, Italia)

Dr. Christopher Pelling (Oxford University, Reino Unido)

Dr. Osvaldo Guariglia † (UBA, Argentina)

Dr. Jaume Pórtulas (Universidad de Barcelona, España)

Dra. Lucía Athanassaki (University of Crete, Grecia)

Dr. Ewen Bowie (Oxford University, Reino Unido).

Dra. Francesca Mestre (Universidad de Barcelona, España)

ARTÍCULOS

Dra. María Inés Saravia de Grossi

RESEÑAS

Dra. María del Pilar Fernández Deagustini - Lic. Graciela Noemí Hamamé

NOTICIAS

Prof. Deidamia Sofía Zamperetti Martín

Para canje dirigirse a:

BIBHUMA – Biblioteca Prof. Guillermo Obiols.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Universidad Nacional de La Plata.

TE: 54-221-4230125- E-Mail: bibhuma@fahce.unlp.edu.ar

Para ventas consultar en:

www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar o escribir a: publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Impreso por: Estudio Centro

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

© 2016 Centro de Estudios Helénicos - ISSN 0328-1205

Propietario: Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Tirada: 100

Fecha de edición: setiembre de 2016

Dirección: Centro de Estudios Helénicos

Director: Juan T. Nápoli

Subdirectora: Claudia N. Fernández

Docentes-Investigadores: P. Bernasconi, M.P. Fernández Deagustini, A. M. González de Tobia, G. Hamamé, M. L. Mattioli, M.I. Moretti, L. E. A. Pepe de Suárez, M. I. Saravia de Grossi, M.C. Schamun, D. S. Zamperetti Martín y G. C. Zecchin de Fasano

Calle 51 e/ 124 y 125 Edificio C oficina 301 CP 1925, Ensenada.

TE (0054-221) 423-6671/73/75, interno 1136

E-mail: cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del Comité Editorial.

La revista *Synthesis* integra el Núcleo básico de Revistas Científicas Argentinas. Está incluida en:

Art and Humanities Citation Index (science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jmlst/jlsubcatg.cgi?PC)

Ulrich's Periodical Directory,

Latindex (catálogo, <http://www.latindex.unam.mx/catalog/index.html>)

Directorio RevisALAS.

Además está indizada en:

Francis: Sciences Humaines et Sociales (INIST)

MLA

Dialnet

CLASE

Linguistics Abstracts (www.linguisticsabstracts.com/JournalList.aspx?letter=A)

Wiley Blackwell

TOCS_IN (Table of Journals of interest to Classicists)

<http://www.chass.utoronto.ca/amphoras/tdata/inform.toc>.

SCOPUS

EBSCO

Su texto completo se puede consultar en:

Memoria Académica (www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)

SEDICI (sedici.unlp.edu.ar/)

SciELO Argentina

RedAlyC (Red de revistas Científicas de América Latina y El Caribe)

Informe Académico *Academic One File* (Thomson Gale)

SYNTHESIS
VOLUMEN 23, AÑO 2016

CONTENIDO

EDITORIAL

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO 13

ARTÍCULOS

BARBARA GRAZIOSI

El autor en la crítica homérica antigua y moderna: algunas consideraciones 15

AÍDA MIGUEZ BARCIELA

Píndaro y la “verdad” del poema 29

JOSÉ MIGUEL JIMÉNEZ DELGADO

Categorías tradicionales y pragmática: *koí* estructural 39

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI

Una aproximación a la sintaxis espacial de *Suplicantes* de Esquilo 49

JOSÉ VICENTE BAÑULS OLLER

Sófocles, *Traquinias* 526 71

DELFIN FERREIRA LEÃO

Politeuma in Plutarch 87

RESEÑAS

VICTORIA WOHL

Euripides and The Politics of Form, Princeton University Press, Princeton, 2015, xvi + 219 pp.
(María Inés Saravia de Grossi) 101

LOURDES ROJAS ÁLVAREZ

Guía para la presentación del examen intermedio de lengua griega. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 117 pp.

(Deidamia Sofia Zamperetti Martín) 106

CARITÓN DE AFRODISIAS

Las aventuras de Quéreas y Calirroé. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2014, 400 pp.

(Deidamia Sofia Zamperetti Martín) 108

BARBARA GRAZIOSI

The Gods of Olympus. A History. Profiles Books, London, 2013, 273 pp.

(María Luz Mattioli) 109

FRANCESCO DE MARTINO y CARMEN MORENILLA (eds.)

Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo. Serie “Le Rane” 60, Levante editori, Bari, 2015, 461 pp.

(María Inés Moretti) 116

NOTICIAS

XXV CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA: CIDADES 23 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2015.

Graciela C. Zecchin de Fasano 121

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. CLASTEIA III – TEATRO CLÁSSICO E SUA RECEPÇÃO 16-18 MARÇO 2016

María Inés Saravia de Grossi 123

X JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA

María Luz Mattioli 125

NÓMINA DE AUTORES	129
LIBROS RECIBIDOS	133
NORMAS EDITORIALES	135

EDITORIAL

El volumen 23 de la Revista *Synthesis* que hoy presentamos constituye la renovada ejecución de un compromiso científico con la comunidad de classicistas del país y del exterior. Este año hemos decidido acrecentar nuestra presencia con el proyecto de publicar a partir de 2017 dos volúmenes por año con el fin de promover una comunicación más frecuente de las líneas de investigación más recientes y sus resultados. De modo que el primer número del volumen 24 se ha proyectado para el primer semestre y el segundo número aparecerá en el segundo semestre del año.

En los días 26 y 27 de mayo del corriente año, se llevaron a cabo las **X Jornadas de Literatura Griega Clásica**, organizadas por el Centro de Estudios Helénicos como ámbito para la comunicación y discusión transversal de resultados de investigación, así como espacio para dar difusión a los trabajos monográficos de los alumnos de los cursos de Griego III y IV y de los seminarios de grado con sede en el centro. También en este caso nos enorgullece poder exhibir la continuidad de este tipo de encuentro académico que en su última edición contó con la presencia del Dr. Fabio de Souza e Lessa de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Se trata de otro emprendimiento científico de continuidad ininterrumpida hasta el presente organizado por el Centro de Estudios Helénicos.

Los autores y textos abordados en los artículos del presente volumen evidencian una vez más la vigencia de los tópicos, problemáticas e interpretaciones plausibles de la producción poética y filosófica en Antigua Grecia. Los cuestionamientos acerca de la presencia del autor o acerca de la concepción del autor en los poemas homéricos se enhebran con indagaciones frecuentes en campos afines como el de la teoría literaria. De igual modo el proceso conceptual de la verdad en la palabra poética no puede aislarse del estudio exhaustivo de las formas lingüísticas que sustentan la formulación del pensamiento ni de la forma en que el espacio dramático brinda expresión estética a problemáticas tan antiguas -y tan actuales- como la migración, el asilo, la integración.

Revista *Synthesis* continúa aportando un espacio de reflexión y de comunicación a los estudios críticos que, desde el foco de la antigüedad griega, sostienen el lugar de las Humanidades en el contexto de la intelectualidad actual.

Graciela C. Zecchin de Fasano
Directora

EL AUTOR EN LA CRÍTICA HOMÉRICA ANTIGUA Y MODERNA: ALGUNAS CONSIDERACIONES ¹

BARBARA GRAZIOSI
Durham University

RESUMEN

En este artículo discuto las conexiones entre el poeta, los personajes y los lectores. Mi enfoque se funda en lo siguiente: ¿Cómo se imaginan los lectores al autor, cómo imagina el autor a los personajes y de qué modo los lectores son inspirados por los personajes? He seleccionado ejemplos de la tradición homérica y, más específicamente, de algunas estrategias de interpretación en la exégesis antigua, particularmente lo que se ha dado en denominar “soluciones desde el personaje”, para proponer vinculaciones con la interpretación literaria y la crítica textual moderna.

ABSTRACT

In this article I discuss the connections between poet, characters and readers. My focus is based on the following question: How is the author imagined by readers, how are the characters imagined by the author and how the characters inspire readers? I have taken my examples from the Homeric tradition and, more specifically, from some manoeuvres of interpretation in ancient exegesis, particularly the so-called ‘solutions from character’, suggesting a connection with modern textual criticism and literary interpretation.

PALABRAS CLAVE

Homero, autoría, exégesis antigua, Aristarco, ediciones modernas de Homero

KEY WORDS

Homer, authorship, ancient exegesis, Aristarchus, modern editions of Homer

1. El contexto

Ofrezco aquí una pequeña parte de un proyecto en curso, financiado por el Consejo Europeo de Investigación, que dirijo en la Universidad de Durham. En primer lugar

¹ Una primera versión de este artículo fue presentada como conferencia en el Centro de Estudios Helénicos, UNLP, en febrero de 2016. Agradezco a los colegas de la Universidad Nacional de La Plata por haberme permitido exponer allí mi trabajo y por la oportunidad de publicar un breve sumario de ciertas cuestiones clave a través de su discusión en el presente artículo. Mi especial agradecimiento para Graciela Zecchin por su traducción.

expondré los lineamientos generales del proyecto antes de abordar en detalle el problema del autor en la crítica homérica.

La finalidad del proyecto *Poetas vivos: una nueva aproximación a la poesía antigua* es investigar cómo oyentes y lectores imaginaron a los poetas de Grecia y Roma como una clave para la recepción de la literatura clásica. Desde la antigüedad hasta el presente, se ha producido un vasto rango de narraciones y representaciones visuales de los poetas clásicos. Ellas han sido desacreditadas durante un largo tiempo porque no contenían información confiable acerca de cómo los poetas de Grecia y Roma vivieron realmente. La idea básica aquí es que, precisamente a causa de que las biografías, retratos y otros materiales son ficción, ellos nos dicen algo importante acerca de cómo los lectores abstraerón a los autores desde sus propias obras. En general, los materiales que nosotros utilizamos parecen provenir de tres fuentes fundamentales: un encuentro con la poesía clásica -como ya he indicado-, representaciones de poetas y otras figuras consideradas similares a ellos (es decir, las convenciones operativas de la biografía, del retrato y de otros géneros relevantes) y la experiencia vital de la gente que imaginó a los poetas. En síntesis, el proyecto se centra en quienes reconocieron el valor de la poesía clásica, reconfiguraron su relevancia para sus contextos particulares y, de este modo, aseguraron su supervivencia. Estas personas tuvieron a menudo un sentido muy fuerte de la presencia de los poetas: ellos vieron a los antiguos poetas en sueños, tuvieron conversaciones imaginarias con ellos, se burlaron de ellos, escribieron biografías y anécdotas, produjeron retratos, y visitaron los lugares donde se supone que vivieron y murieron. Un análisis de cómo los lectores imaginaron a los poetas griegos y romanos ofrece, por consiguiente, una herramienta poderosa para investigar el movimiento social y el valor cultural de la poesía clásica desde la antigüedad hasta el presente.

Dentro del contexto de este proyecto es posible desarrollar la investigación en múltiples direcciones e invito a los lectores a acceder a nuestro *website* para conocer algunos de los trabajos que hemos realizado.² Recientemente, hemos organizado una exhibición denominada “Viendo al poeta: Retratos en Bibliotecas desde la antigüedad hasta el presente”, centrada en la Biblioteca Obispo Cosin en Durham -una de las primeras en Gran Bretaña en ser decorada con los retratos de autores antiguos y modernos y, por consiguiente, presentada en sí misma como un lugar para un encuentro cara a cara con escritores de tiempos y lugares muy diferentes. En esta oportunidad, me remontaré a la primera elaboración crítica sobre la relación entre autor, personajes y lectores.

Discutiré un aspecto olvidado de la antigua crítica homérica, “la solución desde del personaje”, ἡ λύσις ἐκ τοῦ προσώπου. Creo que esto puede esclarecer las razones por las cuales los eruditos antiguos sintieron la necesidad de recurrir al poeta en el proceso de interpretación; pero, también, argumentaré acerca del proceso a través del cual el texto homérico fue recibido y compuesto. Para decirlo brevemente, ellos ayudan a abordar un

² <https://livingpoets.dur.ac.uk/>

problema muy conocido en las clásicas contemporáneas: el lugar del autor en la crítica homérica actual. Antes de abordar algunas cuestiones acerca de las antiguas prácticas eruditas, ofreceré un breve resumen de las controversias modernas.

2. La crítica homérica actual: la paradoja

La erudición homérica contemporánea contiene una paradoja, o posiblemente dos, relacionadas con la figura del autor. Idénticas apelaciones al poeta tienen efectos opuestos en la crítica textual homérica y en la interpretación literaria. Así, en la crítica textual, una fuerte noción de -se dice- ‘el poeta de la *Iliada*’ generalmente conduce a intervenciones radicales en el texto, tales como la eliminación de ciertos versos, o de secciones enteras, y hasta de cantos enteros -o, una cuestión específicamente relevante para mi argumentación aquí- a un fuerte deseo de consistencia y coherencia en el lenguaje homérico. Los editores que apelan al poeta, frecuentemente hacen esto para identificar defectos en la “Vulgata”, es decir en el texto preservado en los principales manuscritos medievales, y para intentar mejorarlo.

Por el contrario, los eruditos en literatura que apelan al “poeta de la *Iliada*” usualmente lo hacen para defender el texto transmitido y para demostrar que no es el resultado azaroso de una larga tradición de poesía oral, sino más bien de la gran obra de un único y maravilloso poeta. La apelación al “poeta”, idéntica en apariencia, puede, en consecuencia, conducir a diferentes posiciones con respecto a la Vulgata, al depender de si la apelación se hace dentro del contexto de la crítica textual o dentro del campo de la interpretación literaria.

El final del siglo XX presenció la publicación de dos ediciones diferentes de la *Iliada*, una, realizada por Van Thiel para Olms y otra, por West, para Teubner.³ Si me permiten generalizar, Van Thiel confió en la Vulgata homérica. Él consideró que las antiguas variantes transmitidas en los *scholia* homéricos son usualmente notas marginales que alguna vez se ofrecen en los comentarios de los eruditos antiguos (por ejemplo Zenódoto) y que, por consiguiente, ellas tienen escasa significación cuando reconstruimos el texto homérico (veremos un ejemplo de esto más adelante). Van Thiel también estuvo dispuesto a aceptar la “multiformidad” gramatical y morfológica del texto e insistió en que los editores modernos no deberían permitirse correcciones y conjeturas propias. Lo que ellos deberían hacer, más bien, es representar la Vulgata tan fielmente como fuese posible. Van Thiel mismo concede que este es un objetivo modesto. Sostiene: “en crítica textual no se ganan laureles con el texto de Homero”.⁴ West podría, seguramente, estar en desacuerdo con esto: su edición es una brillante muestra de ambición editorial. West no confía en la Vulgata medieval, y ve su tarea como aquella de

³ Van Thiel (1996) y West (1998-2000).

⁴ Van Thiel (1991: xxiv).

exponer y enmendar sus defectos. Para restaurar lo que él cree fue la expresión original de Homero, West utiliza variantes antiguas mal atestiguadas y, sobre todo, emplea su propia agudeza crítica para eliminar lo que él ve como corrupción, modernización, o -lo más importante- como una inconsistencia morfológica y gramatical.

No resulta sorprendente que las dos ediciones con sus enfoques radicalmente diferentes del texto homérico hayan causado un vivo debate.⁵ Un miembro importante en ese debate, aunque no un editor en sí mismo, fue Gregory Nagy, quien sostuvo en numerosas y sucesivas publicaciones que el texto homérico evolucionó a lo largo de un extenso período de tiempo, desde un estado de relativa fluidez en la Edad Oscura a uno de relativa estabilidad a finales del período helenístico. En consecuencia, Nagy aboga por un enfoque inclusivo de las variantes de lectura, que él considera ampliamente como realizaciones igualmente válidas de un multitexto en desarrollo.⁶ Los enfoques de Nagy han encontrado muchos adherentes; pero también críticos firmes. Richard Janko, Margalit Finkelberg y otros han señalado que el grado de variación textual que se encuentra en los poemas homéricos es bastante modesto en comparación con la multiformidad que prevalece en otras tradiciones orales, incluyendo algunas tradiciones griegas antiguas.⁷ Lo que vemos, al menos desde la evidencia que tenemos, es un texto de la *Iliada* y la *Odisea* que es esencialmente estable, significativamente más que, por ejemplo, las tradiciones del *Mahabharata* asiático o, incluso, los poemas del ciclo épico. Más aún, cuando existen variantes de lectura, a menudo es posible distinguir las que tienen más autoridad - al menos, eso es lo que concluimos Johannes Haubold y yo, en parte para nuestra propia sorpresa, mientras trabajábamos en nuestro comentario al canto VI de *Iliada*.⁸

Mi principal propósito es demostrar que el intento de West por mejorar el texto transmitido requiere de una fuerte apelación al autor, y esto es, precisamente, lo que encontramos en la introducción de su edición:

*Ilias materiam continet iamdiu per ora cantorum diffusam, formam autem contextumque qualem nos novimus tum primum attinuit, cum conscripta est; quod ut fieret, unius munus fuit maximi poetae. Nec tamen ille omnia a μῆνιν ἄειδε usque ad Hectoris exsequias uno et perpetuo tempore protulit, quasi "stans pede in uno", sed per multos annos, credo, elaboravit et, quae primum strictius composuit, deinceps novis episodiis insertis mirifice auxit ac dilatavit.*⁹

⁵ Cf. Graziosi and Haubold (2015: 1-27) en que replanteamos nuestra posición en este debate.

⁶ <http://www.homermultitext.org/>.

⁷ Cf. Finkelberg (2000: 1-11), Janko (1994: 289-95), Janko (2000: 1-4).

⁸ Graziosi and Haubold (2010).

⁹ West (1998: V).

La *Iliada* contiene material que fue transmitido oralmente durante largo tiempo, pero, en primer lugar, alcanzó la forma y estructura que nosotros conocemos cuando pasó a la escritura, y esto sucedió gracias a un único y gran poeta. Él no produjo todo desde “canta la cólera” hasta el funeral de Héctor de una sola vez, “stans pede in uno”;¹⁰ sino más bien -yo creo- elaboró el poema durante muchos años, y a lo que él compuso al inicio más sucintamente, luego lo aumentó y expandió insertando nuevos episodios.

Aparentemente la misma posición sobre el autor conduce a otros estudiosos -que parten de la interpretación literaria en lugar de la crítica textual- a defender el texto transmitido, sin tratar de mejorarlo. Así, Di Benedetto, en una importante interpretación de *Iliada*, incluye una afirmación de método que se asemeja a la del propio West -en su firme apelación a un poeta letrado trabajando lentamente, y sin las restricciones de la *performance* -pero que, en realidad, nos conduce a una defensa del texto de la Vulgata:

L’oralismo esercita spesso un’azione deviante per l’esercizio della critica letteraria. L’ipotesi di una composizione orale si associa non di rado, infatti, all’idea che i poemi omerici siano stati composti in modo molto rapido, con il tempo della composizione che tende a coincidere con il tempo della esecuzione.¹¹

La oralidad a menudo realiza una acción que desvía el ejercicio de la crítica literaria. De hecho, la hipótesis de la composición oral se asocia con frecuencia a la idea de que los poemas homéricos fueron compuestos de un modo muy rápido, coincidiendo el tiempo de composición con el de la *performance*.

Es decir, que West y Di Benedetto parecen estar de acuerdo por completo acerca de cómo se compusieron los poemas homéricos y, sin embargo, la apelación de ambos al “poeta de la *Iliada*” conduce a actitudes radicalmente diferentes acerca de la Vulgata. Creo que, en general, Di Benedetto tiene razón cuando dice que la teoría oral a menudo ha fracasado en producir interpretaciones literarias convincentes de los poemas (por supuesto con excepciones notables).

El caso de la repetición puede servir como un ejemplo: mientras que un enfoque como el de John Foley explica fácilmente la repetición como un aspecto de lo que él llamaría “referencialidad tradicional”, Di Benedetto se pregunta cada vez “por qué el poeta está repitiendo”, y esta pregunta en realidad conduce a una interpretación más fuerte del texto, aun cuando la pregunta motivadora parezca metodológicamente problemática.¹²

¹⁰ Horacio. *Sat.* 1.4.9-10.

¹¹ Di Benedetto (1998: 361).

¹² Cf. Foley (2001). Para una evaluación más profunda de la contribución de Di Benedetto al estudio de Homero, ver Graziosi (2015: 281-98).

¿Cuál es el origen de estas paradojas relativas al autor en la erudición homérica? Me parece que hay dos respuestas a esta pregunta, una general y otra específica para los estudios homéricos. En general, las apelaciones al autor tienden a hacernos mejores lectores. Asumimos una inteligencia viva y, luego, la vemos en el texto recibido. Al mismo tiempo, apelar al autor permite las intervenciones de la crítica textual, por lo que hay un intento de suprimir lo que sucedió con el texto entre la composición y la última edición / recepción. Por consiguiente, en un nivel general, hay una tensión entre “el autor” en la crítica textual y “el autor” como herramienta de interpretación.

La respuesta específica se refiere a la historia de la erudición homérica. Wolf formuló la “Cuestión Homérica” en respuesta a la publicación de los *scholia* homéricos encontrados en el *Venetus A*.¹³ Los *scholia* mostraron que la épica homérica era, en parte al menos, el resultado de la erudición antigua. La erudición moderna podría –argumentó Wolf– hacerlo mejor. Los filólogos modernos tomaron el ejemplo de personas a las que veían como “colegas antiguos”. Luego trataron de aplicar criterios más rigurosos. Los analistas, cuyo trabajo fue influenciado directamente por Wolf, se propusieron identificar los diferentes autores, o los diferentes estratos de la composición. La reacción a su enfoque fue concretada por los unitarios, quienes trataron de probar que las diferencias lingüísticas y las supuestas contradicciones del texto podrían explicarse sin la necesidad de postular diferentes autores. Al igual que los analistas, también basaron su trabajo –al menos en parte– en la tradición de la erudición antigua. De hecho, Dachs retomó específicamente las antiguas “soluciones desde el personaje” para buscar respuestas modernas al desafío de los analistas.¹⁴

A esta batalla entre analistas y unitarios, tenemos que añadir la hipótesis oral-tradicional, que se desarrolló a partir del trabajo comparativo de Milman Parry.¹⁵ Observamos que, tanto West, quien en cierto modo hereda la tradición analítica, y un unitario, como Di Benedetto, reaccionan contra la hipótesis oral-tradicional en su apelación al autor. Mientras tanto, los oralistas también se enfrentan a sus propios problemas, dos de los cuales ya he mencionado. En cuanto a la crítica textual, parece claro que no todas las variantes son “realizaciones igualmente válidas” de un texto fluido –y los intentos antiguos para distinguir entre ellos, a menudo, han involucrado una discusión acerca del poeta, como demuestro a continuación. En cuanto a la interpretación literaria, las teorías orales tradicionales a veces atrofian nuestra capacidad para la lectura idiomática. Una vez más, en la erudición antigua, la interpretación es frecuentemente expresada en términos de autoría y esto a veces produce buenos resultados. De manera que, si postulamos un modelo oral tradicional (que, por cierto, es, en gran medida, “mi modelo”), nos arriesgamos a perder algo por no prestar atención al autor imaginado,

¹³ Grafton, Most and Zetzel (1985).

¹⁴ Dachs (1913).

¹⁵ Parry (1971).

en ambos lados, tanto en los estudios modernos, cuanto en la crítica que se desarrolló en Alejandría. Entonces, ¿cuál es el lugar de Homero en la crítica homérica antigua?

3. La crítica homérica antigua: soluciones desde el personaje

El aspecto más célebre de la erudición antigua es esta máxima según la cual Homero debe aclararse sólo a partir de Homero: Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν. La máxima aparece en las *Quaestiones Homericae* de Porfirio, que se basa en gran medida en Aristarco,¹⁶ y, también, aparece tangencialmente en los *scholia*, con mayor evidencia en *Schol. D ad Il.* 5.385. A propósito de esta máxima, Pfeiffer argumentó que ella expresa el espíritu de la erudición de Aristarco, pero que la formulación debe ser de Porfirio, porque los verdaderos filólogos nunca hacen cuestiones de principio.¹⁷ Este argumento revela ese sentido de identificación entre antiguos y modernos filólogos que ya he discutido; pero parece poco convincente. Porter al discutir el argumento de Pfeiffer señala que “parece débil” (y se refuta a sí mismo, extrañamente) [...] El único argumento real contra la procedencia aristarquea de la máxima es esta otra máxima enunciada por Pfeiffer [a saber, que los filólogos no declaran principios generales]. Porter se va a preguntar: “¿Hasta qué punto es universal y filosófica la máxima de Aristarco? y ¿cuál es su aplicación real?”¹⁸

Quisiera retomar esta pregunta. El *scholion* D en *Il.* 5.385 ofrece una indicación inicial. En ese caso, la cuestión se refiere al mito de Oto y Efilates: se nos dice que, de acuerdo con Aristarco, los intérpretes deben centrarse en “lo que dice el poeta” y no incluir nada más allá:

Ἀρίσταρχος ἀξιοῖ «τὰ φραζόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ μυθικώτερον ἐκδέχεσθαι κατὰ ποιητικὴν ἐξουσίαν, μηδὲν ἐξω τῶν φραζομένων ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ περιεργαζομένους».

Aristarco dice que se debe considerar lo que el poeta dice como “mítico”, de acuerdo con las licencias poéticas, sin ocuparse demasiado en asuntos ajenos a lo que el poeta dijo.

Porter argumenta, convincentemente, que este comentario se dirige contra las interpretaciones alegóricas del mito: debe permitirse al poeta hablar «poéticamente», en lugar de utilizarlo para referirse alegóricamente a alguna verdad objetiva más allá de sus palabras. Lo que me interesa es la frase específica: τὰ φραζόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. Tenemos aquí una persona que habla -en lugar de una verdad que debe ser reconocida, alegóricamente, en algunos versos de poesía. Por lo general, se supone

¹⁶ Porfirio, *Quaest. Hom. Il.* 297.16 ed. Schrader.

¹⁷ Pfeiffer (1968: 226-7).

¹⁸ Porter (1992: 73).

que, en la máxima Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν, ‘Homero’ significa simplemente “la *Iliada* y la *Odisea*”, pero me parece que debemos considerar la posibilidad de que la frase implique una persona que habla, y por lo tanto una concentración retórica en el poeta como hablante.

En este punto es donde las «soluciones desde el personaje» se vuelven interesantes. Este es un método de interpretación que se articula explícitamente con Porfirio, pero se puede atribuir con seguridad a Aristarco sobre la base de los *scholia*. Quizás sea mejor explorar el método examinando sus aplicaciones prácticas, por lo que aquí va mi primer ejemplo. En *Iliada* VI, Hécuba le dice a Héctor que debe beber un poco de vino, porque va a recuperar su fuerza y coraje. Héctor declina su oferta, alegando que, por el contrario, el vino minaría su fuerza. Los comentaristas antiguos se preocuparon por esto: ¿cuál es el efecto del vino? ¿Debe ser consumido antes de la batalla? Tanto Hécuba como Héctor parecen hablar en máximas, pero ¿cuál es la máxima correcta? ¿cuál es la verdadera, según Homero? La respuesta es que no podemos saberlo, porque el poeta habla a través de sus personajes- por lo que no se contradice a sí mismo, sino que sus personajes se contradicen entre sí. Esto es lo que dice Porfirio:

Ζητεῖται πῶς ποτὲ ἐναντία ἑαυτῶι ὁ ποιητὴς λέγει· προειπὼν γὰρ «ἀνδρὶ δὲ κεκμηῶτι...» νῦν ἐπάγει «μὴ μ’ ἀπογυιώσῃς...» ἢ μὲν οὖν ὑπὸ πολλῶν γενομένη λύσις τοῦ ζητήματος τοιαύτη, ὅτι ἕτερόν ἐστι πρόσωπον Ἐκάβης τὸ λέγον ὠφέλιμον εἶναι τὸν οἶνον, ἕτερον δὲ τὸ τοῦ Ἐκτορος τὸ ἀρνούμενον· οὐδὲν δὲ θαυμαστὸν εἰ παρὰ τῶι ποιητῆι ἐναντία λέγεται ὑπὸ διαφόρων φωνῶν. ὅσα μὲν γὰρ ἔφη αὐτὸς ἀφ’ ἑαυτοῦ καὶ ἐξ ἰδίου προσώπου, ταῦτα δεῖ ἀκόλουθα εἶναι καὶ μὴ ἐναντία ἀλλήλοις· ὅσα δὲ προσώποις περιτίθησιν, οὐκ αὐτοῦ εἰσὶν, ἀλλὰ τῶν λεγόντων νοεῖται· ὅθεν καὶ ἐπιδέχεται πολλακίς διαφωνίαν, ὥσπερ καὶ ἐν τούτοις.¹⁹

La pregunta es por qué el poeta se contradice a sí mismo, ya que, después de decir “cuando un hombre está cansado...” luego dice “No debilites mis miembros...” Según muchos, la solución a este problema es la siguiente: una cosa es el personaje de Hécuba, quien afirma que el vino es útil; y otra cosa es Héctor, quien lo niega; y no es de extrañar si, según el poeta, son dichas cosas contradictorias por diferentes personajes. Todas las declaraciones que hace en su propio carácter deben ser coherentes y no contradictorias en sí mismas; mientras que todo lo que él atribuye a personajes no son dichos suyos, sino que se considera que corresponden a quienes hablan; por esta razón, a menudo, se permite la discordancia, como en los versos citados.

Lo que tenemos aquí es una clara distinción entre la narración principal y el discurso del personaje. Es una distinción que, en muchos sentidos, prefigura el énfasis actual de la narratología y la capacidad del poeta para focalizar la historia a través de diferentes

¹⁹ Porfirio, *Quest. Hom. Il.* 99f., ed. Schrader.

personajes -un tema abordado por René Nünlist entre otros.²⁰

Ya hemos aprendido de Porfirio que el poeta debe ser coherente consigo mismo y que, por tanto, las contradicciones en el relato principal no serán toleradas. El siguiente ejemplo aclara el tema. En *Iliada* XVII, Apolo trata de animar a Héctor diciéndole que seguramente él no teme a Menelao, quien siempre ha sido cobarde. Una vez más, a los comentaristas les preocupa el hecho: ¿es Menelao en realidad un guerrero cobarde? No, se nos dice. En otras partes de la *Iliada* el poeta lo llama “aguerrido”, y debemos confiar en Homero más que en Apolo -dado que Apolo tiene intenciones polémicas:

Τὸ σημεῖον ὅτι οὐχ ὡς τῶι ὄντι μαλθακοῦ αἰχμητοῦ ὄντος τοῦ Μενελάου ληπτέον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον πολέμιον ὄν εἰς διαβολὴν λέγει. ἀρηίφιλον γὰρ ὁ ποιητὴς αὐτὸν καλεῖ.²¹
El signo está ahí para indicar que esto no debe ser tomado en cuenta para sugerir que Menelao fuera en realidad un guerrero cobarde. Más bien, el personaje, al ser hostil, dice esto para calumniarlo. El poeta, por el contrario, llama a Menelao aguerrido.

Ahora sabemos, por Ateneo, que esta explicación de Aristarco fue muy conocida. De hecho, Ateneo la utiliza para criticar a Platón -a pesar de que él debería aplicar este principio en su propia interpretación del diálogo de Platón, ya que es por supuesto Sócrates quien afirma que Menelao es cobarde, más que el propio Platón:

οὐ δεόντως γοῦν Πλάτων τὸν Μενέλεων ἐνόμισεν εἶναι δειλόν, ὃν ἀρηίφιλον Ὅμηρος λέγει καὶ μόνον ὑπὲρ Πατρόκλου ἀριστεύσαντα καὶ τῷ Ἑκτορι πρὸ πάντων πρόθυμον μονομαχεῖν, καίπερ ὄντα τῇ ῥώμῃ καταδεέστερον, ἐφ’ οὗ μόνου τῶν στρατευσαμένων εἶρηκεν· ἐν δ’ αὐτὸς κίεν ἧσι προθυμίησι πεποιθώς.²²

Fue sin razón, por lo tanto, que Platón (*Symp.* 174c1.) pensó que Menelao era un cobarde; Homero habla de él como «aguerrido», y lo muestra luchando solo, con la mayor valentía, en defensa de Patroclo y con ganas de luchar en un combate singular con Héctor antes que todos los demás (cf. *Il.* 7.94ff.), a pesar de que sin duda era inferior a Héctor en la fuerza personal, y de él solo, entre todos los hombres en la expedición, Homero dijo: “Y se fue, confiando en su propio valor” (*Il.* II.588).

La “solución desde el personaje” (*i.e.* no suponer jamás que el autor comparte las ideas de sus personajes) se aplica en Ateneo sólo a Homero (en relación con Apolo) - pero no a Platón (en relación con Sócrates). Hay, tal vez, una diferencia entre las tradiciones literaria y filosófica: se asume que Sócrates expresa puntos de vista de Platón; pero

²⁰ Cf. Nünlist (2009).

²¹ *Schol. A. ad Il.* 17.588a (Ariston).

²² Ateneo *Deipnosophistae* 5.5 Kaibel.

no se supone que Apolo exprese también lo que Homero piensa. Un principio general parece surgir de la discusión sobre el personaje de Menelao: no solamente se espera que el poeta sea auto-consistente; sino también que sea desapasionado acerca de las cosas. Apolo, dios de la poesía, es menos confiable como fuente de información sobre Menelao que el propio poeta.

Los personajes pueden perder el ánimo y expresar cosas que no sólo contradicen a otros personajes, y al poeta, sino también sus propios y más íntimos deseos. Así se desprende claramente en este ejemplo. En la *Odisea*, Telémaco llega a tal nivel de desesperación que le informa a Atenea (disfrazada de Mentos) lo siguiente: Odiseo nunca volverá a casa, ni siquiera si los propios dioses quieren lograr esa hazaña. Zenódoto frustrado con esta blasfemia, corrige el texto; pero Aristarco no está de acuerdo y propone, en su lugar, una “solución desde el personaje”.

ὑπερβολικῶς τοῦτο εἶρηκεν ἐν ἧθει· ὅπερ οὐ συνεῖς ὁ Ζηγνόδοτος γράφει, εἰ μὴ θεοὶ ὧς ἐθέλοιεν.²³

[Telémaco] dijo esto exagerando, y de acuerdo con su carácter: Zenódoto al no comprenderlo escribe: “excepto si los dioses lo desearan así”.

Telémaco no es, en realidad, un joven malo. Él no quiso insultar a Néstor ni blasfemar contra los dioses, mientras hablaba con Atenea. Él sólo está desahogándose -con la petulancia y la desesperación típicas de los jóvenes: “Esto nunca va a pasar, yo lo sé, ni siquiera si los dioses quieren” (mientras que todo el tiempo, por supuesto, está con la esperanza de que esto sucederá y de que los dioses en verdad lo quieren). Telémaco, simplemente, no ha vivido lo suficiente para ser πολύτλας, “muy paciente”, como su padre. Prefiere la desesperación a soportar la agonía de la esperanza, y una gratificación demorada. Cuando Atenea/Mentos lo reprende, sin embargo, él se calma rápidamente, y encuentra una manera de reformular lo que dijo acerca de los dioses, con el fin de evitar la blasfemia.

Telémaco, por supuesto, afirma que Odiseo está muerto y que nunca volverá a casa, precisamente cuando él está en un viaje en busca de su padre: no hay consistencia en su posición, excepto que -como dice Aristarco- hable “de acuerdo a su carácter”, “exagerando”. Parece, entonces, que no hay ninguna expectativa de que los personajes se comporten de forma coherente. Incluso, pueden estar en desacuerdo con lo que saben que es el caso, como el poder de los dioses para lograr lo que quieren -todo depende de su estado de ánimo y personalidad. Por el contrario, se espera que el poeta sea auto-consistente e imparcial. Esto, sin embargo, no significa que él no tenga ningún carácter, en absoluto. Por el contrario, está por ejemplo la costumbre de hablar

²³ *Scholia H. M. ad Od.* 3.228.

poéticamente, como Aristarco señala en el escolio ya citado D. *ad Il.* V.385. También es posible establecer lo que hace y (lo más importante) lo que no sabe. Por ejemplo, tal como observa Aristarco, Homero no sabe sobre el sacrificio de Ifigenia realizado por Agamenón y, por lo tanto, los personajes de Homero, específicamente Agamenón, tampoco podrían estar aludiendo a ese episodio.²⁴ El conocimiento del poeta limita el conocimiento de determinados personajes, pero de ninguna manera es universal. Hay cosas que nosotros conocemos, como por ejemplo el sacrificio de Ifigenia, y que el poeta ignora. En este caso el conocimiento de los lectores resulta irrelevante para la interpretación de los personajes. Lejos de ser simplemente un arma contra la interpretación alegórica, Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν, es también un medio para limitar la relevancia de nuestro propio conocimiento del mito.²⁵

En una valiosa monografía, Fantuzzi muestra que los *scholia* desarrollan una interpretación uniforme de determinados caracteres a través de todo el poema. Esta exploración de las “soluciones desde el personaje” confirma su posición y, además, demuestra que el propio poeta es interpretado consistentemente a través del poema.²⁶ También sugiere que los versos homéricos no siempre fueron citados fuera de contexto. Las visiones de Homero sobre el vino no pudieron ser extraídas de las palabras de sus personajes, de acuerdo a mi primer ejemplo, ni podrían las palabras de Apolo sobre Menelao ser tomadas como la visión homérica de este personaje.

Es necesario trabajar mucho más en este campo y específicamente en la relación entre el principio Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν y la λύσις ἐκ τοῦ προσώπου, los cuales son claramente principios aristarqueos; pero, por ahora, me gustaría hacer dos preguntas más amplias: una se refiere a la “prehistoria” de las soluciones desde el personaje y, la otra a su vida posterior, es decir, a su relevancia para los estudios homéricos de hoy. El reconocimiento de que Homero es maestro en retratar un personaje precede a Aristarco y es un aspecto importante de lo que Aristóteles dice en *Poética* 1460a acerca de él:

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὄλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροϊμισάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἄλλ' ἔχοντα ἦθος.

Homero merece elogios por muchas cosas, pero sobre todo por esto: es el único de todos los poetas que no ignora lo que debe hacer en propia persona. El poeta debe hablar lo menos posible en su propio carácter, ya que no representa la historia

²⁴ *Schol.* A (Ariston.) *ad Il.* IX.145, junto con *Schol.* T *ad loc.* que, en realidad, explica *Il.* I,106-8.

²⁵ Nünlist (2015: 385-403) destaca este hecho utilizando varios ejemplos.

²⁶ Fantuzzi (2013).

en ese sentido. Los otros poetas se representan a sí mismos a lo largo del poema y sólo de vez en cuando imitan algunas cosas; pero Homero después de un breve proemio enseguida introduce a un hombre o a una mujer o a algún otro personaje, nunca lo que no tiene carácter, sino todos ellos con carácter propio.

Aquí ya tenemos una distinción explícita entre el carácter del poeta y el del “hombre o mujer que retrata con su ἦθος”. Incluso, antes de Aristóteles, según *Ion* de Platón, la experticia homérica implicó, sobre todo, el conocimiento de “la clase de cosas que un hombre dice, o lo que una mujer puede decir, o un esclavo o un hombre libre, o alguien que recibe órdenes, o alguien que las da”.²⁷

Esto sugiere una fuerte separación entre la narración principal y el discurso del personaje -una separación reconocida mucho antes de la “solución desde el personaje” de Aristarco. Considero que esta separación puede explicar un hecho que ha sido observado por varios estudiosos homéricos, incluyendo, recientemente, a Margalit Finkelberg.²⁸ Ella señala, correctamente, que el discurso de los personajes presenta una sintaxis y morfología mucho más complicadas que las que se hallan en la narrativa principal. Trata de explicar esto con el argumento de que, en los discursos, el poeta recibe y comenta una tradición poética anterior representada por la narrativa principal. Puede que sea así, pero me parece que las soluciones desde el personaje ofrecen una explicación más simple. Los personajes pueden ser emocionales, polémicos e incluso contradictorios en sí mismos -y esto afecta fundamentalmente su lenguaje. Los personajes violan las reglas de la gramática, no logran terminar sus frases, inventan palabras o abrevian sus expresiones de una manera en que el poeta no podría al hablar en su propia persona -o más bien, y mucho más al punto, en una manera que el público y los lectores antiguos no esperarían del poeta.²⁹ He aquí, finalmente, mi respuesta a las diversas paradojas y controversias inherentes al autor en la erudición contemporánea homérica.

El punto es que no necesitamos postular un “poeta de la *Iliada* y la *Odisea*” responsable de la composición de los poemas -como West y Di Benedetto parecen hacer, por sus propias y muy diferentes razones. Más bien, debemos “imaginar” al poeta, porque eso es lo que el público y los lectores antiguos hicieron. Ellos toleraron y justificaron peculiaridades de todo tipo en el discurso de los personajes -errores tanto teológicos como gramaticales, por ejemplo. Pero del poeta, esperaban algo distinto.

²⁷ Platón, *Ion* 540b:

Σωκράτης ἀλλὰ ποῖα δὴ γινώσεται, ἐπειδὴ οὐχ ἅπαντα;

Ἴων ἂν πρέπει, οἶμαι ἔγωγε, ἀνδρὶ εἰπεῖν καὶ ὅποια γυναικί, καὶ ὅποια δούλῳ καὶ ὅποια ἐλευθέρῳ, καὶ ὅποια ἀρχομένῳ καὶ ὅποια ἄρχοντι.

²⁸ Finkelberg (2012: 80-95).

²⁹ Cf. Graziosi and Haubold (2015: 1-27) en donde discutimos las diferencias gramaticales y sintácticas entre el discurso de los personajes y la narrativa principal.

Como Laird sugiere en relación con Virgilio,³⁰ el poeta fue concebido como alguien con su propio carácter y, por esta razón, lo que dijo tenía que cumplir con las expectativas. La máxima Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν no debe sugerir total consistencia y uniformidad de contenido y forma a través de los poemas homéricos, por muchas razones delineadas por Nünlist,³¹ y también, según mi opinión, porque debe ser atemperada por otro principio importante de la crítica aristarquea, un principio que tiene sus raíces en las recepciones más tempranas de Homero -la solución desde el carácter del personaje.

BIBLIOGRAFÍA

- DACHS, H. (1913) *Die lysis ek tou prosopou: Ein exegetischer und kritischer Grundsatz Aristarchs und seine Neuanwendung auf Ilias und Odyssee*, Erlangen.
- DI BENEDETTO, V. (1998) *Nel laboratorio di Omero*, Torino.
- FANTUZZI, M. (2013) *Achilles in Love*, Oxford.
- FINKELBERG, M. (2000) “The Cypria, the Iliad, and the problem of multiformity in oral and written tradition”, *Classical Philology* 95: 1-11.
- FINKELBERG, M. (2012) “Late features in the speeches of the Iliad”, en Andersen, Ø, and Haug, D. T. T. (eds.) *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge: 80-95.
- FOLEY, J. (2001) *Homer's Traditional Art*, University Park.
- GRAFTON, A., MOST, G. W., ZETZEL, J. E. G. (1985) *F. A. Wolf: Prolegomena to Homer, 1795. Translated with Introduction and Notes*, Princeton.
- GRAZIOSI, B. AND HAUBOLD, J. (2010) *Iliad 6: A Commentary*, Cambridge.
- GRAZIOSI, B. (2015) “Vincenzo Di Benedetto: gli studi omerici”, *Annali della Scuola normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia* 5, 7.2: 281-98.
- HAUBOLD, J. and GRAZIOSI, B. (2015) “The Homeric Text”, *Ramus* 44 : 1-27
- JANKO, R. (1994) “Review of Van Thiel 1991”, *Gnomon* 66:289-95.
- JANKO, R. (2000) “West's Iliad”, *Classical Review* 50:1-4.
- LAIRD, A. (2009) “Virgil, reception and the myth of biography”, *CentoPagine* 3: 1-9.
- NÜNLIST, R. (2009) *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge.
- NÜNLIST, R. (2015) “What does Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν actually mean?”

³⁰ Laird (2009: 1-9).

³¹ Nünlist (2015: 385-403).

Hermes 143: 385-403.

PARRY, M. (1971) *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford.

PFEIFFER, R. (1968) *History of Classical Scholarship*, Oxford: 226-7.

PORTER, J. (1992) "Hermeneutic lines and circles: Aristarchus and Crates on the exegesis of Homer", en Lamberton, R. and Keaney, J. J. (eds.) *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton.

VAN THIEL, H. (1996) *Homeri Ilias*, Hildesheim.

WEST, M. L. (1998-2000) *Homeri Ilias* (2 vols.), Stuttgart/Leipzig.

PÍNDARO Y LA “VERDAD” DEL POEMA

AIDA MÍGUEZ BARCIELA

Universidad de Vigo

RESUMEN

Este artículo pretende contribuir en alguna medida a la descripción de la forma de las Odas de Píndaro. Teniendo en cuenta que el decir poético es en primera instancia un proyecto de mimesis, intentamos mostrar en qué sentido los epinicios están diseñados para romper constantemente la ilusión mimética. Esta ruptura asume diversas formas, entre las cuales paremias, deixis y pasajes autorreferenciales son quizá las más relevantes.

ABSTRACT

The aim of this paper is to contribute to the description of the form of the Pindaric Odes. Considering that poetry is in the first place a certain project of ‘mimesis’, we propose that the Odes accomplish a constant break of the ‘mimetic’ illusion. This break can assume different figures among which gnomic statements, deixis and ‘I’-poetics are perhaps the most conspicuous.

PALABRAS CLAVE

Crítica pindárica, relato, ruptura, metadecir

KEY WORDS

Pindaric criticism, storytelling, break-off, metapoetics

Con el fin de ilustrar en qué sentido un lector contemporáneo nuestro, en la medida en que carece de la competencia del oyente hebreo antiguo, no está de entrada en condiciones de juzgar adecuadamente la poesía bíblica, Robert Alter nos pone en el caso imaginario de un crítico extraterrestre quien,¹ habiendo conseguido un dominio del inglés isabelino suficiente como para ponerse a estudiar los sonetos de Shakespeare, continúa ignorando todo lo relativo a la organización formal del soneto (en su planeta se desconoce el fenómeno rima); este crítico hipotético quizá podría –dice Alter– llegar a captar la belleza de las imágenes poéticas, y seguir el desarrollo de las ideas, pero en ningún caso diríamos que tal lector reúne las condiciones requeridas para poder leer bien los sonetos de Shakespeare. Quizá algo de este tipo nos ocurra a nosotros, lectores

¹ Alter (2011: 257).

tardomodernos, con los poemas de Píndaro, por de pronto por el hecho mismo de que esos poemas no eran en origen “poemas”, no eran textos para leer, sino composiciones para ejecutar de una u otra manera, en una u otra ocasión y, sin embargo, nosotros disponemos solamente de *textos*, resultando irremediable la pérdida del contexto de realización (para nosotros) extralingüística de los mismos, esto es: los gestos, la danza, la música, etc. Pero quizá no sea esta la única manera en que estamos insuperablemente alejados de las odas de Píndaro. Además de ser consciente de (la unidad de) las dimensiones perdidas, el lector contemporáneo tiene que conocer asimismo, en el modo que él puede hacerlo, la lengua griega, por de pronto la lengua de género de los epinicios, así como los principios de construcción métrica de los mismos. Esto por una parte; por otra parte también tiene que ponerse en claro respecto a las características formales y las convenciones de género, características y convenciones con las que no está de entrada familiarizado. Intentaremos aquí contribuir en alguna medida a la aclaración de cierto procedimiento constructivo característico de la forma de las odas de Píndaro.

La cuestión de la “unidad”

Suele afirmarse que variación y variedad son marcas definitorias del “estilo” de Píndaro.² Se busca así llamar la atención sobre el hecho de que los epinicios elaboren temas diversos sin detenerse demasiado en ninguno de ellos, más bien al contrario: el poema pasa rápida y a menudo bruscamente de uno a otro tema y es, precisamente, en razón de esta constante variación que el crítico moderno segmenta la oda en varias secciones,³ secciones entre las que no siempre le resulta fácil encontrar lo que él mismo llamaría “coherencia” o “unidad”. Ahora bien, es probable que esta manera de leer los epinicios nos diga más cosas acerca de quiénes somos nosotros en tanto que lectores tardíos de Píndaro que acerca de Píndaro mismo. La búsqueda de aquello que otorgaría “unidad” a los varios elementos de un epinicio caracteriza en efecto un momento en la historia de la crítica pindárica moderna.⁴ Porque se necesitaba una respuesta de este tipo, naturalmente se la encontró. Podemos distinguir dos tipos de respuesta. Primera: la unidad de la oda consiste en un “pensamiento fundamental” (*Grundgedanke*) del cual el poema constituye exposición; todo lo que no sirva a la expresión de este pensamiento resulta en el fondo irrelevante. Segunda: los elementos del epinicio, a pesar de su diversidad, cumplen todos una misma función: elogiar al vencedor de los juegos competitivos (todo en el poema estaría pues al servicio de ese único objetivo que es el encomio).⁵ Ambas respuestas postulan la existencia de algo

² Esta afirmación pretende sostenerse en los comentarios que sobre su propia poesía hace el poeta. Diremos más tarde algunas cosas sobre cómo tenemos que tomarnos esta clase de comentarios.

³ Cf. Willcock (1995: 12-14), Robbins (1997: 261-262).

⁴ Young (1970: 584-641), Krummen (1990: 10-30).

⁵ Bundy (1986).

(cierto propósito único o cierta unidad de pensamiento) que explicaría (y reduciría) la diversidad esencial del poema.

La búsqueda de unidad afectaba especialmente a una de las (posibles) secciones del epinicio. Como es sabido, la mayor parte de los epinicios conservados incluyen algo que podemos llamar un relato. Dando por supuesto que tiene que haber algún tipo de coherencia entre el relato y las demás partes (de lo contrario la oda carecería de unidad), es decir, porque es contrario a los hábitos lectores de una determinada época el que las varias partes del poema puedan justificarse por sí mismas,⁶ la pregunta que la crítica moderna se planteaba era más o menos la siguiente: ¿cómo se relaciona el relato (o los relatos) de un epinicio con las partes que no son relato?, ¿qué relevancia tiene el relato en el conjunto de la oda? Esta manera de leer el texto antiguo sin cuestionarse la pertinencia hermenéutica de la noción de unidad nos confronta en cualquier caso con un dato que, aun siendo elemental, resulta relevante, a saber, que en una oda de Píndaro aparecen *diversos* elementos de *diversa* naturaleza. Ahora bien, no debemos confundir la esencial diversidad de la oda con mera yuxtaposición o suma; la estructura de un epinicio no consiste en una mera secuencia de elementos enlazados mediante cierto principio asociativo; tampoco es un simple agregado de principios estilísticos diversos (quiasmo, técnicas de encuadre, recurrencias, etc.).⁷ Es obvio que entre las así llamadas “partes” de la oda se dan relaciones del tipo de las que describen los análisis de estilo; sin embargo, el fenómeno “forma del epinicio” seguiría pendiente de aclaración por más listas de recursos estilísticos que hiciésemos (estas listas sólo constatan que hay una diversidad de elementos, no aclaran por qué la hay o en qué consiste). A continuación propondremos una manera de interpretar la diversidad constitutiva de la “forma” de las odas de Píndaro. Es cierto que cada oda tiene una forma individual, la cual debe ser descrita cada vez individualmente, pero esto no impide descubrir algo así como un modo de proceder común.

Los relatos y “lo otro”

El *mélos*, género poético al que pertenecen los cantos de Píndaro, no es un género narrativo,⁸ es decir, no busca contar una historia en el sentido en que la *Odisea* o la *Iliada* cuentan una historia. Un epinicio pretende celebrar la victoria de alguien en unos juegos competitivos, no contar una historia. Cuando en los poemas de Píndaro aparecen historias, y aparecen muchas veces, lo hacen de una manera que tiene poco que ver con cómo el *épos* y otros géneros cuentan historias. En Píndaro una historia que en Esquilo es toda la tragedia (incluso la trilogía) aparece condensada en unos pocos

⁶ Heath (1986: 85-98).

⁷ Hamilton (1974), Greengard (1980), Race (1990).

⁸ Pfeijffer (2004: 213-234).

versos; la trama entera de un relato es sugerida mediante una sola imagen o palabra;⁹ incluso ahí cuando el relato presenta un mayor grado de elaboración, su carácter sigue siendo por lo general meramente alusivo, de modo que, más que ante un decir en sentido estricto -eso que los propios cantos pindáricos llaman a veces *exenépein*: el decir en toda la extensión y con todo el detalle, cf. *Nemea* 4.33-, nos encontramos más bien ante un decir-sin-decir, un decir que no dice sino que esboza o sugiere o incluso evita un decir. Los nombres propios constituyen una manera destacada de reducir una historia a su mínima expresión (puesto en los términos de la narratología contemporánea nuestra: en Píndaro la *fabula* adopta a menudo la expresión textual mínima de la palabra aislada);¹⁰ mediante los nombres propios (o los mismos seguidos de una oración de relativo) el epinicio es capaz de hacer presente no sólo una determinada historia, sino las múltiples historias que circulan en torno a ciertas figuras, historias entre las que el epinicio no escoge, sino que las hace sonar en cierto modo todas a la vez. Constatamos ya por esta vía que el epinicio puede incluir relatos, pero la presencia de éstos en el poema tiene lugar de manera sumamente elíptica, alusiva y económica; puede incluir historias, pero abreviadas y acortadas, sin la extensión, el detalle y el goce descriptivo que son característicos del *épos* (si lo de Homero es “macragoría”: *Pítica* 8.29-32, lo de Píndaro será “braquilogía”: *Nemea* 10.19). Tenemos pues que determinar qué tipo de presencia tienen los relatos en la poesía mélica pindárica, no siendo el *mélós*, como hemos visto, un género narrativo.

Hemos sugerido que en un epinicio encontramos no tanto relatos como sumarios, alusiones y evocaciones de relatos. Precisamente porque no se trata de contar una historia en sentido inocente, cuando en un epinicio aparece un relato o el esbozo de un relato también aparece la tendencia contraria, a saber, la tendencia a interrumpir los relatos y romper con los relatos (un relato puede abandonarse repentinamente, o bien contener elementos extraños, por ejemplo paremias).¹¹ Los relatos de los epinicios no son digresiones, no son adornos, tampoco son alegorías ni meros paradigmas, sino que son el elemento con el cual el poema rompe una y otra vez. Por otra parte, la pertinencia de una historia en un poema es la pertinencia del propio poema, la pertinencia de cada una de sus palabras y estrategias poéticas específicas. Hasta tal punto esto es así que,

⁹ La densidad narrativa que se atribuye habitualmente a Píndaro consiste precisamente en esto: en la tendencia a evocar una historia mencionando uno o varios momentos de la misma. Así, por ejemplo, en P. 4 el torcecuellos evoca la historia del enamoramiento de Jasón y Medea, historia que la oda no relata; la guerra de Troya se hace presente en P. 11 de principio a fin mediante rápidas alusiones a Helena, Agamenón y Clitemnestra, etc.

¹⁰ El resumen del relato en una sola palabra o frase constituye un reto para el intérprete moderno, que no está familiarizado con el *stock* de relatos conocidos de la audiencia griega antigua.

¹¹ Preferimos decir “paremias” no sólo para evitar el automatismo erudito “comentarios gnómicos”, sino por el apartamiento o la distancia en la semántica de la palabra *par-oimía*, distancia que, como veremos, es rasgo definitorio tanto de la función como del contenido de las paremias.

incluso, cuando en una oda no hay relato en realidad no es que no lo haya, sino que el relato (el elemento con el cual el epinicio rompe) ha quedado en cierto modo reducido a cero. Aclaremos esta última idea mediante la exposición que sigue.

Rupturas del decir

En Píndaro no hay pues relatos en el sentido épico de la palabra, sino más bien esquemas de relatos y relatos rotos. Por otro lado, y en la medida en que el decir homérico es el relato por excelencia, la ruptura del epinicio con sus relatos es a la vez su ruptura con el *épos*. Prestemos atención a lo que esto significa. Si el decir cuyo estar-ya-ahí hace posible tanto el evocarlo como el romper con él es ante todo el decir homérico,¹² ello no es meramente por cronología, sino porque “decir” es por de pronto decir ciertas cosas, hacer aparecer esto y lo otro y lo de más allá, construir un cierto relato. Todo en los poemas homéricos está destinado al propósito de contar una historia y construir un relato; todo en el decir busca representar, simular, figurar cosas; todo está destinado a generar eso que solemos llamar “ilusión estética”,¹³ o sea, inmersión en un “mundo”, “mundo” que adquiere el carácter de cuasi-realidad gracias a la cuidada disposición de recursos narrativos diversos (las escenas, los diálogos, las descripciones, etc.), recursos que son precisamente marcas características del *épos*. Ahora bien, eso que llamamos “representación” es un fenómeno de dos lados. Por una parte, representación es presencia: lo representado aparece de alguna manera ante nosotros (vemos que Aquiles llora en la playa; Crises llega al campamento de los aqueos; escuchamos las palabras que le dirige a Agamenón); por otro, representación es ausencia: lo representado no está en verdad presente, está pseudo-presente (Aquiles no es más que una palabra; las palabras de Crises son en realidad las palabras del poeta). Precisamente por esta dualidad, la inmersión en la representación nunca es completa (eso sería enajenación, no atender a un poema), sino que se mantiene siempre en pie una distancia. Esta distancia puede consistir simplemente en la distancia del poema en cuanto poema, o bien puede aparecer ella misma en el interior del propio poema; esto último ocurre siempre que el decir llama expresamente la atención sobre sí mismo. En los poemas homéricos las referencias al propio decir se reducen a la mínima expresión (el “dime” en el primer verso de la *Odisea* o el modo imperativo “canta” en el primer verso de la *Iliada*), y sirven justamente para poner en marcha la narración en tercera persona (o bien para reanudar la narración); la otra cara de esto es el carácter básico que la ilusión (la inmersión en la representación) tiene en el poema épico, que sólo cuando

¹² “Homero” significa aquí no tanto los poemas homéricos en la forma en que nosotros los tenemos, sino más bien un sello poético característico, cf. mi estudio *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Iliada*, Universitat de Barcelona, 2008, <<http://www.tesisexarxa.net/TDX-0714108-123748/>>, pp. 46-62.

¹³ Halliwell (2012), Wolf et. al. (2013).

el decir termina o se interrumpe se hace relevante como tal.¹⁴ Pues bien, a diferencia de Homero, la relevancia del decir es en Píndaro fenómeno central: lo básico no es aquí la *suspension of disbelief* sino la *suspension of belief*; no la inmersión en un decir sino la distancia frente al decir. Y si decir es básicamente decir cosas, la ruptura pindárica con el decir (no lo olvidemos: dentro del propio decir) será al mismo tiempo la ruptura con el hacer-aparecer cosas, construir “mundo”, etc.

Acabamos de sugerir que los cantos de Píndaro no buscan sumergirnos en una historia como sí nos sumerge el *épos* homérico; como la otra cara de esto aparece el hecho de que en ellos el dicente no se oculte a sí mismo enseguida detrás del mundo representado, sino que, por el contrario, aparezca una y otra vez y se mencione a sí mismo una y otra vez a lo largo del decir, comportando esta mención una ruptura constante con la ilusión de la *mimesis* (la ilusión se rompe constantemente por lo mismo que el dicente se dice a sí mismo una y otra vez). De la figura de un epinicio forman parte ciertos recursos cuya función es justamente impedir la inmersión en una narrativa; de hecho, algunas de las secciones en las que el crítico moderno segmenta el epinicio están ahí para, incluso de manera expresa, romper la ilusión de los relatos que el poema incluye. La variedad de elementos que conforman un epinicio pindárico se explicaría ya a partir de la centralidad que en ellos tiene el fenómeno ruptura (romper es romper con algo; hay, por tanto, al menos dos cosas: lo que rompe y aquello con lo que se rompe). Distinguiremos tres recursos de los que el epinicio se sirve para romper los relatos: las paremias, los deícticos y los pasajes autorreferenciales. Empecemos diciendo algo sobre las paremias.

Las paremias son tramos en los que el intérprete moderno ha pretendido tener acceso a algo así como el “pensamiento de Píndaro”, su “mundo de valores”, ciertas “verdades generales”, etc.¹⁵ En lugar de tomar estas sentencias ya como expresión de los “pensamientos” de “el poeta”, ya como resúmenes del presunto “significado” de la oda, las tomaremos como elementos cuya función es interrumpir o romper internamente el decir. Obviamente esto no significa que los contenidos de las paremias no sean importantes en sí mismos, todo lo contrario: si estos comentarios son lo que tradicionalmente se conoce como “comentarios gnómicos” es justamente porque en ellos tiene expresión una meditación o una visión esencial: la *gnóme* es precisamente el conocimiento, si bien esto no significa que tales comentarios contengan las “tesis” de “el poeta”, ni sería muy hermenéutico ver en estos pasajes algo así como el “significado” ni de una oda por separado ni de las odas en su conjunto. Las paremias son momentos en los que la inmersión en cierta historia se suspende en tanto que ésta es comentada como desde fuera (por ejemplo: *Pítica* 3.59-62, 11.22-30, *Nemea* 1.53-54). A nivel de forma,

¹⁴ Este fenómeno juega un papel importante en la *Odisea*: cuando Odiseo interrumpe el decir sobre su retorno la audiencia reconoce el carácter “poético” del mismo, cf. Míguez Barciela (2014: 111-116).

¹⁵ Fränkel (1993), Theunissen (2000).

las paremias constituyen una modalidad de la ruptura o la distancia en la que hemos visto se mueve la oda de Píndaro; son, pues, tramos en los que el dicente deja de decir lo que está diciendo tal y como lo está diciendo, cambiando lugar y perspectiva, de ahí la fractura o la cancelación del decir que habitualmente producen (surgen así los llamados “mitos rotos”).

Con frecuencia encontramos en los epinicios indicadores deícticos del tipo “esta canción”, “este himno”, “hoy”, “ahora”, “aquí”, “esta *pólis*”, “esta isla”, etc.¹⁶ En la medida en que los deícticos espacio-temporales tienen sentido en relación con el “yo/nosotros” que enuncia/n o ejecuta/n el decir, su presencia en el poema comporta la misma ruptura interna que las paremias: el “allá” del mundo del relato se abandona, a veces bruscamente; irrumpe un “aquí-ahora” que remite a la instancia de la enunciación/ejecución misma. Tiene así lugar una especie de juego metaléptico entre planos: del plano del *discurso* (plano en el que están tanto el dicente como el receptor del poema) el canto se desplaza hacia el plano del *relato* (en el que están las figuras sobre las que el dicente dice), y viceversa. Pensemos en el abundante uso de deslizadores tales como adverbios de lugar o pronombres de relativo.

Hemos dicho que las paremias implican la presencia de una voz que comenta desde fuera lo que se acaba de decir o se está diciendo; esto significa que, aunque sólo sea implícitamente, un “yo” que canta se hace presente a sí mismo en el canto. Ahora bien, mientras en las paremias el “yo” no tiene por qué hacerse relevante más que por el hecho mismo de la paremia, en los pasajes autorreferenciales el “yo” no sólo se hace presente sino que se demora en el carácter y la calidad de su propia presencia. Lo decisivo de estos pasajes no es que permitan el movimiento del epinicio de una sección a otra sección,¹⁷ lo decisivo es que en ellos el “yo” habla expresamente de sí mismo y se caracteriza a sí mismo justamente como esa figura que en los poemas homéricos no sólo no aparecía más que huidizamente sino que, cuando aparecía, no se atribuía a sí mismo el decir (el “canta” y “dime” homéricos atribuyen el decir a la “musa” o la “diosa”).¹⁸ Las exhortaciones a cantar (*Olímpica* 9.21-29, 11.14, *Nemea* 6.29, *Ístmica* 7.38-39, etc.), los apóstrofes al vencedor (*Olímpica* 6.77, *Pítica* 3.80, etc.),¹⁹ las vacilaciones retóricas (*Nemea* 8.19-21), los autorreproches fingidos (*Pítica* 10.51-52, 11.39-40, etc.), las referencias a los impedimentos de la canción, impedimentos tanto del orden de la forma (el “yo” no tiene tiempo para contar la historia con detalle: *Pítica* 1.81-2, *Nemea* 4.33-5; no puede decirla entera: *Nemea* 4.71-72; el canto, en tanto que

¹⁶ Bonifazi (2004), Calame (2004), Danielewicz (1990), todos con referencias.

¹⁷ Las paremias y los pasajes en primera persona no sólo interrumpen (son eso que suele llamarse “break-off formulas”), sino que sirven de puente entre unas y otras partes del epinicio: mueven del relato al elogio, del elogio al relato, etc.

¹⁸ Calame (1995: 38).

¹⁹ Las referencias a un “tú” (por ejemplo al vencedor) hay que situarlas en el mismo nivel discursivo en el que está el “yo” que rompe con el relato.

tiene “medida”, se lo impide: *Ístmica* 1.60-3; toma, pues, un camino más corto: *Pítica* 4.247-8), como del contenido (el “yo” se urge a sí mismo a guardar silencio o apartarse completamente de cierto tema: *Olimpica* 1.52, 9.35-40, 13.91, *Nemea* 5.16-18), son momentos en los que la voz “yo” habla de sí misma y se caracteriza a sí misma en tanto que voz responsable de *este* canto, de *este* decir. La otra cara del decir evitando el decir que caracteriza la presencia de los relatos en los epinicios pindáricos es, pues, la consciencia permanente de que el decir es decir y el canto es canto. Los pasajes autorreferenciales son una forma especialmente marcada de ruptura interna, ruptura cuya centralidad en las odas de Píndaro hemos sugerido antes.

Tanto las paremias como los pasajes de automención apuntan hacia el protagonismo que en el poema pindárico tiene la distancia implicada en el tomar conciencia del decir cuidado como decir cuidado. En los pasajes en primera persona un “fuera” (el mismo que en las paremias observa y comenta como desde lejos) se toma en consideración a sí mismo; la ruptura del decir no consiste aquí en un comentario sobre lo que se está diciendo, sino en un comentarse el decir a sí mismo; en otras palabras, la interrupción del decir coincide aquí con el amplio despliegue de un metadecir, el difícil demorarse en la distancia como distancia. El epinicio es una figura diseñada para romper la ilusión de manera sistemática (de ahí que no pueda ser la forma primaria del decir). Cuando una primera persona irrumpe enfáticamente en el poema el dicente no está representando, no está siendo *mimetés*; sus gestos y palabras pretenden ser no las palabras ni los gestos de Heracles ni las palabras y los gestos de Apolo sino justamente *sus* palabras y *sus* gestos (otra cosa es que la voz “yo” también sea fingida, por lo mismo que la ruptura de la “ilusión estética” es ella misma un fenómeno “estético”). También el metadecir, obviamente, es un decir, pero no uno cualquiera, sino el decir que está rompiendo a cada paso con el decir. Tenemos así que la forma del epinicio consiste en un juego con dos tipos de elemento: por un lado, elementos discursivos (tramos en los que un yo-nosotros se dirige a un tú-vosotros; aquí-ahora con valor deíctico, verbos con marca de presente), por otro, elementos narrativos (terceras personas; allá-entonces o aquí-ahora sin valor deíctico, o con un valor deíctico derivado, tiempos con marca de pretérito), donde el primer tipo de elemento tiene el carácter de una ruptura sistemática con el segundo.

La “verdad” del poema

En los pasajes en primera persona el cantor se dirige a su “madre” la “musa” (*Nemea* 3.1), o menciona la fuente cuyas aguas le inspiran (*Olimpica* 6.85-86); hace referencia a su propio “saber” (*Olimpica* 1.116, 2.86, *Pítica* 8.34, *Nemea* 3.9, etc.), así como a los cantos que le preceden (*Olimpica* 2.23); tematiza su obligación de cantar (*Olimpica* 3.7, etc.), la naturaleza de su quehacer como cantor (*Nemea* 4.94, 7.11-15 etc.), etc.²⁰

²⁰ Según la lectura que estamos proponiendo aquí, los pasajes de esta clase no son meras convenciones de la “poesía encomiástica”, ni han de ser leídos en clave histórico-biográfica, sino que son nada más y nada

Lejos de ocultar su condición de poema, el canto pindárico la pone de manifiesto una y otra y otra vez, produciendo así, una y otra y otra vez, la des-ilusión de la que hablábamos antes. Pues bien, teniendo en cuenta esto no puede extrañarnos que el decir diseñado para romper internamente con el decir aparezca por su parte como un proyecto de corrección y denuncia de los contenidos del mismo: si el decir es magia y hechizo (*pseudeîn, thêlgein*), el decir que rompe el decir será “decir verdadero” (*lógos alethês: Olímpica* 1.28). La distancia en la forma se muestra así como pretensión de verdad en los contenidos, siendo esto (ambas cosas) la dimensión en que se mueve/n la/s persona/s que ejecuta/n el canto.²¹ El poema que una y otra vez interrumpe sus relatos es pues el mismo que rechaza y modifica los contenidos heredados, reprochando a los poetas que le preceden (ora mediante expresiones como “dicen que”, “viejo decir”, “los primeros [dicentes]”: *Olímpica* 2.28, *Pítica* 3.88, 81, *Nemea* 1.34, 6.55, etc., ora mencionados explícitamente: Homero, Hesíodo, Arquíloco: *Nemea* 7.21, *Ístmica* 4.37, 6.67, *Olímpica* 9.1) que hayan dicho no la verdad,²² sino mentiras, engaños, falsedades (*Olímpica* 1.27-29, *Nemea* 7.20-25), por más que –notemos bien– tales “poetas” sean aquellas mismísimas figuras a las que otras veces las propias odas llaman los “sabios” (*Olímpica* 1.9, *Pítica* 3.113, etc.).

La referencias pindáricas a la “verdad” de su propio poema son pues consistentes con el estarse en el punto de vista (en el fuera, en la distancia) que reconoce el decir en su condición de decir (ellas son en el contenido lo que las estrategias de ruptura eran en la forma). Los contenidos de otros pasajes de ruptura ganan asimismo significado a la luz de la distancia metapoética: cuando el “yo” afirma que sus palabras son flechas que hablan sólo a los que saben (los que han comprendido: *Olímpica* 2.83-84) lo que está en juego no es la posesión de un mensaje oculto o cifrado “para iniciados”, sino una caracterización de la excelencia del propio canto, un resaltar su calidad describiendo el tipo de audiencia que exige un canto así (la correspondencia adecuada a un decir de calidad tiene que ser de igual calidad). En cualquier caso, es coherente con la forma de las odas la pretensión que en ellas se observa de decir el decir mismo, pretensión problemática (¿qué se dice cuando se dice el decir?, ¿dónde se está cuando se está en la distancia?) que también asoma allí donde se mencionan cosas de las que no puede haber en el fondo mención alguna (o solamente la mención que osa el poema). Pensamos en las referencias al estar muerto y el morir que constituyen el contenido de muchas paremias.

menos que el despliegue de la ruptura metapoética que marca la forma de la oda pindárica.

²¹ Cf. Hubbard (1985: 104, n. 98), con referencias.

²² Del metadecir no sólo forman parte las referencias del “poeta” a su condición de “poeta”, la celebración del canto en el canto mismo, observaciones sobre la norma de la composición, incluso la métrica del poema y las partes del poema, sino también las referencias a los dicentes previos, es decir, lo que podríamos llamar una “crítica literaria”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, R. (2011) *The Art of Biblical Poetry*, New York.
- BONIFAZI, A. (2004) “Communication in Pindar’s Deictic Acts”, *Arethusa* 37.3: 391-414.
- BUNDY, E. L. (1986) *Studia Pindarica*, Berkeley.
- CALAME, C. (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Cornell University.
- CALAME, C. (2004) “Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics”, *Arethusa* 37.3: 415-443.
- DANIELEWICZ, J. (1990) “Deixis in Greek Choral Lyric”, *QUCC* 34.1: 7-17.
- FRÄNKEL, H. (1993) *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München.
- GREENGARD, C. (1980) *The Structure of Pindar’s Epinician Odes*, Amsterdam.
- HALLIWELL, S. (2012) “Diegesis – Mimesis”, en P. Hühn et. al. (Hgg.): *the living handbook of narratology*, <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>
- HAMILTON, R. (1974) *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, Paris.
- HEATH, M. (1986) “The Origins of Modern Pindaric Criticism”, *JHS* 106, 1986: 85-98.
- HUBBARD, T. K. (1985) *The Pindaric Mind*, Leiden.
- KRUMMEN, E. (1990) *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin.
- MIGUEZ BARCIELA, A. (2014) *La visión de la Odisea*, Madrid.
- PFEIFFER, I. L. (2004) “Pindar and Bacchylides”, en I. de Jong, R. Nünlist, A. Bowie (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston: 213-234
- RACE, W. H. (1990) *Style and Rhetoric in Pindar’s Odes*, Atlanta.
- ROBBINS, E. (1997) “Pindar”, en D. E. Gerber, (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden.
- THEUNISSEN, M. (2000) *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*, München.
- WILLCOCK, M. M. (1995) *Pindar. Victory Odes*, Cambridge.
- WOLF, W., BERNHART, W., MAHLER, A. (2013) (eds.) *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam-New York.
- YOUNG, D. C. (1970) “Pindaric Criticism”, en W. M. Calder, J. Stern (eds.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt: 584-641.

CATEGORÍAS TRADICIONALES Y PRAGMÁTICA: *καί* ESTRUCTURAL

JOSÉ MIGUEL JIMÉNEZ DELGADO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar los ejemplos que se dan en las obras tradicionales del denominado *καί* estructural con el fin de determinar sus características desde una perspectiva más actual. Este es uno de los tipos de *καί* adverbial que se distinguen, pero, como veremos, se trata de una categoría compleja en la que, sobre la base de su aparición en una oración subordinada, se han mezclado al menos tres usos más o menos habituales de *καί* adverbial: aditivo, identificativo y corresponsivo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the examples of the so-called structural *καί* from a modern perspective. The examples are taken from the traditional grammars, in which this adverbial use of *καί* is usually distinguished. As it will be shown, this is in fact a complex category, established on the basis of its appearance in a subordinate clause and including three quite common uses of adverbial *καί*: additive, identificational and corresponsive.

PALABRAS CLAVE

Adverbios de foco, partículas aditivas, partículas identificativas, estructura informativa

KEY WORDS

Focus adverbs, additive particles, identificational focus particles, information structure

I. Introducción

Algunas de las categorías que se emplean en las gramáticas tradicionales del griego antiguo tienen un trasfondo pragmático que dio lugar a cierta confusión a la hora de describirlas. Esta confusión es especialmente perceptible en la descripción de las partículas. Muchas partículas tienen un fuerte componente pragmático, pero la pragmática es una dimensión demasiado reciente como para haber sido tenida en cuenta en las obras más importantes, que datan de finales del siglo XIX y principios del XX.

Es el caso del denominado *καί* estructural. Este es uno de los tipos de *καί* adverbial

(o *responsivo*, en la terminología de Denniston) que se distinguen en la descripción de esa partícula. El objetivo de este trabajo es analizar los ejemplos que se dan en las obras tradicionales de este tipo de *καί* con el fin de determinar sus características desde una perspectiva más actual. Hasta donde sé, esta revisión todavía no se ha hecho.

II. Definiciones

La definición más general de este tipo de *καί* es la de Denniston (1954: 294): “expresa la adición del contenido de la oración subordinada (de relativo, final, causal o consecutiva) al de la principal”.¹ Se trata, por tanto, del *καί* adverbial que aparece dentro de una oración subordinada.

Smyth (1920: §§2885-2886), que denomina a este tipo de *καί* “*καί* of balanced contrast”, da algunos detalles sobre su función: “Con el fin de marcar la conexión mental entre antecedente y consecuente, *καί también, además*, se sitúa a menudo en la oración subordinada, en la principal o en ambas... *Καί* estructural aparece con frecuencia cuando la oración subordinada establece algo que se corresponde con la oración principal o se deduce de ella, así como cuando se quiere subrayar una antítesis”.²

Este uso había sido reconocido ya con anterioridad, cf. Bäumllein (1861: 152-153), *LSJ* (s. u. B.2.b), y sigue estando presente en obras posteriores, cf. Cooper (1998: 1343-1345, 1348-1350).

Como vemos, *καί* estructural es una partícula adverbial que cohesiona la relación de una oración subordinada con su principal. Los distintos autores incluyen otros usos, pero en un plano claramente secundario, como el empleo de *καί* estructural en determinados tipos de coordinación, cf. εἶτε (*καί*) ... εἶτε *καί*. Sea como fuere, la particularidad sintáctica de su aparición en una oración subordinada ha llevado a distinguir un tipo de *καί* que constituye una categoría compleja en la que se mezclan al menos tres usos más o menos habituales de *καί* adverbial: aditivo, identificativo y corresponsivo (adaptación al español del término *corresponsive* de Denniston). El objetivo de este trabajo es, precisamente, distinguir esos tres usos para mostrar que son las características pragmáticas de la partícula las que ayudan a entender su funcionamiento, antes que las sintácticas o las semánticas.

¹ “[...] it denotes the addition of the content of a subordinate clause (relative, causal, final, or consecutive) to that of the main clause”. El uso opuesto (adición del contenido de la principal al de la subordinada) es el denominado “apodótico”.

² “In order to mark the connection of thought between antecedent and consequent, *καί also, too*, is often placed in the subordinate clause or in the main clause or in both ... *Καί* of balanced contrast occurs frequently when the subordinate clause sets forth something corresponding to, or deducible from, the main clause; and when an antithesis is to be emphasized”.

III. Uso aditivo

El uso aditivo es el habitual de *καί* adverbial. Con este uso *καί* funciona como una partícula aditiva que presupone la existencia de valores alternativos al elemento al que modifica (König 1991a),³ que le suele seguir inmediatamente. Se trata, por tanto, de una partícula de foco que subraya la relevancia informativa de ese elemento frente a los valores alternativos:

(1) Homero. *Ilíada* VIII.110 (-111) τώδε δὲ νῶϊ | Τρωσὶν ἐφ' ἵπποδάμοις ἰθύνομεν, ὄφρα **καί** Ἴεκτωρ | εἴσεται εἰ καὶ ἐμὸν δόρυ μαίνεται ἐν παλάμῃσιν. “A estos dos (corceles) dirijámoslos nosotros contra los troyanos domadores de caballos, para que **también** Héctor sepa si igualmente mi lanza se agita con furia en mi mano”.⁴

En el pasaje, Odiseo invita a Néstor a enfrentarse a los troyanos con el carro tirado por los caballos que les ha arrebatado. Entre otros troyanos, Odiseo pretende medirse con Héctor, que es el elemento en foco de la oración de εἴσεται, un foco aditivo (Ameis 1886: *ad loc.*).⁵ El segundo *καί* es del mismo tipo (*καὶ ἐμὸν δόρυ*) pero, en este caso, la alternativa son las lanzas de otros guerreros griegos según Ameis.

En algunos ejemplos se da lo que Denniston (1954: 295) denomina “inversión”, esto es, que el adverbio se introduce en la oración subordinada modificando a la alternativa al elemento en foco de la oración principal:⁶

(2) Aristófanes. *Nubes* 1443 τὴν μητὲρ ὥσπερ **καί** σὲ τυπτήσω. “Pegaré a mi madre como **también** a ti”.

En este caso Fidípides dice a su padre Estrepsíades que no solo le podrá pegar a él impunemente, como acaba de explicarle, sino que también pegará a su madre con total impunidad gracias a la retórica que ha aprendido en el “pensadero” de Sócrates. Estrepsíades, el referente del pronombre personal *σε*, es, por tanto, alternativa a la madre, el elemento en foco de la oración principal.

Este fenómeno de la “inversión” en las oraciones comparativas tiene relación con el hecho de que el segundo término de la comparación está presupuesto. Pero cuando la comparativa introduce un ejemplo, el elemento situado en la subordinada está en foco y sus alternativas implícitas en la principal:

³ “All sentences with simple additive particles entail the corresponding sentences without particle and presuppose furthermore that at least one of the alternative values under consideration in a context satisfies the complex predicate [the particle is combined with]”. (König 1991a: 62).

⁴ Los textos han sido tomados de las ediciones recogidas en el TLG (< <http://stephanus.tlg.uci.edu> >). Las traducciones son propias y tratan de ser lo más fieles al original posible.

⁵ “auch Hektor, wie andere es genugsam erfahren haben”.

⁶ En palabras de Denniston “that which is really prior in thought being represented as posterior”.

(3) Hipócrates. *Predicciones* I.99 Κουίλης περίτασις, πρὸς ἀνάγκην ὑγρὰ χαλῶσα, ταχὺ ὀγκυλλομένη, ἔχει τι σπασμῶδες, οἷον καὶ τῷ Ἀσπασίου υἱῷ. “La tensión del vientre que expulsa líquido por necesidad y se hincha rápidamente tiene visos de espasmo, como, **también / por ejemplo**, le pasó al hijo de Aspasio”.

El empleo de καί en estructuras comparativas es especialmente frecuente, incluso cuando el primer término de la comparación no está en foco:

(4) Platón. *Cratilo* 400d περὶ δὲ τῶν θεῶν τῶν ὀνομάτων, οἷον καὶ περὶ τοῦ “Διὸς” νυνδὴ ἔλεγες, ἔχοιμεν ἄν που κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἐπισκέψασθαι κατὰ τίνα ποτὲ ὀρθότητα αὐτῶν τὰ ὀνόματα κεῖται; ἼSobre los nombres de los dioses, como **también** sobre el de Zeus acabas de hacer, podríamos examinar con el mismo método sobre qué principio se establecen sus nombres?

En este pasaje la comparación se establece entre un caso general (περὶ δὲ τῶν θεῶν τῶν ὀνομάτων) y un caso concreto (περὶ τοῦ “Διὸς”). El primero tiene carácter de tópico y constituye una construcción temática con la preposición περί ‘acerca de’, mientras que el segundo presenta la misma construcción y desarrolla el anterior. En general, el hecho de que el segundo término vaya precedido de καί se debe a que es el elemento en foco de la oración subordinada.⁷

Por último, en las oraciones concesivas la presencia de καί es obligatoria, pues marca que el periodo es concesivo y no condicional (sobre la evolución de partículas aditivas a concesivas, cf. König 1988). Sin embargo, cuando va detrás de εἰ suele funcionar como partícula focalizadora del elemento que le sigue (Wakker 1994: 329-339):

(5) Esquilo. *Prometeo* 345 μάτην γὰρ οὐδὲν ὠφελῶν | ἐμοὶ πονήσεις, εἴ τι καὶ πονεῖν θέλεις. “Pues en vano te esforzarás, sin reportarme ningún beneficio, si **también / precisamente** lo que quieres es intentar algo (= aunque quieras intentar algo)”.

IV. Uso identificativo

Otro uso englobado bajo la etiqueta de “καί structural” es el identificativo. Este uso, que Denniston (1954: 316-323) distingue, no es demasiado frecuente en comparación con el aditivo. Véase también Humbert (1972: §726). El uso identificativo se corresponde con el que presentan adverbios de foco del tipo de *precisamente, justamente* (DPDE y Fuentes 2009: s. uu.)⁸ o al. *ausgerechnet, eben, genau, gerade* (König 1991b). La

⁷ En el ejemplo platónico sería un *narrow focus* separado del verbo por un *focus intruder* (Matić 2003a: 619-624), en este caso, una locución aspectual, νυνδὴ, que tiene una estrecha relación con el verbo. En general, este tipo de focos suelen preceder directamente al verbo de su oración. Por otro lado, véase la nota 19 para el “principio de estanqueidad”, en virtud del cual todas las oraciones tienen su propia estructura informativa.

⁸ De acuerdo con el DPDE, la función de *precisamente* es la siguiente: “Indica que el elemento discursivo que introduce coincide con otro elemento anterior del discurso o bien con un elemento de la situación

función básica de estos adverbios es la de “afirmar enfáticamente la identidad de dos valores en dos esquemas proposicionales diferentes” (König 1991b: 12-13).⁹ Véanse los ejemplos siguientes:

(6) Aristófanes. *Nubes* 785 Ἄλλ’ εὐθὺς ἐπιλήθει σύ γ’ ἄττ’ ἂν **καὶ** μάθῃς. “Pero tú olvidas enseñada aquello que **precisamente** has aprendido”.¹⁰

Este pasaje de *Nubes* forma parte del último diálogo de Sócrates con Estrepsiades. Sócrates desiste de seguir instruyéndole, porque Estrepsiades ha olvidado rápidamente lo que le acaba de enseñar en la conversación que han mantenido. El adverbio insiste en que la forma verbal μάθῃς se identifica con ese proceso de aprendizaje que Sócrates acaba de intentar.

(7) Heródoto. 1.171.2 τὸ γὰρ παλαιὸν ἑόντες Μίνω κατήκοοι καὶ καλεόμενοι Λέλεγες εἶχον τὰς νήσους, φόρον μὲν οὐδένα ὑποτελέοντες, ὅσον **καὶ** ἐγὼ δυνατός εἰμι <ἐπι> μακρότατον ἐξικέσθαι ἀκοῆ... “Pues estando, antiguamente, sometidos a Minos y recibiendo el nombre de léleges, ocupaban las islas sin pagar ningún impuesto, hasta donde **precisamente** yo soy capaz de saber de acuerdo con mis fuentes”.¹¹

En este caso, el adverbio precede al pronombre personal ἐγώ, que hace referencia al propio autor, Heródoto. El historiador refiere la situación de los léleges en tiempos de Minos, pero hay datos que, precisamente él, desconoce. Se insiste así en la autoría de la versión que se da.

El valor identificativo de καί es un desarrollo del propiamente aditivo (Jiménez 2015): καί aditivo presupone la existencia de valores alternativos a su foco, pero en estos ejemplos no hay valores alternativos, sino que su foco es identificado con un valor que tiene el mismo referente.¹² Esta evolución se ve especialmente bien en aquellos ejemplos en los que la alternativa al foco de καί está expresa de forma explícita:

comunicativa. La partícula señala que el emisor considera que la aparición, de entre todos los elementos posibles, de un elemento coincidente con otro previo es significativa, ya sea por el carácter sorprendente de tal coincidencia o porque esta ha sido especialmente buscada”. La misma función se atribuye a *justamente*.⁹ “to emphatically assert the identity of two values in two different propositional schemata”.

¹⁰ Teuffel-Kaehler (1887: *ad locum*) interpretan καί en este verso como equivalente a al. *eben, nur*. En general, me he decidido a traducir καί identificativo por *precisamente* por ser esta una de las partículas identificativas más prototípicas del español, cf. n. 8. Por otro lado, si la identificación se hiciera con el referente del relativo, en principio, se habría usado un pronombre del tipo de ὅσπερ, ἥπερ, ὅπερ (Monteil 1963: 160-172).

¹¹ Stein (1883: *ad locum*) interpreta aquí ὅσον καί como equivalente a lat. *quantum quidem*.

¹² Este desarrollo de partícula de foco aditivo a partícula de foco identificativo puede considerarse un caso de inferencia invitada (Traugott-Dasher 2002: 34-35). Καί adverbial es una partícula que señala el elemento que le sigue como informativamente relevante en relación con otros valores posibles. En estos casos, el elemento modificado sigue siendo informativamente relevante, pero ya no hay alternativas propiamente dichas, sino identificación con un elemento que comparte el mismo referente: el contexto invita a inferir que καί es una partícula identificativa, pues la alternativa tiene el mismo referente que su foco.

(8) Platón. *Teeteto* 186c (οὐκοῦν) τὰ δὲ περὶ τούτων ἀναλογίσματα πρὸς τε οὐσίαν καὶ ὠφέλειαν μόγις καὶ ἐν χρόνῳ διὰ πολλῶν πραγμάτων καὶ παιδείας παραγίγνεται οἷς ἂν **καὶ** παραγίγηται; “Pero, ¿no es verdad que la reflexión sobre estas (sensaciones) con respecto a su esencia y su utilidad surge, para los que **precisamente** surge, con dificultad y tiempo tras muchos esfuerzos y estudio?”.

En este caso, se identifica παραγίγνηται con παραγίγνεται, que es su alternativa. La focalización de la forma verbal de la oración subordinada se debe al carácter general de παραγίγνεται: la utilidad de esa reflexión puede surgirle a cualquiera, pero, para los que realmente surge, solo lo hace tras mucho esfuerzo.

Por otro lado, es frecuente que este tipo de καὶ tenga formas verbales bajo su alcance. En estos casos, es habitual que se traduzca por adverbios de énfasis (Quirk *et al.* 1985: §8.99)¹³ que “tienen un efecto de refuerzo sobre la vericondicionalidad de la oración o una parte de ella a la que se aplican”.¹⁴ Ello se debe a que καὶ suele identificar un caso real con otro potencial del evento referido por la forma verbal que está en foco, es decir, que καὶ, cuya polaridad es positiva frente a οὐδέ, expresa foco de polaridad oracional (Matić 2003b: 183-184; Dik 1981: 52-53).¹⁵

(9) Sófocles. *Filoteetes* 45-46 Τὸν οὖν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν, | μὴ **καὶ** λάθῃ με προσπεσῶν “Así pues, manda al aquí presente a hacer guardia, no sea que **de hecho / precisamente** caiga sobre mí sin que me dé cuenta”.

En el pasaje anterior Odiseo muestra su preocupación por la posibilidad de que Filoteetes le ataque, de ahí que ponga un guardia para evitar que dicha posibilidad se haga efectiva. Dicha posibilidad está implícita en el contexto, pues Odiseo fue el griego que lo abandonó en la isla de Lemnos, luego es su enemigo. El adverbio insiste en que las expectativas generadas en la situación comunicativa se identifican con el evento designado (λάθῃ με προσπεσῶν), cuya realización trata de evitar el hablante.

Los ejemplos de καὶ identificativo son difíciles de distinguir,¹⁶ por lo que no suelen tenerse en cuenta o se confunden con los aditivos. Incluso Denniston, que reconoce su existencia, confunde ejemplos como el siguiente:

¹³ Cf. ing. *actually, indeed, really, in fact*.

¹⁴ Fuentes (2009: 381) denomina a este tipo de adverbios “operadores informativos” y define su función como: “Un mecanismo para resaltar un segmento dentro del enunciado como el más relevante, o bien aquel cuyo contenido el hablante muestra de forma más ostensible”.

¹⁵ Dik define el foco de polaridad positiva como “the positive counterpart of what is usually called sentence negation”.

¹⁶ En este sentido, léxicos especializados, como el de Powell (1938), recogen solo casos que se dan en oraciones principales y no suelen distinguir los ejemplos en los que καὶ adverbial es identificativo en oración subordinada. Como estamos viendo, una parte de los καὶ calificadas de “estructurales” son adverbios de foco identificativos.

(10) Sófocles. *Filoctetes* 533-535 ἴωμεν, ὃ παῖ, προσκύσαντε τὴν ἔσω | ἄοικον εἰσοίκησιν, ὡς με **καὶ** μάθης | ἄφ' ὧν διέζων ὡς τ' ἔφυν εὐκάρδιος. “Vayámonos, muchacho, tras decir adiós al interior de mi poco acogedor hogar, para que **precisamente** sepas de qué he vivido y de qué material estoy hecho”.

Denniston (1954: 298) considera que la alternativa a μάθης es ἴωμεν (... εἰς οἶκησιν),¹⁷ pero en realidad la partícula identifica la acción denotada por μάθης con las expectativas generadas por la invitación anterior: entremos en mi casa para que precisamente sepas cómo vivo y entiendas por qué me alegro tanto de que vengas a sacarme de la isla. Véase Jebb (1908: *ad locum*), que traduce el adverbio por *e'en*, forma abreviada de *even*, con un sentido identificativo que es más antiguo que el escalar (= *incluso*),¹⁸ este último documentado para el adverbio inglés solo a partir del S. XVI (Onions 1985: *s. u.*).

V. Uso corresponsivo

El uso corresponsivo es, quizás, el más llamativo, ya que se trata del equivalente a la correlación copulativa καὶ ... καὶ (Denniston 1954: 323-325). En nuestro caso, los dos καὶ son adverbiales, pero la particularidad radica en que uno de ellos aparece en la oración principal y el otro en la subordinada:

(11) Andócides. 1.143 Ἐπειδὴ τοίνυν **καὶ** ἡ πόλις ἐσώθη δημοσίᾳ διὰ τὰς τῶν προγόνων τῶν ὑμετέρων ἀρετὰς, ἀξιῶ **κάμοι** διὰ τὰς τῶν προγόνων τῶν ἐμῶν ἀρετὰς σωτηρίαν γενέσθαι. “Así pues, dado que la ciudad se salvó como Estado gracias a las virtudes de vuestros antepasados, solicito que **también** se me proporcione a mí una salvación gracias a las virtudes de los míos”.

(12) Platón. *Lisis* 211a ἄπερ **καὶ** ἐμοὶ λέγεις, εἰπὲ **καὶ** Μενεξένω. “Lo que me dices a mí, díselo **también** a Menéxeno”.

Véase que de los dos elementos modificados por sendos καὶ uno es la alternativa al otro en la construcción de foco aditivo: en el primer caso ἡ πόλις es alternativa de ἐμοί, pues Andócides también pretende salvarse como se salvó la ciudad, suceso que acaba

¹⁷ “learn, as well as merely go”.

¹⁸ Cf. *OED*, *s. u.*: “II. In weakened senses as an intensive or emphatic particle. (With 6–8 cf. similar uses of *just*.): 8. a. Prefixed to a subject, object, or predicate, or to the expression of a qualifying circumstance, to emphasize its identity. *Obs.* exc. *arch.* Also in 16–17th c. (hence still *arch.* after Bible use) serving to introduce an epexegetis; = ‘namely’, ‘that is to say’. b. (Chiefly in colloq. form *e'en*.) Prefixed to verbs, with vague force expressible by ‘just’, ‘nothing else but’; in early use sometimes with notion of ‘to be sure’, ‘forsooth’ (Latin *scilicet*). Now *arch.* and *dial.*”. Véase el análisis de esta evolución de *even* de partícula identificativa a aditiva en König (1991: 135-136).

de explicar; en el segundo ἐμοὶ es alternativa de Μενεξένω, pues Sócrates también debe decir a Menéxeno lo que ya ha dicho a Lisis.

Ello no invalida que esas alternativas sean el foco de su propia oración (Bertrand 2010: 317: principio de estanqueidad),¹⁹ si bien llama la atención que se trate de elementos que ya han sido mencionados en el segmento discursivo anterior. Esta circunstancia es compatible con un entendimiento identificativo del καί que aparece en las oraciones subordinadas de los ejemplos anteriores, mientras que el que aparece en las principales respectivas tiene sentido propiamente aditivo. De todas formas la característica determinante de este uso es la analogía con la correlación καί ... καί.

El uso corresponsivo es especialmente frecuente en las oraciones comparativas, en las que el segundo término de la comparación suele venir introducido por καί estructural a pesar de estar presupuesto (Kühner y Gerth 1904: 256; Revuelta 2006: §6.2 y 3):

(13) Jenofonte. *Anábasis* 2.1.22 Ἀπάγγελλε τοίνυν καὶ περὶ τούτου ὅτι καὶ ἡμῖν ταῦτά δοκεῖ ἄπερ καὶ βασιλεῖ. “Infórmale, entonces, asimismo sobre esto, que nosotros **también** tenemos la misma opinión que el rey”.

En este pasaje, el general griego Clearco responde a Falino, enviado del Rey persa, que su respuesta coincide con la advertencia que le ha transmitido de parte del Rey.

Por otra parte, el uso corresponsivo puede aparecer en construcciones de focalización como la del siguiente ejemplo:

(14) Jenofonte. *Simposio* 2.6 ἕτερος δέ τις ὡς εἶπερ τι καὶ ἄλλο καὶ τοῦτο μαθητόν. “Otro contestó que si cualquier otra cosa puede aprenderse también esto”.

En este caso, el elemento en foco de la oración principal es el pronombre anafórico τοῦτο. La afirmación se debe a que se ha puesto en cuestión que se pueda enseñar la nobleza de espíritu pero, si es posible aprender cualquier cosa, también la nobleza puede aprenderse. Véase que el pronombre tiene como referente a la nobleza, que es uno de los elementos sobre los que versa el pasaje, por lo que podríamos entender que es tópico, en lugar de estar en foco. Sin embargo, el adverbio lo que hace es insistir en que dicho elemento se añade a otros valores posibles, que no son pertinentes. En este sentido, εἴ τις καὶ ἄλλος (καὶ) ... es una construcción focalizadora característica del griego (Denniston 1954: 304; Cooper 1998: 1344-1345; *LSJ*, s. u. B.2).

VI. Conclusiones

¹⁹ “Une clause, quelque soit son statut, forme son propre domain pour l’ordre des mots”.

Καί estructural es una etiqueta recogida en las descripciones tradicionales de la lengua griega de tipo eminentemente sintáctico: con ella se clasifican los usos adverbiales de *καί* cuando la partícula aparece en una oración subordinada. Efectivamente, llama la atención la frecuencia con la que *καί* adverbial aparece en oraciones subordinadas de todo tipo. Por otro lado, las alternativas a su foco se encuentran en la oración principal, de donde la cohesión entre ambas. Sin embargo, si atendemos a sus características pragmáticas, es difícil justificar la distinción de esta variante. En este sentido, dentro de los ejemplos clasificados como “*καί* estructural” podemos encontrar dos tipos que son los habituales de *καί* adverbial en general, el aditivo y el identificativo. Un tercer tipo, el corresponsivo, insiste en la cohesión entre principal y subordinada de forma similar a la correlación copulativa *καί ... καί*, pero, en él, el adverbio también tiene valor aditivo o identificativo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEIS, K. F. (1886³) *Homers Ilias. Band 1, Heft 3, Gesang VII-IX: für den Schulgebrauch Erklärt*, bearbeitet von C. Hentze, Leipzig.
- BÄUMLEIN, W. (1861) *Untersuchungen über griechische Partikeln*, Stuttgart.
- BERTRAND, N. (2010) *L'ordre des mots chez Homère: structure informationelle, localisation et progression du récit*, tesis doctoral de la Universidad de la Sorbona.
- COOPER, G. L. (1998) *Attic Greek prose syntax*, Ann Arbor.
- DENNISTON, J. D. (1954²) *The Greek particles*, Oxford.
- DIK, S. (1981) “On the typology of focus phenomena”, en Hoekstra, T. *et al.* (eds.) *Perspectives on functional grammar*, Dordrecht: 41-74.
- DPDE = Briz, A., Pons, S. y Portolés, J. (coords.) (2008) *Diccionario de partículas discursivas del español*, en < <http://www.dpde.es> >.
- FUENTES, C. (2009) *Diccionario de conectores y operadores del español*, Madrid.
- HUMBERT, J. (1972³) *Syntaxe grecque*, Paris.
- JEBB, R. C. (1932²) *Sophocles: the plays and fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part IV: The Philoctetes*, Cambridge.
- JIMÉNEZ DELGADO, J. M. (2015) “Ancient Greek *καί*: marginal adverbial uses”, en *International Colloquium on Ancient Greek Linguistics held in Rome, 23-27 March 2015*.
- KÖNIG, E. (1988) “Concessive connectives and concessive sentences: cross-linguistic regularities and pragmatic principles”, en J. Hawkins (ed.) *Explaining Language*

- Universals*, Oxford: 145-185.
- KÖNIG, E. (1991a) *The meaning of focus particles: a comparative perspective*, London.
- KÖNIG, E. (1991b) "Identical values in conflicting roles. The use of German *ausgerechnet*, *eben*, *genau* and *gerade* as focus particles", en W. Abraham (ed.) *Descriptive and theoretical investigations on the logical, syntactic and pragmatic properties of discourse particles in German*, Amsterdam-Philadelphia: 11-36.
- KÜHNER R. y GERTH, B. (1904³) *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre. II. Band*, Hannover-Leipzig.
- LSJ= Liddell, H. G., Scott, R. y Jones, H. S. (1940⁹) *A Greek-English lexicon*, Oxford.
- MATIĆ, D. (2003a) "Topic, focus, and discourse structure. Ancient Greek word order", *Studies in Language* 27/3: 573-633.
- MATIĆ, D. (2003b) *Topics, presupposition, and theticity: an empirical study of verb-subject clauses in Albanian, Greek, and Serbo-croat*, tesis doctoral de la Universidad de Colonia.
- MONTEIL, P. (1963) *La phrase relative en grec ancien. Sa formation, son développement, sa structure des origines à la fin du V^e siècle a. C.*, Paris.
- OED = *Oxford English Dictionary*, en < <http://www.oed.com> >.
- ONIONS, C. T. (1985) *The Oxford dictionary of English etymology*, Oxford.
- POWELL, J. E. (1938) *A lexicon to Herodotus*, Cambridge.
- QUIRK, R., Greenbaum, S., Leech, G. y Svartvik, J. (1985) *A comprehensive grammar of the English language*, Londres-New York.
- REVUELTA PUIGDOLLERS, A. (2006): "Oraciones comparativas en griego antiguo", en < <http://www.liceus.com> >.
- SMYTH, H. W. (1920²): *A Greek grammar for colleges*, New York.
- STEIN, H. (1883⁵) *Herodotos erklärt. Erster Band*, Berlin.
- TEUFFEL, W. S. y KAEHLER, O. (1887²) *Die Wolken des Aristophanes*, Leipzig.
- TRAUGOTT, E. C. y Dasher, R. B. (2002) *Regularity in semantic change*, New York.
- WAKKER, G. C. (1994): *Conditions and conditionals: an investigation in Ancient Greek*, Amsterdam.

UNA APROXIMACIÓN A LA SINTAXIS ESPACIAL DE *SUPPLICANTES DE ESQUILO*

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

RESUMEN

El vínculo particular que el coro protagonista y el resto de los personajes mantienen con el espacio teatral revela la admirable coherencia entre texto y espectáculo en la composición de *Suplicantes* de Esquilo. Por un lado, el hecho de que actores y coro compartan una única área en este drama, la *orchestra*, nos obliga a revisar la organización de un espacio regularmente exclusivo del coro. Por otro lado, la presencia ininterrumpida del protagonista colectivo en escena y la dinámica de llegadas y regresos de los personajes secundarios nos invitan a analizar la dimensión somática de la “sintaxis espacial”, según los términos de Ruth Padel, reflexionando acerca de los lugares que ocupa cada personaje durante cada coyuntura del drama. El objetivo de este artículo es demostrar que el dramaturgo alteró y maximizó las alternativas de uso del espacio escénico para construir un espacio dramático consistente con el replanteo del rol de los recursos disponibles.

ABSTRACT

The particular link that the leading chorus and the rest of the characters maintain with the theatrical space reveals the remarkable coherence between text and spectacle in the composition of the *Suppliants* of Aeschylus. On the one hand, the fact that actors and chorus share a single area in this drama, the *orchestra*, forces us to revise the organization of a space regularly dedicated to the chorus. On the other hand, the uninterrupted presence of the collective protagonist on the scene and the dynamics of arrivals and returns of the supporting characters encourage us to analyze the somatic dimension of “spatial syntax”, according to Ruth Padel’s expression, considering the places that each character occupies during each conjuncture of the play. The aim of this article is to demonstrate that the dramatist altered and maximized the alternatives of use of the theatrical space in order to construct a dramatic space consistent with the redesign of the role of its available resources.

PALABRAS CLAVE:

Esquilo, *Suplicantes*, Espacio

KEY WORDS:

Aeschylus, *Suppliants*, Space

En toda tragedia griega, la permanencia del coro en escena crea el sentido de continuidad de la *performance*. Excepto en escasas ocasiones, el coro trágico transita a través de una de las *eisodoi* para instalarse definitivamente en la *orchestra*, de donde no se retira hasta el final de la obra. *Suplicantes* cumple con esta premisa formal, pero la presencia de las Danaides, las coreutas, significa mucho más que la continuidad de la *performance*, pues resulta ser la constante representación del *páthos*, que adquiere en la obra características inusitadas a partir de la composición de un coro protagonista. El personaje principal de esta tragedia es femenino, es decir, patético por naturaleza; el tono es preponderantemente lírico,¹ coherente con la idiosincrasia y función de las protagonistas; pero además, la actividad escénica acentúa el mismo efecto, ya que las Danaides no sólo padecen los vaivenes de su destino, sino que los representan ininterrumpidamente ante el espectador.

Indiscutiblemente, el protagonismo del coro distingue a *Suplicantes* del resto de las obras conservadas de Esquilo.² El padecimiento incesante de las Danaides³ se encuentra íntimamente asociado a la secuencia de llegadas y regresos de los distintos personajes, estableciendo un juego entre una constante, el protagonista colectivo, y las variables, la red de personajes que altera la suerte del personaje principal.⁴ En *Suplicantes*, el coro de Danaides es destinatario de absolutamente todos los

¹ Rehm (1992: 52): “Considering the non-verbal aspects of choral performance, we may contrast the emotional nature of movement and music/song with the rational, logic-bound control of speech, suggesting the traditional dichotomy of reason and passion, or any number of modern variations”.

² El mito representado es obviamente inusual, dado que el agente principal no es un individuo, sino un grupo. Si las cincuenta hijas de Dánao debían aparecer en escena, solamente podían ser representadas por el coro. Como afirma Rehm (1992: 52), “the development of a role is in the service of overall action of the drama and not and end in itself”. Más allá de esta particularidad, también debe destacarse la composición de la totalidad de los personajes que acompañan un protagonismo semejante, pues toda obra se sustenta en una red de relaciones entre personajes, no simplemente en la construcción de un rol central. Respecto de esto, cf. el segundo capítulo de nuestra tesis doctoral (Fernández Deagustini, 2015).

³ La cuidadosa composición de las odas trágicas demuestra que el coro constituye un personaje colectivo que, en ningún momento de la trama, puede ser confundido con el coro de otra obra. Ninguna de las odas de *Suplicantes* presenta un grado de abstracción tal que pueda ser atribuida al coro de una obra diferente. El único pasaje que podría ser considerado de esta manera es el “himno a Zeus” de la oda inicial (86-103). Por este motivo, resulta conveniente identificar a las protagonistas a través del patronímico “Danaides”, aun cuando este no aparece en el manuscrito. El nombre permite retener en la mente del lector la entidad del coro como personaje, pero también tener presente permanentemente su condición social, dado que, al ser identificadas como hijas, se alude a su naturaleza virginal. La individualización de la identidad coral está fundada en la observación de Battezzato (2005: 155): “The scholarly consensus that chose “chorus” as a manuscript *siglum*, rather than assigning specific names appropriate to each tragedy (“slave women”, “women of Corinth”, “old men of Argos”, and so forth), encourages readers to apprehend the choral pronouncements as possessing a collective character, voiced by an impersonal entity free from social conditioning.”

⁴ El recurso es similar al que propone Esquilo en *Prometeo encadenado*, obra en la que el protagonista, amarrado a una roca, permanece inmóvil a lo largo de toda la obra y experimenta las visitas de otros personajes. La diferencia reside en que Prometeo es un actor/carácter y, como tal, nunca está solo, dado que el coro de Oceánides, según la norma, permanece constantemente junto a él.

personajes de la obra.⁵ Por lo tanto, la caracterización del coro excede el análisis de sus participaciones solitarias, esto es, las odas trágicas.⁶ En esta tragedia, la relación entre las Danaides y los demás personajes compone, justamente, la matriz de la trama, que está atravesada por el ritual de súplica⁷. La diferencia que el coro protagonista, asociado al esquema del *Altarmotiv*, establece respecto del patrón trágico ordinario ha motivado un uso particular del espacio escénico y una composición significativa del espacio dramático,⁸ cuya exposición constituye el objeto de este artículo.

Demostraremos que la asociación particular que el coro y el resto de los personajes mantienen con el espacio de representación revela la admirable coherencia que presentan texto y espectáculo en *Supplcantes*. Por un lado, el hecho de que actores y coro compartan un mismo terreno, la *orchestra*, nos obliga a revisar la organización de un área regularmente exclusiva del coro. Por otro lado, la permanencia ininterrumpida del protagonista colectivo en escena y la dinámica de llegadas y regresos de los personajes secundarios comprende una articulación entre los espacios *onstage* y *offstage* que merece contemplar el dominio somático de la “sintaxis espacial” de la obra, según los términos de Padel,⁹ reflexionando acerca de los lugares que ocupa cada

⁵ A lo largo de la obra, se producen sólo dos intercambios entre actores-caracteres: primero, el breve discurso de Dánao a Pelasgo (490-499), que resulta en otros cuatro versos de Pelasgo a los guardias Argivos para disponer la escolta del padre de las protagonistas (500-503); luego, el *agón* entre Pelasgo y el heraldo de los Egipcios (911-953). No obstante, en ambos casos, las Danaides constituyen el sujeto de interés, en el primer caso, y de disputa, en el segundo, lo cual confirma la indiscutible centralidad del coro-carácter. Ley (2007: 6) ofrece una perspectiva respecto del coro adecuada a *Supplcantes*, que explica precisamente su trascendencia: “There are, indeed, exchanges between actors in *Persians*, *Seven against Thebes*, and *Supplcants*, but we should be unobservant if we classified them as dialogue without qualifying the concept carefully. In most of these scenes, one of the actors/characters present has previously addressed the *choros* alone, and the second actor/character regularly addresses the *choros* first before acknowledging the other actor, responding as much to the concerns embodied by the *choros*, and by the present crisis, as to the other character. The presence of the *choros*, rather than the presence of the actor, is a constant factor in the composition of these tragedies, and our sense of “dialogue” needs to be judged accordingly.”

⁶ Fernández Deagustini (2015: capítulo I).

⁷ El estudio de la interrelación coro-caracteres ha involucrado dos cuestiones. En primer lugar, en el marco de la trama, el análisis ha revelado la sorprendente correspondencia entre la elección de cada uno de los personajes y los temas fundamentales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dicotomía griego-no griego. En segundo lugar, desde la perspectiva compositiva, el hecho de que el coro ocupe un lugar propio del actor y resulte el personaje principal ha demostrado la necesidad de un desplazamiento de funciones entre los agentes dramáticos, que marca una diferencia respecto del patrón trágico ordinario. Cfr. Fernández Deagustini (2015: capítulo II).

⁸ Realizamos una discriminación entre “espacio dramático” y “espacio escénico” según las definiciones de Pavis (1998: 169-176), que los opone. El espacio escénico (p. 169) “es visible y se concreta en la escenificación”, (p. 175) “el espacio real del escenario donde se mueven los actores”; el dramático es (p. 170) “un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo puede visualizarse si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático.”

⁹ El término ha sido acuñado por Padel (1992: 341), “spatial syntax”.

personaje en las distintas coyunturas del drama. La consideración multimediática del drama no sólo permitirá apreciar los movimientos en el espacio como un espejo del diseño dramático, sino que revelará cómo la dimensión visual puede proveer incluso de mayor información que las palabras.

Ciertamente, la dificultad que presenta una interpretación del drama griego clásico desde una perspectiva que contemple el uso particular del espacio escénico en una obra dada reside en que los textos de las tragedias conservadas no poseen acotaciones escénicas. No obstante, los estudiosos han intentado reconstruir las técnicas de producción a partir de evidencias derivadas de las propias obras, las pruebas materiales que han permanecido de la arquitectura teatral, la iconografía de los vasos y esculturas, registros epigráficos y *scholia* o comentarios posteriores a la época de representación original, de eruditos de la época helenística, romana y medieval.¹⁰ Como resultado, persisten numerosas cuestiones controversiales, tales como la forma y tamaño del espacio teatral; el uso de objetos escénicos, vestuario y pintura de locales; el empleo y el momento de implementación de la *skené*; la presencia y función del altar; la manipulación de los movimientos de los actores y coreutas, entre muchos otros posibles motivos de disidencia. Si bien es cierto que la insuficiencia de certezas respecto de este campo de investigación continúa distorsionando nuestra comprensión de las obras tal como pudieron haber sido representadas en la Atenas del siglo V a. C., existen pocos pero valiosos acuerdos que estimulan a profundizar la tarea de investigación, cuando se trata de “leer el teatro”.¹¹ Por lo tanto, dejamos de lado el desalentador desasosiego y nos aferramos a los escasos pero prácticamente irrefutables datos que permiten arribar a deducciones interesantes respecto de la sintaxis espacial en *Suplicantes*.

Considerada desde un enfoque normalizador, ciertamente reductivo, la tragedia griega clásica proponía dos grandes áreas: el *proskénion*, un sitio probablemente

¹⁰ En las últimas décadas del siglo pasado, el desarrollo de la dramaturgia como disciplina académica y de los estudios sobre la *performance* teatral confluyeron en la tradición clásica, gestando un nuevo campo de investigación. Después de reconocidos estudios acerca de la forma y función del teatro clásico, como los trabajos de Arnott (1962) y Stanley (1970), entre otros, *The Stagecraft of Aeschylus* de Taplin (1977) ha sido un punto de inflexión en el ámbito de los estudios clásicos, pues revitalizó el interés de la crítica en el texto como fuente de información sobre la producción teatral griega, desde una perspectiva filológica. Asimismo, profesionales del teatro moderno comenzaron a aproximarse al drama griego aportando nuevas perspectivas de análisis, vinculadas a la puesta en escena, como Rehm (2002) y Ley (2007).

¹¹ Nos referimos a Ubersfeld, “Lire le théâtre” (1977), uno de los primeros intentos de estudiar semióticamente el texto dramático, como base de la *performance*. Nuestro abordaje no es equiparable al de Ubersfeld, ya que es filológico, más allá de que la perspectiva semio-pragmática se cuele en el análisis, al tomar algunas herramientas propias de esta disciplina.

elevado, delante de la *skené* o depósito teatral,¹² y el espacio de la *orchestra*.¹³ Si bien en el siglo V existían constantes intersecciones -tanto verbales como físicas- entre ambas zonas,¹⁴ el contraste espacial definió el rol de los personajes según su área de desempeño, oponiendo individuo y grupo. El coro solía permanecer estable en la *orchestra*, abierta para la danza y más próxima al *théatron*, el espacio del espectador; el actor tenía la

¹² El debate sobre el uso de la *skené* en las obras de Esquilo está íntimamente ligado a las polémicas en torno a la fecha de su creación. Taplin (1977: 441 y ss.) ha propuesto argumentos convincentes respecto de la imposibilidad dramática de un escenario elevado en el teatro del siglo V. El silencio de los registros arqueológicos, tanto como el análisis de las propias obras conservadas, apoyan esta hipótesis. Sin embargo, Arnott (1962: 15-41) y otros reconstruyen el teatro de Dionisos del siglo V a. C. con un escenario temporario de madera, de aproximadamente un metro de altura y conectado al nivel de la *orchestra* por medio de escalones. Si bien el desconocimiento de los avatares de esta estructura afecta nuestra comprensión de la producción y puesta en escena del drama clásico, la polémica es irrelevante para la interpretación de *Supplcantes*, ya que, aun habiendo sido representada con posterioridad a la introducción de la *skené*, Esquilo no hizo uso de ella en esta obra. La presencia de la *skené* es irrelevante si el espectador no debe prestar atención sobre ella. La cuestión que nos interesa es materia menos opinable, pues más allá de la fecha, forma o concepción de la *skené*, la tragedia griega del siglo V a. C. distinguía al coro de los actores de muchas y notorias maneras. Sus modos característicos de expresión son diferentes; la interacción de la lírica del coro (canto, danza y metro) y la retórica de los actores (discurso y metro propio del diálogo) ha sido uno de los principales recursos del teatro griego antiguo. Las circunstancias de producción también los diferenciaron. Los actores eran pagados por la ciudad; el coro, por el corego. Por lo tanto, ¿por qué no inferir que estas diferencias habrían sido reflejadas en la arquitectura del teatro? Estable o eventual, elevado o nivelado con la *orchestra*, resulta altamente probable que el teatro griego asignara convencionalmente un espacio característico para cada rol. Lo interesante para nuestra interpretación de la obra es cómo Esquilo habría aprovechado la distinción de espacios de actores y coro para señalar, con los recursos disponibles (el altar), el protagonismo inusual del coro y de Dánao.

¹³ En algún momento histórico la *orchestra* del teatro de Atenas tomó la forma circular que hoy posee, pero la forma que presentaba en el teatro griego del siglo V es aún discutida. Las concepciones modernas vinculadas con la puesta en escena trágica (e incluso nuestra idea del origen, desarrollo y significado del género) continúan ligadas a la noción de una *orchestra* circular, que sugiere la concepción de un lugar apartado por su perfección formal, habitualmente reservado para la *performance* coral. La presunción de circularidad se debe a la maravillosa conservación del teatro de Epidauró, que ha sido considerado como una de las fuentes principales para reconstruir la arquitectura del teatro griego del siglo V. Según expresa Rehm (1988: 277), los arqueólogos aseguran que no existen evidencias sustantivas para sostener que el teatro de Dionisos habría presentado la misma forma. Rehm (1988: 278) propone, en cambio: “the sixth- and fifth-century Greeks acknowledged no established form governing the shape of the orchestra, but developed and adapted their theaters according to local needs and topography. The architecture of the theater did not become standardized until relatively late, probably under the influence of the theater at Epidauró.” Polacco (1983: 88) también se opone a quienes abogan por la forma circular de la *orchestra* y por un teatro clásico elemental, con una estructura escénica provisoria. Para él, “Il dramma greco è «tetrágonó», come il suo coro, cioè si ambienta in termini geometricamente raccolti entro linee rette e si realizza in una visione prospetticamente finita.” En su comentario sobre *Supplcantes*, Sandin (2003: 13-14) recupera la bibliografía que ha propuesto una forma trapezoidal o rectangular en el teatro griego del siglo V a. C. Más allá de esta polémica, en el caso de esta primera aproximación al uso de los espacios dramáticos de *Supplcantes*, la determinación de la forma precisa de la *orchestra* no resulta un dato necesario. Lo que interesa es qué pasa dentro de los límites de este espacio y quiénes se desempeñan en él.

¹⁴ Taplin (1977: 128, 442). La segregación de actores y coro comenzó realmente en el siglo IV (1977: 452).

capacidad de entrar y salir de escena y solía desplegar su acción en el *proskénion*, no sólo más alejado del público, sino en otro nivel visual. El *proskénion*, además, permitía explotar otras posibilidades espaciales. Tras la innovación constituida por la pintura de la *skené*, el actor podía acceder a una nueva dimensión: no sólo desenvolverse entre el espacio oculto (*offstage*) y el visible (*onstage*), sino entre el adentro y el afuera, la experiencia privada y la pública.

Congruente con su excentricidad respecto de la propuesta lírica y de la composición de su red de personajes, *Suplicantes* también es inusual en cuanto a su “sintaxis espacial”, porque altera y maximiza las alternativas de uso del espacio escénico para construir un espacio dramático consistente con el replanteo de la función de sus personajes. Sin embargo, como en el resto de los aspectos en que la obra no se ajusta al patrón trágico ordinario, su singularidad ha sido considerada un rasgo de su condición proto-trágica, un deliberado signo arcaizante, o una particularidad atribuida a su carácter “experimental”.¹⁵

Consideramos que el entendimiento cabal del género trágico griego clásico sólo puede emerger del conocimiento de cuán diferentes entre sí son cada una de las pocas obras conservadas. La construcción espacial de una tragedia dada no está vinculada necesariamente a una época de producción dramática. Los dramaturgos podían utilizar con libertad los recursos y técnicas existentes y, si bien estaban acotados a aquellos que tenían a su disposición, sólo es posible hablar de una inclinación a organizarlos de cierta manera, no de un uso reglamentario ni de un estilo inalterable. Lo imperativo residía en que el destino de los espacios utilizables fuera conforme a la composición de la trama, a los temas tratados, al clima pretendido, a los personajes involucrados. Precisamente por la incompetencia para reconocer y descifrar la forma de un drama atípico, *Suplicantes* ha sido arbitrariamente subestimada.

Frente al enfoque normalizador de origen aristotélico, artificial y forzado, nos propusimos investigar el motivo de las menospreciadas irregularidades de la tragedia. Desde su propuesta espacial, *Suplicantes* ha confirmado el principio de singularidad de la obra de arte, organizada sobre la base de dos dualidades: la coordenada horizontal (*onstage/ offstage*) y la vertical (*orchestra/ altar*). La primera dualidad está constituida por el espacio visible y el invisible, que implicaba, para el dramaturgo, discriminar qué acontecimientos se representaban a la vista del espectador y cuáles, fuera de ella, eran solamente relatados. En relación con el espacio *offstage*, la obra no propone dos posibilidades. Existe un espacio invisible y distante, al que puede accederse a través de las *eisodoi* (Argos; el mar), pero no un espacio invisible próximo, pues no hay

¹⁵ La tesis de que *Suplicantes* era una obra experimental de Esquilo es la que propone Alexander Garvie en 1969 en su libro *Aeschylus' Supplikes. Play and Trilogy* para fundamentar las peculiaridades de la obra al mismo tiempo en que propone como fecha de representación el año 463 a.C. El autor continúa sosteniendo la misma tesis en la reedición del libro (2006: xi), a la que precede un nuevo prefacio en el que reconoce, sin embargo, que en la actualidad duda acerca de que su estudio permita distinguir entre una datación de *Suplicantes* en los 460 o en los 470.

espacio escénico interior, dado que Esquilo ha compuesto *Suplicantes* sin hacer uso del *proskénion*.¹⁶ Esta determinación está comprometida con otras decisiones escénicas, pues la presencia de este espacio, diferenciado de la *orchestra*, ponía a disposición un provechoso potencial dramático: una alternativa de otra forma de egreso de escena, a través de la puerta; la posibilidad de jerarquización de los actores en un nivel visual elevado respecto del coro y la oportunidad de discriminar entre acontecimientos íntimos y acontecimientos públicos.

La segunda dualidad está subordinada a la condición protagónica del coro, que ha conducido a una propuesta espacial diferente. El espectador debe concentrarse en las coyunturas que atraviesa este último, no en el destino del actor. No obstante, en *Suplicantes*, actores y coro comparten la superficie de la *orchestra*. Por este motivo, la distinción entre niveles de percepción visual está organizada en función del núcleo dramático particular de esta obra: las Danaides en su condición de suplicantes. El espectáculo no necesita de una “puerta trágica,”¹⁷ sino de un espacio diferenciado y elevado al que pueda acceder el coro protagonista. Por ello, en esta obra, el objeto escénico supremo es el altar.¹⁸ En el espacio *onstage* constituido por la abierta amplitud

¹⁶ Nos referimos a la ausencia de un espacio escénico que diferencie y destaque el rol de los actores respecto del rol del coro.

¹⁷ Padel (1992: 354) considera que la puerta de la *skéné* es uno de los elementos trágicos más significativos. Asimismo, según Zeitlin (1992: 75), “The second indispensable element of the theatrical experience is the space itself onstage in the Greek theatre, where the human actors situate themselves and the theatrical action takes place before the spectator. By convention this space is constructed as an outside in front of a facade of a building, most often a house or palace, and there is a door that leads to an inside, which is hidden from view”.

¹⁸ No hay evidencia arqueológica en el Teatro de Dioniso que pruebe que la *orchestra* temprana estuviera permanentemente equipada con un altar. No obstante, indicios literarios internos (v.189) confirmarían su presencia en este drama. Sommerstein (1996) sostiene que el altar, en posición central, habría sido levantado en un montículo o colina y servido como la elevación sobre la que Dánao puede divisar a quienes se aproximan (vv. 176 y ss.; 710 y ss.). Dicha elevación tiene que haber sido muy importante, como indica Sandin (2003: 18), si se supone que habría contenido doce bustos o estatuas (lo suficientemente altas como para permitir colgarse de ellas), un altar y espacio para que trece personas pudieran sentarse en derredor (204-224). Sandin sostiene que, “the juxtaposition of altar, gods, actors and chorus in the relevant scenes also becomes hard, not to say impossible, to visualize if taking place in the middle of the orchestra”, por eso sugiere que los dioses estarían elevados de algún modo en la parte trasera y que el altar estaría al nivel del suelo enfrente de esta elevación. Otra alternativa sería que los dioses habrían estado pintados sobre una *skéné* construida *ad hoc*, como sostiene Polacco (1983: 74-76).

A propósito de las discusiones en torno a la presencia y función del altar en el teatro de Dioniso del siglo V y su importancia para la puesta en escena de dramas de súplica, resulta imperativo el estudio de Rehm (1988), quien critica la tradicional y generalizada posición (Pickard-Cambridge y Arnott, entre otros) de que el altar utilizado en las tragedias de súplica habría estado ubicado próximo a la *skéné*. Según Rehm (1988: 274), este constituye el mayor obstáculo para comprender la representación de este tipo de tragedias: “Despite the currently accepted view that the altar for suppliant plays could not have been located in the center of the orchestra, the literary evidence examined so far supports the presence of such an altar in that position which was used as a stage property during performances. It remains unclear whether this usable

de la *orchestra*, Esquilo ha creado otro espacio, en el que sólo tienen cabida los protagonistas de la obra.

Dada esta composición del espacio escénico, la tragedia está estructurada sobre la base de dos coordenadas: una horizontal, que implica el traslado desde el espacio *offstage* hacia el *onstage*, y viceversa; otra vertical, que involucra el desplazamiento de ida y vuelta entre el espacio abierto de la *orchestra* y el espacio circunscripto del altar:

	ONSTAGE/ OFFSTAGE	ORCHÉSTRA/ ALTAR
DESPLAZAMIENTO	horizontal	vertical
DISTANCIA	lejanía	proximidad
ACCESO	<i>eísodoi</i>	montículo (πάγος)
OPCIONES	<i>bilateralidad</i> <i>orchestra</i> /izquierda u <i>orchestra</i> /derecha	unilateralidad arriba/abajo
CARACTERES	masculinos	protagonistas
SENTIDO	lo uno/lo otro	seguridad/inseguridad

Como puede apreciarse en el cuadro, la configuración de la sintaxis espacial no sólo determina la arquitectura teatral de la que se abastece la trama, sino también las alternativas de movimiento y las modalidades de ingreso y egreso, asociadas a las dimensiones del teatro y a la manipulación del tiempo, en función del diseño dramático. De este modo, el espacio dramático de *Suplicantes* propone una dialéctica entre un *aquí* y un *allá* (las inmediaciones del altar en la costa de Argos vs. la polis o el mar), y un *aquí* y un *más aquí* (los alrededores del espacio sagrado y la instalación del altar propiamente dicho), todos emplazamientos propios del espacio escénico exterior. Esta última cualidad permite construir la sensación que sustenta

altar was a permanent fixture or a portable piece of stage furniture customarily located in the center of the *orchestra* during the City Dionysia”.

Las discusiones en torno a la presencia del altar también involucran la polémica sobre la cantidad y función de los altares, ya que muchos sostienen que habría habido un segundo altar en el teatro, de carácter permanente, reservado para el culto de Dionisos e inutilizable para fines dramáticos. Para más información sobre este asunto, cfr. Rehm (1988: 265 y ss.). En relación con este último debate, consideramos que el dato es secundario para nuestra primera aproximación al uso de los espacios en *Suplicantes*. Lo que interesa es la existencia de al menos un altar, independientemente de su permanencia y la exactitud de su localización, y la manera en que este se aprovecha para construir significados.

el drama: la inseguridad. En un emplazamiento marginal, las Danaides han huido de un sitio e intentan pertenecer a otro. En esa frontera que representa su condición de desprotección, los movimientos hacia y desde el espacio del altar materializan sus cambios de ánimo y de suerte.

COORDENADA HORIZONTAL: *ONSTAGE/OFFSTAGE*¹⁹

En el mapa de relaciones espaciales que propone la obra, las convenciones escénicas trazan áreas supeditadas a las relaciones sociales entre los géneros. Si, en la estructura teatral ordinaria, las mujeres están confinadas al interior del *oikos* y los hombres tienen el dominio del espacio exterior, en *Suplicantes* la regla se traduce en otra relación de poder, que asigna a los hombres la facultad de migrar y a las mujeres el imperativo de permanecer en el único sitio invulnerable del afuera. De esta manera, todos los personajes masculinos pueden moverse horizontalmente, desde la *orchestra* hacia los espacios laterales, en tanto que las Danaides, único personaje femenino, acotadas a su naturaleza de género y coral, nunca abandonan la circunferencia central. La permanencia constituye una señal de debilidad; la migración, una de poder.

En la coordenada horizontal, es notable el aprovechamiento de la arquitectura teatral. Como la ausencia de *skené* impide que los actores puedan ingresar y salir de escena por un sitio diferente de las *eisodoi*, Esquilo ha convertido los ingresos de los personajes en excepcionales escenas, a partir del recurso del “anuncio extendido” (se trata de dos escenas de ingreso de un personaje a escena, la de Pelasgo y la del heraldo, que superan los veinte versos).²⁰ Condiciones de acceso, ilusión de distancia y un sagaz esquema dramático se combinan para generar los momentos más patéticos de la trama, en dos escenas espejo que, además, se valen de otra dualidad espacial: la tensión entre izquierda/derecha, es decir, ciudad/mar, garantía/riesgo.²¹

Los nativos (Pelasgo y guardias) llegan desde la izquierda; los forasteros (Danaides, Dánao y el heraldo de los Egipcios), por la derecha. Una vez que los protagonistas (Dánao y Danaides) se instalan en el espacio de transición, la *orchestra*, el empleo de las *eisodoi* es consistente con los tópicos principales de la obra: las Danaides, *parthénoi* (vírgenes) y *astóxenoí* (de naturaleza ciudadana y extranjera, según su antiguo linaje argivo), sólo abandonan el espacio sagrado de súplica por

¹⁹ Como hemos señalado, la puesta en escena de una tragedia griega clásica continúa siendo una cuestión abierta, apoyada en numerosas conjeturas. Por lo tanto, es necesario aclarar que, cuando se usan expresiones idiomáticas indispensables como *onstage* y *offstage*, los términos no deben ser considerados literalmente. La referencia al escenario (*stage*) involucra la capacidad de visión del espectador, y no el espacio físico de actuación elevado.

²⁰ El término pertenece a Taplin (1977).

²¹ Afirma Padel (1992: 343): “Tension between *eisodoi* was part of tragedy’s ‘symbolic topography’. In suppliant plays, for instance, it was expected that one *eisodos* led “out” (abroad), and one led “in” (to the protecting city); one in the direction of danger, the other of safety”.

única y primera vez para trasladarse hacia la izquierda (Argos), cuando ya han sido aceptadas como metecas. En cambio, Dánao, por su condición de género y su función dramática de mensajero, migra repetidamente desde la *orchestra* hacia la izquierda, oficiando de tutor y vínculo entre ambos espacios. De esta manera, el padre subraya la tensión entre el adentro y el afuera del espacio escénico, de donde provienen las fuentes del cambio dramático.

En definitiva, la coordenada horizontal representa la identidad étnica pura de los argivos y egipcios (representados por el heraldo), que sólo transitan por uno de las *éisodoi*, aquel que se corresponde con su origen, su aspecto y su conducta. En cambio, los protagonistas franquean ese límite y circulan por ambos pasillos, escenificando su naturaleza mixta a partir de la circulación espacial.

Por otra parte, la dimensión arquitectónica se asocia íntimamente con la dimensión somática, ya que, en teatro, el énfasis cae inevitablemente sobre el cuerpo.²² En *Suplicantes*, las *éisodoi* se corresponden con las máscaras y el altar se corresponde con los ramos. La percepción cromática, por lo tanto, también acompaña la construcción de sentido en relación con el complejo contraste griego/bárbaro que la obra propone. Quienes llegan desde la derecha portan máscaras oscuras; quienes lo hacen desde la izquierda, máscaras claras. No obstante, las Danaides materializan su carácter híbrido a través del contraste entre la negrura de sus rostros y la blancura de los ramos, que constituyen una extensión de su propio cuerpo. En el caso de Dánao, su condición mixta se representa a partir de la asociación física con la escolta de guardias argivos, de semblante claro.

El espacio *offstage* no ofrece la alternativa interior/exterior en *Suplicantes*, sin embargo, lo oculto para el espectador tensiona en dos posibilidades de espacio distante, ambos intensamente inminentes: Egipto y Argos.

COORDENADA VERTICAL: ORCHESTRA/ ALTAR

La coordenada vertical explota las posibilidades simbólicas del altar, que contiene las imágenes de los dioses.²³ Se trata de un espacio de representación dentro de otro, cuya característica diferencial es la altura prominente respecto del espacio abierto de la *orchestra*,²⁴ que el coro comparte con el resto de los caracteres. El altar simboliza

²² Zeitlin (1992: 71).

²³ El texto refiere un promontorio (πάγον, 189), propiedad de una comunidad de dioses públicos (ἀγωνίων θεῶν, 189), sobre el cual hay un altar común (κοινοβωμίαν, 222; βωμός, 84, 190; βωμῶν, 751), con diversas imágenes divinas (βρετέων, 430; βρέτεια, 463; βρέτεος, 884).

²⁴ Que el lugar sea elevado lo indica sobre todo el término πάγος (189), pero también la comparación del lugar con la popa de una nave (345), la comparación de las Danaides con una novilla que encuentra refugio en las rocas escarpadas (350-354) y el hecho de que Dánao pueda tener una visión privilegiada (176 y ss.; 710 y ss.). No obstante, los versos 508-509 resultan decisivos para esta inferencia: Pelasgo invita a las Danaides a dejar la altura y a acercarse donde él se encuentra (“hasta el nivel del prado”, λευρόν κατ’ ἄλλος,

poder, tanto en el aspecto compositivo como en el universo intradramático. Desde la perspectiva compositiva, señala una jerarquía entre los caracteres: a esta elevación sólo acceden los protagonistas. Dentro de la trama, el privilegio visual/cognitivo de Dánao indica la autoridad de este sobre sus hijas. De hecho, Dánao asciende libremente a la fortaleza, mientras que las Danaides, en coherencia con su naturaleza femenina, demandan instrucciones masculinas para desplazarse, tanto hacia arriba como hacia abajo. Dánao y Pelasgo, por lo tanto, controlan casi completamente la única alternativa de traslado que tienen las jóvenes.²⁵ Por otro lado, el impedimento de los demás personajes para subir al altar demuestra la inquietante contradicción entre víctima y victimario, que se aprovecha en la obra para movilizar los sentimientos de empatía hacia Pelasgo. El rey está más próximo al *théatron*, espacio del espectador, que los protagonistas.

La dimensión somática en la coordenada vertical no está vinculada con los objetos que caracterizan a los cuerpos intervinientes, sino con su actividad. Como afirma Zeitlin, “We see this body before us in the theatron, the viewing place, in rest and in movement. We observe how it occupies different areas at different times onstage, how it makes its entrances and exits, how it is situated at times alone or, more often, in relation to others”.²⁶ Entre todas estas actitudes somáticas, la autora destaca que lo que más llama la atención en el escenario es el cuerpo en un estado innatural de *páthos*. En el caso de *Supplícantes*, la postura de padecimiento se puede complimentar gracias a la existencia del altar. Cuando las Danaides ocupan este espacio, su cuerpo se encuentra reducido a una condición pasiva y débil, ya que la estrechez del montículo las condiciona a permanecer sentadas, o al menos estáticas. Por lo tanto, no sólo la arquitectura teatral diferencia los dos espacios, en función de su amplitud o su altura,

508). Por lo tanto, se marca una oposición escénica entre *πάγος ἄγωνίων θεῶν* (189) y *λευρὸν κατ’ ἄλσος* (508), una altura sagrada y una planicie igualmente sagrada, pero abierta y, por lo tanto, accesible (509). Esta oposición es todavía más razonable si se considera la anotación de Sommerstein (2008: 357) respecto del verso 508: “I have shown in *Museum Criticum* 30-31 (1995-96) 114-7 that ἄλσος in Aeschylus (and occasionally in other poets contemporary with him) means not ‘grove’ or ‘sacred enclosure’ but ‘level expanse.’”

La anotación de Ferrari (1986: 147 n. 22) a propósito de este sustantivo es informativa tanto respecto de su trascendencia escénica como de su característica de espacio elevado: “Πάγος sarà il termine ripetutamente impiegato per designare il costone roccioso a cui viene inchiodato Prometeo (cfr. *Prom.* 20, 117, 130, 270).” Para ampliar información sobre el debate acerca de la elevación del altar en esta obra, también pueden consultarse Taplin (1977: 448-449; 457), West (1979: 135-140), Scullion (1994: 42-49) y Sommerstein (1996: 37-39).

²⁵ Una de las pruebas de que el espacio conlleva una significativa carga simbólica es la excepción a esta regla. En el verso 911, cuando Pelasgo llega a la *orchestra* para socorrer a las Danaides enfrentándose al heraldo, el pavor de las jóvenes las impulsa, por única vez en la obra, a desplazarse sin esperar directrices de sus protectores. Por lo tanto, la irregularidad es utilizada para señalar, a través de la sintaxis espacial, el extremo patetismo de la coyuntura.

²⁶ Zeitlin (1992: 72).

sino también las distintas posibilidades de movimiento corporal: en la *orchestra* tiene lugar la danza; en el altar el reposo.²⁷

Sin embargo, la actitud somática produce una contradicción en relación con la ocupación del espacio, pues el altar constituye el área de privilegio e inmunidad. Cuando las Danaides se desplazan hacia arriba, su movimiento y disposición corporal expresan el temor ante los personajes que invaden el espacio de la *orchestra*. La toma del altar, el espacio más extremo, señala, de este modo, los momentos del *páthos* más álgido. La característica especial de este espacio de representación es que, a diferencia de la “puerta trágica” de la *skené*, no promete salida, ni del escenario ni de la coyuntura.

Esquilo también ha logrado beneficiarse al máximo de la sintaxis espacial en relación con el espacio visible. Si el desplazamiento vertical hacia arriba es indicativo de la inseguridad de las Danaides, el descenso simboliza el anhelado movimiento hacia afuera del espacio sagrado, presagiando la circulación espacial que eventualmente conducirá hacia Argos, en el final de la obra. Por lo tanto, el vaivén entre lo alto y lo bajo del espacio *onstage* es el síntoma de los cambios en la coyuntura dramática de las Danaides.

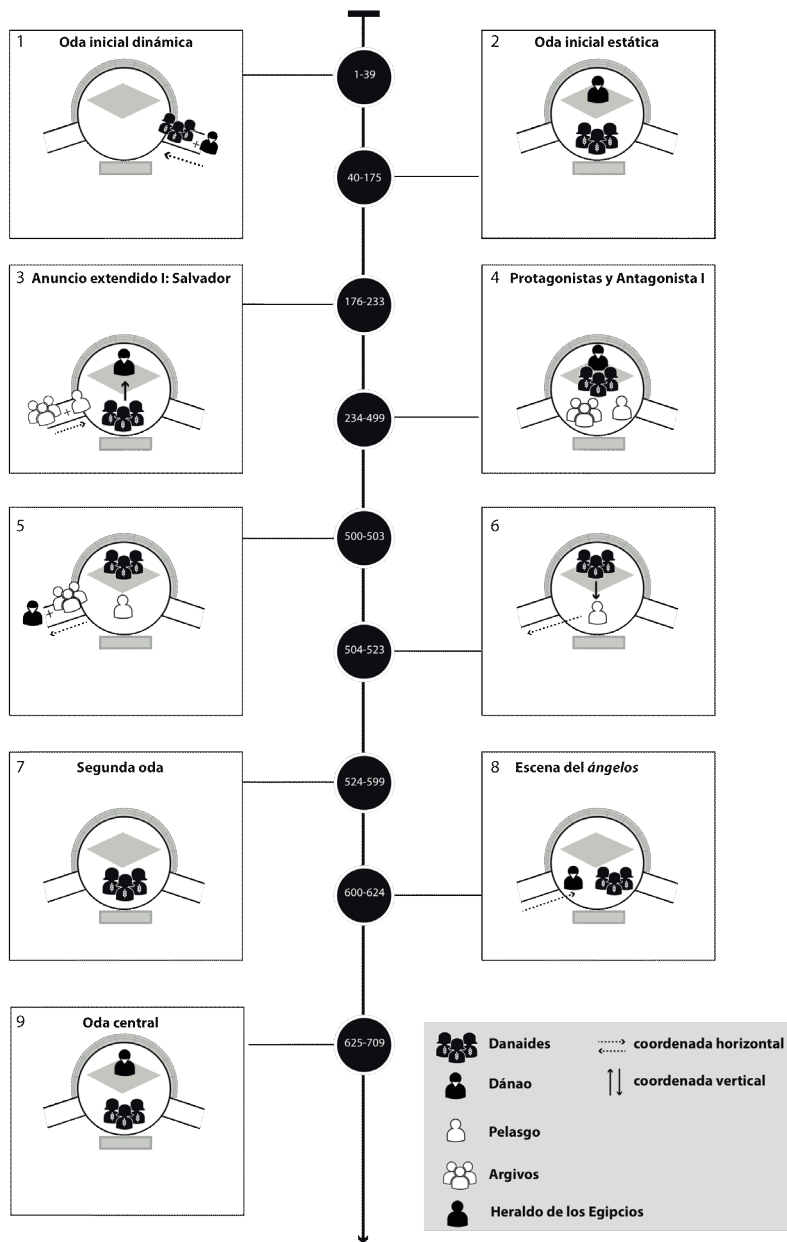
UNA APROXIMACIÓN GRÁFICA

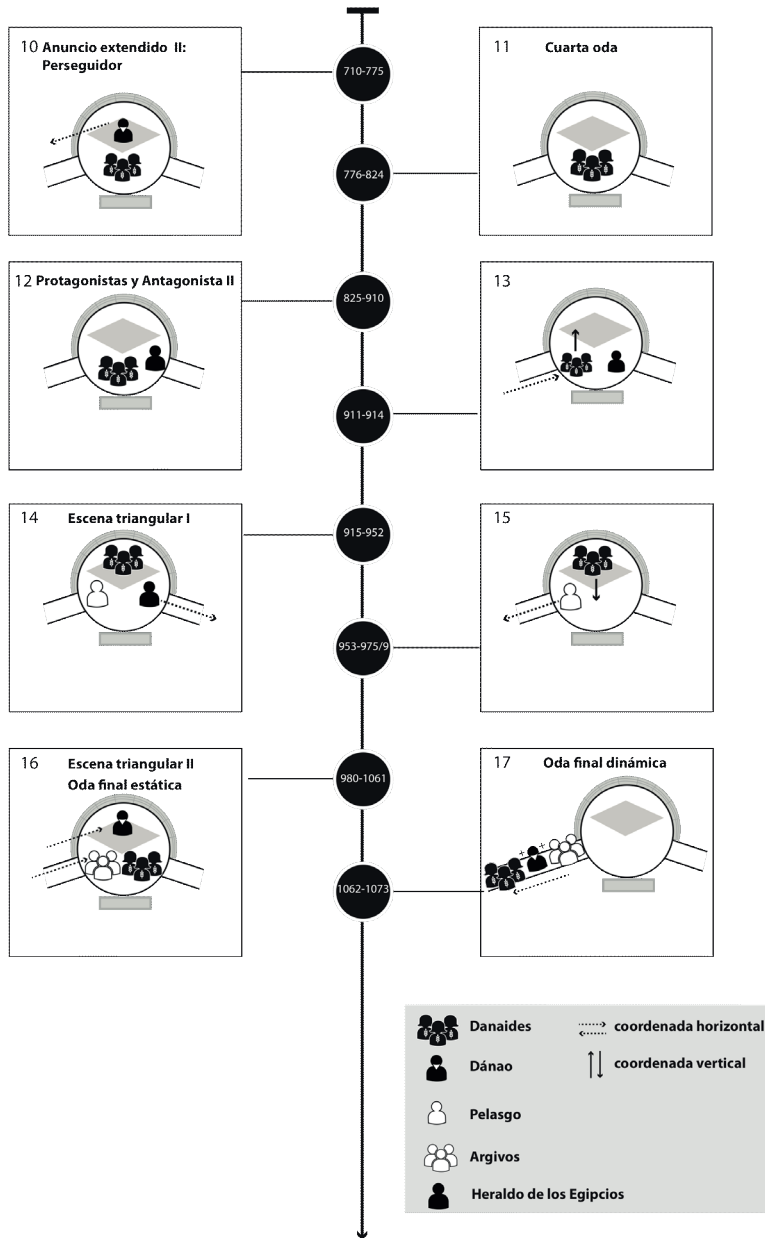
La puesta en escena es una parte esencial y significativa en la composición de una obra dramática. Para ser interpretada de manera cabal, la tragedia griega debe ser vista. Con una idea más clara de las herramientas dramáticas de las que se habría valido Esquilo para poner en acción el problemático texto conservado de *Suplicantes*, podemos proponer una mirada espacial sobre la obra que tenga sentido dramático en el teatro de Dioniso del siglo V a. C., al menos en relación con lo poco que sabemos de él con certeza. A continuación, ofrecemos un esquema apoyado en las indicaciones escénicas que provee el manuscrito, para poder comprender los principios que gobiernan la combinatoria de los constituyentes espaciales en *Suplicantes*. El gráfico pretende que el conjunto de las escenas que componen el drama pueda ser abarcado visualmente en su totalidad, para percibir reproducciones y alteraciones, continuidades y contraposiciones en el aprovechamiento del espacio.²⁸ Debido a la corrupción del manuscrito y a la oscuridad de ciertos pasajes, el cuadro no constituye un inventario de las indicaciones escénicas de *Suplicantes*, sino una interpretación a partir de los datos disponibles y de ciertas decisiones personales. Estas últimas están fundamentadas en dos presupuestos: 1. toda obra dramática pretende lograr un “diálogo” entre texto y espectáculo; 2. el espacio constituye un recurso estratégico para comunicar sentidos.

²⁷ Esta opinión es la que sostiene Ley (2007: 20).

²⁸ La cantidad de escenas que permiten registrar cambios en el empleo del espacio ha exigido la división de la sinopsis en dos. Dado que la oda central escinde la obra en dos partes, se ha optado por mantener el mismo criterio en el diagrama, de manera de facilitar la compulsa entre escenas.

En la sinopsis, la dimensión arquitectónica contempla la coordenada horizontal, que involucra el tránsito *onstage/offstage* (*orchestra/eisodoi*), y la coordenada vertical, que implica el ascenso/descenso en el espacio escénico dentro del espacio escénico (*altar/orchestra*). El altar elevado está representado por un rombo. La *orchestra* presenta forma circular porque continúa siendo la imagen difundida y reconocida del teatro griego clásico, no porque resulte un dato trascendente para nuestra interpretación. El cuadro también muestra la dimensión somática. Los caracteres son representados subrayando su condición de género y etnia, lo que permite apreciar los exquisitos contrastes señalados previamente. En cuanto a los movimientos corporales, dos vectores señalan la diferencia entre migración (que implica la circulación *onstage/offstage*) y desplazamiento (que involucra un cambio de posición dentro de los límites del espacio *onstage*). Naturalmente, el diagrama impide representar las actitudes somáticas danza/reposo, que deben deducirse a partir del cambio de espacio, en virtud de las dimensiones señaladas.





ALGUNAS OBSERVACIONES ILUSTRATIVAS

La riqueza de la propuesta escénica de la obra es inmensa. Por consiguiente, estos comentarios no pretenden agotar las posibilidades de análisis que ofrece la sintaxis visual. En cambio, procuran señalar las oscuridades que presenta el texto para determinar con certeza algunos movimientos escénicos. El diagrama ambiciona que estén a la vista las analogías y oposiciones entre los distintos cuadros.

Cuadro 2 (40-175): Las ventajas de este cuadro de apertura son inmediatamente perceptibles. Tras el desconcierto inicial ocasionado por el ingreso de un actor escoltando al coro, debe haber resultado una sorpresa para el espectador la localización diferenciada del personaje en la posición más sobresaliente del espacio escénico. Este anticipo visual habría preparado a la audiencia para la primera intervención discursiva de Dánao. Ubicando a uno de los caracteres en el altar, Esquilo habría pretendido enfatizar la escena subsiguiente, tanto como la función esencial de Dánao.

Cuadro 3 (176-233): No hay posibilidad de señalar con exactitud en qué momento Pelasgo y los guardias se habrían hecho visibles para la audiencia, ni en qué medida el “anuncio extendido” se habría correspondido con un tránsito prolongado de los actores a través de las *eísodoi*. Es probable que el rey llegara sobre un carro (ὄχημασιν, 183). Sobre este movimiento, Taplin (1977: 198-203).

La otra dificultad del cuadro consiste en precisar el instante en el que las Danaides se instalan junto a Dánao en el altar. A propósito de los versos 188-189 y 191, dice Di Marco (2007: 185):

Ma quando Danao termina la sua rthesis il Coro non ha ancora abbandonato la propria posizione nell'orchestra. Una sollecitazione alle figlie ad affrettarsi si legge ancora al v. 207, nel corso della sticomitia con la corifea: μη νυν σχόλαζε. Evidentemente a questo punto dell'azione scenica le vergini sono ancora distanti dal padre. Il che è confermato dalla risposta del v. 208: θέλομι' ἄν ἤδη σοι πέλας θρόνου εἶχειν. È probabile che la vera e propria ascesa cominci solo ora. Essa si è certamente conclusa quando poco più tardi Pelasgo entra in scena e si rivolge alle supplici (vv. 234 ss.). Ma a partire da quale momento le Danaidi si sono ricongiunte con il vecchio genitore? La sticomitia dei vv. 207-21 non offre alcuna indicazione in proposito.

Sommerstein (2008: 312) acepta en este pasaje la transposición de Hermann, según la cual el orden de los versos 207 y 208 está invertido. Más allá de esta mínima diferencia textual, es posible que el ascenso de las Danaides hubiera comenzado en este momento, ya que se suceden las invocaciones a algunos de los dioses representados en el altar. El verso 224 también es trascendente en términos escénicos, ya que el

imperativo ἴζεσθε (“sentaos”, 224) retoma la forma προσίζειν (“acercaos y sentaos”, 189) que habría iniciado las indicaciones de movimiento. En este punto, es factible que las Danaides hubieran completado el ascenso. El pasaje carga de fuerza religiosa un movimiento escénico de asentamiento, central para la temática de súplica del drama, en el que se destaca la posición elevada del coro.

Cuadro 4 (234-499): En este cuadro, la diferencia de género se muestra notablemente significativa. Esquilo diseña la antítesis masculino/femenino desde los comienzos de la obra y lo remata en el cuadro final, en el que el contraste visual se asocia y refuerza con el contraste acústico y discursivo. Las consideraciones de género en la obra son más profundas que las que revelan las palabras de los caracteres. La acción se construye mediante un patrón de voces femeninas (o con aires de femineidad) y masculinas que alternan y se oponen. El cambio entre diversos puntos de vista masculinos y el único femenino que aporta el coro sugiere que Esquilo consideró la misma pauta al dirigir la obra.

Este molde de una de las escenas que inicia la obra pone en acción lo que está implícito en el texto en relación con el género, la etnia y la norma cívica. Las marcas de diversidad lingüística se conjugan con el contraste de máscaras. Resulta interesante la paradoja visual generada por el contraste entre las máscaras oscuras y los ramos coronados de blanco que portan las Danaides (que acompaña el asombro manifestado por Pelasgo en el discurso de los versos 234 y ss.) En relación con esto, si bien gran parte de la crítica ha reprobado el hecho de que Dánao hiciera que las jóvenes llevaran adelante su caso, el cuadro escénico mitiga las posibilidades del reproche, ya que las Danaides confrontan a Pelasgo desde una posición segura y, además, de privilegio escénico y dramático.

Cuadro 5 (500-503): El segundo movimiento escénico de Dánao, relevante por implicar el tránsito hacia la ciudad a través de la *eisodos* opuesta por la que había ingresado junto a sus hijas, señala su trascendencia a través de la compañía de los guardias. Es una incógnita si Dánao se habría retirado con la escolta completa de Pelasgo o sólo con la mitad. Nuevamente, es elocuente el contraste de color.

Cuadro 6 (504-523): Según indica el verso 508 pronunciado por Pelasgo (λευρὸν κατ’ ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε), las Danaides todavía permanecen en el altar. Sin embargo, a pesar de las garantías obtenidas tras el *agón* con el rey y de la reciente retirada de Dánao protegido por los guardias (503), la acinesia de las jóvenes habría destacado su sentir, aún intranquilo. El descenso de las Danaides posterior a este diálogo con Pelasgo (cuyo momento exacto es difícil de establecer) habría resultado un indicio de su confianza en el rey y sus promesas. No parece probable que, en esta oportunidad, las Danaides cantaran sobre el altar, cuando tiene lugar una discusión sobre

los espacios. De hecho, el descenso de las Danaides aparenta ser la única motivación para que Pelasgo no se retire junto a Dánao y sus guardias unos versos antes. Incluso, es posible un sentido más profundo del movimiento, como indica Ferrari (1986: 151):

A proposito di tale discesa osservava il Tucker (1889: 105) che «questo movimento è ovviamente privo di necessità interna in relazione alla trama e rappresenta solo un trasparente espediente drammaturgico per dislocare il Coro in vista del successivo stasimo». Forse: eppure il Coro canterà proprio sul rialzo lo stasimo dei vv. 776-824; e comunque va sottolineato che il movimento di discesa al piano, trasferendo le coreute fuori dello spazio sacrale, conferma il successo, seppur parziale, da esse ottenuto nei confronti di Pelasgo, ossia il dato per cui adesso le Danaidi non si configurano più come supplici inseguite ma hanno acquisito il diritto, benché non ancora ratificato dalla comunità, di calcare liberamente il suolo argivo anche al di fuori della extraterritorialità connessa al rialzo sacro.

Cuadro 9/ 10: El texto no presenta ninguna indicación de la ubicación de Dánao en el altar, pero según el modelo de las otras dos odas en las que Dánao comparte la escena con las Danaides (**cuadros 2 y 16**), es probable que el ascenso se produjera en algún momento previo al inicio del canto. De hecho, esta es la posición que debe mantener Dánao hasta la segunda escena de anuncio (**cuadro 10**).

Cuadro 10: Es poco probable que los espectadores pudieran ver alguna presencia egipcia en simultáneo con el anuncio extendido de Dánao, ya que entre el verso 710 (comienzo del anuncio) hasta el efectivo ingreso del heraldo (probablemente en el verso 836) se desarrolla una oda coral (**cuadro 11**).

Cuadro 12: La insistencia en la apariencia de los Egipcios durante el anuncio extendido de Dánao tiene efecto sobre la recepción de este cuadro, ya que no sólo el discurso, sino fundamentalmente la percepción óptica, señalan una afinidad inquietante entre las jóvenes helenizadas y sus perseguidores, representados por el heraldo. Esta similitud visual contrasta con la diferencia de conducta entre las Danaides y el emisario, representada a través de los ramos.

Resulta fundamental, para la construcción del *páthos* de la escena, el hecho de que las Danaides y el heraldo se encuentren en la *orchestra*, ya que este espacio es el que representa la condición de inseguridad de las Danaides (cfr. **Cuadros 3 a 6**, fundamentalmente este último).

Respecto de la dificultad para definir el momento preciso del ingreso del personaje a escena, Taplin (1977: 218) señala una posibilidad de interpretación diferente de la

que sostienen las ediciones más reconocidas, que adjudican los versos 825, 826, 826a y 826b a un coro de Egipcios. El autor propone:

The Herald first sings at 836. If so, then I should be inclined, along with the scholiast and with most editors, to regard 825-35 as an entrance announcement sung by the Danaids. In that case 825-35 is one of the very few examples of a lyric entry announcement: cf. *Seven* 854c*. The unusual lyric announcement keeps up the high emotional pitch.

Cuadro 13: No hay certeza de que Pelasgo ingrese junto a los guardias. Existen dos posibilidades: que a partir del verso 503 los Argivos comiencen a escoltar a Dánao o que, desde el mismo momento, la custodia se dividiera por la mitad. Por la forma intempestiva en la que llega el rey en el verso 911, consideramos que lo hace solo. Por otro lado, creemos que el *agón* entre Pelasgo y el heraldo (que, según sostenemos, no tiene compañía) tiene mayor contundencia si se trata de un enfrentamiento uno a uno (**cuadro 14**).

Como no hay una indicación escénica precisa, puede presumirse que, en algún momento mientras dura la sorpresa por la llegada de Pelasgo, las Danaides aprovecharían para ascender al espacio protegido del altar.

Cuadros 14 y 16 (escenas triangulares): A pesar de no tomar parte en el diálogo que corresponde al cuadro, las Danaides (**cuadro 14**) y Dánao (**cuadro 16**) ocupan un fondo visual al que el espectador no puede haber sido indiferente, ya que se trata de la posición escénica más sobresaliente. En ambos casos, los testigos intradramáticos de cada uno de los dos *agones* representados en la *orchestra* son víctimas del conflicto que tiene lugar.

Cuadro 15: Sin dudas, habría resultado más elocuente la retirada del rey en soledad, anticipando el traspaso de poder de Pelasgo hacia Dánao. Sin embargo, la mención de los guardias en el verso 954 podría sugerir la presencia de la mitad de la escolta (**cuadro 5**), aunque esta referencia fugaz no necesariamente indica la presencia de los guardias.

Respecto del movimiento de descenso de las Danaides, señala Ferrari (1986: 153): “Né il testo incorpora alcun segnale sull’ esatto momento in cui le coreute abbandonano definitivamente il rialzo (probabilmente ai vv. 977-79, in concomitanza col dislocarsi di ciascuna ancella al fianco della padrona)”.

Cuadro 16: Conservando Pelasgo la mitad de su custodia, Dánao habría llegado con la mitad faltante, para completar el número necesario para el *agón* coral. Otra

posibilidad más audaz habría sido la llegada de Dánao significativamente señalada por la multitud de hombres blancos en su compañía.

La toma de posición escénica de Dánao es exacta a la del **cuadro 2**. Así como en los **cuadros 12 y 14**, el *agón* coral habría tenido lugar en la *orchestra*. Esto establece una diferencia respecto del **cuadro 4**, en el que puede advertirse la dominancia escénica de las jóvenes sobre el rey, que luego se traslada al resultado del *agón*. La homologación espacial entre Danaides y Argivos habría ayudado a construir el clima de suspenso, representando la posibilidad de éxito de cualquiera de las partes.

LA SINTAXIS ESPACIAL DE *SUPPLICANTES* DE ESQUILO

El análisis de la sintaxis espacial de *Suplicantes* ha permitido comprobar que el “lenguaje” teatral involucra, además de pensamientos y relaciones entre los personajes expresados en palabras, movimientos del cuerpo expresados en el espacio. En *Suplicantes*, la posesión del espacio es un tema fundamental de la tragedia. El conflicto dramático central está vinculado al anhelo de los protagonistas de pertenecer a un lugar nuevo, tras haber abandonado el de procedencia. Por ello, la organización de la superficie de representación, tanto desde el punto de vista de su arquitectura como desde la ocupación del espacio de cada uno de los personajes, es absolutamente coherente con la trama. En la obra, el argumento trágico está articulado, por un lado, a partir de las llegadas de los personajes secundarios a través de las *eisodoi* y la relación de éstas con el altar, que simboliza la piedad hacia los dioses y el respeto por la institución de súplica; por el otro, el argumento se estructura en función del nexo que los protagonistas establecen con el recinto sagrado, que es la expresión espacial de la incertidumbre del futuro y la seguridad proporcionada por el retiro. El escenario se propone como un mapa de movimientos en direcciones opuestas (izquierda o derecha; arriba o abajo) que proveen la dinámica a través de la cual operan las emociones y el entramado de poder. De este modo, las dualidades espaciales permiten componer patrones de actividad y procesos de interacción entre los personajes que reflejan las fuerzas conductoras del drama: del peligro a la seguridad, de la seguridad al peligro; de la reclusión a la apertura y al cambio, y viceversa; desde el hogar hacia el extranjero y desde el extranjero al nuevo hogar.

El lenguaje del espacio resulta una parte esencial del arsenal de recursos a través del cual un dramaturgo logra que cada momento de la obra pueda percibirse simultáneamente desde diferentes perspectivas, proveyendo incluso mayor información que el texto. La prueba está en que, poniendo el acento en el canal auditivo, tradicionalmente se ha desconocido la condición protagónica de Dánao, el personaje que, paradójicamente, tiene el dominio más amplio del espacio de representación. Dánao se mueve en las dos coordenadas y, respecto de sus hijas, se ubica en un sitio prominente que denota su posición de poder. Asimismo, la complejión de los cuerpos que intervienen en el

drama se disponen y combinan de manera tal que permiten representar los tres temas centrales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-no griego. Para lograrlo, contribuyen dos pautas de contraste visual, claro/oscurito y femenino/masculino, que representan la identidad cultural y de género de los personajes. La utilería se pone al servicio del drama y representa el contexto ritual y las relaciones de poder entre los participantes: suplicantes, salvador y perseguidor. Además, el espectáculo sustenta la antítesis griego/bárbaro, encarnada por Pelasgo y el heraldo de los Egipcios, y la síntesis híbrida de las Danaides. Finalmente, la *ópsis* presagia el matrimonio de las protagonistas, equiparadas en número por los Argivos, hombres griegos y deseables.

El análisis de la sintaxis espacial de una obra dada compromete la reflexión acerca de tres factores: quiénes, dónde y por qué. En *Suplicantes*, el carácter protagónico del coro ha alterado los roles de los personajes, pero también el diseño del espacio de representación. Nuestra valoración de la posición y uso del altar ha permitido revelar un escenario teatralmente efectivo de la puesta en escena de esta tragedia. Como revela el diagrama de los cuadros escénicos que hemos propuesto, el empleo del espacio en los distintos momentos coyunturales de la obra es solidario con la singularidad de su trama. En *Suplicantes*, propósito dramático y soporte escénico demuestran haber alcanzado una coherencia perfecta a partir de los recursos técnicos existentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOTT, P. (1962) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford.
- BATTEZZATO, L. (2005) "Lyric", en Gregory, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Carlton: 149-166.
- DI MARCO, M. (2007) "Aesch. Suppl. 232: nota scenico-testuale", *Lexis* 25: 185-191.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del P. (2015) *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación*, La Plata. <http://hdl.handle.net/10915/51947>.
- FERRARI, F. (1986) "Visualità e tragedia. Per una lettura scenica di *Persiani, Sette contro Tebe e Supplici*", *CCC* 7: 133-154.
- GARVIE, A. F. (1969) *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*, Cambridge.
- LEY, G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago.
- PADEL, R. (1992) "Making space speak", en Winkler, J. - Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 336-365.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona.

- POLACCO, L. (1983) "Le Supplici come le rappresentava Eschilo", *NAC* XII: 65-89.
- REHM, R. (1988) "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS* 29.3: 263-307.
- (1992) *Greek Tragic Theatre. Theatre Production Studies*, London.
- (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.
- SANDIN, P. (2003) *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg.
- SCULLION, S. (1994) *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996) *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- (2008) *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, Massachusetts, London.
- STANLEY, A. E. (1970) *Early Theatre Structures in Ancient Greece*, Berkeley.
- TAPLIN, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- UBERSFELD, A. (1977) *Lire le théâtre*, Paris.
- WEST, M. L. (1979) "The Prometheus Trilogy", *JHS* 99: 130-148.
- ZEITLIN, F. I. (1992) "Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama", en Winkler, J. - Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 63-96.

SÓFOCLES, *TRAQUINIAS* 526¹

JOSÉ VICENTE BAÑULS OLLER
Universidad de Valencia

RESUMEN

El v. 526 del primer estásimo de *Traquinias* ofrece un problema textual hasta el momento no resuelto. La difícil comprensión del μᾶτηρ transmitido por los manuscritos ha dado lugar a diversas conjeturas. Entre ellas la que ha gozado de mayor aceptación es la de θατήρ de Zielinski, pero también provoca problemas la interpretación que se le ha dado a tenor de la caracterización del coro. El artículo apoya esta conjetura y la pone en relación con una fuente esencial de información de hechos pasados especialmente para las mujeres, la iconografía.

ABSTRACT

In the first stasimon of *Trachiniae*, l. 526 there is an issue related to textual criticism which has not been solved yet. It is hard to understand the term μᾶτηρ noted in manuscripts, hence this fact leads to various assumptions. The most relevant was made by Zielinski, noting θατήρ. The interpretation given to Zielinski's assumption causes several difficulties as it takes into account how the Chorus is depicted in the plot. This paper supports Zielinski's assumption as it shows how it is related with a relevant source of information about the past events of women such as the iconography.

PALABRAS CLAVE:

Tragedia, iconografía, crítica textual

KEY WORDS

Tragedy, iconography, textual criticism

I.- “*Las Traquinias* es un drama sofocleo que tiene un historial crítico bastante precario. Ha estado desatendido por siglos, y podría decirse que en este último es cuando ha levantado la cabeza” indica Errandonea (1970: 199) y añade que son rarísimas las citas en Estobeo y otros antólogos y que no volvió a tratarse en la dramaturgia griega,²

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

² En sentido análogo se manifiesta Rodighiero (2004: 40-47), que en su panorámica de la fortuna de las vicisitudes de la pareja Heracles y Deyanira muestra el papel que tuvo el tratamiento que le dio Ovidio en

lo que contrasta vivamente no sólo con el tratamiento de las vicisitudes de esta pareja en la literatura anterior tanto en épica como en lírica, sino también con el que recibe en la iconografía: en general Heracles es uno de los personajes más representados y en particular varios de los motivos que desarrolla Sófocles en esta tragedia, como el combate de Heracles con Aqueloo y con Neso por Deyanira o el encuentro con Eurito y Yole.³ Creemos que este hecho, la gran presencia en la iconografía de los motivos que en esta tragedia trata Sófocles, puede ayudar a entender el v. 526.

Los manuscritos en este verso transmiten ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἶα φράζω, pero la difícil comprensión de μάτηρ en este contexto ha dado lugar a diversas conjeturas. La ausencia de una explicación convincente que justifique las conjeturas, ha llevado a colocar entre cruces el término μάτηρ, parte del verso o el verso entero. Es el caso de la edición seguida por Errandonea (1968: 231), revisada por Gándara, ἐγὼ δὲ† †μάτηρ† μὲν οἶα φράζω, y la de Dawe (1996), seguida por la mayor parte de los editores recientes, ἐγὼ δὲ† †μάτηρ μὲν οἶα† †φράζω, y la de Lloyd-Jones & Wilson (1990: 262) que, tras recordar que Wunder elimina los vv. 526-530, coloca todo el verso entre cruces, al igual que Davies (²1996: 24), que en el Comentario, págs. 147-148, recuerda las palabras del coro en *Electra* en los versos 233-234, indicando la diferente caracterización de ambos coros. La dificultad de encontrar una interpretación convincente tanto para el término transmitido como para las conjeturas se debe a la falta de adecuación entre lo dicho y la caracterización que Sófocles da al coro.⁴

I.1.- Los escolios no ayudan en este caso.⁵ Triclinio parafrasea el verso diciendo παρεῖσα τὰ πολλὰ. τὰ τέλη λέγω τῶν πραγμάτων, (“dejando a un lado muchas cosas, digo el final de los sucesos”), lo que ha dado lugar a que Bergk (1858) y Blaydes (1881) pensaran que tenía delante un manuscrito con una variante diferente, así lo indican Lloyd-Jones & Wilson (1990: 161). Pero no es necesario interpretarlo en ese sentido, sino que Triclinio pudo querer decir que el coro está realizando una fuerte selección de motivos y pasa a interesarse por el final de la contienda. Otro escolio, en cambio, da una interpretación al texto transmitido coherente con el texto, pero no con el hablante. Explica μάτηρ diciendo ἐγώ, φησὶν, ἐνδιαθέτως ὡσεὶ μήτηρ λέγω, (“yo -afirma- de todo corazón, como una madre te lo digo”). Esta interpretación de μάτηρ es válida en otras tragedias de Sófocles, como es el caso de *Electra*,⁶ también en boca del coro:

ἀλλ' οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐδῶ,
μάτηρ ὡσεὶ τις πιστὰ,

Heroidas IX y en la pseudosenecana *Heracles Oetaeus*.

³ Cf. Castelluccio (1937), Dugas (1943: 18-26) e Isler (1970), entre otros.

⁴ Bañuls (2001: 37-60).

⁵ Para los escolios cf. Xenis (2010: 143).

⁶ Seguimos la edición de Dain (1958).

μη τίκτειν σ' ἄταν ἄταις.

235

Pues bien, con afecto te exhorto, como una madre fiel, a no engendrar ofuscación sobre ofuscaciones.

En esta tragedia el coro está formado también por ciudadanas, pero a diferencia de las coreutas de *Traquinias*, no son jóvenes, desconocedoras de las vicisitudes del matrimonio, por lo que desde el comienzo ante el comportamiento de Electra intentan calmarla dándole muestras de afecto y comprensión. No es casual que se dirijan a ella con un término cargado de emotividad, τέκνον, en los versos 154 y 174, reforzado por su posición en responsión,⁷ y sus últimas palabras son los versos reproducidos, en los que, además, se produce un fuerte contraste entre su actitud y la de la verdadera madre.⁸

I.2.- No es ésta la caracterización que Sófocles ha dado al coro de *Traquinias*, formado por muchachas jóvenes,⁹ carentes de experiencia en las cosas del matrimonio y en los problemas que éste comporta, como les dice Deyanira en el verso 143, νῦν δ' ἄπειρος εἶ, y en los siguientes se extiende en recordar cuán agradable es la vida de las niñas en comparación con los pesares y los temores de las casadas. Las muchachas acompañan a Deyanira en su angustia por la situación en la que puede encontrarse Heracles, antes de que se conozca que está vivo y de regreso, o más tarde en su desasosiego y temor ante la amenaza que para ella representa una mujer joven, pero no pueden hablarle de igual a igual, esto es, de mujer a mujer, y menos aún hacerlo “como una madre”, con el conocimiento de las vicisitudes de la vida conyugal que una madre o, en todo caso, una mujer mayor casada puede aportar.

Esa falta de adecuación entre el término μάτηρ y el personaje al que se refiere, el coro aplicándose a sí mismo, ha llevado en un primer momento a buscar una interpretación que permita mantener el texto, como hiciera Brunck (1824: 111), que traduce *sic autem ex matre audivi* en su versión latina, que tampoco convence por la falta de apoyo de tal interpretación en el texto transmitido. Interpretación que en su primera traducción de esta tragedia en parte mantuvo Belloti (1813), aunque pone entre paréntesis la frase, “(Narro

⁷ Cf. Morenilla & Bañuls (2008: 202).

⁸ Finglass (2007: 138-139 y 169), que subraya la intensidad de estos versos, señala en su comentario a la párodos que el paralelo más estrecho es el pasaje de *Traquinias* que nos ocupa, opinión que no compartimos

⁹ Sobre la edad señala Rodighiero en el comentario de su edición (2004: 153): “La parodos segna l'entrata in scena, da una delle porte laterali, del coro formato dalle fanciulle di Trachis. Probabilmente negli abiti e nell'aspetto contrastavano con la più anziana Deianira e con la vecchia nutrice, e sarà proprio Deianira a definirne indirettamente l'età ai vv. 143-44, e a sottolineare la differenza di status più palese tra lei e le donne che si trovano nell'orchestra, che non è l'unica: lei è in esilio, disperata e madre di un figlio ormai grande; le giovani sono nate a Trachis, non conoscono le preoccupazioni connesse al matrimonio e sono animate dalla speranza.”

ciò che n'udii)".¹⁰ En su edición comentada también Kamerbeek (1959) argumentaba a favor del mantenimiento de la lectura de los manuscritos y adoptaba una interpretación similar a la de Brunck (1824), indicando que el coro se refiere a que cuenta la historia como la madre la contó, y en el mismo sentido interpreta este verso más recientemente Fialho (2003: 409) que traduce “-Isto que eu conto de sua mãe ouvi.”

II.- Los intentos por mantener el texto transmitido han sido muchos y notables, aunque poco convincentes sus resultados, razón por la cual se han ofrecido numerosas conjeturas, más de veinte, pero ninguna de ellas totalmente convincente,¹¹ lo que motiva las cruces en las ediciones que hemos indicado de Errandonea, Dawe y Lloyd-Jones & Wilson, así como la afirmación con la que terminan su comentario sobre este verso los dos últimos estudiosos citados en su volumen dedicado a los problemas textuales en las tragedias de Sófocles (1994: 161) “it is possible that the passage really comes from another play.”

II.1.- A pesar de que ninguna de las conjeturas ha sido unánimemente aceptada, una de ellas ha gozado de mayor fortuna: la sustitución de μήτηρ por θατήρ, forma doria de θεατής, corrección propuesta por Zielinski (1896: 529),¹² quien interpreta que, con el verso, el coro quiere decir οἷα θατήρ φράζει ἄν, es decir, que habla como un narrador externo, con distancia, sin implicarse emocionalmente en lo narrado, como un testigo imparcial de un suceso del que han oído hablar y que ahora evoca.

Una objeción a la conjetura es la relativa falta de *loci paralleli* de ese θατήρ por θεατής, pues sólo se tiene constancia de su uso por Baquilides en el *Epinicio* X, 23,

¹⁰ No la mantiene en la traducción de 1855, en la que dice seguir la opinión de Bentley, que considera corrupto el verso; cf. Rodighiero (2003: 209-221), que hace un repaso crítico a algunas conjeturas y se ocupa de esa variación en la traducción de Bellotti.

¹¹ Para un repaso de esas conjeturas cf. Cantarella (1926) y Campbell (1958: 21-23). Sirva sólo a modo de ejemplo la que realiza Jebb (1892), que, aunque edita el texto de los manuscritos, indica en la pág. XXXVIII que es un pasaje sospechoso, del que Wunder (1837) y Blaydes (1872) eliminan los versos 526-30, e incluye la conjetura ἄγων δὲ μαργῆ como propia, conjetura que acepta Storr (1931: 300).

¹² Lloyd-Jones & Wilson (1990: 161) indican que entre otros aceptan esta propuesta Radermacher, Masqueray, Willamowitz (en *Kleine Schriften* I, p. 463, pero no en otros lugares), Dain y Easterling. En la traducción que publica en la colección Loeb, Lloyd-Jones (1994) asume la edición de Oxford y traduce entre corchetes [*I tell the tale as though I had been there*], lo que implica que, aunque con dudas, le parece más probable esta lectura que la transmitida por los manuscritos. También Davies (1962: 147-148) considera esta conjetura la menos insatisfactoria y argumenta en su favor. La acepta Rodighiero (2004) que traduce “lo parlo da spettatore” (p. 91), y en el comentario argumenta en su favor (pp. 183-184). Interesante es la opinión de Van der Valk (1967: 124-125), que reconoce que la “meilleure correction proposée est θατήρ, de Zielinski. Mais cette leçon presente une interprétation banal et me paraît indigne d'un poète tel que Sophocle”, opinión que Errandonea extiende a la totalidad de la tragedia (1970: 223) “Si no es faltar al respeto yo osaría dirigirme brevemente a los especialistas en la dramaturgia sofoclea: el texto de las Traquinias no admite dudas, dada la uniformidad de todos sus manuscritos; la interpretación literal, tampoco las suscita... Y con todo el drama resultante es, en su conjunto, indigno de Sófocles”, restos de aquel tradicional desinterés por esta tragedia.

cuando con *θατήρων* hace referencia a los espectadores de una carrera, y en Hesiquio, s.v. *θατήρας*, lo que, por otra parte, es indicio de su uso en la lírica. Creemos que es especialmente relevante la presencia de este término en Baquilides, que reforzaría la relación de este autor con Sófocles, relación que ha sido vista y estudiada en lo que hace al tratamiento de las vicisitudes de la pareja Deyanira-Heracles.

El hecho de que *θατήρ* sea un término que aparece en pocas ocasiones no debe ser un inconveniente de peso, sobre todo cuando hablamos de partes corales, ya que son muchos los *hápx* o los términos de poco uso que en ellas aparecen. Pero además tenemos testimonio del uso de la forma *θεατής* en la *rhexis* de un mensajero en una circunstancia similar: en la tragedia fragmentaria *Teseo* de Eurípides leemos en el fr. 386b Kn, de un papiro muy deteriorado,]ων *θεατής* ἄσφ[, donde es interpretado en el sentido de que el mensajero insiste en la veracidad de lo que va a contar a pesar de que el combate que ha presenciado tiene mucho que podría ser considerado fabuloso, el combate entre el joven Teseo y el Minotauro, un combate propio de otras épocas, en las que los héroes se enfrentan a seres monstruosos. No deja de ser significativo que también en el caso de *Traquinias* quien habla esté narrando un combate igualmente propio de otras épocas, entre un héroe y un ser monstruoso.¹³

II.2.- No puede, en cambio, aducirse como un argumento de apoyo de la interpretación que se da de *θατήρ* el que en la *rhexis* inicial Deyanira se refiera a unos espectadores, versos 22-23, aunque consideramos significativo que en el estásimo el coro retome en su canto lo que Deyanira narró al iniciar la obra, como también son significativas las diferencias entre ambos relatos.¹⁴ El parlamento de Deyanira, centrado en su relación con Heracles,¹⁵ empieza por resumir su suerte en una sentencia bien conocida:

λόγος μὲν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὡς οὐκ αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός·

¹³ Cf. Silva (2013: 9-26), donde, tras un resumen de la evolución de su caracterización en la épica y la lírica, se centra en el tratamiento que recibe en Eurípides, señala en p. 10 que Hércules es “o herói de uma antiguidade insondável”, al que ya Homero consideraba remoto, un superhombre que actúa individualmente contra las fieras, distinto al guerrero que actúa en colectivo.

¹⁴ Para la interpretación de las diferencias en el relato de un mismo suceso en una tragedia de Eurípides, remitimos a Quijada (2011: 49-72). En *Traquinias* vemos una acusada selección y condensación de motivos tanto en la *rhexis* de Deyanira como en el canto del coro, y en cada caso Sófocles selecciona los que considera más relevantes para el momento de la acción dramática.

¹⁵ Se ha puesto en relación este comienzo con el de *Andrómaca*: una *rhexis* del personaje femenino principal, seguido por un diálogo con una sirvienta, cf. Davies (²1962: 55). Sin embargo, difieren en que *Andrómaca* recuerda un pasado feliz para mostrar un claro contraste con la situación desesperada actual, mientras que Deyanira nos dice que siempre su vida como mujer ha estado marcada por el temor, el que tuvo en la situación que describe en la *rhexis* y el que ahora tiene.

Una sentencia existe tiempo ha entre los humanos que muestra que no se llega a conocer la vida de los mortales hasta que uno muere, si le (ha sido) propicia o bien mala.

Y la desarrolla con un somero relato en el que evoca la forma que el río Aqueloo fue adoptando al pretenderla, la llegada de Heracles y su enfrentamiento con Aqueloo, pero no describe el combate, sólo revive el miedo que le causó. Deyanira abre la tragedia mostrando su situación y el estado de ánimo en que se encuentra, razón por la cual empieza lamentando los peligros y angustias en las que ha vivido desde que llegó a la edad de casarse, momento en el que aparece en su vida Heracles. Empieza, pues, por el hecho que marca el paso a la edad adulta en una mujer, su matrimonio, lo que en su caso se realiza como consecuencia de una victoria en un combate, que en este caso no se dice que sea condición impuesta a los pretendientes por el padre. Se trató de un combate especial, puesto que en él un héroe y un ser monstruoso se enfrentan, combate propio de tiempos pasados, en los que los héroes civilizadores se enfrentan a esos seres primitivos. El miedo que Deyanira sintió entonces y ahora revive le impide describirlo, y para ello remite a aquellos que pudieran resistir su visión.¹⁶

οὐκ ἂν διείποιμ', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀταρβῆς τῆς θέας, ὅδ' ἂν λέγοι·

22

yo no podría describirlo, pues no sé, pero aquél que permaneciera imperturbable ante el espectáculo, ése podría contarlo.

Con estas palabras no pretende decirnos que hubo espectadores que podrían contarlo, sino insistir en la angustia de la joven objeto del combate y que éste fue de tal magnitud y violencia que ella sería incapaz de narrarlo. La escena a la que el coro ha asistido como espectadora, la llegada de Yole y la revelación de quién es realmente la joven, explica el canto a Afrodita con el que se abre el estásimo; una escena que le evoca otras y que finalmente concreta en la escena tantas veces contemplada, como joven *parthenos* que es, de la pugna por Deyanira.

En la juventud e inexperiencia de las jóvenes coreutas halla explicación el agitado y vehemente hiporquema que ejecutan en los versos 205-224 ante la noticia de la inminente llegada de Heracles.¹⁷ Este canto contribuye a crear una atmósfera en la que la llegada de Yole y lo que representa ofrecerán un contraste muy acusado. Por esa razón, cuando Deyanira y el coro se enteran de los verdaderos fines de la guerra que Heracles

¹⁶ Para este prólogo cf. Fialho (1975: 131-166), y para el significado simbólico de este combate, Davies (2004: 249-258) que ofrece paralelos notables.

¹⁷ Sobre la singularidad de este breve canto cf. Bañuls & Crespo (2006: 63-79).

entabló contra Eurito y comprenden el riesgo que representa la joven para Deyanira, para su relación conyugal y su posición en el *oikos*, entona el coro un canto en el que evoca el combate en el que Heracles consigue a Deyanira, el combate entre Heracles y aquel que podía evitar la unión del héroe con Deyanira, una unión amenazada ahora por un nuevo enemigo no menos temible aunque de muy distinta naturaleza, pues no se trata de una bestia sino de una bella joven.

Este coro no adopta ante Deyanira la actitud distante de un narrador de un suceso del que ha oído hablar y que evoca, como se ha querido interpretar para defender el término *θατήρ*. Lo muestra con claridad la párodos, en la que las mujeres de Traquis afirman que acuden para intentar calmar los pesares y tristes presentimientos de Deyanira, y en la escena en que el improvisado mensajero desvela quién es en realidad Yole, ha terciado la corifeo en el diálogo, vv. 383-384, con una vehemencia propia de su edad e inexperiencia y en un contexto en el que siente que puede actuar como mujer, y en esto encuentra el apoyo de la propia Deyanira, que sólo se apoya en ese momento en ellas, versos 385-386. Volverá a intervenir la corifeo cuando inste a Licas a contar la verdad, indicándole que Deyanira es una mujer prudente y no le causará mal, y que ella, la corifeo, le estará agradecida, versos 470-471.

II.3.- Esa implicación afectiva en la situación de Deyanira se manifiesta, como decíamos, en el complejo estásimo primero, un breve canto formado por un par estrófico y un epodo, en el que se ha observado la confluencia de evocaciones de formas líricas diversas: ditirambo, epinicio y epitalamio.¹⁸ En estrofa y antístrofa, tras afirmar el poder invencible de Afrodita, responsable de la situación en la que tanto antes como ahora sufre Deyanira, canta el enfrentamiento entre los dos pretendientes, y en los dos versos finales de la antístrofa reafirma ese poder al indicar que sólo Afrodita estaba presente en claro contraste con la *rhexis* inicial en la que Deyanira la omite invocando en su lugar a un *Ζεὺς Ἀγώνιος*, verso 26, omisión muy comprensible ante la inminente pugna en la que en el campo de Afrodita considera sus posibilidades de victoria inexistentes.

Empieza el epodo con una evocación de la lucha tan singular a través de las palabras y de sus sonidos, lo que da lugar a que se sienta de un modo muy vívido. Y a continuación cambia de foco de interés:

ἄ δ' ἐὼπις ἄβρᾶ
τηλαυγεί παρ' ὄχθῳ

¹⁸ Esas evocaciones líricas son las que llevan a Burton (1980: 55) a considerarlo una “lyric ballad” en la línea de los estásimos de Eurípides que algunos investigadores consideran *embolima*, opinión que no compartimos, a la par que indica que es un caso único en la producción de Sófocles. Otros estudiosos han insistido en las relaciones con la épica, como Pennesi (1994: 89-101). Para un estudio en profundidad del estásimo en el que se demuestra la compleja confluencia de influencias de géneros diferentes, cf. Rodighiero (2008: 293-369).

ἦστο, τὸν ὄν προσμένους ἄκοίταν.
 ἐγὼ δὲ θατῆρ μὲν οἷα φράζω·
 τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
 ἔλεινὸν ἀμμένει·
 κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ'
 ὥστε πόρτις ἐρήμα.

525

Y ella, de bello rostro, delicada, junto a la escarpada rivera que brilla a lo lejos estaba, esperando al que sería su esposo. Y yo, como espectadora, tales cosas refiero; pero la disputada mirada de la novia aguarda digna de compasión; y de su madre súbitamente alejada como ternera solitaria.

Ahora lo que interesa al coro es la joven Deyanira, que está apartada, y en los dos versos finales se refiere a su partida para formar el nuevo *oikos*. Nos sumamos a aquellos estudiosos que consideran correcta la propuesta de Zielinski,¹⁹ pero no a la interpretación que ellos le dan. No creemos que el coro se esté presentando como una simple espectadora, como si desde afuera observara la contienda, no implicada emocionalmente en lo que narra. Esto no sería coherente con su actitud a lo largo de toda la obra, como hemos señalado, y a la emotividad de los versos que rodean a éste, en los que el coro se refiere a la situación de Deyanira.²⁰ En particular cabe destacar los versos 527-528, con el primero de los cuales, τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας, se está haciendo eco del verso 104, que el mismo coro cantó en la párodos, τὰν ἀμφινεικῆ Δηιάνειραν ἄει: para las jóvenes coreutas Deyanira es “la disputada Deyanira”, la “joven novia disputada”. Pero además el término ἔλεινὸν ha sido enmendado en ἐλεινὸν y se ha supuesto la falta de un término (sea τέλος ο λέχος)²¹ con la finalidad de lograr la regularidad métrica, enmiendas que en realidad no son necesarias, pues no hacen más que privar al texto de una parte de su potencialidad expresiva.²² En los dos versos finales volvemos a ver el vivo interés de las muchachas por aquella escena, concretado en la partida de Deyanira, un motivo que fue reiteradamente reproducido en pintura vascular; era esperable que unas jóvenes doncellas tuvieran un interés especial no exento de temor por ese momento, como puede verse en la referencia a la soledad y el

¹⁹ Cf. Rodighiero (2008: 342-349).

²⁰ Easterling (1982: 138) intenta una interpretación que no sea incoherente con la actitud del coro y señala que la lectura μάτηρ puede ser una corrupción por influencia del ματρὸς del v. 529. El coro, en su opinión, dice describir el combate como si lo hubiera visto, una interpretación que nos parece acertada, aunque con matices, puesto que unas doncellas no pueden plantearse la posibilidad de haber sido testigos directos de un combate de este tipo.

²¹ Es el caso, por ejemplo, de Davies (²1962) en su edición comentada, ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος> (p. 24) e indica que entre las conjeturas prefiere la de Gleditsch (pp. 148-149).

²² Para el estudio en detalle de este verso, cf. Bañuls & Crespo (2006: 78-79).

seres que tiene delante y las Harpías, porque vio a éstas en una pintura, y Esquilo se sirve de esa detallada descripción para resaltar el carácter monstruoso de las Erinias y acentuar el impacto en los espectadores de esa imagen del interior del templo que ahora pueden contemplar.

Ejemplo tanto de mujeres como de varones inexpertos ofrece *Ión* de Eurípides, en cuya párodos las jóvenes criadas de Creusa describen admiradas los combates pintados o esculpidos en el exterior del templo de Apolo. El coro está formado por muchachas que no han salido antes de Atenas y sólo a través de las representaciones plásticas o por relatos han tenido conocimiento del combate entre Heracles y la hidra de Lerna, o de la batalla entre los Olímpicos y los Gigantes en la que Atenea da muerte a Encélado, por poner un par de ejemplos.²⁶

Unos versos después, en la siguiente escena, el joven criado del templo de Apolo, Ión, es quien pregunta a Creusa si son ciertos los relatos y las reproducciones en pinturas sobre los sucesos más relevantes del linaje de los Erecteidas, del que los espectadores saben que es su propio linaje.²⁷ Y sobre el acto simbólico de levantar del suelo Atenea a Erictonio dice el joven en el verso 271:

δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται;

¿y se lo entrega, como en la pintura se acostumbra?

Era esperable que los atenienses hubieran producido numerosas obras plásticas sobre su condición de autóctonos del Ática.²⁸ Ión, que en esta tragedia es presentado como un muchacho que ha pasado toda su corta vida en el templo de Apolo, tiene unas fuentes de conocimiento directo muy limitadas: sólo puede obtener información de lo que le cuentan los que acuden al templo o de las pinturas que ha podido ver.

III.2.- Lo mismo en un contexto muy distinto había dicho Hipólito en la obra homónima de Eurípides en respuesta a los duros reproches de Teseo, que, cegado por el dolor y la ira, lo acusa de que bajo su apariencia de virtuoso está dominado por la lujuria y ha violentado a Fedra. Pero Hipólito le responde que sólo conoce las relaciones íntimas con una mujer de oídas o por haberlas visto en pinturas, vv. 1004 s.:

οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων

²⁶ Es numerosa la bibliografía que estudia las descripciones de esta párodos. Para la selección de motivos que realiza Eurípides remitimos especialmente a Mastronarde (1975: 163-176) y Silva (2011: 89-103, en particular 92-95) que pone de manifiesto el *crescendo* en las tres imágenes que el coro describe.

²⁷ Sobre esta tragedia de Eurípides y su relación con el mito de la autoctonía, cf. Loraux (1990: 168-206).

²⁸ Cf. a este respecto Valdés (2008).

γραφῆ τε λεύσσω· ...

no conozco práctica alguna, salvo por haberlos oído en narración y en pintura haberlos visto;

Séchan (1926: 19 nota 8) indica que Hipólito podría estar refiriéndose a pinturas licenciosas, lo que es retomado por De Martino (1996: 299-300) que indica que en el siglo V se produjo una verdadera explosión en el desarrollo de la iconografía y que desde el 575 a.C. están atestiguados numerosos vasos de tema erótico explícito. Eurípides en este caso ha de insistir en los versos siguientes en la idea de la castidad del joven, ya que no es esperable en un joven de su edad y posición ese rechazo tan radical a las relaciones con mujeres.²⁹

Estos dos jóvenes, Hipólito eIÓN, eran inexpertos por razones diferentes: el uno por sus creencias y su tipo de vida, el otro porque no había salido del templo de Apolo. Esa falta de conocimiento directo es frecuente en las mujeres, que no tienen la misma libertad de movimiento que los varones. Y esto es lo que vemos en *Troyanas*.

III.3.- Andrómaca acude a despedirse de Hécuba y le informa del destino de Polixena, degollada sobre la tumba de Aquiles, motivo éste, por otra parte, numerosas veces representado en iconografía. A las manifestaciones de duelo de Hécuba responde Andrómaca que es más feliz la fallecida que ella misma, y expone en una larga *rhexis* cómo ha sido su vida, haciendo gala de su constante respeto a las normas establecidas para las mujeres casadas, lo que justifica que ahora prefiera la muerte a lo que va a depararle el destino. Pero Hécuba responde que también ella ha sido terriblemente golpeada por la desgracia, a pesar de lo cual anima a la nuera a vivir. Para referirse a ese dolor inmenso se sirve la reina de la comparación con un barco sometido a un fuerte temporal. Empieza con estas palabras:

αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην σκάφος, 686
γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι.

Yo misma nunca he subido al casco de una nave, pero porque lo he visto en pintura y por lo que he oído lo conozco.

La vida de Hécuba ha discurrido también bajo las normas que limitan el ámbito de acción de las mujeres. Pero, aunque no ha visto de cerca las naves, las conoce gracias

²⁹ Datada en 428, en plena Guerra del Peloponeso, los jóvenes, en esas circunstancias, no estarían muy motivados a abandonar la efebía y, en consecuencia, a asumir unas responsabilidades que les podrían llevar lejos de casa al campo de batalla, una actitud ésta que debió de ser más patente en el Hipólito de la *Fedra* de Sófocles, cuya datación más probable es la del 430. Cf. a este respecto Bañuls & Crespo (2008: 15-84).

a la iconografía. El hecho de que aparezca en su boca esta afirmación cuando su nuera acaba de vanagloriarse, sin duda por contraste con Helena, del cumplimiento estricto de las normas propias de una noble esposa, lleva a pensar que ésta era la fuente habitual de información de las mujeres, la iconografía.

III.4.- Es ya muy numerosa la bibliografía que pone en relación las artes plásticas y la literatura, relación en las dos direcciones: influencia de las artes plásticas en la literatura y de la literatura en las artes plásticas. Han sido muchos los trabajos que se han servido de la iconografía como ayuda para intentar comprender aspectos poco conocidos de las representaciones dramáticas (máscaras, vestuario, escenografía, gestualidad), apoyar hipótesis sobre obras no conservadas, etc.³⁰ Esto es así por la gran importancia que la iconografía tuvo en la Antigüedad, no sólo desde un punto de vista cultural, sino también en la configuración del imaginario colectivo griego. No es casual que las dos primeras escenas que el coro de *Ión* describe en la párodos estén protagonizadas por Heracles, puesto que éste era uno de los héroes más populares, cuyas hazañas se prestaron muy pronto a ser representadas no sólo por su espectacularidad, sino también por su significado simbólico: combates con seres monstruosos, bajada al mundo de ultratumba, el sometimiento a una mujer, etc.³¹

Por esa razón es frecuente que las ediciones de *Traquinias* vayan acompañadas de referencias a la iconografía que trata los mismos motivos. A modo de ejemplo recordemos que en la introducción de su edición Davies (1962²: xxxiv-xxxvii) recoge la presencia en la iconografía del encuentro de Heracles y Eurito y su relación con el texto de Sófocles. O el estudio de Carpenter (1998: 123-124), que describe las vicisitudes de Heracles y Deyanira (el enfrentamiento con Aqueloo y con Neso y la entrega del manto emponzoñado por Deyanira), que son recogidas en las ilustraciones 223-228. Sobre la interrelación entre las dos formas artísticas es muy interesante el final de la introducción de Di Benedetto (1990) que reproduce y comenta varias reproducciones en vasos con escenas que aparecen en esta tragedia, la primera de ellas un *stamnos* ático de figuras rojas del pintor Oltos, datado entre en 520-10 a.C., que reproduce la lucha de Heracles y Aqueloo (Londres, British Museum E 437), seguida de un ánfora de Melos de entorno al 600 a.C. en la que se representa la partida de Heracles y Deyanira (Museo

³⁰ Sirva de ejemplo el meritorio trabajo ya citado de Séchan, punto de referencia clásico obligado, y el más reciente volumen colectivo editado por Belloni, Bonandini & Moretti (2010). Con todo, la concomitancia de motivos en unas ocasiones y la divergencia en otras no permiten afirmar en la mayor parte de los casos la existencia de una influencia directa de una reproducción concreta sobre una versión literaria, como ya vio Ch. Dugas (1937: 5-26) sobre ejemplos del juicio de Paris y la muerte de Astianacte; más fácil es percibir la influencia de una obra literaria en reproducciones plásticas. Y también es posible afirmar la influencia mutua de ambas formas artísticas y de sus respectivas tradiciones.

³¹ Sobre la presencia de las hazañas de Heracles en la iconografía griega cf. Brommer (1953) y del mismo (1973³). Para una sucinta presentación de la fortuna de Heracles en la cerámica en la iconografía griega desde época arcaica, cf. Fialho en la introducción a la traducción de *Traquinias* (2003: 370-372).

Nacional de Atenas 354), motivo que, como dijimos, fue reiteradamente representado, y de otras del momento de la lucha de Heracles con el centauro Neso, entre otras escenas.

IV.- Como Séchan indicó, aunque Sófocles en contraste con el proceder de Eurípides guarda silencio sobre la procedencia de las imágenes que describe y no menciona explícitamente la pintura o la escultura,³² son numerosas las descripciones de situaciones o de objetos en sus tragedias en las que es posible observar influencia de las artes plásticas, como en *Traquinias* 767s., el detalle de la túnica de Heracles que se adhiere a su cuerpo. Sin que propongamos en absoluto una relación directa de alguna reproducción concreta con el relato del coro en el estásimo primero, cabe destacar la abundante iconografía de la escena de lucha de Heracles y Aqueloo, en ocasiones en presencia de Deyanira, como el ya citado *stammos* y en la misma época, comienzos siglo VI, tres *hydrai* conservadas dos de ellas en el Museum of Fine Arts de Boston (Boston 62.1185, con Deyanira, y 99.522) y otra en el Museum of Arts de Toledo, Ohio (Toledo 1956.69), un *lekythos* datado entre el 600-580 a.C. del Musée du Louvre (Louvre CA823)³³ y una crátera mucho más cercana cronológicamente a la representación de la tragedia, ca. 475-425 a.C., también del Louvre (Louvre G365) en la que Heracles lucha con un Aqueloo en forma de toro con cara de hombre barbado.

Sirva la referencia a estas imágenes sólo a modo de ejemplo de la gran fortuna que ese singular combate tuvo en la iconografía, lo que justifica plenamente que el coro de muchachas diga que lo describe porque lo ha contemplado, porque es espectador de escenas en artes plásticas que la reproducen. El primer estásimo de esta tragedia, en el que se ha observado la influencia de otros géneros literarios en la descripción del combate entre Heracles y Aqueloo, y que incluso ha sido considerado una “lyric ballad”, es pues la descripción de una de las hazañas de Heracles que fueron objeto de numerosas recreaciones plásticas, como indica el coro en el verso 526 con el uso del término *θατήρ*, un coro de jóvenes muchachas que sólo ha podido ser espectador de esta batalla gracias a esas reproducciones iconográficas.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y traducciones.

BRUNCK, R. F. Ph. (1824) *Sophoclis quae exstant omnia cum veterum grammaticorum scholiis* (III.2). *Superstites Tragoedias* VII, London.

BLAYDES F. H. M. (1872) *Sophocles, Trachiniae*, London.

³² Séchan (1926: 17 ss.).

³³ Las tres *hydrai* y el *lekythos* plantean dudas sobre si el contrincante de Heracles es Aqueloo o Nereo, puesto que el contrincante es representado como un ser con cuerpo de dragón y cabeza de hombre barbado.

- CANTARELLA, R. (1926) *Sophoclis Trachinias ad novam emendatamque codicum recognitionem scholiisque recentioribus additis edidit*, Neapoli.
- DAVIES, M. (1962) *Sophocles, Trachiniae*, Oxford.
- DAWE, R. D. (1996) *Sophocles, Trachiniae*, Stuttgart & Leipzig.
- DI BENEDETTO, V. (1990) *Sofocle, Trachinie, Filottete*, introduzione de V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M. S. Mirto, traduzione di M. P. Pattoni, Milano.
- ERRANDONEA, I. (1968) *Sófocles, Tragedias III*, Barcelona.
- EASTERLING, P. E. (1982) *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge.
- FINGLASS, P.J. (2007) *Sophocles, Electra*, Cambridge.
- FIALHO, M. do C. (2003) *Sófocles. Tragédias* (prefácio de M. do C. Fialho, introduções e traduções por M. H. da Rocha Pereira, M. do C. Fialho e J. Ferreira), Coimbra.
- JEBB, R.C. (1892) *Sophocles. The Plays and fragments. Part V. The Trachiniae*, Cambridge.
- KAMMERBEEK, J.C. (1959) *The Plays of Sophocles (Commentaries) II: The Trachiniae*, Leiden.
- LLOYD-JONES, H. and WILSON, N. G. (1990) *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- LLOYD-JONES, H. (1994) *Sophocles II: Antigone, The women of Trachis, Philoctetes, Ædipus at Colonus*, Cambridge (Mass.) & London.
- RODIGHERO, A. (2004) *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia.
- STORR, F. (1913) *Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes*, London & New York.

Escolios

- XENIS G.A. (2010) *Scholia vetera in Sophoclis "Trachinias"*, Berlin & New York.

Capítulos de libro y artículos

- BAÑULS, J. V. (2001) "Los coros femeninos de las tragedias griegas", en De Martino, F., y Morenilla, C. (eds.) *El fil d'Ariadna*, Bari: 37-60.
- BAÑULS J. V. y CRESPO, P. (2006) "Sófocles, *Traquinias* 205-215 y 528", en Calderón E., Morales, A., Valverde, M. (eds) *Koinòs lógos*, Murcia: 63-79.
- BAÑULS, J. V. y CRESPO, P. (2008) "La *Fedra* de Sófocles", en Pociña, A. & López, A., *Fedras de ayer y de hoy*, Granada: 15-84.

- BELLONI, L., BONANDINI, A. y MORETTI, G., (eds.) (2010) *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento.
- BROMMER, F. (1953) *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Münster.
- BROMMER, F. (1937) *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Margburg.
- BURTON, R. W. B. (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- CAMPBELL A. Y. (1958) "Sophocles' *Trachiniae*. Discussions of some textual problems", *CQ* LII: 18-24.
- CARPENTER, Th. H. (1998) *Les Mythes dans l'art grec*, Paris.
- CASTELLUCCIO, A. (1937) *Ricerche sul mito di Eracle e Deianira, la figura di Eracle dalle origine a Sofocle*, Salerno.
- DAVIES, M. (2004) "Heracles and Acholous", *Maia* 56.2: 249-258.
- DE MARTINO F. (1996) "Per una storia del 'genere' pronografico", en Pecere, O. & Stramaglia, A. *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino: 293-341.
- DI BENEDETTO V. y MEDDA, E. (1997) *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DUGAS, Ch. (1937) "Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grècque", *AC* 6: 5-26.
- DUGAS, Ch. (1943) "La mort du centaure Nessos", *REA* 45: 18-26.
- ERRANDONEA, I. (1970) *Sófocles y la personalidad de sus coros*, Madrid.
- FIALHO, M. do C. (1975) "Eros e finitude em *As Traquínia*s de Sófocles", *Humanitas* 27/28: 131-166.
- ISLER, H.P. (1970) *Acheloos, eine Monographie*, Bern.
- LORAU, N. (1990) "Kreusa the Autochthon: A Study of Euripides' *Ion*", en Winkler J. J. & Zeitlin F. I. (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton: 168-206.
- LLOYD-JONES H. y WILSON, N. G. (1990) *Sophoclea, Studies on the Text of Sophocles*, Oxford.
- MASTRONARDE, D. J. (1975) "Iconography and imagery in Euripides' *Ion*", *CSCA* 8: 163-176.
- MORENILLA, C. y BAÑULS, J. V. (2008) "Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos", *Faventia* 30: 187-208.
- PENNESI, A. (1994) "Note alle *Trachinie* di Sofocle", *Eikasmos* 5: 89-101.
- QUIJADA, M. (2011) "Las seis versiones de la historia de Creusa en el *Ión*", en Quijada

- M. (ed.) *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales de siglo V a. C.*, Madrid: 49-72.
- RODIGHERO, A. (2003) “La madre di Deianira (*Trach.* 526)? Dubbi di un traduttore”, en Avezzù G. (ed.) *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart & Weimar: 209-221.
- RODIGHERO, A. (2008) “Confluenza di genere lirici, allusività epica e *performance* corale in Soph. *Trach.* 497-530”, en Avezzù, G. (ed.) *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona: 293-369.
- SÉCHAN, L. (1926) *Études sur la tragédie grècque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- SILVA, M. F. (2011) “Delfos, um lugar de peregrinação. Eurípides, *Íon*”, *Humanitas* 63: 89-103.
- SILVA, M. F. (2013) “Da violência à civilização. Hércules, o Super-homem da Antiguidade”, *Humanitas* 65: 9-26.
- VALDÉS, M. (2008) *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a.C.*, Madrid
- VAN DER VALK, M. A. L. H. (1967) “Remarques sur Sophocle”, *REG* 80: 113-129.
- WILLAMOWITZ, U. (1935) *Kleine Schriften. Band I: Klassische griechische Poesie*, Berlin.
- ZIELINSKI, Th. (1896) “Excuse zu den *Trachinierinnen*”, *Philologus* 55: 491-540.

***POLITEUMA* IN PLUTARCH¹**

DELFIM FERREIRA LEÃO
Coimbra University

RESUMEN

En varios estudios sobre la interpretación del término *politeuma*, Patrick Sängér sostiene que tiene tres significados básicos: a) “acto político”, b) “la ciudadanía” o conjunto de ciudadanos activos”, y c) “sistema de gobierno” y, por lo tanto, “estado” (originalmente *polis*), muchas veces con la connotación de “constitución”. Aunque la interpretación de la palabra suele remontarse hasta Aristóteles, generalmente, se reconoce que sus significados básicos pueden hallarse también en las Literaturas Helenística y Romana, a veces, incluso utilizados uno junto a otro.

Teniendo en cuenta la época en la que Plutarco escribió su obra y el vasto período de tiempo que abarca (especialmente en *Vitae*), podemos considerarlo una guía muy ilustrativa sobre el uso del término *politeuma*. La palabra se registra 75 veces a lo largo de su obra (63 ocurrencias en *Vitae* y 12 en *Moralia*). En la mayoría de los casos se la utiliza sólo una o dos veces en alguna biografía individual dentro de *Moralia*. Sin embargo, hay tres excepciones a este patrón general: las *Vitae* de Licurgo y Numa, incluyendo la *Comparatio*, que concentran 12 ocurrencias, aquellas de Agis/Cleomenes y Tiberio/Cayo Graco (más la *Comparatio*) con 13 y, finalmente, en *An seni respublica gerenda sit* dentro de *Moralia*, en 5 pasajes.

En el presente artículo discutimos el modo en que Plutarco combina texto y contexto y cómo funciona el término *politeuma* según su contexto en las *Vitae* y en *Moralia*.

ABSTRACT

In several studies on the interpretation of the term *politeuma*, Patrick Sängér argues that it has three basic meanings: (a) ‘political act’, (b) ‘citizenry’ or ‘active citizenry’, and (c) ‘polity’ and thus ‘state’ (in origin *polis*), sometimes having the connotation ‘constitution’. Although the interpretation of the word can be traced back at least to Aristotle, it is generally acknowledged that its basic meanings can be found as well in Hellenistic and Roman literature, sometimes even used side by side.

Taking into account the epoch in which Plutarch wrote his work and the wide chronological period that it covers (especially the *Lives*), it can be expected that Plutarch

¹ I want to thank Manuel Tröster, who read an earlier version of this paper and whose comments helped me to improve it, especially at the linguistic level. This research was developed under the project UID/ELT/00196/2013, funded by the FCT – Foundation for Science and Technology.

might be a very illustrative guide for the use of the term *politeuma*. The word occurs in fact 75 times throughout his work (with 63 occurrences in the *Lives* and 12 in the *Moralia*). In most cases, it is used only once or twice in a single biography or in a piece of the *Moralia*. There are, however, three exceptions to this global pattern: the *Lives* of Lycurgus and Numa (including the *Comparatio*), which concentrate 12 occurrences; those of Agis/Cleomenes and Tiberius/Gaius Gracchus (plus the *Comparatio*) with 13; finally, and from the *Moralia*, the *An seni respublica gerenda sit*, with 5 passages.

This paper discusses the way Plutarch combines text and context, namely the way the concept of *politeuma* works in the context in which it is used throughout the *Lives* and the *Moralia*.

PALABRAS CLAVE

Politeuma, Plutarco, política, ciudadanía, constitución, estado

KEY WORDS

Politeuma, Plutarch, politics, citizenry, constitution, state

1. *Politeuma*: the emergence of a labile concept

In a recent review of the existence of communities organized as *politeumata* -representing a specific kind of association, especially during the Hellenistic period-, Patrick Sängler² argues convincingly that the term *politeuma* has several meanings and covers a very wide range of realities, such as defining simply a ‘political act’ of any kind up to the very specific and technical designation of ethnically categorized communities with a military background that can be described as semi-autonomous administrative units, as they existed in several towns or districts of Ptolemaic Egypt. It is therefore appropriate to start this analysis by recalling his words:³

The word *politeuma* is frequently used in the Greek language, and has a wide spectrum of meanings. It can, for instance, refer to a ‘political act’ or appear as a term for ‘government’, ‘citizenry’ or ‘state’. As a technical term *politeuma* can, in the context of a Greek city-state or *polis*, also refer to the political leading class

² (2013). The subject is taken up again by Sängler (2016), in a paper written in German that explores the same basic argument, although extending and concretizing the discussion around the meaning of the term *politeuma*. I thank the author for having provided me a copy of this work while it was still at proof stage, as well as other material, and for being always available for helpful discussion and friendly criticism during the preparation of this paper, although he cannot be held responsible for the perspectives here expressed, except where his opinions are textually quoted. For the main questions dealing with the *politeuma*, see also Ruppel (1927); Biscardi (1984); Zuckerman (1985-1988); Lüderitz (1994); Hansen (1994).

³ Sängler (2013: 52). See also Sängler (2015: 35-38).

of citizens as a sovereign body with specific rights. Therefore, in an oligarchic constitution the word refers to a section of the citizenry; in a democratic one to the entire citizenry. However, the word, as a technical term, is not just restricted to the political organisation of a classical Greek *polis*, but can also be applied to name a specific and organised group of persons within an urban area. In this context we are dealing, apart from one exception (namely a *politeuma* of soldiers in Alexandria [...]), with minorities whose ethnic designation is pointing to a migrant background. The members of such a *politeuma* were concentrated in a certain district of a town, which was initially foreign to them and where they lived as an ethnic community.

From a legal and constitutional perspective, the most complex and also most interesting use of the term is the one mentioned last, which designates a reality that could be found during the Hellenistic period and that seems to be specific of the strategic political planning of the Ptolemies, as an ingenious way of promoting in the regions under their control migrant groups, probably military in their origin and usually sharing the same ethnic roots, by allowing them to govern themselves as administrative units. In fact, eight ethnic *politeumata* were identified for this period, all of them in areas controlled by the Ptolemies.⁴ Two of them have attracted much attention, both consisting of Jewish groups: those of Herakleopolis and of Berenike.⁵ The case of Herakleopolis in Middle Egypt is of capital importance, because a group of twenty papyri (*P.Polit. Iud.*, dated between 144/3 and 133/2 B.C.) was found there and made a determinant contribution to the understanding of the administrative function of the institution of the *politeuma*. This is because the papyri show that the officials who governed the Jewish *politeuma* dealt, on the one hand, with disputes that were internal (and sometimes also external) to the community associated to the *politeuma* and, on the other hand, they also provide a good impression of the range of legal issues these officials covered. The competences they had in the field of justice are comparable to those of Ptolemaic officials, a feature that seems to indicate that *politeumata* resembled semi-autonomous communities whose internal structure had obtained a public dimension, a transformation that was certainly due to a governmental decision. Although the Ptolemaic *politeumata* are not the main focus of this article, it needs to be stressed that this institution allowed the Ptolemies to attract and integrate migrant groups who were useful to their kingdom (especially for the army) and belonged to the upper part of the population (the *Hellenes*) by giving them a fixed place in the administration of Ptolemaic Egypt.⁶

⁴ This is probably true even for the *politeumata* at Sidon. See Sanger (2013: 53-57 and 61).

⁵ Another possible Jewish *politeuma* may have existed as well in Alexandria, as seems to be implied by the so called 'Letter of Aristeas', although it is not attested by independent documentation as were those of Herakleopolis and of Berenike, and so its existence (although quite probable) cannot be taken as certain.

⁶ See Zuckerman (1985–1988); Sanger (2013: 63-66); (2016:41-44).

Despite the significance of this use of the term *politeuma* in a more technical meaning, in what respects constitutional and political history, it should hardly be expected to find it in Plutarch in that sense. However, the word does occur quite often in his oeuvre, both in the *Lives* and in the *Moralia*. It is the object of this work to make a first complete approach to the Plutarchan *corpus*, in order to see if those occurrences can be grouped under the regular categories covered by the term, whether they are used in a very broad and general sense or in a more technical one (even if not as technical as in the case of the communities established at the time of the Ptolemies). A global interpretation of this categorization will be put forward here, but a more focused study of the most expressive grouping of occurrences will be left to future approaches to this same question.

Etymologically, the term *politeuma* has the same root as *πολίτης* and *πολιτεία*, and the verbal forms *πολιτεύω/πολιτεύομαι*. It covers a wide range of meanings, which derive, as all the other words mentioned, from the concept of *polis*, as ‘state’, ‘community of citizens’, and also as the kind of administration developed in a specific *polis* during a certain period—and hence the specific ‘political institutions’ or ‘political acts’ that are characteristic of them.⁷ It is with this latter meaning that the word first appears by the middle of the Fourth Century BC, in the work of the Attic orators, namely in Isocrates’ *Areopagiticus* (VII. 78):

Ἡμεῖς γὰρ ἦν μὲν οὕτως οἰκῶμεν τὴν πόλιν ὥσπερ νῦν, οὐκ ἔστιν ὅπως οὐ καὶ βουλευσόμεθα καὶ πολεμήσομεν καὶ βιωσόμεθα καὶ σχεδὸν ἅπαντα καὶ πεισόμεθα καὶ πράξομεν ἅπερ ἔν τε τῷ παρόντι καιρῷ καὶ τοῖς παρελθοῦσι χρόνοις· ἦν δὲ μεταβάλλωμεν τὴν πολιτείαν, δῆλον ὅτι κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον, οἷά περ ἦν τοῖς προγόνοις τὰ πράγματα, τοιαῦτ’ ἔσται καὶ περὶ ἡμᾶς· ἀνάγκη γὰρ ἐκ τῶν αὐτῶν πολιτευμάτων καὶ τὰς πράξεις ὁμοίας ἀεὶ καὶ παραπλησίας ἀποβαίνειν.

If we continue to govern Athens as we are now doing, then we are doomed to go on deliberating and waging war and living and faring and acting in almost every respect just as we do at the present moment and have done in the past; but if we effect a change of polity (*politeia*), it is evident by the same reasoning that such conditions of life as our ancestors enjoyed will come about for us also; for from the same political institutions (*politeumata*) there must always spring like or similar ways of life.⁸

Not a long time after, Aristotle gives the term a more technical use, to describe the kind of institutions that exist within a certain *polis*, and more specifically the

⁶ “Die innere Politik”, as it is called by Ruppel (1927: 269).

⁷ Translated by George Norlin (Cambridge, Harvard University Press, 1929), available at *Perseus Digital Library*.

people who were ‘entitled to share the government’ of that *polis* (i.e. those who had an ‘active citizenry’), a capacity that was granted to them by the kind of constitution or polity (*politeia*) in which they were living. This is in fact clearly stated in the *Politics*, III.1278b8-14).⁹ Some two centuries later, Polybius provides another important contribution to the shaping of the meaning of *politeuma*, expanding it to the concept of ‘state’ with the connotation of ‘constitution’, which traditionally corresponded respectively to *polis* and *politeia*, two words sharing the same etymological root.¹⁰ This broader conceptual understanding of the word ends up by becoming characteristic of the term during the Hellenistic period, but the several fundamental connotations presented in Isocrates, Aristotle and Polybius can in fact be found side by side in later times, even in texts by the same author. As Sanger concisely puts it, summarizing the use of the term in Hellenistic and Roman times:¹¹ “we can point out three basic meanings of the word $\pi\omicron\lambda\iota\tau\epsilon\upsilon\mu\alpha$: first, ‘political act’, second, ‘citizenry’ or ‘active citizenry’, third, ‘polity/*Gemeinwesen*’ respectively ‘state’.” If this is the case, it can in fact be expected that Plutarch constitutes a good guide to the use of the term *politeuma* in this later period. It is this possibility that is now going to be tested, taking as reference the three basic groupings of the term as presented by Sanger.

2. *Politeuma* in Plutarch

Ruppel, in a study published many years ago (1927), but that continues to be central in discussing the emergence and the meaning of the term *politeuma*, collected and analysed all the literary and documentary evidence that was known by the time he made his fundamental research. Ruppel approaches a large number of authors and could not possibly have examined all the pertinent passages in detail. Even so, he dedicates several pages to Plutarch¹² and calls attention to more than forty passages from the *Lives* and the *Moralia*. Ruppel groups those occurrences of *politeuma* around seven different categories: the regular use in Attic language (*attischer Sprachgebrauch*) respecting political acts and political events; activities of politicians and the results deriving from them (*Tatigkeit der Staatsmanner und ihre Ergebnisse*); authorities and magistrates (*Behorden und Amter*), comparable to the Platonic *archai* and *timai*; full citizenship (*volles Burgerrecht*); not simply any regular magistracy, but specifically the highest post in a state (*die hochste Stelle*); the constitution (*Staatsverfassung*); and finally the abstract concept of state (*der abstrakte Begriff ‘Staat’*). The conclusion he draws from his analysis is somewhat ambivalent: in fact, Ruppel maintains that the

⁹ On Aristotle’s use of *politeuma*, see Ruppel (1927: 272-275); Luderitz (1994: 187-188); Hansen (1994), who comments on this specific passage.

¹⁰ To illustrate this pattern, see e.g. Polybius, I.3.7-8. For further examples, see Ruppel (1927: 275-279).

¹¹ Sanger (Forthcoming) 5.

¹² Ruppel (1927: 289-291).

examples in Plutarch bring nothing new to the history of the concept, but he also argues that the work of the biographer has the advantage of showing previous developments of the concept in their full implementation. As a closing remark, Ruppel further admits the possibility that, in some cases, the influence of the original sources can be detected in Plutarch, although he provides no instance of that kind of direct inspiration from Plutarch's possible "*Quellen*".¹³

During the research conducted for the preparation of this paper, it was possible to identify a much higher number of passages where the term *politeuma* occurs in Plutarch's works (75). The method followed to categorize them was not simply to confront them with Ruppel's classification or even to try to introduce other items. On the contrary, the operation was to test the way those passages could fit into a more concise cataloguing of the term, inspired by that of Sanger, as it was briefly evoked at the end of the last section. It must be acknowledged right from the beginning that the use of the term *politeuma* is sometimes rather loose and, therefore, that its categorization in those contexts depends perhaps more than it should on one's sensibility in reading the text. On the other hand, even if Sanger's broader categories seem to be capable of incorporating the whole bulk of references, it will be argued as well that Plutarch brings also some new contribution to the concept (as happens with the use of *politeuma* as equivalent to the idea of 'law' or 'ordinance'), thus partially contradicting Ruppel's final statement that Plutarch has nothing new to offer in what respects the use of *politeuma*.

2.1. *Politeuma* as 'political act', 'political measure' or 'law'

The kind of references that fall under this first heading corresponds to more than half of all the passages (forty-four or forty-five, depending on the way the term *politeuma* is interpreted at *An seni* 784D: as 'political act' or as 'governmental activity', in the sense of being an expression of a specific kind of 'constitution'). This is hardly surprising, because in those contexts *politeuma* describes a political act of any nature, in general terms. An example from the *Life of Lycurgus* is enough to illustrate this pattern. It occurs when Plutarch is speaking about the creation of the *sysstitia* (*Lyc.* 10.1):

Ἐτι δὲ μᾶλλον ἐπιθέσθαι τῇ τρυφῇ καὶ τὸν ζῆλον ἀφελῆσθαι τοῦ πλοῦτου διανοηθεῖς, τὸ τρίτον πολίτευμα καὶ κάλλιστον ἐπῆγε, τὴν τῶν συσσιτίων κατασκευὴν, ὥστε δεῖπνεῖν μετ' ἀλλήλων συνιόντας ἐπὶ κοινοῖς καὶ τεταγμένοις ὄψοις καὶ σιτίοις.

In order to give an extra blow against luxury and eradicate the desire for wealth, he laid on his third and most efficient political device (*politeuma*): the establishment of

¹³ Ruppel (1927:291): "Die Beispiele aus Plutarch bringen keine neue Bedeutung, zeigen aber die bisherige Entwicklung geradezu in voller Entfaltung. Vielleicht ist der Gedanke nicht ganzlich abzulehnen, da hie und da die Ausdrucksweise der Quellen von Einflu gewesen sei."

common messes, so that they should eat together, sharing the same food and bread.

A similar usage of the word can be found in the same biography in a related context (*Lyc.* 8.1), and in the *Life of Pompeius* (*Pomp.* 21.5), but in two other instances taken again from the biography of Lycurgus (*Lyc.* 11.1 and 28.1) the connotation of the term is closer to the idea of ‘law’ or ‘ordinance’. Although the meaning ‘law’ can still be understood in broad sense as being an expression of a ‘political act’ of a certain statesman, it should nevertheless be expressly ranked among those variants of the word *politeuma* involving some kind of novelty.

The Roman pair of Lycurgus’ biography, the *Life of Numa*, provides an instance of *politeumata* being used to describe a bulk of ‘political measures’ (*Num.* 17.1), and the same is also implied in the *synkrisis* (*Comp. Lyc. et Num.* 2.1). The term is used again in mentioning the activity of another legislator —Solon—, when referring to the emblematic *seisachtheia* and the ban of engaging the body of a debtor as personal security for a loan (*Sol.* 15.2). Caesar is credited with a similar measure, which Plutarch labels with the same name of the Solonian political initiative, inscribing it in a set of ‘political measures’, at *Caes.* 37.2: ἐπιτίμους ἐποίησε, καὶ σεισαχθεία τινὶ τόκων ἐκούφιζε τοὺς χρεωφειλέτας, ἄλλων τε τοιούτων ἤψατο πολιτευμάτων. Again, as happened already with Numa, but now in describing the deeds of Solon’s Roman pair, in the *Life of Publicola*, the plural *politeumata* occurs in order to define a bulk of laws or the political activity as a whole (*Publ.* 11.1: ἐχρήσατο τῇ μοναρχίᾳ πρὸς τὰ κάλλιστα καὶ μέγιστα τῶν πολιτευμάτων). It is an interesting detail that Plutarch decided to underline here that Publicola accomplished his deeds based on a special personal authority (τῇ μοναρχίᾳ), thus suggesting that his ‘political measures’ corresponded as well to a certain profile of ‘governmental activity’ that reflected a specific kind of constitutional arrangement (see *infra* 2.3).

The plural *politeumata* is used again in the *Lives* of Pericles (*Per.* 9.1; 12.1) and of Alcibiades (*Alc.* 16.1) to embrace their ‘political activity’ as a whole, providing a very illustrative example of what Ruppel has called “*Tätigkeit der Staatsmänner und ihre Ergebnisse*”. A similar situation is perceived in those passages where Plutarch describes (as *politeuma* or as *politeumata*) the deeds of the Roman statesmen Cato (*Ca. Ma.* 26.1), Marius (*Mar.* 35.1), Crassus (*Crass.* 13.2; *Comp. Nic. et Crass.* 2.1)¹⁴, Antonius (*Ant.* 9.1), and the effects of political struggle upon them and the state (*Mar.* 4.7; *Caes.* 8.7; 13.3; 14.16; *Cic.* 23.5; *TG et CG* 7.7; 8.8; 12.2; 30.7; 32.5; 33.8; *Comp. Ag., Cleom. et Gracch.* 2.5; 5.4). Within this topic, it is worth quoting in full a passage in the *Life of Sulla*, because it provides perhaps the most elucidative example of *politeuma* being

¹⁴ In dealing with *Comp. Nic. et Crass.* 2.1, Duff (1999: 269), translates πολιτεύματα as ‘political lives’, but elsewhere, 258-259, he understood it as ‘the two men’s political conduct’; the implication is that the term clearly corresponds to the global idea of ‘political activity’.

used to describe a clearly defined ‘political act’ (*Sull.* 34.5):

“Ὡς καλόν,” ἔφη, “σοῦ τὸ πολίτευμα, ὃ νεανία, τὸ Κάτλου πρότερον ἀναγορευῆσαι Λέπιδον, τοῦ πάντων ἀρίστου τὸν ἐμπληκτότατον.

And he said: “What a beautiful political act, young man, to proclaim Lepidus in preference to Catulus, the most impulsive instead of the best of all men.

With Sertorius (*Sert.* 23.1), *politeumata* falls under the same global meaning of ‘political act’, although it denotes more precisely the ability to conduct ‘political negotiations’ or ‘political diplomacy’ (cf. also *Arat.* 35.3). A passage in the *Life of Pompeius* applies the word *politeuma* to define a ‘course of policy’ started by Caesar, which brought him great favor in the present and would increase his power in the future (*Pomp.* 47.1; cf. also *Caes.* 4.8). This is an interesting example, because the word is used to inscribe a far-reaching political program in a broad timeline (cf. *TG et CG* 15.1; 30.2). At *Agis et Cleom.* 2.8, an interesting connection of reciprocity is established between ‘public acts’ (*politeumata*) and the *timai* that they stimulate in a positive way. Later in the same work (*Agis et Cleom.* 3.9), a similar use of the term is registered, although those ‘public acts’ are perceived more in the sense of ‘manners’ or ‘public behavior’, or even as ‘conduct’ (as in *Dem.* 14.5; *Oth.* 4.1).

It is certainly significant that all those examples are taken from the *Lives*, with the exception of only two passages from the *Moralia*: one is from the *De laude ipsius* (546D) and the other from the *An seni respublica gerenda sit* (784D). The latter, however, is ambivalent, and can also be understood in a meaning closer to a more abstract ‘governmental activity’, as happens in fact with the other four passages from the same work (see section 2.3).

Some partial conclusions can already be drawn from this survey: the term *politeuma* (or the plural *politeumata*) is used in Plutarch, most of the time, in the sense of ‘political act’, even if a wide range of connotations can be detected in the way this public action is perceived, from ‘law’, ‘political plan’, ‘political project’ up to ‘behavior’ or ‘conduct’. It should not go unnoticed that the word can be used to define a precise ‘political act’, restricted to a particular context, but it happens more often that it covers the implications of a certain deed in a broader timeline, i.e. the way those acts affect the people responsible for them, the future course of events or even the state. Finally, because almost all the examples are taken from the *Lives*, the implication is that the term *politeuma* understood as ‘political act’ is used mainly to describe a statesman in action, thereby in the making of his biography, and much less in theoretical meditations as could be expected from the *Moralia*.

2.2. *Politeuma* as ‘citizenry’ or ‘active citizenry’

This categorization is the less expressive in Plutarch’s work. In fact, there are only three examples from the *Lives* (*Phoc.* 28.7; *Agis et Cleom.* 32.3; *Cic.* 30.2), and they all share the common trait of dealing with the access to the citizen body and with the number of those who were entitled to have full citizenry. The passages from the biographies of Phocion and of Cicero both emphasize that a criterion for access to the full citizenship status (or conversely for being excluded from it) had to do with wealth. As remarked already by Ruppel,¹⁵ who identified as well only those same three passages, the roots for this distinction are already in Aristotle, who clearly stated that richness is a dividing line between oligarchic and democratic governments.¹⁶

2.3. *Politeuma* as ‘state’ (in origin *polis*), ‘constitution’ or as ‘governmental activity’

The passages that fall under this last classification are, similar to the first one, quite abundant in number. Let us start with those that are equivalent to the original meaning of *polis* as ‘city’, ‘city-state’ or simply ‘state’. The term *politeuma* is used with this sense in the biographies of Theseus (*Thes.* 35.4), Romulus (*Rom.* 20.2)¹⁷, Lycurgus (*Lyc.* 4.5; 30.2), Dion (*Dion* 47.3), and it occurs also in the *Moralia* (*Aet. Rom. et Graec.* 291E).

In what respects the use of *politeuma* to define the idea of ‘governmental activity’ as an expression of a specific constitutional arrangement (and not simply as a ‘political act’ of any kind), it can be found quite often in the *Lives*, as happens in the biographies of Lycurgus (*Lyc.* 27.3, although here the expression πολιτευμάτων διαφόρων may imply as well different forms of featuring a ‘constitution’), Numa (*Num.* 2.6), Solon (*Sol.* 9.3), Themistocles (*Them.* 4.5), Aemilius Paullus (*Aem.* 28.2), the *synkrisis* of Lysander and Sulla (*Comp. Lys. et Sull.* 1.2), and Agesilaus (*Ages.* 20.3 = *Apophth. Lac.* 212C, even if the expression μεταστάσεως τοῦ πολιτεύματος may imply the idea of a change in the ‘constitution’). It is also with this meaning that the word *politeuma* is most commonly used throughout the *Moralia* (*De fort. Rom.* 322E; *An seni* 793B; 793C; 795C; 796B; and most probably 784D, if it is interpreted in this sense and not as ‘political act’;¹⁸ *Praec. ger. reip.* 818D; *Quaest. Plat.* 1011B).

¹⁵ Ruppel (1927: 290).

¹⁶ See supra first section, and the commentary on *Pol.* III. 1278b8-14. Cf. *Pol.* III. 1279b7-9: ἡ δ’ ὀλιγαρχία πρὸς τὸ τῶν εὐπόρων, ἡ δὲ δημοκρατία πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τῶν ἀπόρων. In a passage mentioned infra in the third section (*Quaest. Plat.* 1011B), Plutarch recalls Demades’ saying to the effect that the money given to the people for public shows (*therorika*) is the ‘glue of a democracy’ (ὡς ἔλεγε Δημάδης, κόλλαν ὀνομάζων τὰ θεωρικὰ τῆς δημοκρατίας).

¹⁷ In this case, it is interesting that the term *politeuma* occurs in close connection with the idea of looking for ‘sanctuary’ (ἀσυλίας δεδομένης) and with the expectation of being accepted in the newly founded city of Rome. See also infra commentary on *Publ.* 21.9-10.

¹⁸ In *An seni respublica gerenda sit*, Plutarch explores the wide semantic field covered by *polis*-related terms (Πολιεύς, πολιτικός, πολιτεία, πολίτης, πολιτεύω/πολιτεύομαι, πολιτεύμα) and carefully interweaves them, allowing the emergence of a coherent ‘conceptual iconography’ that depicts the portrait of how old

Finally, the use of the term *politeuma* in the sense of ‘constitution’, following the track initiated by Polybius,¹⁹ appears as well relatively often in Plutarch. Most of the passages occur in the *Lives*. This is the case with the biography of Lycurgus (*Lyc.* 7.1), the *synkrisis* of Lycurgus and Numa (*Comp. Lyc. et Num.* 2.3), Lucullus (*Luc.* 5.5),²⁰ Agesilaus (*Ages.* 33.2; and possibly 20.3 = *Apophth. Lac.* 212C). Even if the attribution to Plutarch of the work *Decem oratorum vitae* is suspect, it presents a very interesting combination of the term *politeuma* (as the kind of governmental activity that derives from a specific ‘constitution’) with a form of the related verb πολιτεύω (πολιτευσάμενων), used in the sense of ‘administering public affairs’. The passage comprises as well a reference to *politeia*, thus providing a curious example of how those terms and concepts could combine in a close context (*Dec. or. vit.* 851F).

Two passages were left to the end in order to ponder the possibility (even if very cautiously) that they may imply a special use of the word *politeuma*. The first passage occurs in the *synkrisis* of Nicias and Crassus (*Comp. Nic. et Crass.* 2.7). In this passage, the expression ἐλληνικώτατον πολίτευμα could perhaps be understood as a new expansion of the several meanings of the term *politeuma*, although Ruppel²¹ ranked it within the regular use in Attic language (*attischer Sprachgebrauch*). *Politeuma* is used here as a way of endorsing a ‘cultural trait’ or the kind of ‘aspiration’ that is typical of the Greeks. Even so, this does not necessarily mean that the term *politeuma* is in itself equivalent to the idea of ‘aspiration’, and may simply imply that the ‘political act’ behind it is the vivid expression of this sense of ‘Greekness’.²²

The second passage has to do with the *Life of Publicola*, in what respects the moving into Rome of a significant number of Sabines — ‘five thousand families with their children and wives’ (πεντακισχιλίους οἴκους ἀναστήσας μετὰ παίδων καὶ γυναικῶν)—, headed by Attius Clausus,²³ at the invitation of Publicola (*Publ.* 21.9-10). According to Plutarch, they were warmly received into the community and given land (τοὺς μὲν γὰρ οἴκους εὐθὺς ἀνέμειξε τῷ πολιτεύματι, καὶ χώραν ἀπένειμεν ἐκάστῳ). The expression ἀνέμειξε τῷ πολιτεύματι suggests that they were integrated with the rest of the population, on equal terms, and therefore *polimeuta* probably means the attribution

men should engage in politics. Given its complexity, however, this question will be dealt with separately, in a different study.

¹⁹ See supra section 1, commentary on Polybius I.3.7-8.

²⁰ Tröster (2008: 83), speaks of τοῖς Σύλλα πολιτεύμασι in this passage as ‘the institutions of Sulla’, following the Loeb translation, although the context of political dispute favours the idea that there was a risk of constitutional change.

²¹ (1927: 289).

²² In a short reference to this passage, Duff (1999: 308 n. 70), translates the expression ἐλληνικώτατον πολίτευμα, which respects the conclusion of the Archidamian War by Nicias, as the ‘most Greek political act’, therefore in the same line as Ruppel.

²³ Appian Claudius for the Romans; see Livy, *Ab Urb. Cond.* II.16.4.

of the status of ‘citizenry’.²⁴ However, taking into consideration the military background that provides the context for the migration of this group of Sabines, and that early Rome needed badly to attract people in order to increase its strength and power—besides her traditional image of a city ready to provide sanctuary to the needy—,²⁵ it is conceivable that Plutarch may have been influenced by the use of the term *politeuma* to denote, in the technical sense, a community constituted by migrant population and a strong military profile. This is not stated openly, but the supposition is not entirely unreasonable. If so, even this very specific connotation of *politeuma* (as discussed in the opening section of this work) could have left some traces in Plutarch’s work. However, the fact that not much is known about the early Sabines and the way they were integrated into the Roman state advises particular caution regarding this possibility.²⁶

3. Final conclusions

Taking this information as a whole, it is now possible to make a global appreciation of the way the term *politeuma* (or *politeumata*) is used in Plutarch’s work. It is undeniable that the biographer is a major source for the reception of this concept in Roman times. The term occurs much more often in the *Lives* than in the *Moralia*, and this may be explained, in large part, by the fact that the meaning of *politeuma* as ‘political act’ (and other related connotations) is the one that appears most often, to describe the political activity of the statesmen portrayed by Plutarch. It becomes also clear that sometimes the term occurs in the texts in close connection, but with slightly different connotations. This gives consistency to the idea that, by the time Plutarch wrote his work, the meaning of *politeuma* had already a long lasting tradition, and that the biographer was able to use its wide range of meanings according to what would fit each specific context, Greek and Roman alike. Despite this, it is also possible that Plutarch made his own contribution to enlarge the meaning of the term, by using it in a new specific way, as equivalent to the idea of ‘law’ or ‘ordinance’, even if a regulation may in itself be considered the practical expression of a ‘political act’.

Taking the whole *corpus* of references in Plutarch, it is conceivable as well to pursue additional lines of research, like the one deriving from the interesting circumstance that in the work *An seni respublica gerenda sit* there is a special concentration of occurrences of the term *politeuma* (a case even rarer to observe in the *Moralia*) and that they all tend to correspond to the meaning of ‘governmental activity’ or ‘political activity’. It is probable that this recurrent use (interlaced with the occurrence of other *polis*-related

²⁴ The same is implied by Livy (II.16.5): *his ciuitas data agerque trans Anienem*.

²⁵ Above, in this same section (*Rom.* 20.2), the term *politeuma* (in the sense of ‘state’) was used in context connected with the idea of providing ‘sanctuary’ (ἀσυλίας δεδομένης) and attract migrant population into the city of Rome.

²⁶ On the integration of this group of Sabines, see Cornell (1995: 76-77 and 174-175).

terms) provides Plutarch the ground for drawing in this particular work what may be called a ‘conceptual iconography’ depicting the way old men should engage in politics, but this is a subject to be dealt with separately, in a different study.²⁷

BIBLIOGRAPHY

- BISCARDI, A. (1984) “*Polis, politeia, politeuma*”, in *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, Napoli, Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi: 1201-1215.
- CORNELL, T. J. (1995) *The Beginnings of Rome. Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000-264 BC)* London, repr. 2001.
- DUFF, T. E. (1999) *Plutarch’s Lives. Exploring Virtue and Vice*, Oxford.
- HANSEN, M. H. (1994) “*Polis, politeuma and politeia*. A note on Arist. *Pol.* 1278b6-14”, in David Whitehead (ed.): *From Political Architecture to Stephanus Byzantius. Sources for the Ancient Greek Polis*, Stuttgart : 91-98.
- LÜDERITZ, G. (1994) “What is the *politeuma*?”, in Jan W. van Henten & Pieter W. van der Horst (Eds.): *Studies in Early Jewish Epigraphy* (Arbeiten zur Geschichte des antiken Judentums und des Urchristentums, vol. 21), Leiden, 183-225.
- RUPPEL, W. (1927) “*Politeuma*. Bedeutungsgeschichte eines staatsrechtlichen Terminus”, *Philologus*, 82 : 268-312 and 433-454.
- SÄNGER, P. (2013) “The *politeuma* in the Hellenistic world (Third to First Century B.C.): a form of organisation to integrate minorities”, in Julia Dahlvik, Christoph Reinprecht & Wiebke Sievers (Hg.), *Migration und Integration — wissenschaftliche Perspektiven aus Österreich*, Vienna: 51-68.
- SÄNGER, PATRICK (2016) “Das *politeuma* in der hellenistischen Staatenwelt: Eine Organisationsform zur Systemintegration von Minderheiten”, in P. Sängler (Hg.), *Minderheiten und Migration in der griechisch-römischen Welt: politische, rechtliche, religiöse und kulturelle Aspekte* (Studien zur historischen Migrationsforschung 31), Paderborn : 25-45.
- SÄNGER, P. (Forthcoming) “The meaning of the word *πολίτευμα* in the light of the Judaeo-Hellenistic literature”, in T. Derda, A. Łajtar, J. Urbanik (eds.), *Proceedings*

²⁷ The preliminary results of this approach were presented as a paper (“The use of *politeuma* as ‘conceptual iconography’ in Plutarch”) delivered at the annual meeting of the Réseau Européen Plutarque, held in Salerno (3-4 December, 2015), in a conference devoted to the topic “Literary Images and Iconography in Plutarch’s Works”.

- of the 27th International Congress of Papyrology, Warsaw, 29 July – 3 August 2013*
(*The Journal of Juristic Papyrology. Supplements*), Warsaw: Faculty of Law and
Administration of the University of Warsaw i.a. (accepted for publication).
- TRÖSTER, M. (2008) *Themes, Character, and Politics in Plutarch's Life of Lucullus.*
The Construction of a Roman Aristocrat, Stuttgart.
- ZUCKERMAN, C. (1985–1988) “Hellenistic *politeumata* and the Jews. A Reconsideration”,
Scripta Classica Israelica, vol. 8/9 : 171-185.

RESEÑAS

VICTORIA WOHL. *Euripides and The Politics of Form*, Princeton University Press, Princeton, 2015, xvi + 219 pp.

Victoria Wohl se desempeña como profesora de la cultura y la literatura de la Atenas clásica en la Universidad de Toronto. Dentro de su prolífica producción, entre artículos y libros de su autoría, predomina el estudio de las obras de Eurípides, con títulos provocativos e incluso transgresores. En su enfoque predomina la observación de las relaciones sociales, el pensamiento político, podríamos resumir que centra su interés en aquello que otorga fundamento a la *polis* democrática. El último libro de Wohl, *Euripides and The Politics of Form* surge a partir de su estancia como Martin Classical Lecturer del Oberlin College en 2011. El volumen contiene un prefacio, los agradecimientos, una introducción, cinco capítulos y la conclusión. Luego prosiguen las notas, la bibliografía y el *index*.

En el prefacio, la autora explica el título del libro y subraya que, en la segunda parte, se centra la razón de ser del mismo, de este modo enfatiza el sesgo político del análisis en las obras de Eurípides. Por “política” la autora interpreta no sólo el sentido institucional que implica el concepto sino, también, las creencias ideológicas, colectivas o individuales, la actitud a asumir en relación a “las estructuras de los sentimientos”. Es decir, el volumen explora estos aspectos siguiendo un criterio amplio de lo que se designa con el nombre de política. Evidentemente, la escritora eligió este término para iluminar la dimensión de la *polis* y el modo de vida que los seres humanos llevan en ellas.

Más adelante, Wohl aclara que el foco del estudio se basa, además, en la forma de la acción dramática y las técnicas formales que el dramaturgo emplea para desarrollarlas, por ejemplo el elitismo de los sacrificios de las vírgenes o las inferencias del comportamiento democrático detrás de los debates verbales. La estudiosa se involucra en el análisis de cómo el autor ensambla estos elementos de modo que el resultado se observa en una representación dramática innovadora.

En el prólogo, la autora reconoce que han quedado pendientes de análisis, por ejemplo, las aporías narrativas y políticas de *Ifigenia en Aulis*. Un tema que la

autora abordó también en la conferencia que brindó en el cierre del VII Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos” realizado en junio de 2015 en Universidad Nacional de La Plata y que saldrá publicada muy pronto en el volumen colectivo. La investigadora menciona, además, como faltante, a *Ifigenia en Tauris*, cuyo tema explora los reconocimientos familiares y luego *Heracles*, donde se presta atención a la fragmentación de la personalidad y de la trama dramática. En *Heraclidas* se representa el caos formal de la autonomía política. La especialista hace hincapié en que la intención del presente volumen no consiste en exponer un análisis minucioso de la creación dramática de Eurípides, sino ofrecer un modo de lectura de las políticas y su aplicabilidad, de acuerdo con el pensamiento del autor.

Con respecto a las estructuras formales de las composiciones, Wohl subraya que muchas veces llega a ser complicado establecerlas, incluso enfrentar esta etapa significa preguntarse si las tragedias mantienen una unidad o se desarrollan *ex profeso* fragmentadas, si se trata de estructuras bipartitas o acaso tripartitas, si sus protagonistas se comportan *sympathéticamente* o no y admite que los críticos se enfrentan a disyuntivas decisivas, por ejemplo, acerca de dónde se halla la peripecia, si en efecto la pieza posee alguna. Estos planteos exigen a los expertos que asuman una posición crítica muy bien determinada.

En el capítulo I “Means and Ideological Ends”, *Ión* es la creación estudiada y se repasa la tensión que el entramado dramático genera entre los medios y los fines. Se ven niños abandonados, identidades confundidas, conjuraciones asesinas fallidas. La obra realmente contiene más ejemplos de *tukhe* que en el resto; no obstante, el *telos* llega a ser pura *ananke*, no menos que en el *Edipo Rey* de Sófocles. Wohl afirma que se reflexiona sobre la *arkhé* de la *arkhé* ateniense, y esto señala un cuestionamiento al origen de aquel poder imperial.

Algunas tragedias dan a conocer, desde los prólogos extra diegéticos y prolépticos, el final. Esta línea entre principio y fin no se une por hechos encadenados por probabilidad o necesidad, como Aristóteles sistematiza en *Poética* (1451a 2 y 1454a 34), sino por puro accidente, *tukhe*. Mastronarde habla de “estructuras abiertas” en los dramas de Eurípides, en este sentido de no congruencia de los fines y los medios. El ejemplo

antitético más significativo de este modo de componer se halla en *Edipo Rey* de Sófocles, en donde todo confluye en la *ananke* final, según Wohl. Esta particularidad ha sido considerada muy apropiada para la Atenas democrática por el hecho de que da qué pensar al público, una vez producida la ruptura o confusión en las expectativas. Esta idea de excepcionalidad nos interpela a nosotros mismos como lectores del siglo XXI.

En el capítulo II “Beautiful Tears”, el título plantea el cambio de signo que el arte en general y, en particular el arte dramático, produce. Sin duda la belleza de la tragedia consiste en representar la miseria humana pero siempre causa asombro que las experiencias de dolor extremo como el despojo, la locura o la muerte puedan producir semejante belleza para ser contemplada. Wohl subraya que *kalós* refiere el atractivo físico, la virtud ética y el *status* social, y por este adjetivo, una ciudad bien gobernada puede ser descripta como un objeto de belleza. Aristóteles lo explica por el efecto catártico de la mimesis y, desde el punto de vista social, la piedad trágica se vuelve una emoción política. Las obras de guerra –o mejor, antibélicas- representan el estado de situación de la ciudad. En *Hécuba* y *Troyanas*, Eurípides plantea una indagación acerca de la ética de la belleza, ya sea subjetiva o estructural y la política de *pathos*.

En el capítulo III “Recognition and Realism”, Wohl enfoca el “realismo” en *Electra*, a pesar de su potencial utopía. La intertextualidad se plantea en relación a la *Orestía* y la *Odisea*, las que exponen un modelo de heroísmo que contrasta con el de estos caracteres trágicos. El drama interpreta una óptica de la virtud humana, aquella que sostiene que no debe juzgarse a las personas por su nacimiento o riqueza, sino sólo por el propio *ethos* de cada uno.

El cuarto capítulo “The Politics of Political Allegory” analiza *Suplicantes*, una de las llamadas tragedias políticas, justamente considerada como una meditación sobre las posibilidades y las limitaciones de la pieza en tanto expresión de tales temas. Las madres reclaman –incluso con argumentos políticos (vv. 377-80) que los cuerpos de los hijos sean devueltos a Atenas y Teseo sabe que escuchar el pedido, indefectiblemente, hará que la ciudad enfrente la guerra. El sucedáneo de oración fúnebre como se observa en Tucídides (II: 35-46) que expresa Adrasto (vv. 860-910) retrata a los guerreros como hombres civiles que participan del ágora, lejos de la imagen de monstruos que adquieren en Sófocles, por ejemplo en la párodos de *Antígona* (vv. 100- 162, especialmente 130-

32) o en *Edipo en Colono* (vv. 1313-1325), y también en *Fenicias* del propio Eurípides (vv. 1090-1199). Wohl refiere el “anacronismo agresivo” que representa la obra, dado que considera que la acción dramática simboliza una alegoría política.

Que la tragedia se destaque como la expresión artística más plástica para representar los dilemas públicos, históricos, sociales y humanos de la *polis* no suma nada novedoso pero, evidentemente, la naturaleza alegórica –la comunicación por medio del lenguaje cifrado del mito- permite al género expresar, como ninguna otra disciplina artística, las propias dolencias o problemas, los temas e incumbencias del siglo V a.C. En el caso de *Suplicantes*, el trasfondo histórico refiere a la batalla de Delium en 424 a.C., en la cual fueron derrotados los atenienses y tuvieron serias dificultades para recuperar los cuerpos de los caídos. Wohl cita a Angus Bowie cuando expone que la obra simboliza una “rectificación mítico-teatral de los eventos recientes”. Pero ninguna tragedia, en verdad, se explica como una *performance* política exclusivamente. La riqueza de su despliegue escénico no se agota en un único sentido. Por tanto, al tiempo que refleja la actividad política, la obra interpone una distancia discursiva entre ella y la realidad. Pensamos que esta paradoja de hablar de “tragedia política” acaso la resuelva Jacqueline de Romilly cuando en *Pour quoi la Grèce?* (1992: 164) afirma que la tragedia griega jamás buscó, ni amó, el realismo.

Finalmente el capítulo quinto, “Broken Plays for a Broken World”, profundiza la relación entre la tragedia y el momento histórico, enfocando *Helena, Las Troyanas* y, especialmente, *Orestes*. La autora define estas obras como “sismógrafos”, dado que registran en sus estructuras las turbulencias históricas de Atenas en el último tercio del S. V. a. C.

La primera de ellas plantea indagaciones acerca de la ilusión y la realidad, cuál finalmente llega a ser el *eidolon* por el que los griegos hubieron partido para Troya. *Helena* fue producida en 412 a.C., luego de la derrota final de los atenienses en Sicilia. Algunos han considerado que esta tragedia describe aquella circunstancia social traumática. En efecto, Wohl estima que la pieza quiebra la división entre ficción y contexto histórico.

Las Troyanas, estudiadas previamente en el capítulo II, tienen su punto de comparación con el libro 5 (84-113) de Tucídides, que trata sobre el episodio de la isla de Melos, cuando los atenienses mataron a los hombres de aquella isla y esclavizaron a sus mujeres. Este acontecimiento, para el historiador, significó un punto de inflexión en

la evolución del imperio ateniense y la historia de la guerra del Peloponeso. Tucídides transcribe la violencia del poder político contra los “aliados”. La obra de Eurípides fue representada en el mismo año de estos acontecimientos, por lo tanto expresa una invectiva categórica contra el imperialismo ateniense.

En cuanto a la estructura compositiva de *Orestes* de 408 a.C., la autora afirma que exhibe, en síntesis, la singularidad que caracteriza la producción dramática de Eurípides. El personaje comienza con una acción violenta que quiebra la trama de súplica de la primera mitad y convierte la segunda parte en una confabulación de venganza. La temática se mueve entre la esperanza y la desesperación, entre los lamentos altamente trágicos y precisos recursos de la comicidad. Wohl cita a Euben cuando afirma que el argumento de la obra versa sobre la corrupción política de Atenas, enunciado apoyado en el caos formal y las discontinuidades radicales en el tratamiento de los temas, dado que todo conspira contra lo esperable. Muchos críticos atribuyen las alusiones históricas al golpe de 411 que no fue resuelto en su totalidad y que luego se manifestó en 404 a. C. como la guerra civil. Asimismo otros estudiosos consideran una referencia al conflicto en Corcyra (Tucídides 3. 82-83). Las observaciones del historiador sobre las quiebras sociales durante la guerra civil son dramatizadas en los textos de Eurípides por medio de estas estructuras con disturbios que reflejan fielmente los tiempos traumáticos y de privaciones definitivas. Tanto el historiador como el dramaturgo confirman, desde sus puntos de vista, la convulsión social, “apocalíptica” para Wohl. *Orestes* presenta una última peripecia hacia la esperanza y concluye con un final feliz gracias al *deus ex machina*, pero muchos lectores quedan insatisfechos porque esta perspectiva parece demasiado fácil, demasiado artificial para ser creíble. Los cambios inusitados hacen que la reconciliación suene como un milagro. *Orestes* resultó la última tragedia que Eurípides escribió en Atenas, y vibra como un epitafio para el arte dramático del S. V.

En las conclusiones, la especialista declara que uno de los propósitos del libro consistió en estudiar la capacidad eurípidea de conmover al público y suscitar un pensamiento a la vez que *pathos*. Sin duda Eurípides, para Wohl, como afirmó Aristófanes en *Ranas* y Aristóteles (*Po.* 1453^a29-30), fue el más trágico de los poetas bajo el halo de su estilo provocativo e innovador. La tragedia llega a ser política no por expresar, como un ventrílocuo –Wohl apunta– los avatares políticos de la ciudad, sino por su

propia naturaleza artística, que logra, al fin, transformar la realidad de los ciudadanos.

La búsqueda de Eurípides explora nuevos sentidos de lo trágico. Por ejemplo en *Hécuba* y *Las Troyanas* exhibe una aspiración de justicia, o una mirada renovada de la ciudad en *Ión*, o reescribe la propia historia en *Suplicantes* y en *Orestes*. Estas tragedias no reflejan sus coyunturas patrimoniales sino que lo producen activamente, hacen que la historia suceda, al modo en que Homero sanciona la realidad. Ellas otorgan entidad y sustancia a los acontecimientos civiles que cuesta definir en una época de semejante crisis y decadencia.

En distintas obras Eurípides plantea una perspectiva de las propias estructuras trágicas, por ejemplo el reconocimiento en *Electra* hace que tengamos presente el reconocimiento de *Coéforas* de Esquilo. Este empeño en lo meta-teatral, para cuestionar los propios cimientos del arte dramático, acerca el teatro de Eurípides a las puestas pos-modernas.

María Inés Saravia de Grossi
Universidad Nacional de La Plata

LOURDES ROJAS ÁLVAREZ. *Guía para la presentación del examen intermedio de lengua griega.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 117 pp.

Procedente de México hemos recibido un manual de la Profesora Lourdes Rojas Álvarez que sistematiza, de forma admirable y sintética, herramientas para que los alumnos de la Licenciatura en Letras Clásicas de la Universidad Nacional Autónoma de México preparen su presentación al examen intermedio de lengua griega. Dicho examen habilita a los alumnos a inscribirse en los cursos de lengua griega a partir del 5° semestre, habiendo aprobado los cuatro primeros semestres. El examen intermedio consta de la traducción de un fragmento, generalmente en prosa, de un autor clásico; del análisis sintáctico de una o dos líneas del fragmento; del análisis morfológico de tres formas nominales y dos verbales; de la declinación de dos formas nominales y de la conjugación de dos formas verbales.

El trabajo se presenta al lector dividido en cuatro grandes secciones, la primera de las cuales proporciona una serie de pasos a seguir para abordar un texto griego y traducirlo; la segunda dirige su atención a las características particulares del examen; la tercera consigna una selección de textos en griego; y la cuarta sección, denominada

“Apéndice”, suministra los Programas de las materias Griego I a IV.

La primera sección desarrolla, por un lado, cuestiones a tener en cuenta al realizar una traducción de un texto griego y, por otro lado, presenta tres modelos de análisis. La autora plantea pasos claros y consecutivos que facilitan la tarea de acceder a un texto desconocido en lengua griega, por ejemplo: establecer el contexto y vocabulario del fragmento, las concordancias (entre sujeto y verbo, entre artículos y sustantivos, entre sustantivos y adjetivos), reconocer formas verbales e identificar las distintas oraciones que integran el texto. Es digno de destacar que esta primera parte de la Guía proporciona una interesante serie de contenidos gramaticales y sintácticos con ejemplos que facilitan la comprensión de los mismos. Los textos griegos seleccionados que se presentan en lengua griega con una propuesta de traducción al español como modelos son los siguientes: la fábula de Esopo *El águila, el grajo y el pastor*, *Anábasis* I. 2, 1 de Jenofonte y *Critón* 48e-49a de Platón. Además, la autora proporciona la identificación y análisis de las formas verbales, el análisis sintáctico de los casos y la clasificación y esquematización de las diversas oraciones que componen el fragmento.

La segunda sección está dedicada, como anteriormente dijimos, a la exposición de las características específicas del examen intermedio de lengua griega. Por un lado, se da cuenta de la estructura del examen, formalidades y porcentaje de evaluación de cada parte del mismo y, por otro lado, con el objetivo de que los estudiantes tengan una idea clara de en qué consiste el examen intermedio, se ofrecen seis modelos de evaluación.

La tercera parte, que presenta una selección de textos en griego de época clásica (fragmentos de Esopo, Jenofonte y Platón) y de época imperial (Luciano y Plutarco) sin su respectiva traducción al español, se le facilita al estudiante como ejercitación para el examen en un nivel de complejidad acorde al mismo.

Completa el libro un apéndice que suministra los programas de Griego I a IV con los respectivos objetivos, contenidos y bibliografías de cada una de las materias. El presente manual viene así a constituirse en una herramienta de consulta imprescindible para el alumnado de la Licenciatura en Lenguas Clásicas de la UNAM y a ser una interesante propuesta que sirve de modelo para los diversos ámbitos de enseñanza de lengua griega en nuestro país.

Deidamia Sofía Zamperetti Martín
Universidad Nacional de La Plata

CARITÓN DE AFRODISIAS. *Las aventuras de Quéreas y Calírroe*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2014, 400 pp.

El segundo volumen de la Colección Bilingüe de “Clásicos Griegos y Latinos” publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México se trata de la edición bilingüe griego-español de la novela *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodiasias.

Esta obra representa un magnífico modelo de lo que fue la novela griega antigua de amor y aventuras, inscrita en el grupo de novelas denominadas eróticas. Lourdes Rojas Álvarez, Doctora en Letras Clásicas por la UNAM, especialista en investigaciones relativas a la novela erótica griega antigua -entre otros temas-, es quien se encuentra a cargo de la introducción, la traducción y las notas.

En el “Prólogo” se plantea la estructura general de esta edición bilingüe que, además de la traducción de la obra y su anotación, ofrece una interesante y amplia introducción que logra de modo excelente su objetivo de ubicar al lector en el contexto de producción de la novela griega antigua, en general, y en la obra *Quéreas y Calírroe*, en particular.

La “Introducción” consta de cinco partes. La primera está dedicada a la novela griega y su surgimiento, denominación, temática, intención didáctica y moralizante, hallazgos papirológicos, destinatarios del género y la estructura general de este tipo de obras. En la segunda parte se desarrollan cuestiones específicas acerca de *Quéreas y Calírroe*, como la datación, los testimonios de los papiros, Caritón de Afrodiasias y su entorno, el título de la obra, la transmisión del texto y, asimismo, se extiende un listado de ediciones y traducciones en diversos idiomas. La tercera parte da cuenta de la estructura y temática de la obra detallando por libros y haciendo mención a la influencia de la historia en la trama de la novela. La cuarta sección proporciona la caracterización de los personajes, planteada a partir de las menciones del autor acerca de ellos o de los personajes mismos en sus monólogos o diálogos. Finalmente, la quinta parte de esta vasta introducción se encuentra dedicada a aspectos compositivos de esta novela, a la retórica -tema poco tratado por los estudiosos- y a la técnica narrativa.

A continuación tiene lugar la edición de *Quéreas y Calírroe*, en texto griego y

su traducción al español, acompañados ambos de un completo aparato crítico que evidencia una exhaustiva labor filológica cuyo resultado es una traducción al español con una minuciosa selección de los vocablos que mejor se adecuan al sentido de sus términos en griego.

Sirve de corolario a esta interesante propuesta editorial un último apartado referido a la bibliografía donde se detalla un corpus de material bibliográfico de consulta muy útil para los estudiosos del tema.

Deidamia Sofía Zamperetti Martín
Universidad Nacional de La Plata

BARBARA GRAZIOSI. *The Gods of Olympus. A History.* Profiles Books, London, 2013, 273 pp.

A diferencia de algunas Historias de la Civilización Clásica que enfatizan las similitudes entre la antigüedad y la modernidad, y otras, que insisten en las diferencias entre ambas, el libro *The Gods of Olympus. A History* (2013) de B. Graziosi propone un abordaje original: focaliza en el proceso de transformación de los dioses olímpicos y no se detiene en la mera comparación. El volumen se compone de seis partes, cada una de las cuales tiene sus propios ejes de estudio. Resulta interesante cómo el libro, a pesar de su especificidad en cada apartado, comprende una totalidad ya que cada parte está atravesada por el tema que resulta central: la transformación de los dioses Olímpicos a lo largo de la historia.

El comienzo del volumen contiene un “Prefacio” titulado “Simonides was Wise” en el que se trazan los viajes y las transformaciones de los dioses olímpicos a lo largo de dos milenios. Este abordaje abarca desde la Antigüedad al Renacimiento, ya que, en este período, los dioses Olímpicos hicieron su viaje más extraordinario: un viaje que los transforma de objetos de culto religioso en símbolos de creatividad humana. Sin duda, B. Graziosi sostiene su estudio de los dioses olímpicos en la convicción de su necesaria inclusión en toda reflexión acerca de la humanidad.

En “Introduction. A Family Portrait”, la autora explica que el mundo de los antiguos griegos estaba colmado de deidades: ninfas, nereidas, sátiros, titanes y harpías aladas. Sin embargo, -y tal como sabemos- los doce dioses Olímpicos eran las divinidades más importantes de la Grecia antigua que exigían adoración a donde sea que fueran. Como ejemplo, cita a Homero y cómo el poeta describe los viajes de los dioses, que según la autora se fundan en la concepción de los dioses como poderes universales. De modo que al recuperar la historia de Zeus en el Olimpo se le propone al lector un desafío: unir historias que se actualizan desde una perspectiva moderna al sugerir que un modo de conocer la vida de los dioses es *visitarlos* en el Museo Británico de Londres. B. Graziosi, propone una lectura en la que sostiene que, detrás de la controversia política sobre el friso del Partenón, se esconde una verdad más importante y profunda: los dioses han experimentado diversas transformaciones tanto en Londres como en Atenas. Esta lectura resulta sumamente atractiva si pensamos que la recepción que se ha hecho de los dioses a lo largo de la historia no ha sido en términos de pasividad sino que han ido adaptando, transformando y re-significando el mundo antiguo.

Como base para su Introducción, la autora aplica el concepto de “perspectiva”, ya que si uno observa el friso del Partenón advierte que los dioses están rodeados de una procesión de ciudadanos; hay carros, músicos, mujeres, ganado vacuno y ovejas. Esta es una típica imagen de adoración. Ahora bien: esos antiguos *adoradores* están rodeados, a su vez, de multitud de admiradores que los observan *desde afuera*. B. Graziosi en su detallada descripción del friso del Partenón concluye que éste confronta a los espectadores con un conjunto de personajes que pueden advertirse de inmediato. Según la autora, esta situación ha sido constante a lo largo de la historia: la presencia de los dioses se ha sostenido desde la Antigüedad hasta el presente.

“Birth: archaic Greece” constituye la primera parte del libro y está compuesta de tres capítulos: 1. “At Home in Greece”, 2. “Epic visions” y 3. “Critical Views”. En esta sección, la autora indaga cómo aparecieron los dioses por primera vez. Es en este momento en el que Homero y Hesíodo definen cuáles son los principales dioses para los griegos, cómo nacen y cómo se comportan en el Olimpo. Sin embargo, la autora explica que los dioses de la épica parecían demasiado humanos y, a la vez, específicamente griegos para imponer respeto como potencias universales. Esto originó que la crítica

temprana cuestionara la visión antropomórfica de los poetas y, de ese modo, se inauguró una larga tradición de debate: un debate que no se ocupaba de la naturaleza de los dioses sino de la interpretación de la poesía y el arte. En “At Home in Greece”, B. Graziosi advierte que no está claro cuándo el Monte Olimpo fue asociado con los dioses. En los poemas homéricos, las deidades más importantes son los Olímpicos, pero no fue necesariamente Homero el primero en situar a los dioses en el monte sagrado. En este primer capítulo, la autora recorre las distintas representaciones de los dioses. De ese modo, explica cómo en 1950 cuando Ventris y Chadwick lograron descifrar el Lineal B, muchos clasicistas esperaban encontrar algún fragmento de poesía griega, quizá alguna versión temprana de la épica homérica donde apareciera una descripción del panteón Olímpico. Sin embargo, el Monte Olimpo no figuraba allí. La última parte de este primer capítulo está dedicado al himno homérico a Apolo. De ese modo, B. Graziosi explica cómo quienes visitan el templo pueden advertir el modo en que los dioses penetraron en la memoria colectiva de los griegos: “en el período arcaico, la mitología griega se desarrolló como una forma de entretenimiento tanto para los dioses como para los hombres en las reuniones religiosas. Si bien esto era muy creativo tenía sus raíces en un paisaje real: un paisaje dominado por el Monte Olimpo y sus dioses” (p. 22). “Epic Visions” es el segundo capítulo en el que la autora explora la especial habilidad, tanto de Homero como de Hesíodo, para ver y describir a los dioses. B. Graziosi advierte cómo ambos poetas evitaron cuidadosamente hacer referencia a cultos locales o tradiciones. Lo que ofrecieron, en cambio, fue una visión de los dioses olímpicos “capaz de interpelar” a todo el mundo, o al menos, a quienes comprendieran su lengua. Las historias épicas acerca de los dioses nos ofrecen las descripciones de cómo las deidades entraban y salían de la vida de las personas: el logro máximo, tanto de Homero como de Hesíodo, fue “describirnos los dioses del Olimpo en palabras, experiencias e imágenes que nos son enteramente propias” (p. 35). “Critical Views” es el tercer capítulo con el que culmina la primera parte. Resulta interesante cómo la autora presenta un abordaje diacrónico que le permite avanzar en el tiempo y pensar en las apropiaciones y críticas que han surgido en relación con los dioses a lo largo de la historia. De este modo, analiza cómo Jenófanes de Colofón, Tales de Mileto, Anaxímenes y Anaximandro interrogaron los fundamentos del conocimiento humano

sin depender de las visiones heredadas acerca de los dioses griegos, dejando de lado la poesía, el mito y el culto y dando lugar a la observación directa y al pensamiento lógico.

“Dialogue: Classical Athens” es el título de la segunda parte que se compone de tres capítulos: 4. “An Education for Greece”, 5. “Exile and Death” y 6. “Fictions and Fantasies”. Luego de analizar cómo nacen los dioses entre los siglos VIII y VI a.C., B. Graziosi se detiene en las primeras décadas del siglo V a.C., cuando Atenas deviene una democracia y, de ese modo, se inaugura un sistema de gobierno que rápidamente es adoptado por muchas otras *poleis* griegas. La autora registra cómo en este momento surgió una nueva confianza en las habilidades del hombre para gobernarse que suscitó y alimentó las discusiones acerca de los dioses olímpicos. B. Graziosi cita, a modo de ejemplo, el caso de Sócrates cuando, a finales del siglo V a.C., los atenienses le dictaron sentencia de muerte por no creer en los dioses en los cuales creían los ciudadanos, por introducir nuevos dioses y corromper a los jóvenes. En relación con esto y para finalizar, la autora se pregunta ¿qué era lo que estaba mal en el punto de vista de Sócrates? y, por otro lado, ¿cómo podía establecerse la verdad acerca de los dioses si no era precisamente a través del diálogo libre y abierto que había defendido a lo largo de su vida? A lo largo de estos capítulos, B. Graziosi desarrolla cómo los atenienses insistieron en su propia capacidad humana para gobernarse a sí mismos. Entre los ejemplos propuestos, menciona que Pericles mismo nunca mencionó a los Olímpicos en su oración fúnebre: “los atenienses caídos habían muerto en el campo de batalla no para obedecer la voluntad de los dioses, sino porque quisieron imponer su propia voluntad sobre los demás griegos” (p. 55). Sobre el final de “Fictions and fantasies”, y luego de un exhaustivo desarrollo de los postulados de Platón y de Aristóteles, B. Graziosi concluye que las distinciones filosóficas fallaron al tratar con los dioses del Olimpo, puesto que, categorías y etiquetas se mezclan constantemente. Inmediatamente, la autora nos sumerge en el próximo capítulo: *verdad, ficción, historia y mito*: todos estos aspectos convergen en las hazañas de Alejandro Magno y con él prosperan los dioses olímpicos, ampliando sus horizontes y adquiriendo nuevas identidades y poderes.

La tercera parte se titula “Travel: Hellenistic Egypt” y aborda temas como 7. “Farther than Dionysos”, 8. “Dead Gods and Divine Planets” y 9. “At Home in Alexandria”. En este caso, la autora observa cómo Alejandro Magno mientras viajaba cada vez más

lejos no dejaba de pensar en los dioses familiares y en cómo podría imitarlos e incluso superar sus hazañas. Tan pronto como conquistó nuevas tierras, Alejandro cambió su mirada acerca de sí mismo y los dioses del Olimpo cambiaron con él. B. Graziosi advierte cómo en medio de todos estos cambios, prevaleció la necesidad de investigar y preservar los orígenes de la cultura griega. Así fue que, en la Biblioteca de Alejandría, los poetas eruditos comenzaron a recopilar información acerca de los primeros cultos griegos y a revisar los poemas de Homero y Hesíodo. De ese modo, explica la autora, la cultura helenística se difundió a través de las tierras que Alejandro había conquistado y con ello el conocimiento acerca de los dioses del Olimpo se convirtió no sólo en una cuestión acerca de los rituales y los sacrificios, sino también en un acercamiento a ellos a través de la lectura.

“Después de sus viajes de amplio alcance en Grecia, Asia y África, los dioses del Olimpo llegan a Roma”. Este es el núcleo central del capítulo cuarto que se titula “Translation: The Roman Empire” y focaliza en temas como 10. “The Muses in Rome”, 11. “Ancestors, Allies, and Alter Egos” y 12. “Mutants”. Si bien la práctica de equiparar dioses extranjeros con dioses locales estaba muy extendida en el mundo antiguo, sólo los Romanos “traducen” -literalmente “traen hacia el otro lado”- todo el panteón griego. B. Graziosi, explica que esta *traducción* de los dioses, era parte de una empresa mucho más amplia de asimilación cultural: “los romanos adquirieron una educación Helenística y, en consecuencia, sus dioses cambiaron” (p.116). En “The Muses in Rome” el lector hallará doce ilustraciones que le permitirán una comprensión integral de lo propuesto. El texto está acompañado de pinturas como *El nacimiento de Venus* (1486) de S. Botticelli y *El sacrificio en Listra* (1515-16) de Rafael; una escultura de Lisipo -el artista preferido de Alejandro Magno-, entre otras. Resulta de gran interés el abordaje que B. Graziosi propone en este capítulo, ya que se puede advertir cómo en los siglos posteriores muchos romanos poderosos imitaron el truco helenístico que Ennio había popularizado y, de ese modo, comenzaron a representarse a sí mismos como dioses. Por otro lado, la autora demuestra cómo el Templo de Hércules y las Musas se convirtieron en un lugar de encuentro para los poetas y los artistas de las generaciones venideras: “ellos crearon la cultura híbrida Greco-Romana, precedida por las nueve musas en Ambracia” (p.127). A continuación, en “Ancestors, Allies and Alter

Egos”, B. Graziosi explica cómo los sucesos militares del siglo II a.C. transformaron absolutamente Roma. A modo de ejemplo, la autora analiza un fragmento de *De Bello Gallico* de Julio César donde aparecen observaciones sobre las deidades locales.

La parte cinco se titula “Disguise: Christianity and Islam” y está compuesta de subtítulos como 13. “Human Like You”, 14. “Demons” y 15. “Sackcloth and Scimitars”. En estos apartados, la autora explica cómo a pesar de los condicionamientos y prohibiciones que supuso el Cristianismo, y también el Islam, los dioses olímpicos lograron sobrevivir: los fieles escondían sus estatuas y movían sus objetos de culto hacia el campo, lugar donde podían utilizarlos sin ser vistos. El análisis que propone Graziosi resulta por demás interesante, si se observa que el rol que cumplieron los fieles en este momento histórico resultó clave, ya que, posteriormente, esos objetos de culto fueron encontrados y han dejado al descubierto, una vez más, la *historia* de los dioses del Olimpo. En estos tres capítulos, B. Graziosi explica cómo cuando se les negó la condición de dioses se re-inventaron poco a poco en demonios, tentaciones, ficciones y otras potencias perniciosas. En el mundo árabe, por su parte, perseguían a quienes estudiaban filosofía y ciencia griega, puesto que dominaban y prevalecían sus explicaciones de los sueños, los humores, los átomos y los cuerpos celestes sobre otras. A modo de conclusión del capítulo, cabe destacar que B. Graziosi, a partir del camino trazado en este capítulo, le posibilita al lector pensar cómo los dioses del Olimpo encontraron formas cada vez más creativas para ejercer su poder en la Edad Media y, finalmente, después de una larga crisis de identidad, salieron victoriosos.

Durante el Renacimiento, la presencia de los Olímpicos se hizo sentir otra vez al ser resucitados por poetas y recuperados por artistas y escultores. Así lo demuestra la autora en “Born Again: The Renaissance”. En la última parte, analiza aspectos como 16. “Petrarch Paints the Gods”, 17. “A Cosmopolitan Carnival of Deities” y 18. “Old Gods in the New World”. De manera general, el capítulo permite observar cómo en Italia, durante los siglos XIV y XV, el mayor foco de atención se situaba alrededor de la literatura y el arte de la antigüedad: “los dioses del Olimpo re-surgen en el Renacimiento Italiano como embajadores de una nueva creencia en la humanidad” (p. 183). Un claro ejemplo de esto -por mencionar uno de los muchos e interesantes que propone B. Graziosi- aparece en *La Divina Comedia*, cuando Dante junto con su predecesor, el poeta Virgilio,

deciden qué hacer con las antiguas divinidades. Otro de los ejemplos, propuestos por B. Graziosi, es el poema *Africa* de F. Petrarca, en el que cuenta la historia de la Segunda Guerra Púnica. La autora propone un análisis detenido del poema para demostrar cómo los dioses olímpicos *jugaron* un papel clave al momento de ayudar a Petrarca a definir su alcance y visión de los hechos. En “A Cosmopolitan Carnival of Deities”, el lector podrá advertir cómo los dioses del Olimpo significaron una fuente de inspiración para los trajes de disfraces y carrozas, tal como el “monigote de nieve Hércules”.

El libro se cierra con un epílogo que se titula: “A Marble Head” y “The Twelve Gods”, un apéndice final en donde se enumeran y describen cada uno de los doce dioses olímpicos.

Resulta muy atractivo el título del epílogo ya que “mientras escribimos esto”, tal cual lo indica B. Graziosi, nos pre-existe a nosotros-lectores, “una cabeza de mármol”, a partir de la cual, podemos trazar una historia: la historia de los dioses del Olimpo que nunca murieron, sino que evolucionaron, re-inventándose a sí mismos, de acuerdo a las distintas circunstancias que se suscitaban.

A lo largo de este volumen, observamos que no se presenta a los dioses olímpicos en términos meramente “descriptivos” sino que la autora “simplifica” la tarea del lector al momento de determinar cómo y por qué los dioses son importantes. A modo de conclusión, cabe destacar la forma “integral y circular” del abordaje que propone B. Graziosi. Como en el “viaje” emprendido por los dioses Olímpicos, también aquí hay que volver al comienzo: “Simónides una vez se encontró en una situación difícil: el tirano de Siracusa le preguntó qué era para él un dios. Simónides le pidió un día para pensarlo. Luego de un día, pidió dos; y luego cuatro. Cuando el tirano sorprendido le preguntó al poeta en qué mundo estaba, Simónides le respondió: ‘más tiempo me esforcé pensando en el asunto, más oscuro me resultó’. Simónides era sabio”.

The Gods of Olympus. A History de B. Graziosi esclarece concepciones y ofrece diversas e innovadoras respuestas a por qué los dioses griegos conservan su misterio y su atractivo aún hoy.

María Luz Mattioli
Universidad Nacional de La Plata

FRANCESCO DE MARTINO y CARMEN MORENILLA (eds.) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*. Serie “Le Rane” 60, Levante editori, Bari, 2015, 461 pp.

Este volumen colectivo, editado por Francesco De Martino y Carmen Morenilla Talens, surge del decimooctavo *Congreso Internacional de Teatro Grecolatino y su Pervivencia en la Cultura Occidental*, uno de los últimos encuentros de los que viene organizando, anualmente desde 1997, el *Group de Recerca i Acció Teatral* de la Universitat de València. En esta ocasión, el eje que aglutina el conjunto de las investigaciones que lo compone es el estudio de los personajes y las situaciones en el prólogo de las obras clásicas y de recepción de teatro clásico. De este modo, concentrándose en este espacio singular de la obra dramática, variado en sus formas y lleno de posibilidades, el grupo da continuidad a la línea de trabajo iniciada en el año 2013, cuyo foco es el estudio de los personajes secundarios y sus relaciones con el o los protagonistas del drama.

En las “*Palabras preliminares*”, los editores destacan el interés que el prólogo despierta, en tanto un espacio diferenciado de la obra dramática, que impregna de metateatralidad a lo que en él sucede, al tiempo que determina la actitud de los espectadores frente a lo que va a desarrollarse ante sus ojos. Es en razón de estos aspectos, funcionales y tácticos, del prólogo que De Martino y Morenilla consideran que los personajes que actúan en él adquieren una entidad singular en su conjunto.

Como en otros volúmenes que preceden la misma colección, este número se divide en dos partes: la primera de ellas, “*Teatro greco-latino*”, está compuesta por catorce estudios que, desde perspectivas variadas, abordan los prólogos de diferentes obras antiguas; la segunda parte, “*La recepción del teatro greco-latino*”, presenta cuatro artículos que estudian el prólogo de textos literarios, obras de teatro y películas que reelaboran el teatro clásico en contextos culturales variados.

La mayor parte de los capítulos de la primera sección se concentra en el teatro griego. Dos de ellos están dedicados al teatro de Esquilo: se trata de los trabajos de Maria Teresa Galaz, titulado “El discurso del servidor en el prólogo de *Agamenón*”, y el de David García Pérez, “Caracterización de la violencia en los prólogos de Esquilo”. Galaz estudia

las funciones pragmáticas de las distintas partes del prólogo de *Agamenón*, de acuerdo con las herramientas teórico-metodológicas que le proveen la *Retórica a Alejandro* y la *Retórica* de Aristóteles. García Pérez, por su parte, se ocupa de la violencia en los prólogos de Esquilo, considerándola uno de los elementos clave de la expresión del *ethos* y del *pathos*, componentes que llegan a determinar la expresión de lo trágico, y una pasión esencial en la configuración del carácter de los personajes y su proyección en el desarrollo de las piezas.

Sófocles es tema de estudio del capítulo “El Extranjero de Colono en el prólogo del *Coloneus*”, de Maria do Céu Fialho. La estudiosa portuguesa analiza el rol de este personaje secundario de *Edipo en Colono*, que no solo contextualiza y sugiere las acciones futuras de la tragedia, sino que anticipa, sobre todo, la naturaleza ideal de la *polis* donde tiene lugar la acción, y establece, de ese modo, un puente democrático entre Edipo, el coro y Teseo.

Sobre los personajes secundarios en los prólogos de Eurípides han escrito Juan Luis López Cruces, con “El temor de una nodriza al suicido de su ama (*Med.* 24-25)”, y Jordi Redondo, con “La parla dels personatges secundaris al pròleg de la tragèdia eurípica”. Como el título permite ver, este último se centra en la caracterización lingüística de los personajes de Eurípides, en atención a la clase social, el género y la edad. Entretanto, otros tres capítulos se refieren a los dioses en los prólogos del mismo autor: “*Theoi prologizontes*. Dramaturgia del politeísmo en *Alceste* de Eurípides”, de F. Javier Campos Daroca; “Poseidone e Atena nel prologo delle *Troiane* di Euripide”, de Andrea Rodighiero y “Hermes como *theos prologizôn* en el *Ión* de Eurípides”, de Lucía P. Romero Mariscal.

La tragedia griega fragmentaria también tiene su espacio en este libro, con el estudio de Miryam Librán Moreno, “Προτατικὰ πρόσωπα en el prólogo de las tragedias fragmentarias griegas”, dedicado a aquellos personajes que aparecen solo para pronunciar el prólogo y desaparecen luego del drama. La autora intenta demostrar, a través del aporte del material fragmentario conservado, que los distintos tipos de prólogos que tradicionalmente se han asociado a tal o cual tragediógrafo eran, en realidad, usados por todos y no por algunos en particular.

El estudio del teatro griego concluye con dos artículos sobre la comedia aristofánica.

En primer lugar, Francesco De Martino, en “«Sin dai primi versi»: i prologhi nelle *Rane* dei Aristofane”, realiza un análisis no solo de los dos prólogos emblemáticos de *Ranas*, sino del testimonio que acerca de los prólogos trágicos nos da esta comedia en el agón que componen Eurípides y Esquilo. En segundo lugar, “La pareja de esclavos, una apertura convencional en la comedia antigua”, de Maria de Fátima Silva, enfoca en conjunto los prólogos de *Caballeros*, *Avispas* y *Paz*.

Carmen Bernal Lavesa, en “El héroe mítico como personaje secundario en los prólogos de las tragedias de Séneca”, estudia la variedad formal en los prólogos de diversas tragedias de este autor, interpretando en ella la cobertura de una intención psicagógica perseverante del autor, que pretende impresionar a su público con la utilización de ciertos temas que se repiten. La intención es prepararlo para que llegue a comprender, sentir y compartir el aliento trágico de lo que va a suceder a continuación en las obras, mediante la configuración de un conflicto y unos personajes, principales y secundarios, que lo experimentan.

Completan este primer bloque, dos capítulos dedicados a los prólogos de la comedia de Plauto. Están a cargo de reconocidos estudiosos plautinos: Rosario López Gregoris y Andrés Pociña y Aurora López. La primera es la autora de “Prólogos retardados en la comedia plautina”, los otros dos restantes de “Definición y presencia del personaje *Prólogo* en las comedias de Plauto”.

La segunda parte del libro, como ya apuntamos, está dedicada a la recepción clásica y desborda, genéricamente hablando, el estudio del teatro. Precisamente, el primero de sus capítulos, “Personajes secundarios en cine-prólogos”, de Delio de Martino, analiza el prólogo cinematográfico, una sección en la que el autor considera que se establece un pacto dramático y narrativo con los espectadores y en la que los personajes secundarios ofrecen recorridos interpretativos novedosos que conectan el texto antiguo con la realidad contemporánea. De acuerdo con este marco interpretativo, explora las escenas iniciales de disímiles versiones cinematográficas de dramas griegos, como *Edipo re* y *Medea* de Pasolini, *Medea* de Javier Aguirre, *Medeas* de Andrea Paollaoro y la producción televisiva italiana *I figli di Medea*.

La recreación del drama antiguo en la narrativa contemporánea queda representada por el trabajo de Enrique Gavilán, “*Doctor Faustus*: Ambigüedad como sistema”, sobre

el prólogo de la famosa novela de Thomas Mann. Finalizan la sección “Un raro caso di prologo corale contemporaneo: L’ *Andromaca* di Michaele Saponaro”, de Salvatore Francesco Lattarulo, y “Los mitos en los prólogos de Jean Racine (1639-1699) o la gloria por la genialidad y el servilismo”, de Juli Leal, dos casos de recepción de la tragedia griega en el teatro contemporáneo y neoclásico respectivamente.

A modo de “Epílogo”, el artículo de Ana María Seiça Paiva De Carvalho, “La experiencia del teatro comprometido: 4 años del proyecto PI – 2011/2014”, describe las actividades del Proyecto PI- Pequeña Infancia, puesto en marcha por los miembros de la Asociación *Origen de la Comedia* y del Grupo *Thíasos*, colectivo de teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra. Este proyecto mantiene una actividad regular con niños del Departamento de Oncología del Hospital Pediátrico de Coimbra y con niños y jóvenes de instituciones de solidaridad social. Ubicada en la línea de Pragmática Teatral del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, esta actividad tiene por objetivo estrechar la distancia entre la Academia y la comunidad, ofreciendo a los niños el conocimiento de las narrativas del mundo mitológico, mediante el desarrollo de talleres de expresión dramática basados en historias de la mitología griega y romana.

Cierra este volumen un “Apéndice” con los resúmenes del *I Foro Gratuv de Jóvenes Investigadores*, un espacio diferenciado para investigadores en formación, inaugurado en el decimoctavo Congreso del *Grup de Recerca i Acció Teatral*.

El índice de nombres antiguos, presente al final del libro, sin duda facilita significativamente la búsqueda singular dentro del rico conjunto que compone el volumen. Como nos tiene acostumbrados, cada uno de los volúmenes del *Grup de Recerca i Acció Teatral* constituye una muestra de rigor científico y profundidad investigativa, en los que se deja ver también el empeño y la labor de los editores, en la criteriosa selección de los temas y autores. Sin duda una obra de consulta enriquecedora para los estudiosos del mundo antiguo y los interesados en el teatro clásico en general.

María Inés Moretti
Universidad Nacional de La Plata

NOTICIAS

XXV CICLO DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA: CIDADES - 23 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2015

Como homenaje a los cuatrocientos cincuenta años de la ciudad de Río de Janeiro, la edición XXV del *Ciclo de Debates em História Antiga*, organizada por el *Laboratório de História Antiga* (LHIA) de la UFRJ, eligió como tema la ciudad. Bajo esa consigna en plural, “Cidades”, el encuentro académico proporcionó una revisión de la definición, los conflictos, los contextos culturales y las interpretaciones críticas sobre la agrupación urbana que en el mundo antiguo dio sede a las primeras estructuras administrativas, económicas y sociales de la humanidad.

En esta oportunidad el ciclo de debates ofreció diez conferencias de especialistas invitados con enfoques que abarcaron ampliamente el mundo antiguo, con la anexión de perspectivas sobre la ciudad en Grecia, en Roma, en Egipto, además de la proyección ideológica del concepto de “ciudad” en el mundo contemporáneo. La necesaria “traducción” de *polis* a *urb* o *civitas* y de allí a “ciudad” impuso un proficuo número de reflexiones que abarcaron aspectos culturales de distintos períodos e incluyeron las visiones sobre la ciudad de los primeros tiempos del cristianismo.

El ciclo se inició con dos conferencias consecutivas, la primera “*Pensando e ‘Despensando’ a Cidade Grega*” a cargo del Dr. José Antonio Dabdab Trabulsi (UFMG) abordó la problemática de la construcción y deconstrucción del modelo griego de la polis como concepto central en Historia Antigua. La segunda conferencia “Me verás caer sobre terrazas desiertas”: *Hybris-Sophrosýne* y metáfora urbana”, a cargo de la Dra. Maria Cecília Colombani (UM/UNMP) planteó un isomorfismo de ciudad y ser humano a partir de textos hesiódicos. La tercera conferencia “*A Cidade entre a tradição e a mudança: Libânio e a reforma do Plethrion de Antioquia*” a cargo del Dr. Gilvan Ventura da Silva (UFES) propuso un análisis de la transformación de la relación ciudad-campo en el período helenístico y cómo esa modificación, junto a las migraciones, causó recelo en un autor como Libanio, quien expresó su temor por la desacralización de la ciudad. La cuarta conferencia “*A Cidade e o Imperador: Nero*

e a ocupação dos espaços públicos de Roma” dictada por el Dr. Anderson de Araújo Martins Esteves (UFRJ) ofreció una reflexión sobre la historiografía senatorial de Tácito como un ejercicio particular de crítica al emperador Nerón como responsable de una corrupción de la urbe basada, esencialmente, en la conversión del espacio público en un espacio doméstico.

La quinta conferencia “*Retratos imperiais em Tácito*” a cargo del Dr. Fábio Favarsani (UFOP) continuó con los abordajes de la historia romana y la sexta conferencia “*Ciudades en riesgo de Homero a Esquilo*” a cargo de quien suscribe -Dra. Graciela C. Zecchin de Fasano (UNLP)- aportó una reflexión comparativa entre la crisis de Troya y la crisis de Tebas en el ciclo mítico de los descendientes de Edipo.

La séptima conferencia “*Viver e Sobreviver na Vrbs*” de la Dra. Renata Lopes Biazotto Venturini (UEM) enfocó la transformación de las ciudades romanas en el primer siglo a. C. a través de las expresiones de disconformidad documentadas en las cartas de Cayo Plinio Cecilio Segundo (61/62-113 d.C.) y en los versos de Marco Valerio Marcial (44-102 d.C.).

La octava conferencia “*Escavando a cidade grega da Sicília arcaica: contato e identidade*” dictada por la Dra. Elaine F.V. Hirata (MAE/USP) renovó -desde una perspectiva arqueológica- el debate acerca de la existencia de la ciudad en período arcaico con la exhibición de croquis de las plantas de ciudades sicilianas que aportaron la existencia del muro perimetral como elemento esencial a la definición de ciudad.

La novena conferencia “*O Homem mais feliz de Atenas*” a cargo del Dr. Alexandre Santos de Moraes (UFF) propuso una revisión del célebre debate herodoteo entre Solón y Creso con la inclusión del punto de vista étnico en la definición de la felicidad discutida en ese pasaje.

La décima y última conferencia “*A Mulher, seus frutos e a Cidade*” dictada por la Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG) provocó interesantes discusiones con su revisión del mito de autoctonía en las tragedias *Ión* y *Medea* de Eurípides, especialmente a partir de la desvalorización del cuerpo femenino reflejada en el léxico.

Sin duda, resulta imposible reflejar con justicia el variado concierto de ponencias presentadas en las treinta y una mesas de comunicaciones que constituyeron esta nueva edición del Ciclo. En ellas se ampliaron las propuestas teóricas e interpretativas

desarrolladas en las conferencias con los aportes de trabajos de magistrandos, doctorandos, especialistas y estudiantes, en los que el debate crítico acerca del sentido de vivir en una sociedad y acerca del sentido de lo que en ella se produce, resultó un eje conductor.

Celebramos la existencia de este tipo de encuentro interdisciplinar con su mirada diacrónica sobre la ciudad antigua y sus proyecciones, así como deseamos destacar la inclusión de investigadores de Argentina entre los miembros asociados al Laboratorio de Historia Antigua, conferencistas y ponentes. Una evidencia más de los alentadores resultados del diálogo y del trabajo conjunto con los colegas de la Universidad Federal de Río de Janeiro, que nos acogió con extraordinaria calidez como huéspedes.

*Graciela C. Zecchin de Fasano
Universidad Nacional de La Plata*

O LIVRO DO TEMPO: ESCRITAS E REESCRITAS. CLASTEIA III – TEATRO CLÁSSICO E SUA RECEPÇÃO 16-18 MARÇO 2016

A través del Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, junto con la Universidade de Aveiro, ambas de Portugal, además de las Universidades de Granada (España), Mar del Plata y Rosario (Argentina), se ha llevado a cabo una nueva edición de Clasteia, la tercera, que tuvo como título *El Libro del Tiempo. Escrituras e Reescrituras*, y se ha desarrollado en el marco de la Semana Cultural de la Universidad de Coimbra, que ha tenido como motivo generador *El libro*.

El miércoles 16 de marzo, en el acto inaugural, se dio inicio al congreso con palabras de las autoridades de la Universidad de Coimbra y, a continuación, tuvo lugar una sesión plenaria presidida por María do Céu Fialho, cuyos oradores fueron Juan Nápoli de la Universidad Nacional de La Plata y Carmen Morenilla Talens, de la Universidad de Valencia, España y, después del almuerzo, otra sesión del mismo tenor, esta vez presidida por María de Fátima Silva, *alma mater* del encuentro.

Las Universidades representadas fueron: Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes, la Universidad del Salvador de Buenos Aires, institutos de profesorado como el de Catamarca, la Universidad de Morón, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad de Rosario, y la Universidad Nacional de Córdoba, entre las argentinas. De Brasil participó Fabio Lessa por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Luego hubo profesores italianos de la Universidad Urbino Carlo Bo (prof. Renato Raffaelli), de la Universidad de Trento Giorgio Ieranò, la Universidad de Foggia estuvo representada por Francesco Martino y por la Universidad de Génova, Roberto Trovato. De Francia participaron Esthefanie Urdician y Pascale Auraix-Jonchière por la Universidad Clermont Auvergne. De España hubo una concurrencia numerosa de profesores de diversas universidades como las de Valencia, la Coruña, la de Sevilla, de Santiago de Compostela, de Granada, Burgos, Salamanca, Ferrol y Valladolid. Del Reino Unido estuvo Patrick Finglass por la Universidad de Nottingham, quien nos mostró cómo se estudian y leen los papiros, a propósito de uno nuevo de Eurípides. De las universidades portuguesas estaban representadas la anfitriona, además de la Universidad de Lisboa, El CECH y la Universidad de Aveiro.

Por las mañanas tuvieron lugar las sesiones plenarias y, en las primeras horas de la tarde, se desarrollaron las sesiones paralelas, para finalizar el día con nuevos encuentros plenarios. En total hubo veintiuna conferencias plenarias y aproximadamente cuarenta y tres ponencias.

Un recital de piano tuvo lugar el día jueves en la Biblioteca Joanina de la Universidad por Aurora López. El variado repertorio fue desgranándose en el marco imponente de una biblioteca histórica que constituye un orgullo para los profesores y estudiantes de Coimbra, teniendo en cuenta además que la propia universidad ha sido pionera en Europa.

Las representaciones dramáticas dijeron presente: en el Teatro Paulo Quintela se *interpretó As Rás* de Aristófanes por el grupo de teatro da Associação Cultural Thíasos. El jueves 17 asistimos a la representación *La violación de Lucrecia*, Shakespeare, por Mónica Maffia. El último día presenciamos el espectáculo de cámara *Defensa de Edipo* y *Yocasta* con dramaturgia y dirección de Rómulo Pianacci, por el Teatro Nova Scaena de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

La cena de camaradería nos reunió a todos con ánimo para el simposio y el canto y un sentimiento entremezclado de alegría y tristeza porque ya había concluido un evento que tuvo su origen en 2013 en la ciudad de Mar del Plata y que promete llegar a la ciudad de Clermont-Ferrand, en la Universidad Blaise Pascal de Francia. Para este próximo evento prometedor la anfitriona de los congresistas será Stéphanie Urdician del CELIS, de aquella universidad.

María Inés Saravia
Universidad Nacional de La Plata

DÉCIMAS JORNADAS DE LITERATURA GRIEGA CLÁSICA

Durante los días 26 y 27 de mayo de 2016, se llevaron a cabo Las *Décimas Jornadas de Literatura Griega Clásica* organizadas por el Centro de Estudios Helénicos (CEH) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Las actividades comenzaron el jueves 26 por la mañana con un “Acto de Apertura” que estuvo a cargo del Sr. Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Dr. Aníbal Viguera. En el transcurso del Acto, Viguera destacó una vez más la importancia de las Jornadas y los Coloquios Internacionales que, año tras año, promueve el CEH junto con la presencia constante y activa de los estudiantes que encuentran un espacio de diálogo fluido entre sus pares y con los docentes-investigadores del área, promoviendo, de ese modo, un acercamiento tanto a la cultura como a la filología griega clásica. A continuación, se hizo la presentación del libro *ΑΓΩΝ: Competencia y Cooperación, de la Antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia* cuya edición estuvo a cargo de la Dra. Claudia N. Fernández, la Dra. Graciela Zecchin de Fasano y el Dr. Juan Nápoli.

A las 11.00 hs. comenzó el ciclo de conferencias con “Expresiones de violencia en la retórica de la gloria, del silencio y del dolor”, a cargo de la Dra. María Inés Saravia.

La primera comisión de lecturas, a cargo de los alumnos de Griego III y IV, tuvo lugar a las 11.45 hs. con exposiciones como “El concepto de αἰδώς en la sociedad homérica:

el caso de Héctor” a cargo de Francisco Cédola; “Creonte ante sí mismo y ante los ojos de los otros en *Antígona* de Sófocles” por Manón Ertola Urtubey, y por último, Priscila Antonelli presentó “El campo conceptual de la $\sigma\omega\phi\rho\sigma\acute{o}\nu\eta$ en *Antígona* de Sófocles”.

A las 14.15 hs., luego del receso para almorzar, continuó el ciclo de conferencias a cargo de la Dra. Pilar Fernández Deagustini que presentó “Una aproximación a la sintaxis espacial de *Suplicantes* de Esquilo”.

Durante el transcurso de la tarde tuvieron lugar dos comisiones de lectura cuyo tema central fue la Literatura Griega. En la primera comisión se presentó la comunicación “Hesíodo. Las marcas de una singularidad”, a cargo de la profesora invitada, la Dra. Cecilia Colombani. A continuación, la Lic. Cecilia Schamun presentó “La transmutación de las emociones en el primer episodio de *Ifigenia en Aúlida* de Eurípides”. Las últimas lecturas estuvieron a cargo de la Lic. Graciela Hamamé con “Relevancia dramática de Prólogo y ¿Párodos? en *Suplicantes* de Eurípides (vv.1-86)” y, por último, el Prof. Pablo Bernasconi presentó “Demos como alegoría: una mirada sobre Choricero/Agorácrilo y Paflagón en *Caballeros* de Aristófanes”.

La segunda comisión de lectura que se llevó a cabo a las 16.45 hs., luego de un receso, estuvo conformada por integrantes del Seminario de Grado “*Bacantes* de Eurípides” coordinado por el Dr. Juan Nápoli que presentó “Un aspecto de la modernidad de *Bacantes* de Eurípides”. A continuación, Rita Pereiras expuso “Los verbos de la locura en *Bacantes* de Eurípides”; el trabajo “Las metáforas de la locura en *Bacantes* de Eurípides” estuvo a cargo de Facundo Oviedo y, por último, Elías Paxote expuso “*Bacantes* de Eurípides, versos 1329 y ss.: una interpretación”.

La última conferencia, con la que culminó el primer día de jornada, estuvo a cargo de la Dra. Claudia N. Fernández que disertó sobre “Filólogos devenidos traductores: teorías y prácticas de la traducción del teatro clásico”.

El viernes 27 de mayo, se retomaron las actividades a las 9.00 hs. con la presentación del “Taller de Seminario de Grado: ‘La ley frente a lo justo: un dilema del ciudadano ateniense en el diálogo *Critón* de Platón” dirigido por la Dra. Graciela Zecchin de Fasano. La Dra. Pilar Fernández Deagustini presentó “Cuando no hay nada que decidir: La simulación del falso dilema ($\beta\omicron\upsilon\lambda\acute{\eta}$) en el *Critón*”; el trabajo “Valores y uso de los adjetivos en *-teos* en *Critón*” estuvo a cargo de la Prof. Sofía Zamperetti; “La opinión

(δόξα) frente a las leyes (οἱ νόμοι): un análisis de la dicotomía presente en el *Critón* de Platón” fue presentada por la Prof. M. Luz Mattioli. También formaron parte de este taller “La feminización del discurso de Las Leyes en el *Critón* de Platón” a cargo de la adscripta Antonella Peralta y “La polisemia del verbo *πειθω* en el *Critón* de Platón” presentado por la adscripta Cecilia Álvarez.

A las 11.00 hs., luego de la pausa para el café, se llevó a cabo la última comisión de lectura sobre “Recepción Clásica”. Allí tuvo lugar la lectura de la Dra. Daniela Chazarreta que hizo referencia a “Polifemo en Octavio Paz y en Lezama Lima”. A continuación, la propuesta “Paisaje y tradición clásica en la narrativa de Alejo Carpentier” estuvo a cargo de la Lic. Carolina Toledo; la Prof. Inés Moretti expuso “Un femicidio en clave mítica: *Ifigenia en Áulide* en el film *Extranjera*, de Inés de Oliveira Cézár”. La comisión de lecturas culminó con “La concepción de la justicia en *Medea* de Eurípides y en *Medea* de Franz Grillparzer” a cargo de la Mg. Silvina Delbueno.

Las *Décimas Jornadas de Literatura Griega Clásica* culminaron con la conferencia “*As fronteiras do ‘eu’ e do ‘outro’ no teatro ateniense do século V a.C.*” que estuvo a cargo del profesor invitado, Dr. Fabio de Souza Lessa de la Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Las *Décimas Jornadas de Literatura Griega Clásica* propiciaron nuevamente constantes e interesantes momentos de diálogo e intercambio en un modo transversal entre investigadores, docentes y alumnos cuyos ejes centrales –tanto la Filología como la Literatura Griega Clásica o la reflexión filosófica– demostraron la vigencia y convocatoria del pensamiento humanista de la Grecia Antigua y sus proyecciones actuales.

María Luz Mattioli
Universidad Nacional de La Plata

DATOS DE LOS AUTORES

Barbara GRAZIOSI (barbara.graziosi@durham.ac.uk)

Se desempeña como Professor of Classics en Durham University. Realizó sus estudios en Oxford y en Cambridge y obtuvo becas de investigación en Oxford y Harvard (Centro de Estudios Helénicos, Washington DC). Ha dirigido proyectos de investigación financiados por el Arts and Humanities Research Council, la British Academy, el European Research Council, y The European Commission. Entre sus publicaciones se encuentran *Inventing Homer* (Cambridge University Press), *Iliad VI: A Commentary* (Cambridge University Press), y *The Oxford Handbook of Hellenic Studies* (Oxford University Press). Su libro más reciente *The Gods of Olympus: A History* (Profile) ha sido traducido a siete idiomas. Colabora frecuentemente con el *Times Literary Supplement*.

Aída MÍGUEZ BARCIELA (aida.miguez@uvigo.es)

Es Doctora en Filosofía por la Universitat de Barcelona (2008). Ha sido Profesora Asociada en la Universitat Pompeu Fabra (2009), Investigadora Postdoctoral en la Freie Universität Berlin (2010-12) y Profesora Visitante en la Universidad de Vigo (2013-15). Su trabajo de investigación se ha centrado en la hermenéutica de los textos griegos antiguos. Es autora de los libros *La visión de la Odisea* (Madrid, 2014) y *Mortal y fúnebre. Leer la Iliada* (Madrid, 2016).

José Vicente BAÑULS OLLER (jose.v.banuls@uv.es)

Es Profesor de Filología Griega en la Universidad de Valencia (España). Licenciado y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Valencia, sus trabajos de investigación se centran en el campo del pensamiento y de la literatura griega, en particular de la tragedia, así como de la tradición clásica. Junto con Carmen Morenilla Talens fundó en 1996 el GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València), en cuyo seno desde entonces realiza la mayor parte de su trabajo tanto de investigación como de asesoramiento teatral. Ha publicado numerosos trabajos tanto en revistas como en monografías.

José Miguel JIMÉNEZ DELGADO (jmjimdelg@us.es)

Es Profesor Contratado Doctor adscrito al área de Filología Griega de la Universidad de Sevilla (España). Se doctoró en el año 2006 con una tesis titulada “Predicados verbales en Heródoto: análisis de su comportamiento” y es autor de más de una veintena de trabajos de investigación sobre diversos aspectos de la lingüística del griego antiguo, especialmente relativos a su sintaxis y al griego micénico. Actualmente, participa en varios proyectos sobre marcadores del discurso en griego antiguo y acaba de publicar una *Sintaxis del griego micénico*.

María del Pilar FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar).

Es Doctora en Letras (UNLP), Jefa de Trabajos Prácticos en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y Becaria Posdoctoral de CONICET. Durante el 2016, se desempeña como docente en las cátedras de Griego I, Griego III, Griego IV y Literatura Griega Clásica. Es autora de *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (2015) y de *El espacio épico en el canto 11 de Odisea* (2010), además de algunos artículos, especialmente sobre *Suplicantes* de Esquilo, objeto de investigación de su tesis doctoral. Actualmente integra el proyecto de investigación “Recepción y apropiación de Homero en la Literatura Griega Clásica” (UNLP), dirigido por la Dra. Graciela Zecchin.

Delfim FERREIRA LEÃO (leo@fl.uc.pt)

Es Investigador del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra y actualmente se desempeña como Coordinador del mismo. Ha sido presidente de la Asociación Portuguesa de Editoriales de Educación Superior (2011-2014) y dirige desde 2011 la Editorial de la Universidad de Coimbra. Preside también *The International Plutarch Society* por el periodo 2014-2017. Es autor de numerosos trabajos de investigación, y libros en colaboración, entre ellos D. F. Leão, E. M. Harris, and P. J. Rhodes (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece* (Duckworth, London, 2010); D. F. Leão, and F. Frazier (eds.), *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra and Paris, 2010); and D. F. Leão and P. J. Rhodes, *The laws of Solon. A new edition, with introduction, translation and commentary* (I.B. Tauris, London, 2015). Participa además en el desarrollo de dos plataformas digitales especializadas *Classica Digitalia* y *UC Digitalis*.

LIBROS RECIBIDOS

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.) (2015) *Galeno. Lengua, composición literaria, léxico, estilo*. Ediciones Clásicas, Madrid.

GRAZIOSI, Barbara (2013) *The Gods of the Olympus. A History*. Profile Books, Londres.

DELBUENO, Silvina (2016) *Pampa carcelaria*. Hespérides, La Plata.

GALLEGRO PÉREZ, María Teresa (2015) *Vida y muerte en el Corpus Hippocraticum*. Ediciones Clásicas, Madrid.

ROLLIÉ, Emilio (2015) *Gramática sánscrita*. Vuelta a casa, La Plata.

ZECCHIN DE FASANO, Graciela Cristina (ed.) (2015) *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo*. IdIHCS, FaHCE, UNLP, La Plata.

DE MARTINO, Francesco Y MORENILLA TALENS, Carmen (eds.) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*. Serie “Le Rane” 60, Levante editori, Bari.

GASTALDI, Viviana, FERNÁNDEZ, Claudia y DE SANTIS, Guillermo (eds.) (2016) *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*. Ediuns, Bahía Blanca.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Revista *Synthesis* aceptará en sus páginas trabajos y colaboraciones inéditas que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de Filología, Filosofía y Literatura griegas, y su recepción en autores posteriores.

La dirección de la Revista *Synthesis* no comparte necesariamente las opiniones científicas vertidas por los autores.

La aceptación de manuscritos por parte de la revista implicará, además de su publicación en papel, la inclusión y difusión del texto completo a través del repositorio institucional de la FaHCE-UNLP Memoria Académica (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>), y en todas aquellas bases de datos especializadas que el editor considere adecuadas para su indización, con miras a incrementar la visibilidad de la revista.

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deberán ser enviados para ser considerados para el primer volumen semestral antes del 30 de Noviembre de cada año y para ser considerados para el segundo volumen semestral antes del 30 de mayo de cada año. Por duplicado, en soporte papel e informático (programa Word PC compatible) a la Dirección de la Revista *Synthesis*, Centro de Estudios Helénicos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Calle 51 entre 124 y 125, edificio C, oficina 301, (1925) Ensenada, Buenos Aires. También se aceptarán envíos en línea, con la misma fecha límite a la siguiente dirección: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/about/submissions#onlineSubmissions>.

Los originales serán evaluados por el Comité de Referato internacional, y, eventualmente, por otros especialistas de prestigio reconocido, quienes tendrán en cuenta, para su aprobación, la novedad del aporte, el estilo de redacción y su ajuste a las pautas editoriales, así como la seriedad de la Bibliografía y ediciones utilizadas, y concretarán sus opiniones a través de tablas de evaluación en formularios *ad hoc*.

La aceptación de los trabajos surgirá de un arbitraje proveniente de dos evaluaciones favorables, que en todos los casos serán confidenciales.

Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones que las razones editoriales permitan.

En cuanto al cuerpo del trabajo, deberán seguirse las siguientes normas editoriales para la Revista *Synthesis*

- 1.- Título conciso e informativo
- 2.- Nombre y Apellidos completos del autor o autores.
- 3.- Institución de la que forma parte.
- 4.- Dirección de e-mail institucional.

5.- El texto del artículo, en copia impresa y en formato electrónico se acompañará con un *abstract* en el idioma original del trabajo y en inglés, que precederá al artículo en la publicación (la extensión de cada *abstract* no superará las 150 palabras) y palabras clave (entre tres y seis) en el idioma original del trabajo y en inglés, para alimentar el banco de datos de la revista y de TOCS IN (*Table of Journal of Interest to Classicist*)

[Los trabajos cuyo idioma original sea inglés acompañarán *abstract* y palabras clave también en español]

6.- La longitud del artículo no debe superar las 25 páginas, hasta 40.000 caracteres, notas al pie incluidas. Texto en Times New Roman 12, interlineado 1,5, en hoja A4 (21 x 29.7), de un solo lado, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm. Las notas irán con numeración consecutiva al final del artículo, en cuerpo 11 y con interlineado sencillo.

7.- Los artículos podrán ser presentados y publicados en idioma original del autor y las citas en otros idiomas se colocarán entre comillas. Por ejemplo, para un autor en español (...) la denominación de Whitman, “The Anatomy of Nothingness”, en 1964...

Palabras aisladas o frases autocontenidas en idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva para indicar al editor:

Por ej., en español: (...) son el prelude del *climax* báquico, que progresa *in crescendo* desde la mención ...

8.- Las citas en griego deberán ser razonablemente breves y deberán ser acompañadas de traducción. la que aparecerá en cursiva en su totalidad, para indicar al editor. De ser posible, las citas en griego serán tipeadas en fuente Unicode, en caso de no poseerla podrá tipearse en otra fuente de griego, la que deberá adjuntarse en el envío.

9.- Las citas directas o textuales inferiores a tres líneas, se integrarán en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribirán en en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y con 1 espacio de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse

letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar apellido del autor, año y página/s exactas que fueron citadas. Ej.: Peradotto (1990: 32-58).

10.- Se recuerda **no dejar espacio** antes de coma, dos puntos, punto y punto y coma:

Por ej.: En efecto,

(vv.650-51)

Tampoco se dejará espacio entre los paréntesis, los guiones o comillas y el texto encerrado en ellos. El número de nota se consignará después del signo de puntuación:

Por ej.: (...) la vida humana y la eternidad divina.⁶

(...) pertenecen también a la prehistoria,⁹ de modo de...

11. Al final del artículo deberá consignarse la bibliografía citada, de la siguiente forma, según se trate de:

a) Libros:

Nagy, G. (1996) *Poetry as Performance*, Cambridge.

Rodríguez Adrados, F. (1997) *Democracia y Literatura*, Madrid.

Jouan, F. (1996) *Euripide et les legendes des Chants Cypriens*, Paris.

b) Capítulos de libros:

Lens Tuero, J. (1995) “Sobre la pueritia de Agatocles en Timeo y en Diodoro”, en López Férez, J. A. (ed.) *De Homero a Libanio*, Madrid: 329-338.

Handley, E. (1989) “Comedy”, en Easterling, P. & Knox, B. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*, vol I, Cambridge: 127-131.

c) Artículos:

Para el título de las revistas especializadas deberán seguirse las abreviaturas de *L'Année Philologique* y se consignará número de volumen, año de edición y páginas.

Pozzi, D. (1986) “The pastoral ideal in *Birds* of Aristophanes”, *CJ* 81: 119-29.

d) Textos y comentarios:

Pueden separarse del resto de la bibliografía y se citan por editor o comentarior:

Willink, Ch. (1989²) *Euripidis; Orestes*, Oxford.

12.- Las notas sólo consignarán nombre del autor, año de edición y número de página y en caso de consistir sólo en ello, sin estar seguidas de comentario, podrán ser incluidas en el cuerpo del texto.

Por ej.: 1. Cfr. Peradotto (1990: 32-58).

13.- En el caso de cita de textos griegos podrá incorporarse el número de verso al cuerpo de la cita, si previamente se ha señalado la edición utilizada.

14.- Las referencias a autores antiguos, deberán ir en la siguiente forma:

Ejemplos:

Tucidides. 3.21

Píndaro. *Nemea* 6.2

Homero. *Iliada* XXIV.13

Homero. *Odisea* 14.43

15.- Todos los autores deberán incluir un CV breve, al final del trabajo enviado, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

16.- Los autores serán los responsables del contenido de sus artículos. La aceptación de un trabajo para su publicación implicará que los derechos de copyright, en cualquier medio y soporte, quedarán transferidos al editor de la revista.

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS HELÉNICOS

Volúmenes Colectivos

*Fernández, C., Nápoli, J. y Zecchin, G.(eds)

ΑΓΩΝ: Competencia y Cooperación de la antigua Grecia a la actualidad (VI Coloquio, 2012)

\$300 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Mito y performance. De Grecia a la modernidad (V Coloquio, 2009)

\$150 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad (IV Coloquio, 2006)

\$150 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad (Coloquio, 2003)

\$150 (más gastos de envío)

*González de Tobia, Ana María (ed.)

Los griegos: otros y nosotros (II Coloquio, 2000)

\$150 (más gastos de envío)

Tesis Doctorales

*Pepe de Suárez, Luz.

Homero y Tolkien. Resonancias homéricas en The Lord of the Rings

\$150 (más gastos de envío)

*Saravia de Grossi, María Inés.

Sófocles. Una interpretación de sus tragedias

\$150 (más gastos de envío)

*Zecchin de Fasano, Graciela.

Odisea: Discurso y Narrativa

\$150 (más gastos de envío)

Tesis de Licenciatura

*Fernández Deagustini, María del Pilar.

El espacio épico en el canto 11 de Odisea.

\$100 (más gastos de envío)

Serie Estudios

*Zecchin de Fasano, Graciela (ed.)

El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo

\$150 (más gastos de envío)

*Saravia de Grossi, María Inés
Sófocles. Antígona. Traducción, notas y estudio preliminar.
\$ 150 (más gastos de envío)

*Schlesinger, Eilhard.
El Edipo Rey de Sófocles
\$100 (más gastos de envío)

*Zecchin de Fasano, Graciela (ed.)
Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica.
\$100 (más gastos de envío)

*Carlinsky Pozzi, Dora.
Crisis y remedio en el mito y en el teatro: Las Traquinias
\$100 (más gastos de envío)

Actas

*VV.AA.
Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)
\$40 (más gastos de envío)

*VV.AA.
Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad (Actas del III Coloquio. Publicación en CD ROM)
\$40 (más gastos de envío)

Material Didáctico

*Cuadernos Serie “Mitos” 1 a 6
Precio de cada ejemplar \$50 – Alumnos \$30 (más gastos de envío)

Para enviar solicitud de compra dirigirse a:

Revista Synthesis

Centro de Estudios Helénicos

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP
Calle 51 entre 124 y 125 – Edificio C- Oficina 301 (1925) Ensenada
E-mail: cehelenicos@fahce.unlp.edu.ar

**REVISTA SYNTHESIS
CANJE**

Nombre de la publicación de canje.....
Editor responsable.....
Nombre de la Institución o editorial.....
Dirección.....

SUSCRIPCIÓN

VOLUMEN 14
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 15
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 16
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 17
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 18
En el país \$ 50 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 19
En el país \$ 70 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 20
En el país \$ 70 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 21
En el país \$ 90 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)
VOLUMEN 22
En el país \$ 100 .-(más gastos de envío)
En el exterior US\$ 15.-(más gastos de envío)

Nombre.....
Dirección.....

Forma de pago: cheque o giro postal en pesos a nombre de Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Educación, Synthesis

Enviar a

Dra. Graciela C. Zecchin
Revista SYNTHESIS

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Calle 51 entre 124 y 125 edificio C, oficina 301, (1925) Ensenada -Argentina

Se terminó de imprimir
en Noviembre de 2016 en Estudio Centro
(0221) 15 5244574 - estudiocentro@hotmail.com.ar