

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 48



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

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

Mendoza, Argentina 2020
ISSN 0325-3465 ISSN (online) 2469-0643

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 48
Enero-junio 2020

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas
Mendoza, Argentina 2020
ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

EQUIPO EDITORIAL

Directora

Susana Aguirre
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora de la Sección Griega

María Guadalupe Barandica
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora de la Sección Latina

Lorena Ángela Ivars
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Técnica

María Candela López
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Editorial

Griselda Alonso (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
María Guadalupe Barandica (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari, Italia)
Lía Galán (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Luis Arturo Guichard Romero (Universidad de Salamanca, España)
Lourdes Rojas Álvarez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Graciela Zecchin de Fasano (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Comité Científico

Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá, España)
Néstor Cordero (Université de Rennes 1, Francia)
Rosario Cortés Tovar (Universidad de Salamanca, España)
Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Susana González Marín (Universidad de Salamanca, España)
Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona, España)
Juan Antonio López Férez (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)
Aldo Luisi (Università degli Studi di Bari, Italia)
José Martínez Gázquez (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona, España)
Jaime Siles Ruiz (Universitat de València, España)
Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)

Datos de la Revista - Journal's information

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS, 48, 2020.

Mendoza (Argentina). ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Argentina

Diseño y maquetación: Clara Luz Muñiz

Versión impresa: Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO, Argentina - Printed in Argentina - editorial@ffyl.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes: Mail revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar / Facebook: @arca.revistas / Instagram: @arca.revistas

La *Revista de Estudios Clásicos* (REC) es una revista editada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, que publica trabajos y colaboraciones originales que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

Edición electrónica: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

Indexada en: NÚCLEO BÁSICO DE REVISTAS CIENTÍFICAS ARGENTINAS (CAICYT - CONICET), Latindex, L'Année philologique, DIALNET (Universidad de La Rioja, España), INTERCLASSICA (Universidad de Murcia, España), CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), DOAJ (Directory of Open Access Journals)



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución — debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

002*-08/00*(5)

R. Revista de Estudios Clásicos - Tomo 1 (1944)
Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas
Clásicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad
Nacional de Cuyo, 2020.

n° 48: 21cm

Semestral

ISSN 0325-3465

ISSN (online) 2469-0643

B. FFyL (UNCuyo)

Centro Universitario – Ciudad de Mendoza

Casilla de Correo 345

(5500) Mendoza - República Argentina

e-mail: rec@ffyl.uncu.edu.ar

Sitio web: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

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

Mendoza 2020

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 48 – enero-junio 2020

EDITORIAL

La Dirección9

ARTÍCULOS11

Manifestaciones de la tradición clásica en el poemario
Orquídeas de Lisímaco Chavarría. Manifestations of the
classical tradition in the poetry book *Orquídeas* by
Lisímaco Chavarría

Minor Herrera Valenciano 13

Aquiles/Héctor y Arjuna/Karṇa: dos visiones del heroísmo
épico. Aquiles/Héctor and Arjuna/Karṇa: two visions of epic
heroism

Roberto Morales Harley 31

La recreación de la épica griega antigua en <i>Argonautas</i> de Carlos Fundora. The re-creation of ancient greek epic in <i>Argonautas</i> by Carlos Fundora	
Aluned Moreno del Cristo.....	55
Alcune minuzie virgiane. Some vergilian details	
Pier Angelo Perotti	75
Formas himnicas en el tercer estásimo de <i>Helena</i> de Eurípides. Hymnic forms in the third stasimon of Euripides' Helen	
Marcela Alejandra Ristorto.....	91
RESEÑAS.....	121
McGowan, M. y Macaulay-Lewis, E. (ed.). <i>Classical New York: Discovering Greece and Rome in Gotham. New York: Fordham University Press, Empire State Editions, 2018, 304 p.</i>	
Por: María Natalia Bustos de Lezica	123
Aida Míguez Barciela. <i>El llanto y la pólis. Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, 2019, 120 pp.</i>	
Por: Deidamia Sofía Zamperetti Martín.....	133
TRADUCCIÓN	137

“El uso terminológico de <i>Logos</i> y <i>Aletheia</i> en el griego arcaico” de Heribert Boeder.	
Traducción de Ubaldo Pérez-Paoli	139
Colaboradores del presente volumen.....	187
PERFIL DE LA REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS.....	191
NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS.....	194

Editorial

El presente número de la Revista de Estudios Clásicos ve la luz en el entorno inesperadamente adverso de una pandemia. Los procesos usuales de edición se complejizaron, así como nuestra vida diaria. El contacto humano se vio limitado, con lo que perdimos gran parte de su riqueza y estímulo.

Sin embargo, la comunidad de los amantes y estudiosos de lo clásico continuó con sus esfuerzos y nos alegra poder mostrar algunos resultados.

Los estudios griegos están representados en “Formas himnicas en el tercer estésimo de *Helena* de Eurípides”, de Marcela Ristorto, también en la comparación con la literatura sánscrita, en “Aquiles/Héctor y Arjuna/Karṇa: dos visiones del heroísmo épico”, de Roberto Morales Harley y en su proyección hacia la literatura contemporánea en “La recreación de la épica griega antigua en *Argonautas* de Carlos Fundora”, de Aluned Morales del Cristo.

También encontramos la presencia de lo latino en “Alcune minuzie virgiliane”, de Pier Angelo Perotti y la variada presencia del mundo grecolatino en “Manifestaciones de la tradición clásica en el poemario *Orquídeas* de Lisímaco Chavarría”, de Minor Herrera Valenciano.

Completan el volumen dos reseñas: McGowan, M. y Macaulay-Lewis, E. (ed.). *Classical New York: Discovering Greece and Rome in Gotham*, por María Natalia Bustos de Lezica

y Aida Míguez Barciela. *El llanto y la pólis*, por Deidamia Sofía Zamperetti Martín, así como una traducción académica de artículo “El uso terminológico de *Logos* y *Aletheia* en el griego arcaico” de Heribert Boeder, , a cargo de Ubaldo Pérez-Paoli.

La Dirección

ARTÍCULOS

Manifestaciones de la tradición clásica en el poemario *Orquídeas* de Lisímaco Chavarría

*Manifestations of the classical tradition in the poetry book
Orquídeas by Lisímaco Chavarría*

Minor Herrera Valenciano

Universidad de Costa Rica
República de Costa Rica
minorj2007@hotmail.com

Resumen

La tradición clásica debe comprenderse desde dos perspectivas, por un lado, se trata de la recurrencia, por parte del autor, de elementos asociados al Mundo Clásico, los cuales se actualizan o adquieren nuevos sentidos en la obra y, por otra parte, se trata de la disciplina que se encarga de estudiar esto. De esta manera, en el presente trabajo se mostrará cómo Lisímaco Chavarría, acercándose a las fuentes del Mundo Clásico, recurre a una cantidad de variados motivos clásicos griegos y romanos para desarrollar, en su poemario *Orquídeas*, las más diversas temáticas.

Palabras clave: Lisímaco Chavarría – *Orquídeas* - tradición clásica

Abstract

Classical Tradition must be understood from two perspectives: on one hand, it is the recurrence, on the part of the author, of elements associated with the Classical World, which are updated or acquire new meanings in the work and, on the other hand, it is the discipline that studies these recurrences. In this way, this work will show how Lisímaco Chavarría, approaching the sources of the Classic World, uses a variety of classical motifs, both Greek and Roman, to develop, in his poetry book *Orquídeas*, the most various themes.

Keywords: classical tradition - Lisímaco Chavarría – *Orquídeas*

Introducción

Cada vez que se trata el tema de la tradición clásica en la literatura occidental, resulta necesario tener claro que de esa manera se alude a dos conceptos; por un lado, se hace referencia a los elementos clásicos que se muestran en los textos y, por otro lado, a la disciplina que se encarga de estudiarlos y analizarlos en relación con el nuevo contexto en el que entran en juego.

En 1949, Highet acuñó el término *The Classical Tradition*, el cual fue tomando fuerza desde entonces hasta consolidarse en la actualidad como una rama sólida de los estudios clásicos. Isidoro Muñoz Valle, en 1964, fue el primero en utilizarlo en español, cuando publicó su obra *La Tradición Clásica en la lírica de Bécquer*. Según García Jurado (2007) podría afirmarse, con plena certeza, que Highet ideó el término tomando como punto de partida el trabajo de Doménico Comparetti, titulado *Virgilio nel medioevo*.

En dicha investigación, Comparetti (1967), citado por Laguna (2004), afirmaba que lo que pertenecía a la ‘tradición clásica’ estaba restringido a ser visto como una herencia o “legado literario grecolatino pagano, tal como se transmitió en la Edad Media”. Como se observa, Comparetti se valió de lo que hoy se considera el método positivista, es decir, el paradigma de ‘A en B’. En el que ‘A’ es el elemento clásico grecolatino directo y ‘B’, el texto moderno en el que se alude directamente al anterior. Para García Jurado (2007), Highet (1949), con su trabajo, ofreció una perspectiva más elaborada de la tradición clásica que la mostrada por Comparetti y, con esto, genera el punto de partida para un sinnúmero de publicaciones posteriores las cuales conjuntaban los métodos tradicionales con visiones modernas, ampliando desde luego, la noción positivista de ‘A en B’, de manera que los puntos de encuentro entre los textos antiguos y los modernos no solo partiesen de posibilidades de estudios novedosas, sino,

aquellas en la que no puede pasarse por alto la capacidad de selección y la reintegración que los propios receptores modernos poseen de las obras que leen.

Se debe tener en cuenta que el autor moderno puede emplear tradición clásica en un texto, aunque no sea consciente del uso de pasajes míticos, o bien, de la incorporación de elementos clásicos (personajes, metáforas, ideas, nociones sobre diversos temas, posiciones filosóficas, entre otros) tomadas de textos clásicos (griegos o latinos), pues las estructuras míticas de su pensamiento hacen que, de forma inconsciente, las incorpore en la trama de la nueva producción.

Unido a lo anterior, puede considerarse a los clásicos como modelos y puntos de partida temáticos para el desarrollo de nuevos textos y, con estos, nuevas interpretaciones, ya que la tradición clásica es el “reencuentro con la reescritura que actualiza cada uno de los afluentes literarios de los que se nutre” (Jurado, 2015, p.132). En ese sentido, no se trata únicamente de encontrar la mención directa de elementos clásicos grecolatinos, sino que, además de esto, se deben localizar los ecos clásicos que han perdurado en los textos modernos, las ideas comparables con ideas antiguas, pero que se reestructuran para cumplir con objetivos solamente realizables en el nuevo contexto, es decir, en el del texto moderno.

Es así como, a partir de esos postulados sobre la tradición clásica, se mostrará cómo Lisímaco Chavarría¹, habiendo bebido de las fuentes del mundo clásico, recurre a una cantidad de variados motivos clásicos griegos y romanos, para desarrollar, en su poemario *Orquídeas*, primer libro publicado del autor, las más

¹ Lisímaco Chavarría (1878-1913) desempeñó como poeta, pintor y escultor. Su origen fue humilde, campesino, lo cual devino en el menosprecio por parte de otros autores de la época. Su obra poética refleja esta lucha.

diversas temáticas; por ejemplo: la muerte, la condición efímera de los humanos, pero también la belleza y sutileza de las flores.

En cuanto a la manera en la que será llevado a cabo el análisis, lo primero será leer todo el poemario y extraer de cada poema los personajes míticos que se ofrecen en ellos, posteriormente se realizará una clasificación de estos en personajes de principio femenino (diosas, mujeres y mujeres heroicas); personajes de principio masculino (dioses, hombres y héroes), seres mitológicos (bestias) y ecos mitológicos. Luego de eso, se analizará la función que cumple cada uno en el texto, es decir, se establecerá para qué Lisímaco Chavarría recurre a elementos de tradición clásica en la construcción de sus poemas.

Finalmente, se concluirá cuál es el nivel de cercanía y conocimiento que dicho autor poseía en relación con el mundo clásico.

Elementos clásicos en el poemario *Orquídeas*: clasificación

Lisímaco Chavarría, nació el 10 de mayo de 1878, en la ciudad de San Ramón, conocida popularmente como la “tierra de poetas”, de la provincia de Alajuela, Costa Rica. Toda su obra está marcada por la presencia de rasgos modernistas; no obstante, no se aferra en su totalidad a los lineamientos de dicho movimiento literario.

En su poética, según Araya (2012, p. 14), se observa un eclecticismo desde las primeras obras y a lo largo de varias etapas en su creación artística, aunque siempre mantiene la constante de su estilo dirigido a lo telúrico. En los trabajos realizados en esta época, se notan rasgos que lo acercan al modernismo, aunque no en aspectos aristocratizantes ni cosmopolitas propios del modernismo parnasiano, con aspectos como la evasión y el escapismo. Se sitúa más bien dentro del modernismo simbolista,

ya que ofrece una cosmovisión del mundo en la que la moral y las virtudes espirituales pesan más que lo estéticamente agradable.

Antes de iniciar el análisis de los poemas y de las manifestaciones de aspectos clásicos en el poemario *Orquídeas* de Lisímaco Chavarría, es importante hacer un recuento de las alusiones clásicas, que permitan hacerse una idea de la recurrencia de estos elementos en la obra del autor costarricense.

Importancia de la tradición clásica en el poemario *Orquídeas* de Lisímaco Chavarría

“Medallón” es el primero de los poemas, del poemario *Orquídeas* de Lisímaco Chavarría, en el que es posible notar cómo el autor utiliza y expone las fuentes clásicas como herramientas con las que esculpe la hermosura de quien es fuente de inspiración para él. Es así como, en dicho poema, el hablante lírico principia lo que, a lo largo de su poemario, se consolida como la manifestación concreta de la tradición clásica.

En el texto anterior, ya en el primero de los versos, es posible percatarse cómo el hablante lírico compara a su amada con una diosa, pues se advierte “Mira esa diosa sobre plinto de ónix” (v. 1.). Al realizar un acercamiento comparativo de su amada con una diosa, la dota, inmediatamente, de todos los calificativos que usualmente se le atribuyen a las divinidades, esto es, por ejemplo, una belleza excepcional, inalcanzable, inspiradora, en resumen, dotada de la perfección absoluta.

Esa caracterización es reforzada por Chavarría cuando asocia a quien ha inspirado este poema con Venus, diosa del amor, y con la fortaleza y belleza de las heroínas griegas. Así dice: “de amplia frente y perfil como el de Venus (...) mira el donaire de su faz divina,/ digna de aquellas heroínas griegas” (vv.3-9). Pero no se queda ahí: en su afán por describir la fuente de su inspiración,

menciona que “ella” es “la musa misteriosa que sonríe conmigo, o mis tristezas llora” (v.10.); es decir, su amada es como Cal ope la musa de la poesía, pues es quien dirige su poema, pero al mismo tiempo quien lo inspira para crearlo. Invoca a la musa, al igual que Homero, Hesíodo o Píndaro, pues es ella la que pondrá en su mente y su pluma, las palabras justas para componer la pieza poética.

En este poema, “Medallón”, queda claro que, para el autor, la belleza de su amada es solo comparable con la de las diosas, pues “ella”, como la llama, es “bella, escultural, de rostro noble, / y en su conjunto de hermosura ostenta los contornos magníficos de Diana/ y las turgencias vírgenes de Leda” (vv. 17-20).² Diana es la diosa itálica y romana, asociada a la caza, la naturaleza y la luna (Grimal 1981, p. 137), elementos que el autor exalta a lo largo de su poemario (principalmente en las dos últimas piezas), asimismo, se trata de una diosa que destacó siempre por su belleza natural y lozan a³. Unido a lo anterior, como se not  en la cita, compara el cuerpo de “ella” con el de Leda, quien, por su gran atractivo, había sido poseída por Zeus, el padre de los dioses y los hombres, zoomorfizado en Cisne. (Grimal 1981, p. 311).

Una vez más, Chavarría recurre a la tradición clásica para concebir sus versos y, con esto, deja en claro dos situaciones: la gran significación que poseen los elementos clásicos aplicados en metáforas y símiles bien concebidos y, asimismo, el amplio conocimiento que el autor posee de dichos elementos, tal como se verá a lo largo de este trabajo.

² Podríamos imaginar que Rosa Corrales, esposa, debió sentirse muy halagada con este poema, pues el poemario completo apareció a nombre de ella. Incluso, su portada original incluye un grabado con la imagen de Rosa de Chavarría, realizado por Tomás Povedano.

³ Por su belleza sufrió los acosos de Acte n, joven que quiso espiarla mientras ella se daba un baño en un estanque y que terminar  muy mal por tal atrevimiento.

En el poema “Mármol”, Lisímaco recurre a la figura retórica de la écfrasis para describir una escultura, a tal punto que es posible imaginarla con la claridad que se tendría al verla de frente. Es una escultura preciosa, perfecta: “luce su cuerpo juventud lozana/ y el donaire divino de las diosas,/ peregrina esbeltez de circasiana/ y en su faz la frescura de las rosas” (vv. 9-12). Como se nota, nuevamente recurre a la mención de la divinidad como máximo punto de elevación de la belleza; no obstante, lo puramente clásico se manifiesta cuando el autor menciona que la escultura, con la que compara a cierto tipo de personas, parece haber sido esculpida por algunos escultores griegos: “Miradla semejante a un mármol terso/ tallado por Lisipo o Praxiteles;/ hay en su voz la vibración del verso/ y en su boca el frescor de los claveles” (vv.13-16). Ahora bien, Lisipo y Praxiteles, no solo son escultores griegos, sino que, según Stewart (1983), son los más importantes escultores de la transición entre las épocas clásica y helenística de los que se tiene registro material; sus trabajos destacaron principalmente por el realismo y la atención en los detalles.

El poeta se vale de esa descripción ecfástica y preciosista de la escultura para que el lector, no solo se haga una idea de la belleza sin igual, pero vacía, que poseen algunas personas. Se trata de una belleza que eleva lo más alto que puede, tan alto como las diosas, solo para dejarla caer y estrellarla (y estrellarnos) contra una realidad muy dura (a propósito del mármol): hay quienes son hermosos, cual escultura “por geniales artistas cincelada...” (v. 2), pero esto no es lo más importante, ya que la escultura “es bella en fin, cual lo es un torso griego;/ en su dulce mirar fulgura calma,/ pero es de mármol, ¡pues le falta fuego/ y afectos y ternuras en el alma!” (vv. 21-24).

En los poemas “De noviembre” y “Para ellas”, el autor desea saber en vida, si, al momento de su muerte, cuando su cuerpo

“yazga en el lecho de la tierra,/ allí donde concluyen para siempre/
 las locas vanidades, las quimeras” (vv. 3-4), alguien irá a dejarle un
 ofrenda. En él, el hablante lírico alude a la noción clásica del
 olvido, que lo concibe como lo peor que puede sucederle a los
 mortales, ya que, para los antiguos griegos, la verdadera muerte
 ocurría cuando el fallecido era olvidado completamente por
 quienes lo conocieron en vida. Por lo tanto, lo que pide el
 moribundo en “De noviembre” es que lo lloren, porque el llorar
 implica amar y por esto, recordar. Lo mismo se creía en la Grecia
 antigua, en la que lamentarse por la partida del fallecido
 implicaba algo más que simplemente llorar, ya que, según
 Garland⁴ (citado por Sourvinou-Inwood, 1995), las lamentaciones
 de las mujeres cercanas a la familia evidenciaban las relaciones
 familiares que se encontraban en la base del proceso de
 redistribución de roles en la casa. Además, se pensaba que el llanto
 hacía que el espíritu del fallecido se percatara de que había sido
 apreciado, lo cual, de algún modo, lo regocijaba y esto facilitaba
 aún más su paso al “más allá”. Esta noción del llanto ante el
 recuerdo es lo que el autor afirma cuando menciona: “Solo ansío
 que refriegues con tus lágrimas/ el polvo removido de mi huesa/
 ¡con lágrimas vertidas cuando encuentres/ los versos en que he

⁴ Según Garland (citado por Sourvinou-Inwood, 1995), si los vivos demostraban
 desentendimiento con los muertos, corrían el riesgo de ser atormentados por el
 espectro, pero no solo por eso sino porque estos podían ir donde Perséfone y quejarse
 del maltrato *posmortem*, y así desencadenar una maldición contra quienes no brindaron
 los cuidados requeridos durante el ritual funerario. Estos castigos podían ir desde
 infertilidad hasta la demencia. Por otra parte, un muerto que se considerara dejado en
 abandono, podía convertirse en un ente peligroso para la familia o incluso para la
 comunidad y la única manera de apaciguar su ira radicaba en las libaciones que los vivos
 destinaran en su honra. Por el contrario, si el fallecido quedaba complacido por la
 perfección y la absoluta completud en la realización de los rituales en su honor, podía
 convertirse en un gran aliado para los vivos, ya que por medio de sus apariciones
 adquiriría el valioso cargo de portar noticias futuras o decodificador de oráculos. Esta
 característica del muerto formará parte indesligable de la épica griega y será heredada,
 como se verá en otro apartado, por los etruscos y los romanos.

impregnado mis ternezas!” (vv.13-16). Entonces, aunque, la muerte es un fenómeno inefable y odioso, se torna menos aterradora, si existe la noción paliativa o esperanzadora del recuerdo.

Son recurrentes las menciones directas a elementos clásicos, por ejemplo, en el poema “Orquídeas blancas”, la presencia de tradición clásica se registra a partir de la mención directa del dios griego Apolo, a quien asocia, como es usual, con el sol y la luz que emite, la cual simboliza sabiduría, belleza, energía o fuerza. Asimismo, es mencionado en otros poemas, incluso, en algunas ocasiones, con el nombre de Febo (como lo llamaban los romanos a su divinidad similar) tal es el caso de “Blasón”, “La mañana”, “En Palatino”, “De mi salterio”, “Jesús en el Tiberíades” y “La tarde” en los que, además de representar al astro rey, simboliza la vida y la luz que embellece con su brillo las agrestes y virginales selvas.

Otro ejemplo de esta presencia clásica se encuentra en el poema “Agreste”, en el que se describe la belleza que encierra la selva virgen y el regocijo que puede encontrarse al conocerla y adentrarse en ella. Lo llamativo de este poema, desde el punto de vista de la tradición clásica, es cómo el autor reconfigura el mito romano de Favonio y Fiora. El mito originalmente cuenta cómo un hermoso día de primavera Fiora fue vista por Favonio (llamado Céfiro por los griegos), dios del viento quien, en el instante en que la vio, quedó perdidamente enamorado de ella y decidió raptarla para luego convertirla en su esposa.

Así las cosas, al igual que en el mito, en el poema, Chavarría invita al ‘tú’ lírico a visitar la selva, la cual describe con detalle, principalmente su ‘flora’ y en su descripción le dice que “Favonio que discurre entre la fronda/ y hace temblar las algas de la fuente/ aquí en la selva buscará tu frente/ para besar tu cabellera blanca” (vv.13-16).

Ahora bien, Céfiro, el dios griego del viento más delicado, es mencionado además, en los poemas “Orquídeas Blancas” y “La

tarde”, como un ligero soplo que trae consigo el frescor de la naturaleza.

En otro de sus poemas, “Laocoonte”, la alusión mítica es evidente, pues como se aprecia, el poema lleva el mismo nombre que uno de los personajes más interesantes de la mitología griega. Según Grimal (1981, p. 305), en el momento en que los griegos simulaban el reembarque dejando un caballo de madera en la playa, los troyanos encargaron a Laocoonte que ofreciese un sacrificio a Poseidón con el ruego de que acumulase tempestades en la ruta de las naves enemigas. Pero cuando el sacerdote se disponía a inmolar al dios un toro, dos enormes serpientes salieron del mar y se enroscaron en sus dos hijos. El padre corrió hacia ellos, pero los tres murieron ahogados por los monstruos. Ante este prodigio, los troyanos creyeron que lo más prudente era introducir en la ciudad el caballo griego, pues, Laocoonte se había opuesto a ello (él sabía que el caballo estaba preñado de griegos) y no querían terminar de la misma manera que el sacerdote. Ahora bien, la representación de dicho personaje y sus hijos, siendo tomados por las serpientes, ha sido motivo para cientos de artistas a lo largo de la historia; no obstante, la más reconocida de todas es el grupo escultórico elaborado por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, que hoy se encuentra en el Museo Pio Clementino, en el Vaticano. Dada la belleza y corta extensión de este poema, vale la pena transcribirlo completo:

Maravilla de clásica escultura
que recuerda de Grecia los fulgores,
es el grupo que diestros escultores
en mármol entallaron con tersura.
Del triste Laocoonte la amargura
revela de su cuerpo los dolores;
y al lanzar los postreros estertores
se retuerce luchando con bravura.
Dos serpientes feroces de Tenedos

lo enlazan a sus hijos con enredo
 quitándoles al cabo la existencia.
 ¡Así el genio sostiene ruda lidia
 con la sierpe terrible de la envidia
 que le acosa y le muerde sin clemencia!

Lo fascinante de esto es que Lisímaco se basa en el mito, en el grupo escultórico, el cual describe, cual si fuera él mismo el escultor, para cerrar el poema con una sentencia o, quizás, una sátira.

En el poema “Semblanza”, son varios los momentos en los que el autor recurre a personajes del mundo clásico, los cuales son utilizados para establecer comparaciones a partir de las que va desarrollando descripciones de espacios, personas, sentimientos y demás situaciones que atañen a pensamientos y sensaciones complejas. Así, por ejemplo, desde el primero de los versos se nota cómo, al mismo estilo de los poetas de la Antigüedad, se inicia con una presentación de las musas como inspiradoras de cantos, aunque estos son “cantos glaciales do imprego mi amarga tristeza” (v.1), posterior a ello se menciona a Leda, mito del que se habló anteriormente y, ahora como novedad, se describe la belleza escultórica y divina de la Venus de Milo, de esa ‘musa’, que es la luna, pues “De tarde, cuando Helios cual nave de fuego en celajes de minio navega,/ y el palio cetrino la noche prepara y tachona con áureos topacios/ desciende⁵ y a intensos pesares a solas conmigo se entrega” (vv. 5-7). Esa luna íntima, inspiradora, es hermosa, la más hermosa que puede haber, porque “parece una virgen soñada del Sanzio, su faz envidiárala Onfalia” (v. 4). Esta última cita presenta dos manifestaciones de tradición clásica notables: por un lado, alude a Rafael Sanzio (1483-1520), importante pintor y arquitecto italiano del Renacimiento y uno de los primeros exponentes de la corriente neoclásica, tal como sus

⁵ Se sobreentiende “mi musa”.

pinturas, *La academia de Atenas* (1510-1512), *El Parnaso* (1510) y *El triunfo de Galatea* (la nereida) de 1511, lo demuestran y, por otra parte, hace referencia a Onfalia, hija del rey Yardano, de Lidia, reconocida por su belleza incomparable, quien, además, mantuvo cautivo a Hércules durante varios años, tras ser vendido este por Hermes, quien le concedió la salud, anteriormente perdida por asesinar a Ífito (Grimal, 1981, p. 388). En ambos casos, la función que cumplen tales referentes es, al igual que sucede en la mayor parte de este poemario, la de resaltar la belleza del destinatario de sus versos. En este caso, el mito, como lo menciona Laclau (2014, p. 54) pierde su carácter de referencia y reaparece como nuevas formas discursivas. Estas, como derivados modernos, asignan una dimensión semántica renovada y operan como formadores de un *logos* que intenta describir algo a partir de la atribución o superación de las cualidades que consignan los mitos o personajes míticos en su origen.

Asimismo, Chavarría compara a esa confidente, que describe en su poema, con Andrómeda, no la doncella hija de Cefeo, rey de Etiopía, quien es entregada en sacrificio a un enorme monstruo marino para calmar la ira de los dioses, por el atrevimiento de su madre Casiopea, pero a quien el Perseo rescatará finalmente (Grimal, 1981, p.27), sino a la constelación, que posee en su parte interna un fulgurosa estrella, cuyo color verde es idéntico al que poseen las esmeraldas. Nuevamente, el recurso mítico se utiliza como medio para resaltar la belleza de aquella a la que se dirigen los versos.

Unido a lo anterior, en cuanto a la invocación de la musa, algo similar se lleva a cabo en el poema “A Urania”, musa que, según Grimal (1981, p. 534) estaba relacionada con la astronomía y la astrología, pues era pariente de Urano, la personificación del cielo. Asimismo, el acercamiento a las creencias griegas antiguas se enfatiza cuando el poeta clama a Urania diciéndole: “¡Acércate mi

bien, no me desdeñes!/ Contéplame a tus plantas de rodillas/, como adoraban las mujeres griegas en los templos a Venus Afrodita.” (vv. 9-12). Como se puede observar, aunque mezcla mitología griega con mitología latina, Lisímaco Chavarría conoce las costumbres griegas en cuanto a rituales de adoración se refiere y sabe que únicamente adorando a la divinidad como lo hacían los ‘antiguos’, podrá obtener la dicha de su cercanía.

En “Las cogedoras de café”, el poeta muestra las bellezas del campo cultivado de café, asimismo, describe con gran detalle el espacio bucólico de la faena diaria de las mujeres que lo cosechan. Entre tal bucolismo, llama la atención la referencia a la diosa romana Ceres, diosa que, según Grimal (1981, p. 99) era considerada la diosa de la agricultura, asimismo, de las cosechas y se relacionada con la fecundidad de la tierra y de la mujer.

Finalmente, otro de los poemas que presenta algunas manifestaciones de la tradición clásica es “Las parcas”. Nuevamente, se está frente a referencias directas a personajes del mundo clásico, en este caso, las Parcas, quienes son las diosas romanas (comparables con las Moiras, en la mitología griega) encargadas de tejer y cortar los hilos del destino y, por ende, de la vida, a saber, Cloto, Láquesis y Atropos. El poema describe cómo el poeta, en su lecho de muerte, escucha las voces de estas divinidades que lo llaman. La primera, Cloto, “un ósculo en la frente al vate puso/ [i] y él soñó que besábalo su amante” (vv.11-12); la segunda, Laquesis “ven a mi reino... seguía/ diciendo en su presencia” (vv. 13-14); la tercera, Atropos, finalmente “asiendo sus tijeras,/ [i]al bardo iluso le cortó la vida...!” (vv. 24-25). En este poema, la alusión a las parcas hace referencia al ciclo de la fama, es decir, el poeta alcanza la gloria pero, poco a poco, el final de esta llega, hasta que muere con él: “-¡Pobre poeta! [i] Olvida tus quimeras y los laureles de la Gloria, olvida!” (vv. 22-23).

Conclusiones

Por lo visto en cada uno de los poemas analizados, se puede determinar, con toda seguridad, que Lisímaco Chavarría poseía un enorme bagaje cultural en relación con el mundo clásico y las mitologías asociadas a este. No obstante, sus aproximaciones se podrían encasillar dentro del mencionado método positivista de A en B. Esto no le quita mérito a su trabajo, todo lo contrario, demuestra una grandiosa habilidad poética para incorporar esos elementos en sus versos y actualizar sus significados.

Cada una de las manifestaciones de la tradición clásica en la obra *Orquídeas* ha sido actualizada para responder a la necesidad expresiva y semántica del nuevo contexto. De esta manera, el autor recurre a personajes de la mitología para establecer comparaciones desde las que el destinatario del poema resulta siempre ensalzado, pues iguala o supera a las divinidades, esculturas y demás personajes del Mundo Clásico con las que se relaciona.

Referencias al Mundo Clásico en el Poemario <i>Orquídeas</i> de Lisímaco Chavarría			
Poema	Tipo	Nombre	Función
Mármol	Alusión mítica	Cuerpo como diosa, esculpida por Lisipo y Praxiteles, ambos escultores griegos	La mujer es tan bella como una escultura griega hecha por esos dos grandes escultores.
De noviembre	Mounstruo mítico	Quimera	Rarezas de la vida
	Objetos clásicos	Ánforas de creta	Ánforas en las que se depositaban las cenizas del difunto, vasos canopos. Las flores en la tumba equivalen para Lisímaco a los tributos

			y ofrendas en el Mundo Antiguo, pues el no llevarlas significaría el olvido para el muerto y esto realmente sería su desaparición total.
De noviembre y Para ellas	Alusión mítica	Ignorados restos	Relación con el olvido en mundo clásico.
De Nochebuena	Alusión mítica	Cierzo (Viento del Noroeste)	Skiron es el dios del viento del Noroeste. Se le asocia con el viento frío y seco del inicio del invierno. Es un hombre viejo y barbudo alado, con el cabello desordenado, vestido en túnica y calzado con coturnos. Lleva entre sus brazos una vasija de bronce de la cual esparce ardientes cenizas.
Orquídeas blancas	Alusión Mítica	Céfiro	Viento
	Dios	Apolo	Representa el sol y la vida que embellece con sus rayos la agreste y virginal selva.
Agreste	Dios romano	Favonio equivalente a Céforo.	Mito de Favonio y Fiora, muy atinado para construir un poema que hace referencia a lo agreste.
	Diosa	Musa	Fuente de inspiración para el poeta, que

			toca la lira y canta pues con el canto aleja sus pesares.
Laocoonte	Personaje homérico	Laocoonte	Se basa en la escultura de Laocoonte para cerrar con una sentencia moral, las envidias que causan tanto daño a los artistas.
Semblanza	Diosa	Musa	Inspira cantos
	Diosa	Leda	Gentileza
	Diosa	Venus	Belleza
Excepciones	Hombre	Sanzio	Pintor del renacimiento.
	Mujer	Onfalia	Contar el mito y relacionarlo con la onfalia (género de flor).
	Dios	Helios	Como el sol
	Mujer mítica /constelación	Andrómeda	Luna, brillante cual estrella que inspira al poeta.
Las parcas	Diosas	Cloto	Conduce al poeta hacia la muerte.
	Diosas	Láquesis	Representa efímero de la vida.
	Diosas	Atropos	Cortó la vida.
Blasón	Dios	Febo	Belleza
	Dios	Apolo	Belleza en los trazos cual rayos de sol.

Boceto	Alusión	La Odisea	La navegación por el Ponto y el error de las naves.
Una torcaz	Alusión diosas	Primavera	La belleza
Jesús en el Tiberiades	Dios	Febo	Luz, sol
En la contienda	Dios	Titanes	Representan fuerza y su poder.
De mi salterio	Dios	Febo	Sol
	Alusión mítica	cierzos	Viento mítico
	Alusión mítica	Ciprés	Arbol relacionado con el cementerio y la muerte.
La mañana p.	Dios	Apolo	Sol, Luz
La tarde	Dios	Céfiro	Viento
	Dios	Febo	Sol
En Palatino	Personajes de la Antigüedad Roma	Nerón Octavia, Séneca y Lucano	Narra una orgía romana.
	Dios	Apolo	El sol
A Urania	Diosas	Urania	Musa celestial, hermosa, belleza.
Las cogedoras de café	Diosa	Ceres	La fertilidad y la cosecha

Bibliografía

Araya, M. I. C. (2012). Lisímaco Chavarría y su aporte a la lírica costarricense. En *Repertorio Americano*, (22), pp. 13-22.

Comparetti, D. (1967). *Virgilio nel medio evo*. Firenze: Nouva Italia.

García Jurado, F. (2007). ¿Por qué nació la juntura “Tradición Clásica?”. Razones historiográficas para un concepto moderno. En *Estudios Latinos*. 27 (1): pp. 161-192.

García Jurado, F. (2015). Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos. Mexico: UNAM, p. 132.

Grimal, P. (1981). Diccionario de Mitología Griega y Romana. Barcelona: Paidós.

Laclau, E. (2014). Sobre los nombres de Dios. En *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Laguna Mariscal, G. (2004). ¿De dónde procede la denominación “Tradición Clásica?” En *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 24 (1): pp. 83-93.

Rico, F. (1991). *La tradición y el poema*. Barcelona: Seix Barral (pp. 269-300)

Sourvinou-Inwood, C.(1993). Male and female, public and private, ancient and modern. En: Reeder, E.(1995) *Pandora*. Princeton. Princeton University Press.

Aquiles/Héctor y Arjuna/Karṇa: dos visiones del heroísmo épico

Aquiles/Héctor and Arjuna/Karṇa: two visions of epic heroism

Roberto Morales Harley

Universidad de Costa Rica

República de Costa Rica

roberto.moralesharley@ucr.ac.cr

Resumen

El artículo analiza a Aquiles y Héctor en los cantos IX y XVI de la *Iliada*, así como a Arjuna y Karṇa en los libros VI y VIII del *Mahābhārata*, con la intención de comparar las dos visiones de heroísmo. A partir del análisis de citas procedentes de estas fuentes, se formulan dos tipologías: las diez cualidades del héroe épico griego y las diez cualidades del héroe épico indio. Como conclusión, se postulan la muerte y la pena como ejes temáticos comunes tanto para los dos pares de personajes como para las dos tipologías de heroísmo.

Palabras clave: Aquiles/Héctor - Arjuna/Karṇa - héroe épico griego - héroe épico indio.

Abstract

The paper analyzes Achilles and Hektor in *Iliad* IX and XVI, as well as Arjuna and Karṇa in *Mahābhārata* VI and VIII, aiming to compare both visions of heroism. On the basis of the analysis of quotes pertaining to these sources, two typologies are formulated: the ten qualities of the Greek epic hero, and the ten qualities of the Indian epic hero. As a conclusion, death and grief are proposed as thematic axes that are common to both the two pairs of characters and the two typologies of heroism.

Key Words: Achilles/Hektor - Arjuna/Karṇa - Greek Epic Hero - Indian Epic Hero.

Introducción

En la Antigüedad, tanto la literatura griega como la sánscrita nos ofrecen obras maestras de la literatura épica. Por el tono guerrero, es común contrastar la *Ilíada* con el *Mahābhārata*¹, mientras que, por el matiz de aventuras, es habitual confrontar la *Odisea* con el *Rāmāyaṇa*. Entre los diversos aspectos por comparar, se encuentra el héroe, el protagonista del poema épico. Así, se esperarían ciertas semejanzas entre Aquiles y Arjuna, por un lado, y entre Odiseo y Rāma, por el otro. La presente propuesta ahonda en el primer par de personajes. Más aún, a partir de la premisa de que la dignidad heroica solo alcanza su pleno desarrollo ante un oponente igualmente digno, se aborda la relación entre protagonista/antagonista, tanto en la *Ilíada* como en el *Mahābhārata*: Aquiles/Héctor y Arjuna/Karṇa.

La *Ilíada*, una obra bastante específica, se centra en la figura de Aquiles durante el último año de la guerra de Troya, que enfrentó a los griegos, dirigidos por Agamenón, con los troyanos, capitaneados por Héctor. El *Mahābhārata*, una producción bastante más general, relata los hechos ocurridos antes, durante y después de la batalla de Kurukṣetra, durante la cual los cinco hermanos Pāṇḍavas, a saber, Yudhīṣṭhira, Bhīma, Arjuna, Nakula y Sahadeva, combatieron contra sus cien primos Kauravas, cuyo líder era Duryodhana.

En el caso de la *Ilíada*, los cantos IX y XVI resultan clave, no solo para la trama narrativa, sino también para la evolución del propio Aquiles. El IX (“La embajada”) es un primer intento, fallido, para deponer la célebre cólera de Aquiles que ha dado inicio al poema: los embajadores Odiseo, Fénix y Áyax ofrecen sendos discursos, con los que logran, al menos, que Aquiles permanezca

¹ E.g. Pande (1991), en el contexto de los contactos culturales entre India y Grecia; o Allen (2002), desde la perspectiva del origen común indoeuropeo.

en el campamento griego. A su vez, el XVI (“La principalía de Patroclo”) es un segundo intento, exitoso esta vez, aunque no de la forma en que se esperaba: el amigo Patroclo consigue, únicamente, la armadura y el ejército de Aquiles, con los que acaba por dar muerte a Sarpedón, para, seguidamente, morir a manos de Héctor.

Con respecto al *Mahābhārata*, los libros VI y VIII devienen relevantes por razones similares. El VI (“El libro de Bhīṣma”) marca el inicio del conflicto armado: Bhīṣma, el abuelo de los combatientes, funge como general del ejército Kaurava durante los primeros diez días de enfrentamiento, hasta su derrota, postrado en un lecho de flechas. Es en esta sección de la obra que se inserta una de las interpolaciones más famosas de la literatura sánscrita: la *Bhagavad Gītā*, cuya enseñanza orientada a la acción sin apego a resultados alcanzó a influir, incluso, en Gandhi. Por otra parte, el VIII (“El libro de Karṇa”) prefigura el desenlace del poema: Karṇa, el mejor guerrero del bando Kaurava, asume el rol de general por tan solo dos de los últimos días de la gran guerra, hasta su muerte a instancias de Arjuna.

Aquiles/ Héctor

De acuerdo con Nagy (2013: 45), el héroe griego posee tres características: 1) es atípico para su época, 2) es en extremo positivo o negativo y 3) es antagonico hacia el dios que más se le asemeja. Estos rasgos se aprecian con toda claridad en la figura de Aquiles:

- “1. Es atípico para su época: en *Iliada* XXIV 540, Aquiles es descrito explícitamente como *pan-a-(h)ōr-ios*, ‘el más ajeno a su época de todos’. Su atipicidad es una de las causas principales de su pena, la que lo convierte en *un hombre de pesar constante (...)*
2. Es extremo, mayormente en sentido positivo, puesto que es ‘el mejor’ en varias categorías, así como ‘el mejor de los

aqueos' en la *Iliada* homérica; no obstante, ocasionalmente es extremo en sentido negativo, como en sus momentos de furia marcial (...)

3. Es el antagonista del dios Apolo, con quien guarda una semejanza pasmosa (...)"

(Nagy, 2013: 46; traducción del autor)

La condición antagónica de Aquiles, en realidad, se configura en tres niveles: en el plano de la identidad, Aquiles, el mejor guerrero, se enfrenta a Agamenón, el principal guerrero, con motivo de la falta de compensación que desencadena su cólera (Míguez, 2010); en el plano de la alteridad, Aquiles, el griego, se mide con Héctor, el troyano, en un duelo que marca el final de la evolución del personaje; y, en el plano de la divinidad, Aquiles se asemeja a Apolo, con quien comparte, no solo su inclinación destructiva, sino también su interés por la música (*Il. IX*, 185-189), el porvenir (*Il. IX*, 410-416) y hasta la medicina (*Il. XI*, 828-832).

Por su parte, la condición extrema de Aquiles se articula, en el ámbito de los animales, en relación con los caballos. En la *Iliada*, el vocablo ἀρετή (perfección) se emplea tanto para Aquiles (*Il. IX*, 498; *XI*, 763) como para los caballos (*Il. XXIII*, 276, 374). Lo mismo ocurre con el epíteto ὠκύποδος (de pies ligeros), como ha señalado Benardete (2005: 48; traducción del autor): "Aquiles recibe el epíteto 'de pies ligeros' más que ningún otro hombre, pero un animal lo tiene con casi la misma frecuencia. Los caballos son *ôkypodes*. Se parecen a Aquiles en su virtud más honorable...".

La ἀρετή (perfección²), el concepto central de la ideología heroica griega, aparece definida en el discurso de Fénix, el cual,

² Normalmente, ἀρετή se traduce por "excelencia" (Liddell, Scott & Jones, 1996; Bailly, 2000). Adkins (1960: 31-39), en su célebre estudio sobre los valores en el mundo griego, lo considera un cúmulo de todas las "cualidades" valoradas positivamente. Por su parte, Yamagata (1994: 185-188), en su ensayo acerca de la moralidad homérica, lo entiende, simultáneamente, como una "bondad" y una "utilidad", al tiempo que reconoce su

precedido por el de Odiseo y seguido por el de Áyax, funciona también como núcleo de la propia embajada. Según dicho orador, la perfección es de naturaleza doble: comporta no solo las acciones heroicas, sino también las palabras heroicas. En este sentido, no ha de perderse de vista que el género literario en el que se inscriben estos ideales debe su nombre a la voz ἔπος (palabra).

[A] ‘τοῦνεκά με προέηκε διδασκέμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ῥητῆρ’ ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων’ (Il. IX, 442-443; “Por eso encargó que te enseñara todo esto: / a ser orador de palabras y autor de acciones”)³.

A propósito de esta dualidad, Benardete (2005: 13; traducción del autor) señala que “los hechos son realizados por *andres*, las palabras son dichas por *anthrōpoi*”. En griego antiguo, ἀνὴρ (varón) es una categoría más específica que ἄνθρωπος (ser humano). Las acciones bélicas, pues, serían varoniles, mientras que las palabras resultarían propias de la naturaleza humana. Como ocurría para la delimitación del antagonismo en Aquiles, la identidad y la alteridad devienen cruciales: el guerrero griego es un varón, pero los distintos grupos de personas que se definen por oposición a él son seres humanos (Benardete, 2005: 11-12): las esposas, los padres y los hijos, los antepasados y los descendientes,

carácter relativo, según se le contextualice en tiempos de paz o en tiempos de guerra. Desde una perspectiva etimológica, Beeks & van Beek (2010: 128-129) proponen, para ἄρετή, **h₂erh₁-*, la cual, tanto formalmente como por su semántica, se podría relacionar con **h₂er-* ‘encajar’, presente, por ejemplo, en el griego ἀρᾶσιςkw ‘adaptar’ y en el sánscrito *ṛtá-* ‘orden’. Con esta línea interpretativa coincide Larrañaga (1991-1992), quien lo traduce por “adaptación perfecta”. Con el español “perfección”, entendido como “acción de perfeccionar”, se propone aquí reflejar varios de estos matices: se trata de un ideal cultural, concebido como un proceso, orientado a un resultado y caracterizado por la bondad y la excelencia en grado sumo.

³ Para la *Ilíada*, el texto griego procede de Munro et Allen (1920) y la traducción española es del autor del trabajo. La ordenación *ad hoc* de las citas tiene por objetivo facilitar su mención en apartados posteriores.

los enemigos. Sin embargo, tal espacio público de la colectividad propicia la consecución de la perfección individual.

[B] ‘(...) ἀγορέων, ἵνα τ’ ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσι.’ (II. IX, 441; “...las asambleas, donde los hombres se vuelven distinguidos”).

El mismo prestigio implícito en la acción de atender a los discursos del héroe en la asamblea se halla en el reconocimiento social explícito de recompensar las contribuciones del héroe en el campo de batalla. La sociedad homérica opera por αἰδώς (vergüenza⁴), la cual puede ser de dos clases (Bernardete, 2005: 25; traducción del autor): “una que podemos llamar vergüenza mutua o militar; la otra, una vergüenza individual o cívica”. Aquella induce respeto por los iguales o los superiores; esta, por los inferiores. En adición, la militar se asocia a la cadena: γέρας (recompensa) - τιμή (honor) - κλέος (gloria), mientras que la cívica hace otro tanto con la μεγαλοψυχία (magnanimidad).

Briseida, en tanto premio al esfuerzo heroico, es el γέρας (recompensa) de Aquiles. La τιμή (honor) de Aquiles es inconmensurable, por lo que se materializa en este γέρας (recompensa). Privar a Aquiles de su γέρας (recompensa) es, por tanto, privarlo de su τιμή (honor) y, en última instancia, de su κλέος (gloria). Lo anterior por cuanto una gran τιμή (honor) en vida dará como resultado un κλέος (gloria) aún mayor después de la muerte. Así, la cadena γέρας (recompensa) - τιμή (honor) - κλέος (gloria) opera de lo material a lo inmaterial y de lo mundano a lo ultramundano.

Al quitarle a Briseida, Agamenón avergüenza a Aquiles en lo relativo a lo militar y a lo cívico. Ingenioso con las palabras, Aquiles embellece las acciones: así como todos los griegos

⁴ Cf. Cairns (1993), para un análisis profundo del planteamiento.

marcharon a Troya por el amor que Menelao le profesaba a su esposa Helena, del mismo modo, Aquiles peleaba por amor a su compañera Briseida. Tal es el deber de un ἀγαθός (bueno), esto es, de un hombre que se rige por la ἀρετή (perfección).

[C] ‘(...) ἐπεὶ ὅς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων / τὴν αὐτοῦ φιλεῖ καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν / ἔκ θυμοῦ φίλειον δουρικτητὴν περ ἑοῦσαν.’ (Il. IX, 341-343; “...puesto que cualquier hombre bueno y prudente / ama y cuida a la suya, como también yo / amaba a esta en mi pecho, aunque había sido ganada por la lanza”).

Un héroe sin recompensa carece de honor; sin honor, carece de heroísmo. Si Aquiles se separa del ejército griego es porque, como individuo, se encuentra alienado. Un hombre ἀτίμητον (indigno de honor) jamás alcanzará la ἀρετή (perfección).

[D] ‘ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω ὀπότε κείνων / μνήσομαι ὡς μ’ ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν / Ἀτρεΐδης ὡς εἶ τιν’ ἀτίμητον μετανάστην.’ (Il. IX, 646-648; “pero se me hincha el corazón por la cólera / cuando recuerdo aquello: me trató, entre los argivos, como un tonto el Atrida, / como si fuera un paseante indigno de honor”).

Un héroe privado de su heroísmo no es capaz de conseguir la gloria. Así como la recompensa no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar honor, del mismo modo, el honor no constituye un objetivo, sino una vía de acceso a la gloria. En síntesis, la cadena γέρας (recompensa) - τιμή (honor) - κλέος (gloria) se concibe, en la épica homérica, como una escalera, cada uno de cuyos peldaños se ha de subir para tener posibilidades de seguir ascendiendo. Por ello, Aquiles, limitado en cuanto a sus propios κλέα ἀνδρῶν (poemas épicos), se dedica a cantar los de los demás.

[E] ‘Μυρμιδόνων δ’ ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην, / τὸν δ’ εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ / καλῆ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ’ ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, / τὴν ἄρετ’ ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας: / τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ’ ἄρα κλέα ἀνδρῶν.’ (Il. IX, 185-189; “Ellos llegaron a las tiendas y a las naves de los mirmidones / y lo encontraron deleitándose en su ánimo con una lira de dulce sonido, / bella y bien acabada, que tenía puente de plata, / que, tras destruir la ciudad de Eetión, había tomado de los despojos, / con la que deleitaba su ánimo y cantaba las glorias de los hombres”).

La gloria y la muerte, en Homero, son insolubles. El κλέος ἄφθιτον (gloria imperecedera) es, paradójicamente, la única forma de inmortalidad para los mortales. De hecho, la idea de un καλὸς θάνατος (bella muerte) solo resulta comprensible a partir de esta visión de la muerte gloriosa como ruta a la inmortalidad. No se trata, claro está, de una inmortalidad espiritual a través del alma, sino de una especie de inmortalidad artística por medio de la memoria. En tanto se cante a Aquiles en su poema épico, Aquiles vivirá.

En la *Ilíada*, la muerte es la única manera de obtener gloria: matar a un oponente digno o morir a manos de un enemigo de valía. Todos los hombres mueren, pues es su destino; pero solo los héroes lo hacen heroicamente. Esta muerte heroica es el punto culminante de la ἀρετή (perfección): no en vano, se le denomina ἀριστεία (momento de mayor *areté*). En consecuencia, la muerte gloriosa se opone, en la *Ilíada*, a la vida sin gloria. Desde el punto de vista del destino, tales son las dos opciones que se le ofrecen a Aquiles: νόστος (regreso) y κλέος (gloria). El regreso a la ciudad Φθίη (muerte) implica la renuncia a la gloria; inversamente, la gloria ἄφθιτον (inmortal) conlleva la superación de la muerte.

Con todo, Aquiles rechaza la muerte y abraza la vida. Si la recompensa, así como se otorgó, se puede quitar, también el honor es susceptible de ser arrebatado y la gloria no es sino una

condición pasajera. La vida humana es igualmente efímera pero, al menos, hay certeza con respecto a su valor. La negativa de Aquiles de volver a la lid es, desde esta óptica, una celebración del presente y, en cierta forma, una postura pacifista, cuya inclusión en el “poema de la guerra” (Vidal-Naquet, 2000: 50) no deja de ser significativa.

[F] ‘οὐ γὰρ ἐμοὶ ψυχῆς ἀντάξιον οὐδ’ ὅσα φασὶν / Ἴλιον ἐκτῆσθαι εὐ ναιόμενον πτολίεθρον / τὸ πρὶν ἐπ’ εἰρήνης, πρὶν ἐλθεῖν νῆας Ἀχαιῶν, / οὐδ’ ὅσα λάϊνος οὐδὸς ἀφήτορος ἐντὸς ἐέργει / Φοῖβου Ἀπόλλωνος Πυθοῖ ἐνι πετρηέσση. / ληϊστοὶ μὲν γάρ τε βόες καὶ ἴφια μῆλα, / κτητοὶ δὲ τρίποδες τε καὶ ἵππων ξανθὰ κάρηνα, / ἀνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἐλθεῖν οὔτε λειστή / οὔθ’ ἐλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.’ (Il. IX, 401-409; “Para mí no es equivalente a la vida / ni cuanto dicen que tenía Ilión, la ciudad bien poblada, / en período de paz, antes de que llegaran los hijos de los aqueos; ni cuanto encierra el umbral de piedra del arquero, / Febo Apolo, dentro en la rocosa Pito. / En efecto, los bueyes y las gruesas ovejas son botines de guerra, los trípodas y las bayas cabezas de los caballos son bienes adquiribles; pero alcanzar de nuevo la vida de un hombre ni es un botín de guerra, de modo que retorne, / ni puede ser recuperada, después de que abandona el cerco de los dientes”).

La vida es el único bien que, una vez perdido, no se puede recuperar. Las palabras de Aquiles resuenan en las del Coro de *Antígona*: entre todos sus logros, la muerte es el único problema para el que el ser humano no ha sabido encontrar una solución. La muerte es vista, en la cultura griega antigua, como el componente esencial del destino. En este sentido, Benardete (2005: 14; traducción del autor) sostiene que el carácter definitorio del héroe responde a dos parámetros: “en primer lugar, en cuanto al linaje: los héroes son ya sea hijos de dioses o pueden hallar, en unas pocas generaciones, un ancestro divino; y, en segundo lugar, en cuanto a la providencia: los dioses se preocupan por su destino”.

Para reforzar la antítesis esbozada entre el individuo como ἀνὴρ (varón) y los miembros de la colectividad como ἄνθρωποι (seres humanos), se puede añadir que los dioses y el destino intervienen para propiciar la movilidad entre ambos niveles (Benardete, 2005: 15): los dioses elevan al ἀνὴρ (varón), pero el destino degrada a los ἄνθρωποι (seres humanos). Más aún (Benardete, 2005: 16), el ἀνὴρ (varón) sobresale durante la guerra, donde lo central son las acciones, mientras que los ἄνθρωποι (seres humanos) se pierden en la uniformidad de la paz, durante la cual tienen cabida los discursos. Por ello, Aquiles, quien ha dejado de pelear, se deleita cantando acerca de las peleas de otros.

Algo similar ocurre con Héctor. Benardete (2005: 20) ha enfatizado el empleo del epíteto μεγάθυμοι (magnánimos) para los troyanos en un contexto guerrero, al tiempo que el epíteto ἵππόδαμοι (domadores de caballos) cuando la temática es pacífica. Siguiendo esta línea argumentativa, Héctor se eleva a la categoría de héroe épico, primero, al dar muerte a Patroclo y, después, al morir a manos de Aquiles.

[G] ‘ἤδη νῦν Ἑκτορ μεγάλ’ εὐχεο: σοὶ γὰρ ἔδωκε / νίκην Ζεὺς Κρονίδης καὶ Ἀπόλλων, οἳ με δάμασσαν / ῥηιδίως: αὐτοὶ γὰρ ἀπ’ ὤμων τεύχε’ ἔλοντο. / τοιοῦτοι δ’ εἶ πέρ μοι ἐείκοσιν ἀντεβόλησαν, / πάντες κ’ αὐτόθ’ ὄλοντο ἐμῶ ὑπὸ δουρὶ δαμέντες. / ἀλλὰ με μοῖρ’ ὀλοῖ καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός, / ἀνδρῶν δ’ Εὐφορβος: σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.’ (II. XVI, 844-850; “Héctor, ufánate ahora con altivas palabras, / pues Zeus, el Cronida, y Apolo te dieron la victoria. / Ellos tomaron fácilmente la armadura de mis hombros. / Si veinte hombres tales me hubieran enfrentado, / todos al punto habrían muerto, sometidos por mi lanza. / Me mataron el implacable destino y el hijo de Leto; / además, entre los hombres, Euforbo. / Tú me asesinas de tercero”).

Con base en el análisis de las citas [A-G], se propone la siguiente tabla para resumir las cualidades del héroe épico griego:

TABLA 1

Las diez cualidades del héroe épico griego

I. Componentes previos a la participación épica		1) Linaje (γένος) 2) Destino (μοῖρα)
II. Recursos disponibles durante la participación épica	Recursos propios	3) Formación (παιδεία) 4) Acciones (ἔργα) 5) Palabras (μῦθοι)
	Recursos ajenos	6) Recompensa (γέρας) 7) Honor (τιμή) 8) Gloria (κλέος)
III. Componentes posteriores a la participación épica		9) Muerte (θάνατος) 10) Perfección (ἀρετή)

Puesto que la épica griega inicia *in medias res* (a mitad de la acción), no todas las cualidades del héroe épico se evidencian de manera explícita en el poema. Por ello, la primera distinción relevante es entre recursos y componentes: por un lado, los recursos, tanto propios como ajenos, con los que el héroe cuenta *durante* la acción; por un lado, los componentes implícitos, cuyas características los sitúan *antes o después* de dicha acción.

Los componentes previos a la participación épica incluyen γένος (linaje) y μοῖρα (destino). El linaje determina los acontecimientos desde la perspectiva humana, mientras que el destino hace otro tanto desde la óptica divina. Por su linaje, Héctor, el hijo de Príamo y Hécuba, se asocia con lo humano; y Aquiles, el hijo de Peleo y Tetis, con lo divino. No obstante, ambos se elevan a la categoría heroica, en la medida en que el destino así

lo propicia: a Aquiles se lo anuncia su madre Tetis [cita F], a Héctor se lo recuerda su oponente Patroclo [cita G].

Los recursos disponibles durante la participación épica se clasifican en tres propios y tres ajenos. Los propios son μῦθοι (palabras) y ἔργα (acciones), englobados por el concepto de παιδεία (formación). En la *Iliada*, lo narrativo reviste igual importancia que lo discursivo [cita A]: el preceptor Fénix se lo expresa a Aquiles [cita B], el enemigo Patroclo se lo repite a Héctor [cita G].

Por su parte, los recursos ajenos son γέρας (recompensa), τιμή (honor) y κλέος (gloria), cuyo carácter escalonado los pone en estrecha relación. Desde el punto de vista de Aquiles, tener a Briseida es ser recompensado [cita C] y perderla es ser deshonrado [cita D], por lo que, incapacitado para lograr su propia gloria, se limita a cantar las de los demás [cita E].

Por último, los componentes posteriores a la participación épica son θάνατος (muerte) y ἀρετή (perfección). La muerte es la culminación de la gloria y, por ende, la plenitud de la perfección. El héroe épico griego es mortal e imperfecto, pero, al abocarse a su faceta más noble, se vuelve inmortal y perfecto. En este sentido, opera una suerte de dialéctica de la perfección: al matar a Patroclo, Héctor le ayuda a obtener la perfección y, a su vez, mejora sus propias posibilidades de alcanzarla [cita G]; asimismo, al matar a Héctor, Aquiles lo favorece en su camino hacia la perfección y, al mismo tiempo, suma méritos en su ruta personal.

En suma, el heroísmo épico griego en la *Iliada* se concibe, para el protagonista Aquiles y el antagonista Héctor, como un perfeccionamiento, desarrollado a lo largo de la vida y concluido con la llegada de la muerte.

Arjuna/ Karṇa

Arjuna es, entre sus hermanos, quien posee cualidades heroicas en mayor grado⁵. Si Aquiles había nacido de la diosa Tetis⁶, Arjuna nació del dios Indra y de la mortal Kuntī. Más aún, por las particulares relaciones entre humanos y divinidades en la épica sánscrita, Arjuna representa la encarnación del dios Indra.

Aquiles tiene a su rival Agamenón como líder, pero Arjuna posee a su hermano Yudhīṣṭhira. Para incrementar el contraste, mientras que Aquiles pierde a Briseida a manos de Agamenón, Arjuna y Yudhīṣṭhira comparten a Draupadī como esposa común. Además, Aquiles cuenta, como compañero, con su amigo Patroclo, mas Arjuna dispone, como consejero, de su primo Kṛṣṇa, quien no es sino la encarnación del dios Viṣṇu. La imprudencia de Patroclo se encuentra, así, en el extremo opuesto de la reflexividad de Kṛṣṇa, de cuya boca, por ejemplo, se escucha la *Bhagavad Gītā*.

Pese a este contexto, en apariencia más cercano a lo divino y más alejado de lo humano, Arjuna se mantiene en el centro⁷. No solo es el hermano del medio, menor que Yudhīṣṭhira y Bhīma pero mayor que Nakula y Sahadeva, sino que también es en parte luz y en parte oscuridad. En nombre de Arjuna (“el argénteo”) remite al brillo, mientras que el de su eterno compañero Kṛṣṇa (“el negro”) alude a su complemento. En este sentido, McGrath (2016: 1; traducción del autor) opina que Arjuna “es una figura de realización guerrera que es al mismo tiempo sobrenatural y

⁵ Cf. Allen (1999: 404), quien, con base en la figura de Arjuna, plantea una cuarta función a la tipología de Dumézil.

⁶ Cf. Leál (2014), para la asociación entre Tetis y Kṛṣṇa como personajes que influyen, respectivamente, sobre Aquiles y Arjuna.

⁷ Cf. Katz (1989), quien, en su estudio, aborda al personaje como héroe épico, ser humano y devoto religioso.

mortalmente heroica”. Si el héroe Aquiles podía morir porque había nacido de un padre mortal, el héroe Arjuna, hijo de un dios y encarnación de un dios, también puede, dado que, en la mitología de la épica sánscrita, incluso los dioses están sujetos al ciclo de nacimiento, muerte y reencarnación.

El caso del antagonista también es digno de consideración. Frente a un Héctor que defiende a su pueblo de un Aquiles invasor, se halla un Karṇa que enfrenta a su propia familia. Nacido del dios Sūrya y la mortal Kuntī, Karṇa es un hermano más de Arjuna. Precisamente por ello, se convierte en el enemigo más digno del héroe indio. McGrath (2016: 2; traducción del autor) apunta que “su duelo en el octavo *parvan* es el más superlativo duelo de carros del poema, la *aristeía* final de los dos principales héroes de la epopeya”. En lugar del momento de mayor ἀρετή (perfección) habría que hablar, en terminología sánscrita, del punto de mayor *dharma* (deber).

[H] ‘*pratijñāya vadhaṃ, Jiṣṇo, purā Bhīṣmasya saṃyuge / kṣatra|dharme sthitah, Pārtha, kathaṃ n’ āinaṃ haniṣyasi?*’ (MBh. 6.107.96; “Jiṣṇu, hijo de Pṛthā, tras haber prometido la muerte de Bhīṣma en batalla, / ¿cómo, situado en el deber del guerrero, no lo matarás?”)⁸.

De manera análoga a lo ocurrido en el contexto griego, en la épica sánscrita “los héroes no son simplemente guerreros sobresalientes, también son expertos en el plano verbal, excepcionalmente hábiles en el uso y la práctica de los actos de habla” (McGrath, 2016: 11; traducción del autor). Como con la ἀρετή

⁸ Para el *Mahābhārata*, el texto sánscrito procede de Cherniak (2008, 2009) y Bowles (2006, 2008) y la traducción española es del autor del trabajo. Como en el caso de la *Iliada*, la ordenación *ad hoc* de las citas tiene por objetivo facilitar su mención en apartados posteriores.

(perfección) griega, la armonía entre palabras y acciones es parte del *kṣatradharma* (deber guerrero) hindú.

[I] ‘*anena satyena nihantv ayam śarah / su|samśitah Karṇam arim mam’ ōrjitam!*’ (MBh. 8.91.46; “¡Que, por esta verdad, esta flecha bien afilada golpee a Karṇa, mi enemigo poderoso!”).

La palabra, en la épica sánscrita, no queda relegada a las asambleas, sino que ocupa un primer plano en el campo de batalla. El héroe épico griego pelea con armas, pero el héroe épico indio lo hace con armas y con *mantras* (encantamientos). Además, si practica el *dharma* (deber), su palabra es *satya* (verdad), es decir, todo lo que dice se ha de cumplir. De este modo, la flecha de Arjuna hiere mortalmente a Karṇa, debido, por un lado, a que ejecutó la acción de lanzarla y, por otro, a que pronunció la palabra adecuada.

En la *Iliada*, las palabras eran atributos de todos los seres humanos y las acciones eran cualidades particulares de los varones. Ampliando el paralelismo, en el *Mahābhārata*, tanto los personajes masculinos como los femeninos pueden realizar actos de verdad, esto es, pronunciar palabras cuyo cumplimiento resulta obligatorio; pero únicamente los personajes masculinos sobresalen en la lid. Una excepción interesante es Ambā/Śikhaṇḍī, mujer que combate al frente del ejército, eso sí, tras haber sido cambiada en varón.

[J] ‘*yad balaṃ, yac ca te vīryaṃ, pradveṣo yaś ca Pāṇḍusu, / tat sarvaṃ darśyayasv’ ādya pauraṣaṃ mahad āsthitaḥ!*’ (MBh. 8.49.12.2-13.1; “Recurriendo a tu gran hombría, muestra hoy todo: / tu fuerza, tu valentía, tu enemistad con los Pāṇḍavas”).

Del mismo modo que, en griego antiguo, ἀνδρεία (valentía) deriva de ἀνὴρ (varón), en sánscrito, *vīrya* (valentía) procede de

vīra (héroe), palabra cognada, por ejemplo, con el latín *uir* (varón). La relación entre valentía, fuerza y hombría, presente en la cita, resulta esclarecedora en este sentido. Sin embargo, más que las palabras humanas o las acciones varoniles, son las emociones el puente entre Aquiles y Arjuna: en Aquiles (“aquel cuyo pueblo tiene pena”), la pena por Briseida acarrea la cólera que resulta en una nueva pena por Patroclo; en Arjuna, el epíteto *śokasamtatpas* (“quemado por la pena”) es empleado a la hora de su muerte (McGrath, 2016: 13).

El héroe épico griego busca la recompensa, el honor y la gloria; el héroe épico indio persigue el respeto, la soberanía y la felicidad suprema. *Yaśa* (respeto) es el reconocimiento por parte de los otros y, por ende, no resulta muy distinto del par *véρας* (recompensa) - *τιμή* (honor). *Rājya* (soberanía) es la cualidad propia de un *kṣatriya* (noble), así como, guardando las distancias, de un *ἄριστος* (noble), por ejemplo, Aquiles o Agamenón. *Sukha uttama* (felicidad suprema) es la integración de lo humano y lo divino, la ruptura del ciclo de las reencarnaciones, lo que, al menos en cierta forma, se pretende con *κλέος* (gloria), esto es, la solución a un problema en apariencia insoluble. Como ha observado McGrath (2016, 13; traducción del autor), “lo que es realmente inmortal e imperecedero es la gran Canción de los Bhāratas, un relato que es activado por las gestas de estos extraños seres intermedios, los héroes, por vía de la presentación y representación del poema, que en sí misma es un ritual”.

[K] ‘*sarvaiḥ sah’ āibhir duṣṭ’|ātmā vadhyatām ca prayatnataḥ / tvayā yaśas ca rājyaṃ ca sukhaṃ c’ ṅttamam icchatā!*’ (MBh. 8.60.45; “Que tú, que quieres el respeto, la soberanía y la felicidad suprema, / destruyas con esmero al malvado junto con todos los otros”).

Patroclo había muerto a manos de Héctor (“el protector”), quien lo había privado de su armadura, de sus medios para

protegerse. Asimismo, Karṇa (“la oreja”) muere desprovisto de los pendientes protectores que, desde su nacimiento, portaba en las orejas. En adición, Apolo ayudó a Héctor al despojar de su armadura a Patroclo e Indra favorece a Arjuna al conseguir que Karṇa le entregue sus pendientes. Los dioses y el destino son determinantes en ambas epopeyas.

[L] “...*mā vyathiṣṭhā Jaye, Śrīh!*” (MBh. 8.90.24; “¡Fortuna, no flaquees para Jaya!”).

En la mitología épica sánscrita, Śrī es la esposa de Viṣṇu, la contraparte femenina del dios que desciende al mundo cada vez el *adhharma* (incumplimiento del deber) supera a *dharma* (deber). *Dharma* (deber) es el concepto central en el hinduismo. En este sistema de creencias, el ideal de la vida humana se perfila hacia cuatro fines primordiales: *artha* (provecho), *kāma* (placer), *dharma* (deber) y *mokṣa* (liberación). Mientras que, en la épica homérica, γέρας (recompensa), τιμή (honor) y κλέος (gloria) operan de manera escalonada, en la épica sánscrita, por el contrario, *artha* (provecho), *kāma* (placer) y *dharma* (deber) funcionan de modo independiente, según la clase social y la etapa de la vida. No es lo mismo el deber de los reyes que el de los súbditos, el deber de los guerreros que el de los santones, el de los nobles que el de los humildes, el de los hombres que el de las mujeres, el del individuo que el de la colectividad.

En otras palabras, para ἀρετή (perfección), se necesita κλέος (gloria); para κλέος (gloria), se necesita τιμή (honor); y para τιμή (honor), se necesita γέρας (recompensa); en cambio, para *mokṣa* (liberación), *se puede* optar solo por *dharma* (deber), por la unión de *dharma* (deber) y *kāma* (placer), o por una amalgama de las tres: *dharma* (deber) y *kāma* (placer) y *artha* (provecho).

Ἀρετή (perfección) solo se consigue en la muerte, ajena o propia, por lo que las opciones del héroe griego son acogerse al

heroísmo, mediante κλέος (gloria), o renunciar a él, a través de νόστος (regreso). Sin embargo, en el *Mahābhārata*, *svarga* (cielo) solo se obtiene en la muerte, pero a *mokṣa* (liberación) solo se llega más allá de la muerte, esto es, fuera del *samsāra* (ciclo de las reencarnaciones), durante el cual el individuo nace y muere en repetidas ocasiones, en concordancia con su *karma* (acción).

Ambas tradiciones épicas comparten la noción de una muerte idealizada: en Grecia, morir en la flor de la juventud, en el frente de batalla, a manos de un contrincante de mérito; en India, morir en el campo de batalla, tendido en un lecho de flechas. En adición, ambas comportan un cuestionamiento a dicha idealización: Aquiles, en la *Ilíada*, prefiere la vida a la muerte y, en la *Odisea*, incluso estaría dispuesto a cambiar el mejor trato en muerte por el peor trato en vida; Arjuna, en el *Mahābhārata*, aprende de Kṛṣṇa que la vida y la muerte son, en última instancia, iguales, pues lo único permanente es la fusión con el absoluto.

Así, si el héroe épico griego opta entre ‘vivir por un tiempo para postergar la muerte y morir en batalla para vivir por siempre’, el héroe épico indio decide entre ‘morir en batalla para alcanzar el cielo por un tiempo y dejar de morir para unirse con lo absoluto por siempre’. Muerte y tiempo son, pues, los puntos en común. Empero, si bien la noción de muerte resulta similar, la del tiempo es bastante diferente: el tiempo es lineal en la mitología épica griega, pero cíclico en la mitología épica sánscrita.

A partir del análisis de las citas [H-L], se plantea la siguiente tabla para sintetizar las cualidades del héroe épico indio:

TABLA 2
Las diez cualidades del héroe épico indio

I. Componentes iniciales de la participación épica	1) Familia (<i>kuṭumba</i>) 2) Fortuna (<i>śrī</i>)
--	--

II. Recursos disponibles durante la participación épica	Recursos propios	3) Deber (<i>dharma</i>) 4) Fuerza (<i>bala</i>) 5) Verdad (<i>satya</i>)
	Recursos ajenos	6) Respeto (<i>yaśa</i>) 7) Soberanía (<i>rājya</i>) 8) Felicidad (<i>sukha</i>)
III. Componentes finales de la participación épica		9) Cielo (<i>svarga</i>) 10) Liberación (<i>mokṣa</i>)

El *Mahābhārata* no inicia en el medio de la acción, sino que, por su carácter enciclopédico, narra la totalidad de la historia: desde el origen de la genealogía hasta el último viaje del héroe. Por ello, en esta segunda tabla, todas las cualidades se observan durante la participación épica. Ahora bien, es viable mantener una distinción entre los recursos, propios o ajenos, que devienen centrales durante la acción bélica (libros VI-IX) y los componentes que, al inicio o al final, forman parte de la épica (libros I-V y X-XVIII), aunque no del enfrentamiento.

Los componentes iniciales de la participación épica son *kuṭumba* (familia) y *śrī* (fortuna). La familia constituye una unidad social menor que el linaje. Los griegos peleaban con los troyanos, que integran otro pueblo, pero los Pāṇḍavas lo hacen con los Kauravas, que son otra rama de la misma familia. En el caso concreto de protagonistas y antagonistas, Aquiles es hijo de un mortal y una diosa, mientras que Arjuna es hijo de un dios y una mortal; Héctor es hijo de mortales, al tiempo que Karṇa es hijo de un dios (lo que lo aproxima a Arjuna como héroe) y la madre de Arjuna (lo que lo acerca a Arjuna como humano).

La fortuna, por su parte, representa una manifestación particular del destino. En la *Ilíada*, el destino es la fuerza suprema,

ante la cual tanto humanos como divinidades se doblegan; en el *Mahābhārata*, la fortuna, entendida como “suerte” y también como “capital”, es lo que los dioses dan a los hombres [cita L]. Si Zeus se somete al destino al ver morir a su hijo Sarpedón, Viṣṇu se casa con la fortuna, en manifestación de Śrī.

Los recursos disponibles durante la participación épica son, como en el caso griego, tres propios y tres ajenos. Se consideran propios *dharma* (deber), *bala* (fuerza) y *satya* (verdad). *Dharma* (deber), de hecho, posee una vertiente individual: *svadharma* (deber propio). Para Arjuna y Karṇa se trata del *kṣatradharma* (deber del guerrero). La dimensión cultural de *dharma* en la épica sánscrita es homologable a la de ἀρετή (perfección) en la épica griega.

Fuerza y verdad serían los equivalentes indios de acciones y palabras. Entre los hermanos Pāṇḍavas, el primero, Yudhiṣṭhira, destaca en lo anímico; el segundo, Bhīma, en lo físico; y el tercero, Arjuna, tanto en lo anímico como en lo físico [cita J]. Arjuna domina armas y *mantras* (encantamientos), la oscuridad y la luz, lo humano y lo divino. Su conocimiento del deber lo faculta para realizar acciones sobresalientes y para proferir palabras verdaderas [cita I]. No tan lejano se encuentra Aquiles, quien, cual Áyax, destaca en las batallas y, como Odiseo, maneja los discursos.

Los recursos ajenos son *yaśa* (respeto), *rājya* (soberanía) y *sukha* (felicidad) [cita K]. El respeto es tanto reconocimiento público como la admiración privada. Se relaciona, entonces, con la vergüenza militar y con la vergüenza cívica. La soberanía es una noción de élite: el *kṣatriya* (noble) indio se localiza, como el ἄριστος (noble) homérico, socialmente mejor ubicado. Finalmente, la felicidad es una meta ambigua: puede ser parcial, en el caso de alcanzar el cielo, o total, de llegar hasta el propio Viṣṇu. En alguna medida, la vida del héroe homérico es efímera para el que regresa, pero eterna para el que se aboca a la gloria.

Los componentes finales de la participación épica son *svarga* (cielo) y *mokṣa* (liberación). En una noción cíclica del tiempo, la muerte es transitoria y también el cielo lo es. El cielo es el objetivo para esta existencia, pero la liberación lo es para todas las existencias. Si el héroe épico griego culmina la perfección con la muerte, el héroe épico indio ha de seguir perfeccionándose con otras vidas y otras muertes.

En síntesis, el heroísmo épico indio en el *Mahābhārata* se perfila, para el protagonista Arjuna y el antagonista Karṇa, como un perfeccionamiento, desarrollado a lo largo de la vida y proyectado hacia futuras existencias.

Conclusiones

El análisis de los dos pares de personajes Aquiles/Héctor y Arjuna/Karṇa ha servido para enriquecer la visión griega de heroísmo, la cual, como es sabido, resulta bastante más conocida, pero también para valorar la visión india de heroísmo. La dimensión cósmica del *Mahābhārata* ha ocasionado que, en general, se relegue el heroísmo a un segundo plano, aunque no dejan de existir notables excepciones (e.g. McGrath, 2016). Para McGrath (2016: 20; traducción del autor), “lo que califica al ‘héroe’, tanto en sentido indio como griego, es la atribución de un estado de culto después de la muerte, en el cual recibe adoración, al igual que un ancestro reverenciado”.

Sobre la base de las dos tipologías aquí expuestas, a saber, las diez cualidades del héroe épico griego y las diez cualidades del héroe épico indio, es posible argumentar que son la muerte y la pena los dos ejes temáticos centrales al heroísmo épico.

La muerte y la pena aparecen en ambos pares de personajes: la pena de Aquiles por Briseida conduce a la muerte de Patroclo; la muerte de Arjuna acaece en medio de su propia pena. Ambos

protagonistas sufren pena por la muerte de un ser querido: Aquiles por su amigo Patroclo, Arjuna por su hijo Abhimanyu. Ambos antagonistas dirigen a sus asesinos apenas palabras a la hora de su muerte: Héctor habla a Aquiles; Karṇa, a Arjuna.

La muerte y la pena funcionan, pues, como puntos de comparación entre las dos visiones del heroísmo. Por una parte, el héroe épico griego nace en un linaje mortal para un destino mortal. Recibe una formación adecuada, que lo lleva a destacar en acciones y palabras. Con estas herramientas, se esfuerza por la recompensa, el honor y la gloria. Esto le acarrea enormes penas. Por último, muere heroicamente y, así, alcanza la inmortalidad. Su heroísmo radica en el intento constante de perfeccionar lo imperfecto, de divinizar lo humano.

Por otra parte, el héroe épico indio nace en una familia, mitad humana y mitad divina, y sigue recibiendo los dones divinos de la fortuna a lo largo de su vida. Se rige por un deber eterno, que, en el caso de los guerreros, comporta fuerza física e integridad anímica. En una visión un tanto extraña a la mentalidad occidental, las divinidades mueren y los humanos, mediante la palabra verdadera, obtienen poderes superiores a los de las propias divinidades. El héroe épico indio procura el respeto, la soberanía y la felicidad. Como paradigma de humanidad, el héroe indio y el griego contrastan: este ejemplifica hasta las últimas consecuencias el sufrimiento, aquel hace otro tanto con la felicidad. Finalmente, el héroe muere, cumple con su deber y alcanza el cielo, al menos para esta existencia. Siempre existe la posibilidad de seguir perfeccionándose.

El héroe épico es la mejor versión que el ser humano puede alcanzar de sí mismo: en estatus social, en plenitud espiritual, en realización humana. En ocasiones, los héroes épicos ganan (como Aquiles y Arjuna) y en otras pierden (como Héctor y Karṇa), pero siempre procuran, con todas sus fuerzas, cumplir con lo que

consideran correcto. El héroe épico se rige por el ideal heroico del género épico: ἀρετή (perfección) y *dharma* (deber). Los restantes elementos (contextuales, previos y posteriores, iniciales y finales, ajenos y propios) se circunscriben al planteamiento ideológico del género literario. Por tal motivo, más que en función de actividades heroicas, el héroe épico se define a partir de actitudes heroicas. Por ejemplo, no basta con la muerte, sino que es necesaria la pena que la muerte produce. Pena y muerte son los dos ejes en torno a los cuales se articula la axiología heroica. La principal diferencia reside en el modo de afrontar dichos fenómenos: sufrimiento o felicidad.

Bibliografía

- Adkins, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*. Oxford: Clarendon Press.
- Allen, N. J. (1999). Arjuna and the Second Function: A Dumézilian Crux. *Journal of the Royal Asiatic Society*, X (3). 403-418.
- Allen, N. J. (2002). Mahābhārata and Iliad: A Common Origin? *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, 83. 165-177.
- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.
- Beeks, R. & L. van Beek. (2010). *Etymological Dictionary of Greek. Vol. I*. Leiden/Boston: Brill.
- Benardete, S. (2005). *Achilles and Hector. The Homeric Hero*. Indiana: St. Augustine's Press.
- Bowles, A. (Trans.). (2006). *Mahābhārata. Book Eight. Karṇa. Volume One*. New York: Clay Sanskrit Library.
- Bowles, A. (Trans.). (2008). *Mahābhārata. Book Eight. Karṇa. Volume Two*. New York: Clay Sanskrit Library.
- Cairns, D. (1993). *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Cherniak, A. (Trans.). (2008). *Mahābhārata. Book Six. Bhīṣma. Volume One*. New York: Clay Sanskrit Library.
- Cherniak, A. (Trans.). (2009). *Mahābhārata. Book Six. Bhīṣma. Volume Two*. New York: Clay Sanskrit Library.
- Homerus. 1920. *Opera*. Editio a David Munro et Thomas Allen. Oxford: Oxford University Press. Available at www.perseus.tufts.edu

- Katz, R. C. (1989). *Arjuna in the Mahābhārata*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Larrañaga, H. (1991-1992). Aquiles, héroe de héroes. *Revista de Estudios Clásicos*, 32. 65-107.
- Leál, R. (2014). De Kṛṣṇa a Tetis: lenguaje e influencia en Arjuna y Aquiles en la “Bhagavad-Gītā” y en la “Iliada”. *Estudios Clásicos*, Extra 2. 163-170.
- Liddell, H.G. & R. Scott. (1996). *Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press.
- McGrath, K. (2016). *Arjuna Pāṇḍava. The Double Hero in Epic Mahābhārata*. New Delhi: Orient Black Swan.
- Míguez, A. (2010). La dualidad de Aquiles y Agamenón en la trama de la “Iliada”. *Ágora*, 12. 9-36.
- Nagy, G. (2013). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Pande, G. C. (1991). The Iliad and the Mahābhārata. En *Graeco-Indica. India's Cultural Contacts with the Greek World* (pp. 193-205). Delhi: Ramanand Vidya Bhawan.
- Vidal-Naquet, P. (2000). *El mundo de Homero*. Barcelona: Ediciones Península.
- Yamagata, N. (1994). *Homeric Morality*. Leiden/New York/Köln: Brill.

La recreación de la épica griega antigua en *Argonautas* de Carlos Fundora

*The re-creation of ancient greek epic
in Argonautas by Carlos Fundora*

Aluned Moreno del Cristo

Universidad de La Habana
República de Cuba
alunedmoreno@gmail.com

Resumen:

En el teatro latinoamericano contemporáneo se ha desarrollado una amplia tendencia de reescritura y reinterpretación de los mitos clásicos. En esta tradición se inscribe la obra teatral *Argonautas*, del autor cubano Carlos Fundora, la cual recrea el mito griego del viaje de la nave Argo y sus tripulantes. Este trabajo se propuso como objetivos analizar la relación intertextual que Fundora establece con sus antecedentes literarios, en particular con *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y los poemas homéricos, y señalar algunos elementos paródicos presentes en la pieza del dramaturgo cubano. Los aspectos analizados permitieron concluir que el influjo de Homero y Apolonio de Rodas en la obra cubana se manifiesta sobre todo en la recreación de motivos y personajes de la antigua épica. Además, a través de la visión realista y humorística que ofrece sobre el mito antiguo, Fundora logra divertir al receptor, al tiempo que plantea diversas reflexiones sobre problemáticas actuales.

Palabras clave: teatro cubano, tradición clásica, épica, mito, parodia.

Abstract:

In the contemporary Latin American theater, a vast tendency of rewriting and reinterpretation of classical myths has been developed. Within this tradition, it is the dramatic work *Argonautas*, by the Cuban author Carlos Fundora, which re-

creates the Greek myth of the expedition of the ship *Argo* and its crew. The purposes of this paper were to analyze the intertextual relation that Fundora establishes with previous literary works, especially with *Argonautica* and Homeric epic, and to point out some of the parodic existent elements in the Cuban playwright's piece. The analyzed aspects led to the conclusion that the influence of Homer and Apollonius Rhodius on the Cuban play is evident, most of all in the re-creation of motives and characters of ancient epic. Also, through the realistic and humorous vision that he offers about the ancient myth, Fundora succeeds in entertaining the reader, at the same time as he expounds thoughts concerning present problems.

Keywords: Cuban theater, classical tradition, epic, myth, parody.

En la vasta tradición existente de reescritura de mitos clásicos en el teatro contemporáneo, en la cual la dramaturgia cubana ocupa un lugar relevante¹, se inscribe la obra teatral *Argonautas* (2013), del escritor cubano Carlos Fundora Hernández (1961–), quien se licenció en Filología por la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, en el año 1984. Este autor es fundador y miembro del grupo humorístico “La Leña”, que ha desarrollado numerosos espectáculos y ha participado en el Festival Internacional de Teatro de La Habana (1995), así como en otros eventos. Fundora ha publicado varias obras (entre ellas *La última obra del bardo inmortal* en 1992; *Plagio, luego existo* en 1995; *Mitos y leyendas de la antigua gracia y Tres comedias en busca del autor* en 2001; *Comedias sin lente* en 2007) y ha sido guionista de reconocidos programas transmitidos por la televisión cubana. Por su trabajo, ha sido premiado con importantes galardones, entre los

¹ En efecto, el empleo de los mitos antiguos en obras teatrales cubanas ha sido muy amplio y prolífico desde el siglo XX. A este respecto, algunos de los ejemplos más relevantes que podemos citar son: *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera; *Medea en el espejo* (1960) de José Triana; *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat; *Antígona* (1993) de Joel Sáez; *Medea* (1997) de Reinaldo Montero; *Bacantes* (2001) de Raquel Carrió y Flora Lauten; *Ícaros* (2003) de Norge Espinosa; *Jardín de héroes* (2007) de Yerandy Fleites; *Medea sueña Corinto* (2008) de Abelardo Estorino; *Los Atridas* (2009) de Joel Sáez; *Esperando a Odiseo* (2010) de Alberto Pedro Torriente.

que destaca el Premio Nacional de literatura humorística «Aquelarre» 1993 por el conjunto de su obra.

En *Argonautas*, Fundora se propone precisamente recrear el legendario viaje que realizaron Jasón y los demás tripulantes de la nave Argo hacia la Cólquide en busca del vellocino de oro. Este antiguo mito griego fue reelaborado y mencionado, desde la propia Antigüedad, en múltiples obras literarias, entre las cuales se encuentran la *Iliada*², la *Odisea*³ (en mayor medida), la *Teogonía* de Hesíodo⁴, la *Pítica IV* de Píndaro⁵, la *Medea* de Eurípides⁶ y la *Lide* de Antímaco de Colofón⁷.

² En esta obra se alude brevemente en el canto VII (v. 468) a uno de los descendientes de Jasón: Euneo Jasónida (hijo de Jasón e Hipsípila, reina de Lemnos).

³ En ella se hace referencia a importantes personajes de este mito (como Eetes, Esón y Jasón) y, sobre todo, se alude a la nave Argo (canto XII, v.69).

⁴ Hesíodo presenta un catálogo de las mujeres que fueron amadas por los dioses y tuvieron descendencia de ellos. En este se menciona a Medea, de quien se dice que fue conducida por Jasón a Yolcos y concibió de él a Medeo: “Entonces esta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo: Medeo, al que educó en las montañas Quirón, hijo de Filira” (vv. 1000-1002). Cf. Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos, p. 113.

⁵ Es la única obra de la etapa arcaica que trata de un modo más extenso el mito de los Argonautas. En esta oda, dedicada a celebrar la victoria de Arcesilao de Cirene en los Juegos Píticos, Píndaro vincula el tema de los orígenes de Cirene (ciudad que había sido conquistada por un antepasado de Arcesilao, Bato, quien procedía de la isla de Tera), con el célebre mito de los Argonautas. El poeta afirma que el oráculo que ordenó la colonización de Cirene fue una confirmación de otro vaticinio más antiguo (relativo a la ciudad de Tera) que había sido proferido por Medea durante el regreso de la expedición de la nave Argo. En la segunda parte de la oda, Píndaro narra, a manera de un pequeño poema épico, episodios centrales de la leyenda de Jasón y los Argonautas.

⁶ En esta tragedia se toma como motivo principal la reacción violenta de Medea ante el abandono y la traición de Jasón, con lo cual quedan inmortalizadas la índole y la complejidad psicológica de esta heroína griega. Eurípides pone de manifiesto el doble carácter del personaje, que se mueve entre dos posturas extremas, oscilando entre su sentimiento de amor maternal y su irrefrenable deseo de venganza.

⁷ La *Lide*, obra no conservada, data de fines del siglo V a.C. Según se cree por los testimonios que se preservaron, se trataba de una narración elegíaca en la que se reunían historias de amor desdichadas que constituían paralelos de la propia historia

En época helenística, encontramos asimismo *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, erudito y filólogo griego, quien fue uno de los principales exponentes de la poesía de este período, cultivada durante el siglo III a.C. en la ciudad de Alejandría. *Las Argonáuticas* es un poema de aproximadamente unos seis mil versos, constituido por cuatro libros o cantos y escrito en hexámetros dactílicos. Constituye la única obra de la literatura griega antigua que se dedica a abordar de manera más extensa y completa la historia de la expedición de los Argonautas para apoderarse del vellocino de oro⁸.

Es posible afirmar, además, que el tratamiento de esta temática no solo se desarrolló en la literatura griega, sino también en la latina, aunque en menor medida. Encontramos así *Las Argonáuticas* del escritor romano Valerio Flaco, hacia el año 70 d.C. Esta obra, si bien quedó inconclusa, supuso, bajo el influjo de autores como Apolonio de Rodas y Virgilio, un intento de renovación de la épica romana. Asimismo, la *Medea* de Lucio Anneo Séneca consolidó la complejidad de este personaje en el marco de la representación teatral.

Ya en época moderna, tenemos otros ejemplos de obras literarias que han retomado el mito griego de los Argonautas desde una perspectiva novedosa. Es este el caso de la novela *Hércules y yo*, del reconocido escritor y erudito británico Robert Graves (1895–1985), quien dedicó precisamente una parte notable de su obra a la investigación sobre los mitos griegos. En la novela antes mencionada, Graves ofrece una nueva visión sobre la leyenda de los Argonautas, con la cual intenta, sin abandonar los

del poeta con su amada Lide. Ha sido posible conjeturar que el mito de Jasón y Medea era narrado en el primer libro de esta obra de Antímaco.

⁸ Poetas contemporáneos de Apolonio crearon igualmente breves episodios basados en el mito de los Argonautas, como Filitas de Cos, Calímaco de Cirene (en el libro I de sus *Aitíai*) y Teócrito de Siracusa en sus *Idilios* XIII («Hilas») y XXII («Los Dioscuros»).

elementos míticos tradicionales, desentrañar la realidad que tras ellos yacía. De este modo logra crear una obra no solo muy amena, sino también cautivadora.

Por otra parte, es importante destacar, como señalábamos al inicio, que en el teatro contemporáneo, sobre todo a partir de mediados del siglo XX en Latinoamérica, se ha desarrollado una notable tendencia a reescribir los mitos clásicos, presentándolos mediante nuevos enfoques. En el caso del mito de los Argonautas, este se ha visto representado principalmente a través de la figura de Medea, heroína griega que, por la complejidad que la caracteriza, ha dado lugar a numerosas adaptaciones teatrales.

De todos los antecedentes literarios antes presentados, que establecen entre sí múltiples y, en ocasiones, complejas relaciones intertextuales⁹, es posible sostener que Carlos Fundora tiene en cuenta fundamentalmente *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y *Hércules y yo* de Robert Graves, como advertiremos en el transcurso de nuestro trabajo. Así pues, el interés de este estudio es analizar la relación que se establece en *Argonautas*, principalmente con la obra de Apolonio de Rodas y, a su vez, con los modelos homéricos. Igualmente señalaremos dentro del análisis la utilización de algunos recursos paródicos presentes en la pieza que nos ocupa, por ser la parodia un método fundamental empleado por el dramaturgo cubano.

Es posible percatarnos, en efecto, de que Fundora emplea en esta pieza sobre todo la parodia como método para reescribir el mito, porque como bien afirma Arnaldo Pérez, quien ha prologado la edición de la obra, Fundora no solo parodia algunas de las fuentes literarias mencionadas anteriormente, sino que va más

⁹ Sobre el concepto de intertextualidad, cf. Kristeva, Julia (1997). Ver también: Kristeva, J. (1969). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil; y «Narration et transformation», en *Semeiotica*, 1 (pp. 422-448).

allá y parodia, más que cualquier obra específica, el mito en general, con un sentido del humor que, en su opinión, alude a referentes que son en buena medida, aunque no solamente, propios del contexto cubano¹⁰. Puede afirmarse así que el autor se sirve de este recurso para dotar a su obra de singularidad dentro de la tradición literaria y el entorno en que se inserta.

Según es definida por Linda Hutcheon en su artículo “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, la parodia es «una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria» (1981: 178). Solo que en este caso hemos de tener en cuenta, como señalábamos antes, que el autor no la emplea únicamente como síntesis bitextual, como una relación entre dos textos, sino que intenta transgredir mediante ella un referente cultural mucho más amplio.

Hutcheon plantea también que el *ethos* “será una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. [...] El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (1981: 180). Esta investigadora sostiene además que:

El *ethos* paródico se debería distinguir como no marcado: no marcado (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras. De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico

¹⁰ Esto se aprecia sobre todo desde el punto de vista lingüístico, pues en repetidas ocasiones se subvierte el lenguaje sublime de la épica a través del empleo de términos pertenecientes a un registro muy coloquial dentro de la variedad cubana del español. Véase por ejemplo el siguiente fragmento:

Argos: (*Muy molesto*). ¡¡¡Está bueno ya!!! ¿Qué piensan ustedes que es construir un barco?

Hércules: ¡Oye! ¿quién eres tú para estar cuestionando lo que yo pienso?

Argos: ¡Yo soy el armador del barco!

Hércules: ¡Tú lo que eres un comemierda! (Fundora, 2013: 27)

contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido «al lado de» de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetuoso. (...)

Hay otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad, ya sea con el texto engarzado o el texto engarzante (1981: 182–183).

Podemos decir que en la obra que nos ocupa, el *ethos* paródico tiene un carácter neutro o lúdico, ya que a pesar de ser irreverente frente a las normas clásicas del género y transgredir lo canónicamente establecido por el mito, no agrede las fuentes de las que parte, sino que se inserta más bien en la línea abierta por Robert Graves, que pretende, mediante el empleo de lo humorístico, ofrecer una visión realista y desmitificadora precisamente acerca de las leyendas de la Antigüedad.

En *Argonautas*, compuesta de dos actos, Fundora lleva el mito clásico al terreno de la comedia, propio de su labor como humorista, lo cual le confiere cierta singularidad a esta obra, pues los antecedentes teatrales que abordaron anteriormente esta temática no poseen, en su mayoría, este carácter. En la primera parte, titulada “El viaje”, se representa la preparación de la expedición (la elección de la tripulación y la construcción de la Argo) y el viaje de ida hacia la Cólquide, del cual se narra principalmente el episodio de la llegada de los Argonautas a Lemnos. Luego, en una segunda parte titulada “El reino de Eetes”, conocemos lo que sucede ya en la corte del rey de la Cólquide. Presenciamos el encuentro de los Argonautas con Eetes, y de Medea con Jasón. Finalmente, Medea ayuda a Jasón a obtener el vellocino de oro y huye con la tripulación de la Argo hacia Yolcos.

Desde el inicio de *Argonautas* se aprecia la parodia hacia el mito en general, así como a las convenciones literarias de lo

trágico y lo épico. La introducción dada por Orfeo pone de manifiesto el carácter metateatral con el cual se inicia la obra. Mientras que él recita sus parlamentos en honor al regreso glorioso de los Argonautas, los demás personajes se disponen a desarmar la escena pero son interrumpidos continuamente por Orfeo y deben volver rápidamente a sus posiciones, hasta el momento en que este les avisa que ha terminado y pueden pasar a la próxima etapa de la representación. Posteriormente los Argonautas hablan a coro (lo cual se repite en otros momentos de la pieza), en versos que parecen burlarse del elevado lenguaje épico, al intercalar términos de uso popular e incluso obsceno:

«Vengan todos, la aventura comienza,
decididos para que gloria alcancemos.
El valor nos ayuda en esta empresa.
¡Y triunfamos!... ¡O nos jodemos!» (Fundora, 2013: 15)

El tono de comicidad continúa a lo largo de la obra; así, por ejemplo, está presente en el solemne momento en que los heraldos, personajes canónicos de la antigua épica, llegan a anunciar la empresa de la búsqueda del vellocino. Si bien en Homero los heraldos eran personajes respetados e inviolables, en *Argonautas* son burlados a través de sus intervenciones:

Heraldo 2: Sepan que estoy respaldado por los olímpicos. Poseidón, Apolo, Atenea y el mismo Zeus me acompañan. Esas tres grandes deidades... (*Reflexiona mientras cuenta con los dedos discretamente*); ¡Esas... cuatro deidades han dado su aprobación en este empeño!

Heraldo 3: (*Con actitud muy comercial*). ¡Vengan con nosotros! ¡Acompañennos! Este viaje es y será... ¡Su mejor opción! (Fundora, 2013: 16)

De este modo, los heraldos “promocionan” el viaje que ha de hacerse hacia la Cólquide, a manera de propaganda comercial

contemporánea, e incitan a los héroes a que decidan formar parte de él, haciendo alusión no solo a la gloria imperecedera que podrán alcanzar, sino también a las riquezas que podrán obtener en el reino de Eetes. Aunque los dioses son mencionados para avalar la empresa, como personajes imprescindibles dentro de la convención épica, no tienen un papel directo en la acción.

A lo largo de *Argonautas* es posible detectar igualmente un procedimiento de carnavalización¹¹, presente también en otras piezas teatrales latinoamericanas con el objetivo de socavar el canon oficial. Esta carnavalización en la obra se manifiesta a través de la contaminación¹² del texto oficial, en la cual se opta por una estructura literaria establecida canónicamente y se mina con otros textos inscritos en la vida social del público (García, 1997: 24). En el caso de la obra en cuestión se emplean, por ejemplo, materiales audiovisuales, elementos del carnaval, como la carroza que se muestra al inicio de la pieza.

Así, encontramos una escena que se asemeja a los típicos *reality shows* que se transmiten en la actualidad. Una voz en *off* anuncia los nominados a la categoría de Argonautas y los va presentando con el fin de que el público vote por los que prefiera. Este concurso es finalmente interrumpido por la llegada de Hércules, quien selecciona a la tripulación mediante un combate entre los hombres, a la manera “heroica” más tradicional. De este modo, el antiguo recurso del catálogo de las naves (mediante el cual se presentaba a los personajes principales que iban a tener

¹¹ Sobre la definición de lo carnavalesco en la literatura, cf. Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

¹² El empleo de la contaminación literaria se remonta a la comedia latina. Autores como Plauto y Terencio combinaban las tramas de varias comedias griegas y, a partir de este procedimiento, creaban una obra nueva. En el caso de la *contaminatio* moderna, se mezcla, como bien se explica, la estructura literaria con diversos elementos de la cultura popular.

parte en la acción), que ocupaba un lugar importante en la épica homérica y que luego retomó Apolonio de Rodas otorgándole características peculiares¹³, es reemplazado por una técnica moderna, con la cual el autor “contamina” la estructura literaria canónica.

El personaje de Hércules tiene su claro antecedente en el beodo Hércules de Robert Graves y además lleva a su más patente expresión el lenguaje escatológico presente en la pieza, al pronunciar en casi todos sus parlamentos la palabra “mierda”. Es sin embargo un personaje astuto: frente al Hércules más tradicional que solo es capaz de emplear la fuerza bruta, este demuestra ser incluso más inteligente que Jasón. Sin embargo, Hércules continúa siendo, como lo era ya en la obra de Apolonio de Rodas, el que más se ajusta al paradigma heroico tradicional. Jasón, por su parte, no parece tener grandes cualidades y solo es útil para la expedición por su capacidad para seducir a las mujeres. Así, es el único que puede lograr de Medea la ayuda que necesita para tener éxito en su empresa. Esta cualidad del personaje recuerda asimismo al Jasón de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, quien se destacaba por sus cualidades amatorias, más que guerreras.

La elección de Jasón como líder de la expedición, propuesta por Hércules, es otro punto en común con la epopeya helenística. Los Argonautas pretenden elegir a Hércules como jefe, pero este no acepta y propone a Jasón, lo cual es acatado por los demás. La

¹³ Mientras que Homero da a conocer el número de naves y los nombres de los jefes principales de cada una de las regiones griegas, Apolonio se detiene con mayor énfasis en los rasgos particulares que distinguen a cada uno de los héroes que han acudido al llamado de Jasón, así como en las motivaciones que influenciaron a cada uno de ellos a tomar parte en la expedición. Se aprecia en Apolonio por tanto una mayor centralización en la individualidad heroica. El catálogo de Apolonio tiene además una funcionalidad bien definida dentro de la obra, pues constituye una parte significativa de la acción y se convierte en un prólogo necesario para lo que posteriormente se narrará.

indecisión y falta de recursos que muestra el Esónida desde el primer momento estaba presente también en el personaje de Apolonio. En *Argonautas* Jasón es además presionado por Hércules, quien insiste en que están atrasados para comenzar el viaje y lo instiga constantemente para que dé órdenes de apresurar la construcción de la nave. Así, frente al héroe de carácter un poco más tradicional, reconocido por sus grandes hazañas y su valor, encarnado en este caso por Hércules, se delinea la figura de Jasón, personaje de carácter cada vez menos heroico, definido por sus propios compañeros como “un galán de tragedias griegas”.

Orfeo es otro personaje importante en la obra. Al igual que sucede en la epopeya de Apolonio, este es el encargado de pacificar las querellas entre sus compañeros mediante el poder conciliador de su música. En Orfeo se ve representado el papel del aedo, personaje homérico que, como el propio poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*, era un demiurgo que por sus dotes especiales tenía una misión muy específica: inmortalizar mediante sus versos las grandes hazañas del pasado. Sin embargo, en *Argonautas* incluso las intervenciones de Orfeo en calidad de aedo son parodiadas y su entrada en la obra al modo de una celebridad, anunciada por la voz en *off*, tiene una evidente comicidad:

Voz en off: ¡Señoras y señores, ante ustedes La voz de Oro de toda la Hélade! ¡Nada más y nada menos que... ORFEOOOO...! [...]

Ganador del concurso Musas 1230 a.n.e., donde desplazó del primer lugar a la agrupación vocal Las Sirenas. La irrepitible voz de... ORFEOOOO... (Fundora, 2013: 27–28)

Además, la capacidad de Orfeo de apaciguar los ánimos de todos y de crear un ambiente de armonía con su música es parodiada, pues él mismo incurre en la ira, cuando Ifito lo acusa de haber plagiado canciones de otros cantores:

Orfeo: (*Perplejo*). ¿Cómo? ¿Plagiador yo? (*Explotado*). ¡Óyeme bien, pintor de brocha gorda¹⁴! ¡El día que yo pierda el don de la creación, ese día...!

Todos: (*Cantan para calmarlo*). ¡Piensa que pudo ser más duro y cuánto cariño puedes dar...!¹⁵ (Fundora, 2013: 28–29)

El pasaje de Lemnos, por otra parte, que constituye la primera escala en tierra de los Argonautas una vez que han zarpado, es referido como una batalla entre hombres y mujeres. La descripción de este encuentro, hecha por Orfeo, tiene un doble sentido explícito, que alude a la orgía que ocurre entre los Argonautas y las mujeres lemnias. De esta forma, se toma el motivo épico del combate singular entre guerreros y se parodia mediante el *ethos* lúdico presente en la narración de Orfeo.

La escena siguiente también resta todo carácter heroico al viaje: los Argonautas, indiferentes y agotados, no se animan con los discursos épicos con los que Jasón trata de alentarlos. Terminan discutiendo y embriagándose al igual que Hércules, mezclando el vino con zumo de loto, por lo que muchos se olvidan hasta de su propio nombre, como le sucede a Argos y a Butes. Esta es una clara referencia al canto IX la *Odisea*, en el cual Odiseo narra, entre otras aventuras, su llegada al país de los lotófagos, quienes dieron a comer loto a sus compañeros, por lo cual estos se olvidaron del regreso a la patria. En este pasaje es Jasón el único que demuestra mantener la cordura, a pesar de lo cual es desacreditado como líder una vez más. Al final del primer acto llegan a la Cólquide, donde los reciben voces en *off*, características de las terminales modernas a las que arriban los pasajeros.

En el segundo acto se nos presenta a Medea y Eetes. Este se entrevista con los Argonautas y los recibe con una aparente

¹⁴ Se refiere aquí a Ifito.

¹⁵ Los Argonautas le responden cantando el estribillo de su propia canción.

diplomacia, con la condición de que no intenten establecer una negociación relativa al vellocino. Durante este episodio no falta el tono de comicidad y de equívoco:

Idas: ¿Y podremos ver al Velloci...? (*Los Argonautas le tapan la boca*).

Eetes: ¿Cómo?

Idas: (*Nervioso*). ¡Eh...! ¡Decía que ver todo esto es muy bello, si no, no hubiéramos venido hasta acá!

Eetes: Les advierto que pueden hablar, visitar y ver todo lo que quieran, excepto aquello que ustedes saben que me incomoda. (Fundora, 2013: 41)

La premura con la que Eetes pretende dar fin al encuentro muestra sus grandes ansias por deshacerse cuanto antes de los Argonautas. Está presente en este pasaje también el motivo épico de narrar las hazañas del viaje, como en la antigua épica lo habían hecho Odiseo y Jasón¹⁶. En este caso es Hércules el designado para dar parte de los hechos acontecidos durante el viaje, pero el laconismo con el que lo hace contribuye asimismo a marcar el carácter paródico de la obra:

Hércules: ¿Qué le puedo decir, rey Eetes? En nuestra primera escala compartimos con las mujeres de la isla de Lemnos, después estuvimos en las bodas del rey Cízico, Orfeo dio varios recitales...

Eetes: (*Irónico*). ¡Humm! ¡Música, fiestas, mujeres! ¡Cuántos peligros! ¡Lo que se dice un viaje en crucero!

Hércules: ¡No, no, ilustre rey! La cosa no ha sido tan sencilla. ¡También hemos tenido algunas batallas! ¡Pero no tengo mucho

¹⁶ En la *Odisea*, Odiseo cuenta una parte de sus aventuras en la corte de los feacios, tal como lo hiciera un aedo. Por su parte, Jasón relata en la corte de Lico, rey de los mariandinos (*Las Argonáuticas*, Libro II), los sucesos de su periplo, aunque lo hace de una manera más abreviada.

ánimo para hablar de eso! Todavía me estoy recuperando... (Fundora, 2013: 42)

Posteriormente, para dar por concluida la visita, Eetes convida a los Argonautas a participar en competencias deportivas, al inaugurar los Primeros Juegos Colcienses. En la antigua épica aparecía igualmente este motivo en ocasiones especiales, por ejemplo en la *Ilíada*, en el canto XXIII, referido a los juegos fúnebres en honor a Patroclo, y en el canto VIII de la *Odisea*, en la corte de Alcínoo, rey de los feacios, quien, luego de ofrecer un banquete para agasajar a Odiseo como huésped, exhorta a celebrar juegos deportivos. En el caso de *Argonautas*, sin embargo, se introducen además elementos modernos, pues no todos los deportes mencionados eran los practicados propiamente por los griegos, sino que también se añaden disciplinas de otras procedencias, como el kárate. Asimismo, en la inauguración de los juegos aparecen aspectos del ambiente circense y del mundo del espectáculo en general:

Entran los súbditos de Eetes con gran algarabía, y llenos de estandartes y cintas de colores.

Parpadean las luces y se oscurece la escena. Fanfarria. Entra corriendo un atleta colciense con una antorcha en la mano que entrega a otro, dando lugar a una carrera de relevo que termina cuando uno de los corredores lleva la antorcha a su boca y se traga el fuego. Con una tenue iluminación el comecandela se acerca al pebetero, lo sopla y este se enciende. Aplausos e iluminación intensa. (Fundora, 2013: 43)

Durante la celebración de estos juegos se conocen Jasón y Medea. El encuentro entre ambos recuerda la entrevista de *Las Argonáuticas* (que a su vez es similar a la de Odiseo y Nausícaa en el canto VI de la *Odisea*), en la que Jasón se presenta ante Medea en todo su esplendor y al mismo tiempo se siente atraído por ella. El paralelo que se establece entre la historia de Teseo y Ariadna y

la de Jasón y Medea es también un elemento presente en la epopeya helenística. Sin embargo, en la pieza cubana el encuentro entre los jóvenes es parodiado mediante un lenguaje plagado de frases hechas, que remeda los típicos encuentros entre los enamorados. El amor idealizado presente en el encuentro de *Las Argonáuticas* se ve desmitificado aquí por la prontitud con la que Jasón y Medea consuman su unión.

Una vez que Jasón le revela a Medea el motivo real de su viaje hacia la Cólquide, intenta convencerla para que lo ayude a apoderarse del vellocino y ella, aunque en un inicio se niega, finalmente accede. El personaje de Medea en *Argonautas* dista del de Apolonio de Rodas, pues mientras que en la epopeya helenística Medea se presentaba primeramente como una joven un tanto ingenua, que se encontraba en el dilema de ayudar a Jasón o cumplir con su deber familiar, y que aún no había llegado a convertirse del todo en esa mujer, terrible y poderosísima por sus artes mágicas, que luego nos presenta Eurípides en su tragedia, la Medea de la pieza cubana ya se muestra desde el comienzo como una joven calculadora y astuta.

Después de que Medea acepta ayudar a Jasón a obtener el vellocino, ambos se dirigen hacia el templo en el que este se encontraba guardado. La serpiente que custodia el templo se llama Prometeo¹⁷ y es adormecida por Medea con una canción de cuna,

¹⁷ Es el mismo nombre que le da Robert Graves a la serpiente en *Hércules y yo*. Graves nos dice que cuando Friso arribó a la Cólquide consagró el vellocino en el santuario de una enorme serpiente oracular, en la que residía el espíritu de Prometeo, un antiguo héroe cretense que había sido el primero en descubrir y explicar a los hombres cómo hacer fuego. En *Los mitos griegos* Graves además alude a que Medea, para ayudar a Jasón a vencer las pruebas que le fueron impuestas por Eetes, le ofreció “una loción hecha con el zumo de color de sangre de azafranes de doble tallo caucasianos, que le protegería contra el aliento ígneo de los toros; esta flor poderosa nació por primera vez de la sangre del atormentado Prometeo” (cf. Graves, Robert (1985). *Los mitos griegos*, tomo II. Madrid: Alianza Editorial).

para que Jasón pueda llevarse el vellón dorado. De hecho, esta escena guarda semejanza con el pasaje del robo del vellocino de Graves, aunque en Fundora tiene un carácter mucho más burlesco. El personaje de Prometeo está encarnado en una serpiente pitón y, según las palabras del propio autor, puede realizarse utilizando las técnicas del marote o el esperpento (está concebido al estilo de los tradicionales dragones chinos). El hecho de identificar a la sierpe guardiana del vellocino con el célebre titán protector de la humanidad, que sufrió el castigo de Zeus por llevar el fuego a los hombres, desobedeciendo el mandato divino, parece constituir una vez más en la pieza del escritor cubano una desmitificación paródica de las leyendas antiguas. El sentido hilarante se hace explícito en esta escena: en lugar de la figura heroica tradicional de Prometeo, mostrada como la de un salvador e incluso, como vieron muchos autores desde la propia Antigüedad, como un símbolo de rebeldía frente a un poder tiránico superior, se nos presenta a un simple monstruo manipulado por Medea de forma pueril.

Así, finalmente Jasón logra su cometido, aunque no de una manera heroica, pues ni siquiera tiene que someterse a las pruebas de Eetes (arar los campos con los toros que exhalaban fuego y luego combatir con los guerreros nacidos de la tierra), como sí lo debió hacer el Jasón de Apolonio. Al mismo tiempo que Jasón y Medea se apoderan del vellocino, los Argonautas continúan participando en las competiciones deportivas, de modo que la victoria de estos en los juegos es simultánea al momento en que Jasón toma el vellón dorado. De esta manera, al haber cumplido su misión, los Argonautas parten llevando consigo a Medea.

Al término de la obra, Eetes envía a sus soldados tras los Argonautas, pero en un inquietante e inesperado monólogo final expone que el vellocino no tiene valor ninguno, por lo que los griegos han sido engañados. El vellocino se revela como una

quimera, algo que solo existe en la fantasía de los hombres, y la huida de Medea aparece como un plan maquinado por ella y Eetes para extender su dominio hacia Yolcos. Así, como dice Jasón, irónicamente sin saberlo, en uno de sus parlamentos, “los hombres que vinieron por lana, salieron trasquilados”, lo cual introduce un cambio significativo en el sentido original del mito, pues ahora, en lugar de Eetes, son los Argonautas quienes han sido burlados. Al mismo tiempo, con esta frase se abre la posibilidad de hacer múltiples lecturas con respecto al contexto actual.

El motivo del viaje y de la búsqueda del vellocino se revela en última instancia como un mero y vano espejismo. Al igual que los Argonautas, muchas veces los hombres se afanan en empresas ilusorias, salen en busca de los “vellocinos dorados”, de las promesas de mayores oportunidades, riquezas o éxitos, pero en ocasiones también sus esperanzas terminan siendo defraudadas y su anhelo de cumplir un propósito vital “heroico” queda destruido. Es de este modo como el dramaturgo cubano, al parodiar la leyenda antigua, nos parodia un tanto a todos, al tiempo que alerta sobre la falsedad de las apariencias y la futilidad de las pretensiones humanas.

En este sentido, esta pieza de Fundora revela su propia peculiaridad en el ámbito teatral cubano. A diferencia de otras obras de este autor, como *Edipo Gay*¹⁸, en la que el propósito es hacer una mera parodia de los *reality shows*, tan al uso en la industria del entretenimiento contemporánea, los recursos paródicos en *Argonautas* son empleados con el fin más amplio de propiciar determinadas reflexiones, sobre todo al final, con el planteamiento de que aquello que tanto anhelaban los Argonautas no era más que una vana ilusión, por lo que la motivación heroica de su viaje queda burlada y anulada. Por otro lado, en una obra

¹⁸ Cf. Fundora, Carlos (2006). *Edipo gay*. En *Comedias sin lente*. La Habana: Ediciones Alarcos.

como la *Medea*¹⁹ de Reinaldo Montero, se utilizan recursos similares para reelaborar el mito antiguo, pero en este caso no con un objetivo principalmente lúdico. En esta pieza, Medea, sin llegar a dar muerte a sus hijos, escapa con ellos hacia Atenas, en busca de una existencia anónima y feliz. En palabras de Elina Miranda:

Montero carnavaaliza la tragedia y su Medea no sólo puede reivindicarse de la muerte de sus hijos, sino emprender de nuevo el camino, al marcar su separación de la imagen mítica y de la tradición literaria, abierta a nuevas perspectivas, pues como se asienta en el texto de la obra «los puertos revelan la necesidad de asimilación y cambio. (2006: 182).

De este modo, puede sostenerse que la influencia de *Las Argonáuticas*, única obra griega de la Antigüedad que abordó de manera extensa el mito de Jasón y los Argonautas, es patente en la pieza teatral cubana, pues es claro que Fundora tiene en cuenta los personajes y escenas de Apolonio al crear los suyos. También el influjo de Homero, aunque implícito y presente sobre todo a través de su relación con el poema helenístico, es importante en *Argonautas*, y se manifiesta en la recreación de motivos (como el del catálogo heroico, el de las competiciones deportivas, etcétera) y personajes de la antigua épica (por ejemplo, los heraldos y aedos). Fundora toma estos elementos y, a través de la parodia lúdica que realiza durante toda la obra, los transforma para recrear el mito y ofrecer su propia visión sobre él.

Así pues, es posible observar que el dramaturgo cubano, mediante la parodia y los recursos de carnavaalización y contaminación que emplea, realiza su propia elaboración y reinterpretación de los antiguos episodios míticos, la cual, igualmente bajo el influjo de la visión de Robert Graves, ofrece una mirada realista y humorística sobre el mito y los personajes

¹⁹ Cf. Montero, Reinaldo (1997). *Medea*. La Habana: Ediciones Unión.

que de él forman parte. Su objetivo es indudablemente el de divertir al espectador o lector, pero al mismo tiempo se acerca a aspectos de nuestro presente y con ello plantea reflexiones sobre problemáticas concernientes a la realidad actual. Es así como el autor cubano logra insertarse por derecho propio en la tendencia de preservación de la tradición clásica existente en el teatro contemporáneo.

Bibliografía:

- Apolonio de Rodas (2003). *Las Argonáuticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fundora, C. (2013). *Argonautas*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- García, W. (1997). Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona–Humor* de Franklin Domínguez. En *Latin American Theatre Review* (pp. 15–29).
- Graves, R. (1989). *Hércules y yo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Homero (1970). *Odisea* (traducción de Luis Segalá y Estalella). La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Homero (1979). *Ilíada* (traducción de Luis Segalá y Estalella). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *Poétique* 45. 173–193.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna (traducción de Desiderio Navarro). En *Criterios*, La Habana (pp. 187–203).
- Kristeva, J. (1969). Narration et transformation. *Semiotica*, 1. 422–448.
- Kristeva, J. (1969). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro) (pp. 1–24). La Habana: Colección Criterios, UNEAC, Casa de las Américas.
- Miranda, E. (2006). Medea y su palinodia. En *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano* (pp. 165–185). La Habana: Ediciones Alarcos.

Alcune minuzie virgiliane

Some vergilian details

Pier Angelo Perotti

Vercelli (Italia)

pier.ang.perotti@alice.it

Resumen

Se examinan aquí algunos pasajes de *Eneida* –en particular el episodio de Aqueménides, la aventura de las arpías y la carrera durante los juegos fúnebres en honor a Anquises– en comparación con aquellos otros que se les corresponden, de alguna manera, en los poemas homéricos. El autor trata de ilustrar la analogía y las diferencias entre el poema virgiliano y los homéricos, subrayando también una incongruencia relativa al personaje del compañero de Ulises abandonado en la tierra de los Cíclopes.

Palabras clave: Acheménides - Arpía - Euríalo y Niso - Ulises.

Abstract

Some passages of the Aeneid are examined here –mainly the episode about Aquamenides, the Harpies adventure and the race in the funeral games held in Anchises’s honor– and compared to those similar in the Homeric poems. The author intends to show both the analogy and the differences between the Virgilian poem and the Homeric ones, as well as to point out an incongruous detail about Ulysses’ companion left behind in the Cyclops’ island.

Key words: Aquamenides - Harpies - Nisus and Euryalus - Ulysses.

1. È universalmente riconosciuto che l’*Eneide* ha struttura bipartita: la prima metà è a tutti gli effetti un “*nòstos*”, 3, 96b:

antiquam exquirite matrem (il ritorno all’“antica madre”)¹, e si rifà all’*Odissea*; la seconda è un vero e proprio poema ‘epico’, considerato che tratta soprattutto di battaglie, proprio come l’*Iliade*.

In quest’ultima opera il nome del protagonista, Achille, compare sin dal primo verso 1, 1 μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (Canta, o dea, l’ira d’Achille Pelide²), e invece nell’*Odissea* il nome dell’eroe che dà il titolo all’opera si trova solo in 1, 21 ἀντιθέω Ὀδυσῆι (contro il divino Odisseo³), mentre in apertura è designato solo come ἄνδρα... πολύτροπον (l’uomo ricco ‘d’astuzie’ o l’eroe ‘versatile’, ‘scaltro’ o ‘che ha molto viaggiato’)⁴.

Si potrebbe suggerire l’ipotesi – per quanto audace o senz’altro azzardata – che anche in questo particolare aspetto formale Virgilio si sia rifatto ai poemi omerici⁵: nel primo verso dell’*Eneide* il protagonista è indicato semplicemente come *virum* ‘uomo, eroe’ – equivalente all’ἄνδρα di *Od.* 1, 1 –, e il nome di Enea compare solo in 1, 92; ma nella seconda parte, quella ‘iliadica’, l’eroe è ricordato *nominatim* sin dal verso iniziale (7, 5)⁶, esattamente come Achille nell’*Iliade*.

2. Non rare sono le incoerenze, interne ed esterne, presenti nell’*Eneide*, dovute soprattutto alla mancata revisione del poema

¹ Cfr. Perotti (2002: 412-423: § 3, 413-414)

² Trad. Calzecchi Onesti (1963a), *ad loc.*

³ Qui e *infra* la traduzione è di Calzecchi Onesti (1963b).

⁴ Montanari (1995), s. v. πολύτροπον. Il senso “*multum iactatus*”, proposto da alcuni studiosi e citato per es. da LSJ (1940) e da Rocci (2002), *ad loc.*, corrisponde esattamente ad *Aen.* 1, 3 *multum ille et terris iactatus et alto*, riferito a Enea.

⁵ Così come in tanti altri: Polifemo, Andromaca, Elena, Circe, Pallante, Patroclo, il duello conclusivo tra Enea e Turno, lo scontro tra Achille ed Ettore, etc.

⁶ Com’è noto, i primi 4 versi del VII libro sono dedicati all’“epitafio” della nutrice Caieta.

da parte di Virgilio, a causa della sua morte prematura. Tra quelle esterne mette il conto di notare quella relativa ad Achemenide, il compagno di Ulisse ‘dimenticato’ nella terra dei Ciclopi (*Aen.* 3, 588 ss.). Il personaggio – ripreso poi da Ovidio (*Met.* 14, 160 ss.) – è un’invenzione assoluta di Virgilio, che lo crea innanzitutto per illustrare in modo più pregnante l’avventura di Enea in questi luoghi inospitali, ma anche per istituire un indiscutibile collegamento tra il suo “*nòstos*” e l’*Odissea*, forse dovuto all’«omerismo emulativo, cioè all’intenzione letteraria di riprendere temi e motivi di Omero con modalità nuove»⁷.

Già in passato mi occupai brevemente dell’episodio e del personaggio⁸, segnalando alcune particolarità e ragioni che hanno indotto il poeta a inserire questa sequenza tra le peripezie dell’eroe troiano. Queste le peculiarità principali dell’episodio: data l’intenzione di Virgilio di riprendere la vicenda omerica nella terra dei Ciclopi, l’opportunità di ideare un personaggio che serva di punto di contatto tra i due poemi; il consiglio di Achemenide ai Troiani di fuggire in fretta da quella plaga maledetta 3, 639-640 “*sed fugite, o miseri, fugite atque ab litore funem / rumpite*”, per evitare sventure simili a quelle toccate ai Greci; il parallelo tra un esule e un intero popolo di esuli; l’occasione per mettere in luce ancora una volta la *pietas* di Enea (in realtà qui è il padre Anchise a tendere la mano in segno di perdono allo sventurato: 3, 610-611 “*ipse pater dextram Anchises haud multa moratus / dat iuveni atque animum praesenti pignore firmat*”) e anticipare il concetto del *parcere subiectis* illustrato più tardi (6, 853), considerato che il meschino, ormai ridotto a una larva d’uomo, ha già abbondantemente espiato, con tre mesi di terrore e di vita disumana, la colpa di essere compagno del *dirus* Ulisse, senza contare che, riducendosi, egli Greco, a scongiurare la pietà e l’aiuto

⁷ Cova (1984: 22).

⁸ Cfr. Perotti (1985: 15-17, poi in *Studi virgiliani*, 1990: 15-17).

dei Troiani, rappresenta l'umiliazione di tutti i Greci e dunque una piccola riparazione, ma fortemente simbolica, delle sciagure patite dai sudditi di Priamo. Si noti che dopo questa sequenza il personaggio non compare più nell'*Eneide*, «se non lo si vuole identificare col *duri miles Ulixi* di *E 2, 7* (presente al banchetto di Didone?) secondo il parere di Asinio Pollione, confutato da Servio *ad l.*»⁹.

Vorrei ora illustrare l'incongruenza cui ho accennato in apertura, per non parlare delle perplessità suscitate, a partire da Servio (*ad Aen.* 3, 590), dal nesso cronologico rispetto all'episodio omerico del Ciclope.

Nell'*Odissea* si narra che Odisseo si avvicina alla terra ignota con una sola nave, lasciate le altre al sicuro (9, 172 ss.), e che poi, affidata la custodia della nave agli altri, sbarca con i dodici uomini più intrepidi 9, 195 αὐτὰρ ἐγὼ κρίνας ἑτάρων δυοκαίδεκ' ἀρίστους (e io, scelti fra loro i dodici più coraggiosi). Polifemo ne divora sei – a due a due in tre pasti successivi: v. 289 ss.; v. 311; v. 344 –, e dunque riescono a salvarsi solo sei uomini, oltre allo stesso Odisseo. Orbene, dato il numero piuttosto ridotto di uomini che riescono a fuggire dall'antro, e dovendosi supporre una speciale familiarità con il re per le loro qualità di ἀρίστοι, è ben curioso che uno di loro, durante la fuga precipitosa, rimanga a terra senza che i compagni, e *in primis* Odisseo, se ne accorgano.

Nell'elaborazione del suo episodio¹⁰ Virgilio avrà certamente tenuto conto di queste difficoltà logiche nel creare Achemenide; avrà considerato il fatto che Omero, nonché non nominare mai questo personaggio, non fa cenno di un compagno di Odisseo dimenticato durante la fuga, e oltretutto di uno degli ἀρίστοι, la

⁹ Cova (1984: 22).

¹⁰ Per i supposti spunti che avrebbero potuto ispirare la vicenda a Virgilio (*Od.* 15, 220-295; *Ap. Rh.* 1092-1230; etc.), cfr. Cova (1984: 22).

cui assenza durante l'imbarco non poteva sfuggire al re. Eppure ha introdotto questa sequenza, in qualche modo criticando lo stesso Omero, ossia accusandolo indirettamente di imprecisione o di omissione di un dettaglio non proprio insignificante: l'abbandono involontario di un compagno nella terra dei Ciclopi da parte di Odisseo. La ragione doveva essere di notevole rilievo, se Virgilio ha voluto seguire un tale percorso narrativo: in effetti il poeta, nel commettere questo abuso, doveva avere almeno una finalità ben precisa, oltre a quelle ricordate in precedenza: aggiungendo un personaggio del tutto inventato da lui voleva, credo, manifestare una propria autonomia dal modello greco, pur prendendone le mosse e usandone il contesto generale.

Del resto, senza l'espedito di Achemenide, come avrebbe potuto Virgilio descrivere la ferocia bestiale del Ciclope e impedire a Enea di incorrere nelle stesse disavventure toccate a Odisseo e ai suoi uomini? Si potrebbe obiettare che avrebbe potuto dare all'episodio un taglio diverso, o addirittura ometterlo, magari sostituendolo con un'altra avventura. Ma in tal caso sarebbe stato impossibile mettere una volta di più l'accento sulla *pietas* dell'eroe – e anzi, in questa occasione, anche del padre Anchise (cfr. 3, 610-611, cit. *supra*) –, nonostante il precedente dello spergiuro Sinone, che, proprio come Achemenide (ma in quel caso falsamente), aveva implorato la pietà e l'aiuto dei Troiani, per mandare a effetto il suo piano fraudolento. È significativo il fatto che, mentre Sinone, per essere più credibile, ossia per ingannare meglio i Troiani, offre un ritratto assolutamente negativo di Ulisse, Achemenide, che è sincero, definisce il suo re – responsabile di quel malefico sbarco, e che, per quanto involontariamente, lo ha abbandonato in quei luoghi funesti – soltanto *infelix* (3, 613).

Tuttavia, non si può escludere che, in sede di un'eventuale revisione del poema – resa invece impossibile dalla morte dell'autore –, Virgilio avrebbe potuto sopprimere o modificare

radicalmente la sequenza, ideando un diverso *escamotage* per parlare di Polifemo, o comunque dei Ciclopi.

3. Tra le avventure narrate nel “*nòstos*” di Enea si segnala l’avventura delle Arpie, una delle poche che saranno riprese nel prosieguo del poema.

Varie sono le versioni relative all’aspetto e alle funzioni di questi mostri mitologici, o ‘geni alati’, personificazioni delle tempeste¹¹, citati per la prima volta da Hes. (*Theog.* V. 265 ss.) – che le qualifica con l’epiteto, già omerico, ἠυκόμους (dalla bella chioma)–, poi da Ap. Rh. 2, 178 ss.; 263 ss. (passo al quale probabilmente si ispirò Virgilio), etc.; Apollod. *Bibl.* 1, 2, 6; 3, 15, 2; più tardi da Hyg. *Fab.* 14, 18 ss. *Marshall*; anche da Dante, *Inf.* XIII, 10 ss., che segue il suo ‘maestro e autore’; etc. Così Virgilio le descrive, in modo affatto negativo (3, 214-218):

“tristius haud illis monstrum, nec saevior ulla
pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis.
virginei volucrum vultus, foedissima ventris
proluviae uncaeque manus et pallida semper
ora fame.”

(Più tristo mostro di quelle non c’è, né peggiore
peste: e per l’ira divina dall’onde di Stige si alzarono.
Virginei volti su corpi d’uccelli, puzzolentissima
profluvia del ventre, adunchi artigli, pallida sempre
la faccia di fame)¹².

Enea e i suoi uomini, sbarcati sull’isola – una delle Strofadi –, vedono “*laeta boum passim campis armenta*” (pingui / armenti di buoi [...] errare pei campi 3, 220), nonché capre, e naturalmente ne

¹¹ Sull’origine, l’aspetto e la simbologia delle Arpie, cfr. Fiumi (1972: 171-215); anche Fasce (1984: 334-337); etc.

¹² Qui e *infra* la traduzione è di Calzecchi Onesti (1967).

fanno strage e imbandiscono le mense con le carni cucinate. Ma ecco piombare dal cielo le Arpie, che “*diripiuntque dapes contactuque omnia foedant / immundo*” (straziano i cibi, infettano tutto col loro contatto / immondo 3, 227-228a). La scena si ripete altre due volte, ma alla terza i Troiani, celati tra l'erba, si avventano con le armi sui luridi volatili marini “*obscenas pelagi [...] volucris*” (gli uccelli malaugurosi del mare 3, 241) e li mettono in fuga.

Ma Celeno, la maggiore delle Arpie, lancia contro i Troiani, a mo' di maledizione, la sua profezia, in parte infausta: raggiungerete l'Italia, ma non potrete fondare la vostra città prima “*quam vos dira fames nostraeque iniuria caedis / ambesas subigat malis absumere mensas*” (che orrida fame, vendetta d'averci colpite, / vi costringa a mangiarvi a morsi le mense, 3, 256-257), “a proiezione della voracità che tormenta le A.”¹³. La predizione si avvererà (7, 112-127), ma in modo non infausto, segnalato dalle parole argute di Iulo, che – quando i Troiani, divorati i cibi posati su focacce di farro, spinti dalla fame mangiano anche quella specie di piatti commestibili, le ‘mense’ – osserva scherzosamente: “*heus, etiam mensas consumimus*” (Oh, ci mangiamo le mense! 7, 116). Anche questo segno – come quello della scrofa che allatta trenta lattonzoli (3, 389 ss. per il vaticinio di Eleno; 8, 42 ss. per l'indicazione del dio Tiberino; 8, 81 ss. per il suo compimento) – indicherà il raggiungimento della nuova patria destinata agli esuli troiani.

Sono fatti ben noti a chiunque abbia letto, ancorché in modo non approfondito, l'*Eneide*. Qui vorrei invece occuparmi di un curioso elemento, o, se vogliamo, coincidenza, cui hanno peraltro accennato alcuni commentatori¹⁴.

¹³ Fasce (1984: 336).

¹⁴ Per es. Fasce (1984: 337); etc.

Nell'*Odisea* l'eroe, dopo aver ricordato ai suoi (12, 271-275) i responsi intimidatori dell'indovino Tiresia (11, 104 ss.) e della maga Circe (12, 127 ss., spec. 137-141), già richiamati in 12, 266-269, sbarca con loro nell'isola del Sole Iperione (la Trinacria, ossia la Sicilia), dove i compagni dell'eroe, sordi ai suoi moniti, sottovalutano il divieto e, sobillati da Euriloco, cacciano le vacche sacre e si cibano delle loro carni (12, 352 ss.). Naturalmente la maledizione colpirà tutti i Greci – tranne Odisseo, il solo che non ha partecipato al sacrilegio perché addormentato (12, 338 e 366 ss.) –, che periranno senza aver rivisto la patria. L'episodio era stato già anticipato nel proemio del poema, in alcuni versi (1, 6-9) che anni or sono ho cercato di dimostrare spuri¹⁵.

Orbene, a mio prudente giudizio, per la sequenza delle Arpie Virgilio si è ispirato, almeno nei tratti generali, a questa vicenda omerica, ma con un'impronta assolutamente personale. Vediamo le analogie e le differenze tra i due episodi.

Sia in Omero sia in Virgilio si parla di mandrie di vacche e greggi di ovini (*Od.* 12, 128 βόσκοντ' Ἡελίοιο βόες καὶ ἴφια μῆλα (van pascolando le vacche del Sole e le floride greggi); *Aen.* 3, 220-221a "*laeta boum passim campis armenta videmus / caprigenumque pecus*" (pingui / armenti di buoi¹⁶ vediamo errare pei campi, / e greggi di capre)¹⁷. In entrambi gli episodi i profughi si cibano delle loro carni, commettendo un illecito più o meno

¹⁵ Perotti (2001: 39-46: § 4, pp. 43-45).

¹⁶ Meglio "vacche": com'è noto, in gr. βοῦς, βοός e in lat. *bos*, *bovis* sono nomi promiscui o ambigeni, e considerato che in Omero, nel prosieguo del passo ora citato, si afferma che γόνος δ' οὐ γίνεταί αὐτῶν (parto fra queste non c'è, 12, 130b), si può presumere che anche in questi versi di Virgilio – se alle omeriche vacche del Sole si è rifatto – i bovini siano femmine.

¹⁷ Di greggi di pecore e mandrie di vacche del Sole in Trinacria si parla anche in Ap. Rh., 4, 968-969 τοὺς δ' ἄμυδις βληχὴ τε δι' ἥερος ἴκετο μῆλων, / μυκηθμός τε βοῶν αὐτοσχεδὸν οὔατ' ἔβαλλεν (e insieme giungeva loro attraverso l'aria un belato di pecore / e, vicino, un muggito di vacche colpiva le loro orecchie).

grave: un vero sacrilegio secondo il poeta greco, un furto o un'appropriazione indebita in quello latino, in cui tuttavia le mandrie potrebbero essere considerate "*res nullius*" (cfr. 3, 221 *nullo custode*)¹⁸, per tutelare l'onestà del *pious* Enea. Gli uni e gli altri sono colpiti da una maledizione, ma i Greci erano stati diffidati per ben due volte, prima da Tiresia e poi da Circe (cfr. *supra*), dall'uccidere e mangiare le vacche sacre, tant'è vero che Odisseo, temendo la stoltezza e l'ingordigia dei suoi uomini, esaspera la profezia di Tiresia e Circe, e simula che essi gli abbiano imposto di νῆσον ἀλεύασθαι τερψιμβρότου Ἡελίοιο: (evitare la terra del Sole, gioia degli uomini, 12, 274): ma l'esortazione minacciosa del re non basta, e la vicenda si concluderà in modo funesto, come ho accennato *supra*.

Invece i Troiani non ricevono proibizioni preventive, ma, pur compiendo un gesto eticamente e giuridicamente lecito – l'uccisione di animali senza padrone, per quanto è a loro conoscenza, di cui peraltro Celeno sembra rivendicare la proprietà: 3, 247-248 "*bellum etiam pro caede boum stratisque iuvenicis, / Laomedontiadae, bellumne inferre paratis*" (Guerra anche, dopo la strage di buoi¹⁹, le greggi sgozzate, / razza di Laomedonte, guerra volete portarci?)–, ricevono l'anatema dell'Arpia, che apparentemente li condanna a una grave carestia (3, 256-257, cit. *supra*).

Le due punizioni²⁰ sono senza paragone diverse per gravità: quella per i Greci è addirittura la morte, mentre quella per i Troiani, che dovrebbe essere una devastante carestia, si rivelerà

¹⁸ Si è avanzata l'ipotesi che le Arpie siano non proprietarie ma solo custodi degli animali: per es. Fiumi (1972: 209); cfr. anche Fasce (1984: 336).

¹⁹ Cfr. n. 16.

²⁰ Quella nei confronti dei compagni di Odisseo viene eseguita non direttamente dal Sole – l'offeso –, ma, a sua richiesta, da Zeus, che, in quanto detentore della folgore, fulmina la loro nave: cfr. 12, 376 ss.; 19, 275-276; 23, 329 ss.

una specie di celia per nulla drammatica; anzi, il suo avverarsi è una delle prove del raggiungimento della patria promessa (cfr. *supra*). Abbiamo, insomma, nel poeta latino, un esito assai attenuato della maledizione, cosicché quella di Virgilio nei confronti di Omero, più che un'imitazione sembra una parodia, intenzionale se pensiamo che l'episodio non è affatto indispensabile allo svolgimento del viaggio di Enea, e più in generale all'economia dell'opera; né il segnale che indica la fine delle peregrinazioni (cfr. 7, 112-127) è determinante, considerato che poco dopo Enea troverà un'altra indicazione, la scrofa coi trenta porcellini (8, 81 ss.: cfr. *supra*). Si tratta di irriverenza di Virgilio nei riguardi del «poeta sovrano» – come lo definirà Dante –, o di che altro? A mio giudizio, la sequenza delle Arpie è una sorta di intermezzo semiserio o tragicomico, che però indubbiamente turba i Troiani e crea nel lettore una sorta di *suspense* in attesa del compimento della maledizione di Celeno, ma poi, con un vero e proprio *aprosdòketon* (ecco perché Enea è *stupefactus numine* stupefatto del nume, ossia 'del segno divino', 7, 119), le parole di Iulo, che candidamente osserva che stanno mangiando le mense (cfr. *supra*), esorcizzano la temuta minaccia. L'episodio ricorda – o meglio, in certo senso anticipa – la celebre fiaba di Andersen *I vestiti nuovi dell'imperatore*, in cui solo un bimbo, in contrasto con la piaggeria dei sudditi e la stupidità universale, compreso il monarca, che fingono di non vedere che gli straordinari vestiti non esistono, grida "Ma non ha niente addosso!", ossia – frase diventata proverbiale – "Il re è nudo!". Nel passo virgiliano si tratta non tanto della verità vista attraverso gli occhi di un bambino ingenuo, ossia della purezza degli innocenti, come poi in Andersen, quanto piuttosto della normale percezione della realtà che sfugge agli occhi degli adulti ma non a quelli di chi dovrebbe essere meno dotato di spirito di osservazione, e che invece coglie istintivamente ciò che è ovvio a chi sa vedere senza pregiudizi, o, nel caso di Iulo, con la spontaneità propria dei fanciulli.

4. A proposito di imitazioni o reminiscenze omeriche in Virgilio, non possiamo dimenticare i giochi funebri in onore rispettivamente di Patroclo (*Il.* 23, 262 ss.) e di Anchise (*Aen.* 5, 104 ss.). Solo tre gare sono comuni ai due poemi: il pugilato (rispettivamente 23, 653 ss. ~ 5, 362 ss.), la corsa a piedi (23, 740 ss. ~ 5, 286 ss.) e il tiro con l'arco (23, 850 ss. ~ 5, 485 ss.); le altre sono diverse nelle due opere: nell'*Iliade* abbiamo la corsa dei carri (v. 262 ss.), la lotta (v. 700 ss.), il duello con le aste (v. 798 ss.), il lancio del disco (v. 826 ss.) e dei giavellotti, revocata (v. 884 ss.); nell'*Eneide* la regata (114 ss.), oltre al carosello dei giovani troiani (v. 545 ss.).

La gara della corsa a piedi presenta, nei due poemi, almeno una particolarità simile: in entrambe le sequenze un concorrente cade mentre è in testa: nell'*Iliade* Aiace Oileo, nell'*Eneide* Niso. Ma le situazioni sono differenti: innanzitutto in Omero è Atena, invocata da Odisseo (23, 768-770), a rendere più agile il suo protetto e a far scivolare Aiace sul βοῶν κέχυτ' ὄνθος ἀποκταμένων ἐριμύκων (fimo dei buoi vasto muggio ammazzati v. 775) durante il sacrificio in onore di Patroclo, mentre in Virgilio Niso cade senza interventi esterni: "*levi cum sanguine Nisus / labitur infelix, caesis ut forte iuvenicis / fusus humum viridisque super madefecerat herbas*" (quando nel viscido sangue scivola Niso, / misero!, poiché, sgozzati là a caso dei tori, / s'era sparso per terra, bagnando l'erba fiorita, vv. 328a-330)²¹. Non si può

²¹ Faggella (1958: 596, n. al v. 23, 774) commenta: «Così Niso: "[...]". Ma Virgilio è troppo religioso per immischiare l'Olimpo in gare sportive. Qui son sempre gli dèi d'Omero: biliosi, avari, uomini, e perciò appunto vivissimi». In realtà, altre sono le ragioni che hanno indotto il poeta latino a far cadere da solo Niso: l'esigenza di una variante rispetto al poeta greco, senza contare il fatto che nessuno degli altri concorrenti, a quanto risulta, aveva una particolare divinità protettrice. In non poche altre occasioni Virgilio ha fatto intervenire uno o più dèi a favore o contro qualcuno,

non rilevare la slealtà dell'intervento di Atena, che pure in una competizione sportiva – in cui la correttezza dovrebbe essere un elemento fondamentale – si adopera in favore di uno dei contendenti, il suo prediletto, nonché contro l'altro; ma soprattutto osserviamo che, per quanto entrambi i corridori cadano in conseguenza del sacrificio in onore di un defunto, Aiace sdrucchiola sul *letame* dei buoi immolati, Niso sul *sangue* delle vittime sacrificali. La situazione dell'*Iliade* è forse più realistica ma certo più volgare – com'è la caduta bocconi sullo sterco di animali –, accentuata dall'osservazione ἐν δ' ὄνθου βοέου πλῆτο στόμα τε ῥῖνάς τε (di fimo di buoi s'empì le narici e la bocca v. 777), e comunque conclusa dalla risata degli astanti οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπ' αὐτῷ ἤδ' ὀ γέλασαν. (ma tutti risero di buon cuore di lui v. 784)²², come è normale di fronte a una caduta non letale: il riso provocato da un capitombolo è un *tòpos* sia letterario (si pensi anche solo a donna Fabia Fabron de Fabrian della poesia del Porta *Offerta a Dio* o *La preghiera*)²³, sia delle *gag* comiche presenti in commedie o film leggeri. La scena simile in Virgilio è non solo ingentilita, ma anche resa più sacrale dalla sostituzione del letame con il sangue delle vittime: mentre lo sterco è la parte più sporca di un corpo vivente, il sangue è la più nobile, quella da cui dipende la vita.

Un'altra differenza tra l'analogo episodio nei due poemi consiste nel fatto che in Omero è una dea a far cadere Aiace: βλάψεν γὰρ Ἀθήνη (Atena lo fece inciampare, Il. 23, 774b), mentre Virgilio – che, come abbiamo visto, fa sì che Niso scivoli da

anche per motivi di scarso rilievo: cfr. per es. Perotti (1990: 10-24), e, più recentemente, Perotti (2017: 1-13).

²² In Virgilio il solo Enea sorride a Niso: *risit pater optimus olli* (Rise l'ottimo padre guardandolo v. 358b), ma sembra piuttosto un sorriso di benevolenza e di affetto consolatorio.

²³ Cfr. per es. Perotti (2010: 5-22, § 2. 1, spec. p. 12).

solo – diretta l'intervento esterno a un successivo momento della gara: dopo la caduta, il concorrente, non più in grado di gareggiare per la vittoria, sgambetta Salio: "*non tamen Euryali, non ille oblitus amorum: / nam sese opposuit Salio per lubrica surgens, / ille autem spissa iacuit revolutus harena*" (non d'Eurialo, però, non del suo amore dimentico: / ecco, dal viscido prato sorse su, incontro a Salio, / e quello rotolò e giacque nell'erba melmosa, vv. 334-336). La scorrettezza di Niso corrisponde a quella di Atena, e infatti entrambe le vittime della violazione delle regole si lagnano, ma Aiace si limita a constatare il favore della dea nei confronti dell'avversario –perché non può opporsi a una divinità– 'ὦ πόποι ἦ μ' ἔβλαψε θεὰ πόδας, ἦ τὸ πάρος περ / μήτηρ ὧς Ὀδυσῆϊ παρίσταται ἠδ' ἔπαρήγει. ("Ah! La dea ha fatto inciampare il mio piede, quella che sempre / come una madre sta accanto a Odisseo e lo protegge", vv. 782-783), mentre Salio protesta con veemenza: "*hic totum caveae consessum ingentis et ora / prima patrum magnis Salius clamoribus implet, / ereptumque dolo reddi sibi poscit honorem*" ("Ma tutto l'immenso consesso del circo e le prime / file dei capi di gran grida empie Salio, / pretende che gli sia reso il suo premio, con dolo rubato", vv. 340-342).

Come si vede, pur mantenendo l'ossatura originale del modello omerico, Virgilio ha attuato modifiche non proprio marginali: ha reso esclusivamente 'umano' l'episodio, eliminando interventi soprannaturali, se non la *fortuna inimica* (la sorte maligna) (v. 356b); ha reso meno volgare e ridicola la caduta del corridore, facendolo scivolare sul sangue anziché sul letame; ma soprattutto ha inserito il gesto sleale ma affettuoso di Niso che sgambetta Salio per favorire il suo amico-amante Eurialo, col rischio per Enea (cioè per il poeta) di essere o almeno apparire ingiusto approvando la slealtà, dato che offre in premio un

prezioso scudo anche a chi aveva danneggiato l'avversario²⁴. È altresì una sorta di preannuncio della spedizione notturna dei due, dove si esprime appieno l'affetto sconfinato che unisce i due Troiani, con il conseguente sacrificio della vita di entrambi, e segnatamente di Niso che, pur potendo probabilmente salvarsi, affronta la morte per vendicare il giovane amico (9, 176 ss.).

Se le ipotesi qui esposte sono verosimili, si tratterebbe di ulteriori esempi dell'uso originale delle reminiscenze omeriche da parte di Virgilio, che non si limita a mutuare episodi del 'maestro', ma li rielabora adattandoli ai propri scopi, senza peraltro tralasciare rispetto al modello. Anche queste particolarità servono a dimostrare la maestria di un poeta.

Tutte queste osservazioni sono forse di poco conto, ma si possono considerare briciole di quel sontuoso banchetto poetico che è l'*Eneide*. Del resto, ad ogni rilettura del poema (come capita per altre opere immortali) può colpire la nostra attenzione qualche nuovo dettaglio che in precedenza ci era sfuggito, come – per continuare con la metafora del pasto (ricordando il celebre “mi pasco di quel cibo...” del Machiavelli, nella lettera *A Francesco Vettori*) – il retrogusto di una certa pietanza o di un vino che avevamo gustato altre volte senza accorgerci di quel particolare sapore. Infatti anche per l'*Eneide* vale ciò che scrisse Italo Calvino nel saggio *Leggere i classici*: “Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”.

Bibliografia

Calzecchi Onesti, R. (1963a). *Iliade*. Trad. di R. C. O. Torino: Einaudi.

Calzecchi Onesti, R. (1963b). *Odissea*. Trad. di R. C. O. Torino: Einaudi.

Calzecchi Onesti, R. (1967). *Eneide*, Trad. di R. C. O. Torino: Einaudi (= Milano: Mondadori, 1971 = Milano: Principato, 1983).

²⁴ Sull'argomento cfr. Perotti (1987: 91-93, poi in *Studi virgiliani*, 1990: 59-62).

- Cova, P. V. (1984). *Enciclopedia virgiliana*, s. v. *Achemenide*, Roma: Ist. Encicl. Ital., I.
- Faggella, M. (1958). *Iliade*. Trad. in esametri di M. F. Roma: A. Signorelli.
- Fasce, S. (1984). *Enciclopedia virgiliana*, s. v. *Arpie*, Roma: Ist. Encicl. Ital., I.
- Fiumi, F. (1972). Cenni storico-critici e suggerimenti interpretativi per l'episodio virgiliano delle Arpie. In *Orpheus* 19, 1972.
- LSJ = Liddell, H. G. – Scott, R. – Stuart Jones, H. – McKenzie R. (1940). *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press.
- Montanari, F. (1995). *Vocabolario della lingua greca*. Torino: Loescher.
- Perotti, P. A. (1985/1990). Vergiliana: 2) Achaemenides. In *Latinitas* 33, 1985, poi Achemenide, in *Studi virgiliani*, Vercelli 1990.
- Perotti, P. A. (1987). Alia Vergiliana: 3) De rapidi cursus certamine (*Aen.* 5, 286 ss.), poi La gara della corsa (*Aen.* 5, 286 ss.), in *Studi virgiliani*, Vercelli 1990.
- Perotti, P. A. (1990). De diis in Aeneide. In *Latinitas* 38, 1990.
- Perotti, P. A. (2001). Sul proemio dei poemi omerici e dell'Eneide. In *Minerva* 15, 2001.
- Perotti, P. A. (2002). Noterelle virgiliane. In *Hommages à Carl Deroux (Latomus)*, Bruxelles 2002, I.
- Perotti, P. A. (2010). Noterelle portiane. In *Otto/Novecento* 34/3, 2010.
- Perotti, P. A. (2017). Venere contro Giunone nell'Eneide. In *Il Capricorno* 19, 2017 (*on line*).
- Rocci, L. (2002). *Vocabolario greco-italiano*, Roma: Società editrice Dante Alighieri.

Formas himnicas en el tercer estásimo de *Helena* de Eurípides¹

Hymnic forms in the third stasimon of Euripides' Helen

Marcela Alejandra Ristorto

Universidad Nacional de Rosario

Argentina

mristor@gmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la relevancia que posee para la comprensión de *Helena* el himno κλητικός a los Dioscuros en el tercer estásimo (vv. 1451-1511), solicitando la presencia y la ayuda de los hermanos divinos de la heroína. Si bien solo los vv. 1495-1511 constituyen el himno, todo el estásimo puede entenderse como un canto 'apotropaico' ya que, imaginando el regreso feliz a Esparta y la participación de la hija de Leda en rituales espartanos, en cierta medida contribuyen a su cumplimiento. Por otra parte, cabe señalar la importancia de las otras deidades mencionadas en esta oda: Jacinto y las Leucípides, vinculadas con los ritos de pasaje, con las iniciaciones que implican simultáneamente muerte y renacimiento.

Palabras clave: canto coral - Eurípides - himno

Abstract

The objective of this paper is to analyze the relevance of the κλητικός hymn to the Dioscuros in the third stasimon (1451-1511), requesting the presence and help of

¹ Una primera versión de este trabajo ha sido presentada en las *VII Jornadas de Cultura Grecolatina- III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales "Palimpsestos"*, desarrolladas en Bahía Blanca durante los días 22 a 24 de mayo de 2017.

the divine brothers of the heroine, for the understanding of *Helen*. While only vv. 1495-1511 constitute the hymn, the whole stasimon can be understood as an ‘apotropaic’ song since, imagining the happy return to Sparta and the participation of Leda’s daughter in Spartan rituals, to some extent contributes to its fulfillment. On the other hand, it is worth noting the importance of the other deities mentioned in this ode: Hyacinth and the Leucippides, linked to the rites of passage, to the initiations that simultaneously imply death and rebirth.

Keywords: choral singing – Euripides - hymn

El objetivo de este trabajo es analizar el tercer estásimo de *Helena* como un himno a diversas deidades vinculadas tanto a los ritos de pasaje como a cultos místéricos. Asimismo se busca examinar su relevancia para la comprensión de la tragedia. Si bien solo los vv. 1495-1511 constituyen un himno κλητικός a los Dioscuros, todo el canto coral puede entenderse como un peán ‘apotropaico’, en honor a deidades vinculadas al culto de Apolo en Amiclas y al de Helena en Esparta. Las jóvenes del coro imaginan el regreso de la heroína y su participación en los rituales espartanos. Este peán trágico constituye un ejemplo de ‘proyección coral’, siendo este recurso “a device whereby the choreuts evoke the activities of other singing, dancing choruses, and so blend their current performance with that of the singers whom they describe” (Steiner 2011: 299). Cabe señalar que, por un lado, la proyección coral era un rasgo común del ditirambo en la Atenas del siglo V. Por el otro, este recurso permite relacionar la tradición mítica con el *hic et nunc* de la performance. Finalmente, también se ha señalado que este estásimo puede ser interpretado como un poema προπεμπικόν (Mantziou 1981: 57 s.), puesto que con esta oda las coreutas se despiden de la heroína deseándole un feliz retorno, y contribuyen con su canto a su cumplimiento.

Así como el estásimo constituye una combinación entre peán y ditirambo, también Apolo y Dioniso están relacionados cultural y

poéticamente². En esta oda los vínculos entre ambos dioses son reforzados por el hecho de que las doncellas del coro mencionan el culto que ambos recibían en Amiclas, junto a Jacinto y a las Leucípides, así como los cultos de los Dioscuros y de Helena en Esparta.

Podría afirmarse que, dentro de la ficción dramática, el tercer estásimo, en tanto canto προπεμπικόν y peán apotropaico, tiene la función de anticipar el desenlace de la historia, el regreso exitoso de Helena y Menelao a Esparta. Sin embargo, más allá de su función dentro del argumento de la tragedia, la oda desempeña un relevante papel a nivel extra-ficcional, ya que debemos recordar que *Helena* fue representada posteriormente al desastre de Sicilia. Es decir, en el *hic et nunc* de la performance, los ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico, en las Grandes Dionisias, invocan a Apolo, Dioniso y los Dioscuros como salvadores de la ciudad. Pero al mismo tiempo, la oda funciona como una suerte de ἱερὸς λόγος que proporcionaría ‘claves’ de interpretación para los miembros de la audiencia que estuviesen iniciados en cultos místéricos. Esta hipótesis de lectura se basa en los trabajos de Assael (2012) y Detienne (1957), quienes leen la tragedia a partir de las concepciones órfico-pitagóricas y místéricas.

1. La *mousike* y la tragedia en el contexto de la religiosidad cívica

La audiencia ateniense, como señala Sourvinou-Inwood (2003: 50-53), percibía la tragedia como una *performance* ritual esencialmente por la participación del χορός que tenía una doble

² Como evidencian los testimonios, ambas deidades intercambian epítetos y atributos, véase, por ejemplo, el frag. 10 B 86.4 de Esquilo: “el Apolo coronado de hiedra, el báquico, el adivino” (ὁ κισσεύς Ἀπόλλων, ὁ βακχεῖος ὁ μάντις) y el frag. 477.1 de Eurípides: “Señor Baco a quien es caro el laurel, Peán Apolo, dulce músico” (δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε, παιὰν Ἀπολλων εὔλυρε), cf. Plut. *de E apud Delphos* 389.b9-d3.

función. Por un lado, el coro trágico es un personaje más que desempeña un rol dentro de la trama; pero, por el otro, fuera de la ficción dramática, el coro es un grupo de ciudadanos que está ejecutando un acto ritual en el teatro de Dioniso. Cabe señalar, además, que el χορός en tanto personaje desempeña una doble función ritual. La primera era fortalecer el culto heroico, puesto que los héroes trágicos frecuentemente eran venerados en la ciudad (Sourvinou-Inwood 2003: 20). Jacinto y las Leucípides son efectivamente venerados en Esparta, de igual modo que Helena, quien recibía culto tanto como heroína y como diosa, junto a sus hermanos, los Dioscuros, tal como anuncia Cástor al final de la tragedia (vv.1642-1678)³. Cabe señalar además, que tanto en Atenas como en Esparta existen testimonios de los cultos en honor a Helena y a los Dioscuros⁴.

La segunda función del χορός trágico es rendir culto a los dioses protectores de la ciudad. En este estásimo son alabados dioses y diosas que, además, están vinculados con los rituales de re-generación, con los ritos de pasaje y con los cultos místéricos. Cabe señalar que, si bien el aspecto más popular del culto a los Dioscuros es que eran venerados como salvadores especialmente de los peligros del mar, estos dioses, junto con las “Grandes Diosas” (es decir, Deméter y su hija), estaban asociados a cultos místéricos en Mesenia (Paus. IV. 27. 1 ss.; 33.4). Asimismo, en Tebas y en Samotracia los Gemelos divinos, junto con los Cabiros y los “Dioses de Samotracia”, eran venerados en el marco de cultos místéricos. Es decir, el epíteto cultural que recibían los Dioscuros, σωτήρες, no solo haría referencia a la salvación de los marinos de las tormentas sino también a la salvación del alma de los iniciados. Asimismo, para nuestro estudio resulta relevante la

³ Cf. así por ejemplo en *Orestes* 1635-7.

⁴ Cf. Paus. I 34; III 19, 8 ss.; 20. 2-3; Hsch s. v. Ἑλένεια (E 1992 Latte), Θεραπνατίδεια (Θ 335 Latte); cf. Blondell 2013: 43 ss.

figura de Jacinto, quien no solo presidiría el rito de pasaje de la niñez a la adultez de los jóvenes lacedemonios sino que también su muerte y posterior deificación se relacionaban con ideas relativas a una pervivencia en el Más Allá. Desde época arcaica el joven amado por Apolo es relacionado con las deidades de Eleusis, así por ejemplo en la descripción que hace Pausanias del trono de Amiclas (III 10 3-4). De igual modo las Leucípides, deidades laonias, estaban asociadas a Dioniso en un culto misterioso (cf. Paus. III 13. 6 ss.).

Por otro lado, el estásimo como *ἱερὸς λόγος* ‘pondría en escena’ una ‘historia sagrada’ que los miembros iniciados del auditorio debían conocer, ya que según palabras de Bernabé (2008: 626) constituye “un determinado tipo de verdad⁵, un conocimiento que tienen que haber adquirido antes, en vida, el cual no es compartido por todo el mundo (un conocimiento, pues, iniciático) y que deben conservar”. De este modo en el teatro de Dioniso entre los miembros de la audiencia se establecería la misma distinción que existía en los círculos misteriosos y pitagóricos entre los iniciados, los σοφοί que conocen este *ἱερὸς λόγος* y los que lo escuchan por primera vez sin entenderlo (cf. Burkert 2005: 85; Vernant 1983: 348-9). Teniendo en cuenta estas explicaciones, es posible sostener junto a Assael (2012: 86) que “Euripide émaille son texte d’ allusions qui ni pouvaient manquer d’ indiquer aux initiés les références intentionnelles faites aux doctrines éleusiniennes et de les alerter sur la pertinence d’ une interpretation mystérique de la pièce”.

Por el objetivo de nuestro trabajo nos interesa solamente señalar los elementos de los cultos misteriosos considerados relevantes para nuestro análisis del himno. Cabe señalar, como lo hace Burkert (2007: 24), que los misterios, en cierta medida,

⁵ *Lámina de Farsalia* (OF 477.7) “y tú les dirás absolutamente toda la verdad (ἀληθείην)”.

pueden ser considerados como “un cambio ritual de estatus” que afectaba la relación del iniciado con las deidades, es decir, implicaba un cambio espiritual no social. Al iniciado se le prometía bienaventuranzas en la vida futura, más que alegrías o placeres de la vida terrena.

No existen testimonios acerca del ‘aprendizaje’ que tenían que realizar los iniciados ni sobre el ‘conocimiento’ que adquirirían en los misterios. Sin embargo, se supone que accedían a una “historia sagrada”, *ἱερὸς λόγος*; así “los *mystai* debían aprender más de los dioses y sus aspectos, identidades y detalles antes desconocidos” (Burkert 2007: 85). Nuestra hipótesis es que *Helena* puede ser interpretada como un “drame iniciatique” (Assael 2012: 86). A través del mito de la hija de Leda, el poeta muestra al auditorio la posibilidad de que las ψυχαί trasciendan la realidad mundana. Esta lectura de la tragedia estaría respaldada por el hecho de que al final de la tragedia, gracias a la intervención de los Dioscuros como *dei ex machina*, no solo Teoclímeno sino también la audiencia ateniense se enteraría de que Helena será convertida en diosa (θεὸς 1667). Proponemos como hipótesis de lectura que los himnos trágicos cumplen una función de *ἱερὸς λόγος*. Es decir, transmiten en clave un conocimiento que solamente los miembros del auditorio que estuviesen iniciados podrían descifrar.

En este contexto se debe tener en cuenta que la μουσική desempeñaba probablemente un rol central en los misterios en el siglo V, puesto que existía la creencia de que la música podía ayudar a mantener la vida después de la muerte. De este modo, podemos sostener que es posible analizar los himnos trágicos teniendo como marco la función y el poder que tenía la μουσική en las ceremonias de iniciación mística (cf. Hardie 2004: 14). Entre los testimonios de la vinculación entre círculos místicos y la μουσική podemos mencionar el *Ión* de Eurípides, donde las doncellas de Creúsa asociaban las danzas en honor a Dioniso con

los misterios eleusinos (1074-80). Esta concepción puede ser confirmada por una fuente posterior que proporciona importante información sobre la música en los misterios. Estrabón en *Geografía* (10.3. 10), explicando el rol que desempeña la música en los rituales orgiásticos, afirma que la μουσική permite al hombre vincularse con lo divino. De igual modo Luciano en *Sobre la danza* (15) sostiene que “no se podía encontrar ningún antiguo ritual de iniciación sin danzas” (ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως).

Por otra parte, cabe señalar que los denominados ritos de pasaje permitían el cambio de estatus social de los individuos, ya que los preparaban para asumir su nuevo rol en la sociedad (cf. Hitch 2015: 521). En Esparta, las Jacintias constituían un festival de iniciación femenino que buscaba la exitosa integración de las jóvenes espartanas a la vida cívica, convirtiéndolas en potenciales esposas y madres. Sin embargo, Arjona Pérez (2011: 15) sostiene que el ritual propiciaba la iniciación de los jóvenes de ambos sexos:

“Determinados estudiosos también subrayan que la figura de Jacinto estaba vinculada a los ritos de iniciación con que los νεανίσκοι y las παρθένοι acreditaban su transición a la madurez, ‘muriendo’ definitivamente como infantes y ‘renaciendo’ como πολίτες y γυναῖκες πολιτῶν.”

Este festival que propiciaba el renacimiento de los jóvenes debe ser considerado también, como señala Nobili (2014: 136), un ritual que celebraba la renovación de la naturaleza, propiciando la fertilidad. Sin embargo, lo que resulta de mayor importancia para nuestro trabajo es la observación de Arjona Pérez (2011: 15), quien relaciona los rituales de iniciación con los ritos fúnebres, ya que el iniciado “moría” simbólicamente para acceder a un nuevo estatus.

2. Tercer estásimo (vv. 1451-1551)⁶

a) Estructura y deidades invocadas

Como se ha señalado anteriormente, esta oda puede ser considerada como un discurso προπεμπικόν⁷, deseando un buen viaje de los protagonistas, que concluye con un himno κλητικός en honor a los Dioscuros, quienes no sólo deben garantizar el regreso sino también deben ayudar a su hermana a recuperar su buena reputación (Mantziou 1981: 57s.). Las jóvenes coreutas inician el estásimo de este modo:

Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ	
ταχεῖα κόπα ῥοθίοισι, Νηρέως	
εἰρεσία φίλα,	
χοραγὲ τῶν καλλιχόρων	
δελφίνων, ὅταν αὔραις	1455
πέλαγος ἀνήνεμον ἦ,	
γλαυκὰ δὲ Πόντου θυγάτηρ	
Γαλάνεια τάδ' εἶπη·	
Κατὰ μὲν ἰστίᾳ πετάσατ' αὔ-	
ραις λιπόντες εἰναλίαις,	1460
λάβετε δ' εἰλατίνας πλάτας,	
ὦ ναῦται, ναῦται,	
πέμποντες εὐλιμένους	
Περσεΐων οἴκων Ἐλέναν ἐπ' ἀκτάς.	

⁶ El estásimo está compuesto por dos pares estróficos; si bien algunos filólogos sostienen que la segunda antístrofa constituye el himno a los Dioscuros, consideramos que toda la oda puede ser pensada como un himno, puesto que se solicita la ayuda de deidades que están vinculadas con la 'salvación', la cual puede ser pensada a nivel físico y material, pero también en el plano espiritual. Además, todas las deidades invocadas en el estásimo están relacionadas con los ritos de pasaje (cf. Mantziou 1981: 57 ss., para la primera postura ver Furley-Bremer 2001: 312). Para el texto griego se sigue la edición de Burian (2007); las traducciones pertenecen a la autora.

⁷ Es decir, un poema de despedida, en el que se desea un exitoso viaje, cf. Men. Rh., p 395 S.

(“¡Oh rápido remo de Sidón, la fenicia, amado por resonante oleaje de Nereo, oh corifeo que guías los bellos coros de los delfines, cuando el piélago está calmado de brisas, la glauca hija de Ponto, Galanea dice esto: ‘Desplegad las velas, dejando que soplen las brisas marinas, empuñad los remos de abetos. Oh marineros, marineros, que conducís a Helena al buen puerto junto a la orilla donde están las moradas de Perseo.’”)

En la primera estrofa (1451-1464) encontramos el primer rasgo de un texto προπεμπικόν, el apóstrofe a la nave⁸ en la que viajarán Helena y Menelao. La nave se desliza por el “resonante oleaje de Nereo”⁹ (ῥοθίοισι Νηρέως /εἰρεσία, 1452 s.), esta mención de Nereo es significativa, ya que esta deidad marina posee poderes adivinatorios, y es quien -según la tragedia eurípidea ha transmitido los conocimientos mánticos a Teónoe¹⁰. Además en esta oda es el corifeo (χοραγός) quien se imagina como guía de un coro de delfines, animales que la tradición poética, desde el *Himno homérico VII a Dioniso*¹¹ son presentados como amantes de la música, de la flauta (φύλαυλοι)¹², respondiendo a la flauta de Arión cuando los piratas secuestran al poeta¹³; o saltan en un círculo en torno a Poseidón¹⁴. Por otra parte, el adjetivo καλλιχόρων utilizado

⁸ Por sinécdoque, ya que se invocan a los “rápidos remos de Sidón, la fenicia” (Φοίνισσα Σιδωνιάς ὦ/ ταχεῖα κώπα, 1451).

⁹ Nereo está restaurado por la conjetura de Badham, cf. Burian 2007 *ad loc.*

¹⁰ En relación al tema del presente trabajo cabe señalar que Teónoe propone una religiosidad alternativa a la religión cívica oficial. Las palabras de Eurípides que pone en boca de la profetisa pueden ser consideradas una suerte de *iepeōs lógos*, enseñando sobre la salvación y el destino del alma (aunque emplea el término *voūs* y no *ψυχή*). Además, resulta de gran interés recordar que tanto Nereo como Proteo (en la tragedia padre de Teónoe) son destinatarios de himnos órficos. Cf. Ristorto & Reyes “The Tragic Poet as Master of Truth or ‘Prophetic Genius’: The Prophetic Word in Euripides’ *Helen*”, Oxford, 2017.

¹¹ Cf. Jaillard 2011: 148 ss., *h.h. Bacch.* VII 50-54.

¹² Pi. fr. 140b. 16–17 S.-M.

¹³ Hdt. 1. 23–4.

¹⁴ *PMG* fr- ad- 939, 4 ss.

para describir a los delfines alude a la proyección coral, ya que este término en Eurípides hace referencia no solo a los coros sino también a los coros trágicos atenienses (Steiner 2011: 301). Steiner (2011: 301) señala que la mención de Nereo remite a las Nereidas, “the maritime nymphs repeatedly portrayed by Euripides and others as choruses of fifty dancing maidens, often engaged in circular and, as their number suggests, dithyrambic-style dances”. Se podría entonces imaginar que los delfines en torno a Nereo o a Poseidón y las Nereidas ejecutan con sus movimientos circulares un ditirambo, a su vez remitiendo a los movimientos del coro trágico que, en el *hic et nunc* de la performance, ejecuta este himno (cf. Jeanmarie 1951: 235-241).

Luego el coro menciona como guía del viaje a una ninfa, Galanea, hija de Ponto (1457-8) quien augura el feliz retorno a Micenas¹⁵. El nombre de la deidad marina es un nombre parlante y remite a la cualidad del mar que es indispensable para una buena navegación: la calma (γαλήνη)¹⁶. Por otra parte, según Píndaro, la calma constituiría la condición previa para la danza de los coreutas-delfines (fr. 140 B 13-17 S.-M; cf. Steiner 2011: 303). Pero, además, la ninfa en esta oda posee cualidades proféticas que le permiten predecir el resultado del viaje que emprenderá la heroína con su esposo.

De las deidades marinas, con cualidades mánticas, las jóvenes del coro pasan a invocar en la primera antístrofa (1465-1477) a divinidades laconias que presentan cierta complejidad. Jacinto, las Leucípides y Helena pertenecen, según la mayoría de los historiadores de las religiones, a un estrato minoico-cretense o

¹⁵ Proponemos Micenas en vez de Esparta, ya que se menciona al final de la estrofa a Perseo, fundador mítico de Micenas (cf. Paus. II.15, 4 y 16.3.), cf. Burian 2007 *ad loc.*

¹⁶ El nombre de esta diosa recuerda al nombre de una de las Nereidas mencionadas por Hesíodo en *Teogonía* (240-264), Galena.

micénico¹⁷ como dioses de la vegetación. Sin embargo, en Laconia y en Esparta propiciaban los ritos de pasaje de los jóvenes y de las doncellas. Aquí las coreutas se imaginan los coros que se ejecutaban durante las Jacintias (1465 ss.):

ἦ που κόρας ἄν ποταμοῦ
 1465
 παρ' οἶδμα Λευκιπίδας ἦ πρὸ ναοῦ
 Παλλάδος ἄν λάβοις
 χρόνῳ ξυνελθοῦσα χοροῖς
 ἦ κώμοις Ἰακίνθου
 νύχιον ἐς εὐφροσύναν,
 1470
 ὄν ἐξαμιλλασάμενος
 †τροχῶ τέρμονι δίσκου†
 ἔκανε Φοῖβος, †τᾶ† Λακαί-
 ναι γαῖ βούθυτον ἀμέραν
 ὁ Διὸς εἶπε σέβειν γόνος·
 1475
 μόσχον θ', ἄν οἴκοις
 ἔλειπες, Ἑρμιόναν,
 ἄς οὔπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν.

(“Acaso allí a la orilla del río o frente al templo de Palas, tras reunirte con las Leucípides, te unirás, tras largo tiempo, en nocturna alegría a los coros o a los cortejos de Jacinto, al que mató Febo con el redondo disco, compitiendo por la meta; a partir de ese día en la tierra Lacedemonia el hijo de Zeus decretó honrarlo con sacrificios de bueyes. Y [verás] a tu hija Hermíone, la que dejaste en tu hogar y para la que las antorchas de pino no han brillado todavía para la boda.”)

¹⁷ Farnell (1921: 22-277, 175-228, 229-233); Picard (1948); Nilsson (1961 [1925]: 34-48, 147); Nilsson (1932); Burkert (2007: 28-9, 195); Nobili (2014: 136).

Las jóvenes coreutas anhelan y, en cierto modo predicen el retorno, al afirmar “tras reunirse”, (ὄν λάβοι). Burian (2007 *ad loc*) sostiene que el uso del optativo junto con la indicación de lugar “allí” (που) al inicio de la estrofa hace que la predicción sea más confiable, ya que “allí” remite al río Eurotas, y cabe señalar que el templo de Palas aquí mencionado es el mismo templo Broncíneo de la párodos (228), estando así Atenea vinculada tanto al rapto de Helena como a uno de los cultos más importante de Esparta, las Jacintias¹⁸.

Es posible entonces sostener que, al señalar los coros en honor de Jacinto, las jóvenes se refiriesen a las Jacintias. Jacinto, en la ciudad laconia de Amiclas, era venerado como dios ctónico; su culto en época histórica fue absorbido por el de Apolo¹⁹. Como señala Calame (1977: 316) “en dépit de leur hétérogénéité, les différents éléments mythiques entourant la figure du héros amycléen dessinent l’image d’un mythe, et partant, d’un culte de l’adolescence”. Este rasgo del joven dios explicaría la naturaleza

¹⁸ Junto con las Carneas y Gimnopedias, las Jacintias era un festival dedicado a Apolo y a Jacinto que constituía un momento relevante en la iniciación de los jóvenes y de las doncellas. En dicho ritual Dioniso desempeñaba también un importante rol; cf. Calame (1977: 323 ss.), Nobili (2014: 140 ss.). El festival, que duraba tres días, estaba compuesto por una fase ritual de duelo, seguida por otra de alegría. El primer día de las Jacintias consistía en un ritual funerario para honrar la muerte de Jacinto: no se comían ciertos alimentos, no se coronaban en los banquetes ni se cantaba ningún peán en honor de Apolo. Al día siguiente se realizaba una fiesta cívica de gran magnitud. Todos los habitantes de Esparta (todos los grupos de edades, todos los sexos, todos los sectores sociales) participaban de una procesión desde la ciudad hasta el templo de Apolo en Amiclas. En la procesión las jóvenes doncellas desfilaban en carros especialmente contruidos para la ocasión; durante la procesión y luego en el templo se ejecutaban cantos y danzas. Esta descripción se debe al historiador helenístico Polícrates, citado por Ateneo (IV 139 d-140b). Actualmente se cuestiona este testimonio ya que todos los festivales en honor a Apolo duraban entre siete o diez días, como por ejemplo las Gimnopedias o las Carneas que duraban más de siete días (Nobili 2014: 136). Cf. Petterson (1992: 9-41); Calame (1997: 305 ss.); Richer (2007: 236-252); Nobili (2014: 136-140).

¹⁹ Cf. Burkert (2007: 29); para más información bibliográfica ver nota 16.

dual del festival, el contraste entre el duelo del primer día y la alegría que reina en los otros dos debe entenderse como el indicio de un rito de pasaje (cf. Calame 1977: 317 s.). Además, las Jacintias constituirían un festival cívico-religioso de renovación de las fuerzas vitales comunitarias a la vez que un rito de iniciación de los jóvenes espartanos, puesto que el festival tenía como objetivo “de marquer l’intégration des adolescents à la société adulte” (Calame 1977: 321). Y esta integración de los jóvenes y de las doncellas se visualizaba mediante el canto de peanes, la participación en la procesión y en los coros. Además, las Jacintias se celebraban en primavera, razón por la cual fue considerado un festival de renovación del mundo, con rasgos similares a las Saturnales, es decir, que señalaba la finalización de un ciclo y el inicio de otro, la renovación de la vida, tras la caducidad y la muerte²⁰.

Junto al festival que marcaba el pasaje de los adolescentes espartanos a su condición de adultos, también en Esparta este ritual señalaba esta misma transición en la vida de las mujeres. Así las coreutas aluden al culto de las Leucípides, quienes como Jacinto, también estaban relacionadas con la iniciación de los jóvenes guerreros, ya que los efebos debían sacrificar de noche un perro a Febe antes de iniciar una lucha ritual, uno de los hitos en su proceso de conversión en adulto (Paus. III.16.1; 14. 8 s.). Cabe señalar, que los nombres parlantes de estas hermanas divinas, Φοίβη, la Brillante e Ἰλαίρις, la Radiante, remiten a lo astral. Sin embargo, el patronímico de estas diosas señalan un culto ctónico, ya que Λεύκιππος es un nombre utilizado como epíteto de Helios o de Selene, a la vez que de Perséfone (cf. Farnell 1921: 200ss), lo que permite establecer la naturaleza dual de estas hermanas divinas,

²⁰ Esta idea también está presente en los cultos místicos, los que postulan que tras la efímera existencia mortal, las ψυχάι de los iniciados gozarán de una eterna bienaventuranza.

olímpica, astral y otra ctónica. Por otra parte, es necesario destacar que el elemento central del mito de estas hermanas gemelas Hilaíra y Febe era el rapto por los Dioscuros y su posterior matrimonio (Calame 1977: 326). Salvo el rito antes mencionado, no se conoce muy bien cuál era la naturaleza del ritual asociado a estas diosas pero se puede inferir por este himno trágico que el culto consistía precisamente en carreras y coros de doncellas. Estos rituales marcarían, según Calame (1977: 330), la finalización de la adolescencia y su acceso a la condición de mujeres adultas, en edad de contraer matrimonio. Cabe señalar que las carreras rituales son mencionadas también por Teócrito, en el *Idilio* 22, donde las compañeras de Helena describen las carreras (δρομός, 22) que ejecutan en grupos junto al Eurotas. Asimismo, las Leucípides están vinculadas con Helena, ya que en su templo se hallaba el huevo del que había nacido la hija de Leda (Paus. III. 16.1; cf. Calame 1977: 323).

Además, como señala Nobili (2014: 139), la alusión a estas diosas laconias no es aleatoria, puesto que Pausanias (III.16.1-2) confirma que sus sacerdotisas, también llamadas Leucípides, desempeñaban un importante rol en las Jacintias: en la procesión portaban el quitón que habían tejido para Apolo durante todo el año. Por otro lado, estas sacerdotisas oficiaban en el culto de Dioniso Colonatas (Paus. III.13.7), participando en carreras y danzas rituales. Calame (1977: 443) sostiene que Dioniso Colonatas era venerado conjuntamente con Apolo y su joven amante en las Jacintias (Paus. III.19.6). Es comprensible, entonces, que las doncellas del coro mencionen también las fiestas nocturnas (1469-70) en honor a Jacinto, haciendo referencia a los banquetes que se celebraban en el marco de este festival (cf. Ateneo IV 139 d-140b). Además, la referencia a los κῶμοι, al reforzar la conexión con Dioniso, permite pensar que aquí están haciendo referencia a la ejecución de ditirambos (Nobili 2014: 141). Sin embargo, Parker (2005: 318) señala que aunque el término κῶμος pueda hacer

referencia a coros circulares, en realidad, siempre implica movimiento de tipo procesional, y tales “himnos procesionales” bien pudieron ejecutarse en la *pompé* de las Jacintias, cuando los participantes se dirigían al santuario de Apolo en Amiclas, donde Jacinto estaba enterrado.

Esta estrofa, donde se mencionan deidades vinculadas a los ritos de pasaje, con la iniciación de los jóvenes, concluye con el anuncio del éxito de la transición, al mencionar la futura boda de Hermíone (vv. 1475 ss.). Helena, la madre de la novia, llevaría las antorchas en la *pompé* del matrimonio (cf. Steiner 2011: 309). Pero, la mención de las antorchas al mismo tiempo que señalan el regreso de Hermíone a la vida y a la generación, constituye una alusión del ‘renovado’ matrimonio de Helena y Menelao, lo puede también interpretarse como un renacimiento cósmico (v. 1478, cf. Segal 1971: 598). También las antorchas remiten a los misterios eleusinos donde no solo la procesión de antorchas desempeñaba un rol central, sino que también la revelación final probablemente estuviese acompañada de la luz de las antorchas (cf. Clay 1989: 217). Cabe señalar, que la mención de la participación de Helena en coros rituales y el anuncio de la futura boda de su hija constituyen otro rasgo de un discurso προπεμπικόν, en el que la descripción del destino final del viaje era un elemento importante, ya que presagiaba el cumplimiento de los buenos deseos.

δι' ἀέρος εἶθε ποτανοὶ γενοίμεσθ' ἄ Λιβύας οἰωνοὶ στοχάδες	1480
ὄμβρον λιποῦσαι χειμέριον νίσονται πρεσβυτάτα σύριγγι πειθόμεναι ποιμένος, ὃς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ.	1485
ἽΩ πταναὶ δολιχαύχενες, σύννομοι νεφέων δρόμου,	

βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας
 Ὀρίωνά τ' ἐννύχιον·
 καρύξαιτ' ἀγγελίαν,
 Εὐρώταν ἐφεζόμεναι,
 Μενέλεως ὅτι Δαρδάνου
 πόλιν ἐλὼν δόμον ἤξει.

1490

(“¡Ojalá pudieran volar por el éter [como] las aves de Libia huyendo en fila de la lluvia invernal, tras escuchar la siringa más anciana del pastor, las guía volando con sus chillidos sobre las llanuras sedientas pero fértiles de tierra! ¡Oh aves de largo cuello, compañeras de carreras de las nubes, pasad bajo las Pléyades, en medio, y hacia el nocturno Orión: anunciad, tras sentarse junto al Eurotas, la noticia de que Menelao tras capturar la ciudad de Dárdano va a llegar al hogar!”)

En la estrofa segunda (1478-1494) encontramos otro de los elementos característicos de un poema προπεμπικόν, el deseo de las jóvenes cautivas de acompañar el barco. Y en este caso, las jóvenes del coro incluyen una petición a las grullas para que lleven un mensaje. También en esta estrofa vemos un ejemplo de ‘proyección coral’, identificándose las coreutas con el coro de las grullas, siendo un tema tradicional la asociación entre las aves y los miembros del coro (ver, por ejemplo, *Hipp.* 731 ss.; cf. Steiner 2011: 310 ss.). Cabe señalar que esta estrofa tiene una estructura himnica, a saber, una invocación a las grullas con epítetos y una súplica, solicitando que regresen a Esparta para anunciar el regreso de Menelao tras la derrota de Ilión (1492-4; cf. Mantziou 1981: 417).

En esta estrofa Burian (2007 *ad loc.*) señala que la mención de las Pléyades y de Orión sirve para proporcionar coordenadas temporales, dado que el pasaje evoca el otoño, época en que las

grullas vuelan al sur²¹; de este modo el editor señala que las jóvenes se imaginan interceptando a las grullas cuando llegan a Egipto y les ruegan que vuelvan a Esparta con tan importantes noticias. El sentido del cambio estacional, del ciclo de muerte y resurrección es evocado en la descripción del coro de la migración de las grullas dejando invierno detrás y volando sobre la tierra fértil y sin lluvias (1478-1486).

La mención del δρόμος establece una vinculación con los rituales ejecutados en honor a las Leucípides, diosas mencionadas en la antístrofa (cf. v.1492). También en las carreras de las grullas junto a las Nubes y la mención de las Pléyades puede verse una ‘proyección coral’, ya que estas danzas evocadas remiten a la danza de las coreutas en el teatro de Dioniso (cf. Steiner 2011: 316).

Finalmente, en la segunda antístrofa (1495-1511), se encuentra el último elemento de un discurso προπεμπικόν, el himno²² κλητικός. En este caso en particular en honor a los hermanos de la heroína, los Dioscuros.

μόλοιτέ ποθ' ἵππιον οἶμον	1495
δι' αἰθέρος ἰέμενοι,	
παῖδες Τυνδαρίδαι,	
λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλ-	
λαις οἱ ναίετ' οὐράνιοι,	
σωτήρε τᾶς Ἑλένας,	1500
γλαυκὸν ἔπ' οἶδμ' ἄλιον	
κυανόχροά τε κυμάτων	

²¹ Las Pléyades y Orión están relacionados ya en Hes. *Op.* 614-621. Burian (2007: *ad loc.*).

²²Usualmente los filólogos señalan las siguientes secciones en los himnos: la ἐπίκλησις, que incluye el nombre del dios, los nombres cultuales y los epítetos; la εὐλογία, la alabanza al dios puede contener la descripción del dios, de los lugares que frecuenta y sus actividades; y la εὐχή, se pide ayuda al dios y se agradece la protección recibida. Cf. Janko (1981: 9-24) y Furley-Bremer (2001 I: 1-64). Cabe señalar que este himno trágico consta solo de la ἐπίκλησις y de la εὐχή.

ῥόθια πολιά θαλάσσας,
 ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων
 πέμποντες Διόθεν πνοάς,
 δύσκειαν δ' ἀπὸ συγγόνου
 βάλετε βαρβάρων λεχέων,
 ἂν Ἰδαῖαν ἐρίδων
 ποιναθεῖσ' ἐκτήσατο, γᾶν
 οὐκ ἔλθοῦσά ποτ' Ἴλιου
 Φοιβείους ἐπὶ πύργους.

1510

(Venid Tindáridas, aquí, lanzados por el camino ecuestre a través del éter, entre los torbellinos de los resplandecientes astros: los que viven en el cielo, salvadores de Helena, venid sobre el glauco oleaje, la piel oscura de las olas, sobre los grisáceos remolinos del mar, enviando soplos favorables de vientos de parte de Zeus a los marineros. Quitad a vuestra hermana La mala fama de los lechos bárbaros, la que adquirió castigada por las discordias del Ida. Sin haber ido nunca a la tierra de Ilión sobre las almenas de Febo.)

El himno comienza con una doble κλήσις, con verbos en optativo y en imperativo (μόλοιτε, 1495 y ἔπιτε, 1501). La partícula ποτέ especifica dónde es necesaria la presencia de los dioses (1495); “aquí” remite a Egipto donde su hermana está planeando su regreso a la patria. Las deidades son invocadas con un patronímico, “Tindáridas” (1497) y con epítetos: “los que viven en el cielo”, “salvadores de Helena” (1499- 1500). El primer epíteto marca el carácter olímpico que poseen en este himno²³, al mismo tiempo que aclara que su condición divina está vinculada con los astros. La condición de dioses astrales de los Dioscuros en esta oda estaría subrayada por la anterior mención de sus esposas, las Leucípides, consideradas “Estrellas” divinas (cf. Farnell 1921: 232).

²³ Sin embargo, en otros pasajes de *Helena* Eurípides indica su doble naturaleza, mortal y divina (cf. vv. 137-40).

El otro epíteto hace referencia al ámbito de acción privilegiado de estos dioses. En Esparta su función de “salvadores” es esencial²⁴, pero “eran más populares como salvadores en casos de riesgo personal, especialmente en caso de peligro en el mar”, tal como señala Burkert (2007: 288). Y precisamente, el coro pide un viaje sereno para Helena y Menelao. Además, se indican luego los lugares favoritos de los gemelos divinos, “el camino ecuestre a través del éter, entre los torbellinos de los resplandecientes astros” (1495-9) y “el glauco oleaje, la piel oscura de las olas, sobre los grisáceos...” (1501- 3). Al mencionar estos ámbitos frecuentados por los hermanos de Helena se subraya su esfera de acción, la protección de los marineros. Sin embargo, cabe señalar que la referencia al αἰθήρ tiene connotaciones místicas. Según Platón, se llama éter a la parte más pura del cielo, donde están los astros²⁵. En textos atribuidos a Orfeo²⁶ se dice que el alma procede del éter y se reintegrará en este tras una especie de ciclo cósmico, es decir, en el ámbito órfico se alude a la estirpe etérea del alma (por ejemplo, la laminilla de Petelia: *OF*476.6)²⁷.

A la invocación sigue la εὐχή, introducida por la partícula δέ, donde se solicitan “favores” acorde a la naturaleza divina, a saber, suplican por “vientos favorables a los marineros” (1505) y que sean σωτήρες de su hermana, es decir, que la ayuden a regresar sana y salva y también a despojarse de “la mala fama” (δύσκειαν, 1506), y luego sigue el motivo que justifica el pedido, es decir, un elemento que en un himno cultural debería ir en la εὐλογία y no en la εὐχή: Helena no fue nunca a Troya (1506 s.).

²⁴ La función de salvadores en la tradición anterior, ver *h. Hom.* XVII y XXXIII; Alc. 5 Voigt; Simon. la *Elegía de Platea* (West); también se creía que acompañaban a los reyes espartanos a la guerra Hdt. 5.75.2; Plu. *Lys.* 12.

²⁵ Pl. *Phd.* 109b; cf. 111ab y antes E. *Ion* 1147.

²⁶ *OF* 436-438.

²⁷ Véase Bernabé-Jiménez (2001: 258-67); en este contexto, podemos citar el pasaje de Pl. *Ti.* 90a, en el que se pone en el cielo el origen del alma.

Helena con solo atravesar el mar, con viajar -pero ahora en sentido inverso- se rehabilita, recuperando su buen nombre. El tema de la reputación de Helena es esencial, ya que con su “fama” de esposa casta y fiel también recobrará de alguna manera su virginidad. Esta cualidad es necesaria para su culto en la Esparta histórica, dado que en Platanista es venerada como doncella a punto de casarse, mientras que en Terapne constituye el modelo de la mujer casada, de la buena esposa (Calame 1977: 339 ss.). Además, es importante señalar que este viajar por el mar, no implica sólo la posibilidad de que Helena recupere su castidad y su estatus de esposa sino que también remite a los cultos místéricos. Esto se debe a los múltiples valores del mar, zona fronteriza que permite la comunicación entre este mundo y el Más Allá. Es decir que “el contacto con el mar puede constituir un renovado comienzo” (Buxton 2000: 106), y ese nuevo comienzo se puede interpretar simultáneamente como la renovada vida matrimonial de Helena y Menelao como la dicha eterna que gozará Helena en el Más Allá al ser deificada, suerte que compartirá con los iniciados en los cultos místéricos.

También en esta estrofa es factible ver una alusión a la actividad poética, ya que οἴμος en la expresión “el camino ecuestre” (1495), en la poesía arcaica, es empleado con el significado de “el camino del canto” que un compositor debe atravesar (cf. *Himno homérico a Hermes* 451, P. O. 9. 47). Así los Tindáridas desempeñarían el rol de *choregoí*, guiando a los astros en el éter (cf. Steiner 2011: 320).

b) Función del estásimo

Dentro de la ficción dramática, los estásimos proporcionan el marco a las acciones representadas en escena. Así frente al primer estásimo, donde el coro recordaba el pasado de Helena y las miserias de la guerra troyana, en el tercero las coreutas prevén el

resultado feliz de la huida, imaginando el futuro de Helena, que reanuda su antigua vida en Esparta (Burian 2007: 18). Aunque prediga el futuro, la relación con el pasado es muy fuerte; así la petición inicial de un mar calmo, recuerda los anteriores viajes, a y desde Troya (192-4, 229-35, 1117, cf. 112s s. y 1463 s., 1127-31). Por otra parte, cabe señalar que el coro imagina el regreso de Helena, como si nada hubiese cambiado, a una Esparta apacible, donde se unirá con las doncellas en los festivales, como si todavía fuese la joven que recogía flores para la Atenea de templo de bronce, al ser raptada por Hermes (cf. 243-5, 1466 s.). El pasado es evocado también por la mención de Troya, conquistada por Menelao (1493 s.). Ilión también es la ciudad donde Helena habría alcanzado una mala reputación, aunque ella nunca había ido allí (1506-1511; Wolff 1973: 75).

Ya se ha mencionado que existen fuertes vínculos entre las deidades mencionadas en la oda y la heroína, dejando de lado el hecho concreto de que en Esparta sus cultos estaban relacionados. Según el relato del coro el héroe Jacinto murió como consecuencia de un acto de violencia involuntario de Apolo (1471-2); de igual modo Helena es víctima de la violencia que ejercen sobre ella dos diosas, Afrodita y Hera (31 ss., 1024-1027). La diferencia es que para estas diosas Helena es un medio para demostrar su poder y no les interesa su bienestar, mientras que Apolo ante el dolor por la pérdida de su amado instituye un festival en su honor (1473-6).

Tanto Helena como las Leucípides fueron raptadas, lo que remite a la creencia de que la violencia y el rapto son elementos esenciales en el proceso de iniciación de las jóvenes, como si la violencia fuese lo que marcara el cambio de una etapa de la vida a otra (Doderó Paz 2012: 27). El rapto de las Leucípides, que tiene en la tradición mítica un final feliz (cf. Calame 1977: 326-8), podría leerse como una suerte de anticipación del destino de Helena, ‘raptada’ por Menelao, que la salva de un príncipe bárbaro, y con

quien reiniciará su vida conyugal en Esparta. La referencia a Hermíone (1476 s.) remite también al tema de una iniciación exitosa, ya que podrá acceder al estatus de mujer casada cuando regrese su madre.

Sin embargo, más allá de su función dentro del argumento de la tragedia, la oda desempeña un relevante papel extra-ficcional, al alabar a los dioses que son venerados en uno de los festivales religiosos más importantes de Esparta, las Jacintias. Cabe así señalar que todas las deidades mencionadas por el coro en el tercer estásimo son parte del culto oficial espartano pero simultáneamente son veneradas en cultos místéricos. Por este motivo puede sostenerse que el estásimo funciona como una suerte de *ἱερὸς λόγος* para los iniciados.

Jacinto, como señala Nilsson (1932: 76), es un dios antiguo, que remite a la concepción minoica de las divinidades que mueren y resucitan. La historia de este joven muerto accidentalmente por Apolo, dios de los adolescentes en Esparta, y que luego renace a una nueva vida con su hermana, la virgen Polibea, es similar en su patrón de muerte y renacimiento al de Perséfone (cf. Foley 1992: 146). Esta semejanza con la diosa eleusina es corroborada por la descripción que hace Pausanias (III.19.4) del trono de Amiclas del siglo VI, donde en el altar estaban representadas, entre otras deidades, Deméter, Core, Afrodita, Atenea y Ártemis en la apoteosis de Jacinto. Además, este relieve ponía en relación a todas estas deidades con las ideas de re-generación y renovación de la vida²⁸. Esta vinculación de Jacinto con creencias en una vida bienaventurada en el Más Allá al mismo tiempo que con los misterios dionisiacos encuentra su confirmación en una fuente tardía, en las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis (19. 104-5):

²⁸ Kannicht *ad loc.* 1314 además, de la referencia a Pausanias, menciona una figurilla de terracota encontrada en Eleusis y una *Hydra* que actualmente se encuentra en Nueva York. Asimismo, menciona a Diodoro (V 3, 4-6) y al fr. órfico 49 (Kern).

“εὐχαιτήν Ὑάκινθον ἀνεζώγησεν Ἀπόλλων,
καὶ Στάφυλον Διόνυσος αἰεὶ ζῶντα τελέσει.”

(Apolo llamará a Jacinto, con su bello cabello, para volverlo a la vida, y Dioniso hará inmortal a Estáfilo.)

Dioniso era venerado junto con Apolo y Jacinto en Amiclas (cf. Nobili 2014: 140 ss.), pero también en su templo en el monte Taigeto, junto al templo de Deméter y Core, donde las mujeres ejecutaban nocturnos ritos místéricos. Esta vinculación es reforzada por la mención de los κῶμοι nocturnos, de estas celebraciones que involucraban la performance de ditirambos (cf. Jeanmarie 1951: 241).

Los Dioscuros son frecuentemente mencionados en toda la tragedia (205, 284, 720) e invocados en el himno κλητικός del tercer estásimo (1495-1511) y en el éxodo aparecen como *dei ex machina*. Esta epifanía permite al poeta dar a conocer la apoteosis de Helena, quien será honrada junto a sus hermanos. Los Dioscuros además, de ser venerados en toda Grecia como salvadores, tenían otro aspecto ya que “se los veía como modelos de una esperanza en el paso de la esfera mortal a la divina” (Burkert 2007: 289). En Mesenia en los Misterios de los ‘Grandes Dioses’, es decir, los Dioscuros, eran venerados junto a una madre divina y su hija (probablemente Deméter y Perséfone)²⁹. También tenían, como ya hemos señalado, vínculos con los cultos místéricos de Samotracia e -incluso se decía que habían sido iniciados en los misterios de Eleusis, junto con Heracles³⁰ (Burkert 2007: 375 ss.).

Finalmente, consideramos que para interpretar correctamente esta tragedia se debe tener en cuenta el culto que Helena recibía en Esparta. Cástor, como *deus ex machina*, informa

²⁹ LSCG 65, 13; Pausanias en cambio habla de los Misterios de las “Grandes Diosas”, Deméter y Perséfone, 4.33.4

³⁰ X. *Hell.* 6.3.6.

que Helena será venerada como una diosa después de que “alcance el fin de la vida” (1666-9) y que será honrada con festines rituales junto a sus hermanos (1668)³¹. Además, cabe señalar, como lo hace Calame (1977: 340), que Helena estaba asociada al culto de Apolo y Jacinto en Amiclas. En el festival de las Jacintias que constituía culminación de la iniciación de las jóvenes, Helena sería venerada como una doncella pronta al matrimonio. Es decir, representa al corifeo de las jóvenes espartanas en la plenitud de la belleza de la adolescencia³². Este rol de la hija de Leda puede corroborarse por el canto coral de *Lisístrata* de Aristófanes (1308-1315), donde actúa como corego (χορηγός, 1315)³³. El culto espartano así permite una eterna celebración de Helena por su seductora belleza en un contexto de castidad y virginidad que no guarda relación (histórica o mítica) con el rol que desempeñó en la aventura troyana (cf. Foley 1992: 146). Además, esta evocación aristofánica amplía la descripción de Helena, ya que se la presenta danzando en los nocturnos κῶμοι de Jacinto, junto a sus compañeras, las jóvenes, semejantes a yeguas (πῶλοι, 1308), quienes llevan las cabelleras sueltas como las bacantes (1313). Tanto el estásimo de *Helena* como la oda aristofánica remiten a actividades rituales propias del culto de Helena que se vincula con el culto a los dioses principales de Amiclas: Apolo, Jacinto y Dionisos (cf. Calame 1977: 323 ss.; Nobili 2014: 139 ss.).

³¹ Cf. Foley (1992: 147) Curiosamente los Dioscuros no mencionan el culto que Menelao y Helena compartirán -como dioses- en el *Menealaion* en Terapene, un culto que en época arcaica al menos también incluía a los Dioscuros (Alcmán: *PMG* frag. 7 y *Pi. P.* 11. 61-4). Sin embargo, anuncian que Menelao obtendrá un lugar después de su muerte en los Campos Elíseos (1676-1677), cf. *Od.* 4.561-9.

³² Sobre Helena como jefe de coros ver esp. Calame 1977: 92, 127, 136, 345-346 y 397-398.

³³ Se está generalmente de acuerdo que Helena era una diosa pre-griega de la fertilidad que eventualmente se convierte en heroína épica; sobre Helena como diosa temprana/antigua griega ver Nilsson 1932: 323 ss.

3. Conclusión

Helena, cuyo regreso es imaginado en este himno, es uno de los elementos que une a todas las odas corales. En el primer estásimo el coro defiende la inocencia de la heroína y su desgracia inmerecida les hace cuestionar y encontrar inexplicable la naturaleza de los dioses. En el segundo³⁴, las jóvenes refieren a una transgresión específica por su parte, alegando que ella ha descuidado una obligación ritual a la Madre (1358-1365). Finalmente, en la tercera oda Helena es imaginada participando una vez más en festivales y sacrificios de los dioses en Esparta, después de haber regresado de Troya. Es decir, en los tres estásimos pueden verse dos constantes, alusiones a la relación de Helena con los sucesos acaecidos en Troya y la afirmación de la persistente presencia e intervención de los dioses (cf. Wolff 1973:76.)

Dentro de la ficción dramática, los sucesos míticos referidos por el coro remiten al esquema narrativo que organiza la tragedia, a saber, el del rapto y el rescate. También pueden verse alusiones a la muerte (real o simbólica) y la resurrección o el éxito final de los iniciados. Además, este estásimo, al ser cantado en un momento clave, cuando el engaño ideado por Helena ha tenido éxito, puede interpretarse como una suerte de anticipación: la heroína alcanzará la salvación, por lo que no es casual que el coro cante un himno que constituye un *ἱερὸς λόγος* que remite tanto a la vida y a la regeneración como a la muerte y a la destrucción. Esta posible interpretación de la oda exige que sea leída teniendo en cuenta su relación con los restantes cantos corales. Esto es así porque en la tragedia existen otros himnos a deidades mistericas, en la párodos

³⁴ Aunque debemos aclarar que en este pasaje el texto está corrupto.

se encuentra el “Himno a las Sirenas y a Perséfone” y en el segundo estásimo el “Himno a la Gran Madre” o Deméter³⁵.

Asimismo, el tercer estásimo funciona como una suerte de *ἱερὸς λόγος* para los iniciados. Este mensaje es corroborado por la epifanía con la que finaliza la tragedia: Cástor, como *deus ex machina*, profetiza la apoteosis de Helena y el culto que recibirá junto a sus hermanos (1666-9). La heroína no solo es rescatada y puede volver a Esparta junto a su esposo, sino que su salvación va más allá: evadirá la muerte y será deificada. Los avatares de la vida de Helena y su transformación ilustran el destino deseado por los μύσται; del mismo modo que Helena fue “salvada”, el alma de los iniciados espera obtener la salvación y gozar en el más allá de una vida bienaventurada.

Bibliografía

- Arjona Pérez, M. (2011). Egeo, Minos, Jacinto y Geresto. A propósito de un fragmento de la *Biblioteca* de [Pseudo]Apolodoro. En *Illu. Revista de Ciencias de las Religiones* 16 (pp. 7-31).
- Assaël, J. (2012). *L' Hélène d' Euripide*, un drama initiatique. En *La parola del Passato* 383 (pp. 81-103).
- Bernabé, A. - Casadesús, F. (coords.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro I*. Madrid: Akal,
- Bernabé, A. - Jiménez de San Cristóbal, A. I. (2001). *Instrucciones para el más Allá. Las Laminillas órficas de oro*. Madrid.

³⁵ He analizado desde esta perspectiva algunas de las odas de esta tragedia; Cf. Ristorto, M. (2015); “Himnos y misterios en *Helena* de Eurípides”, en colaboración con la Prof. Silvia Reyes, en *Conventus classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico/ Temas y formas del Món Clàssic. Volumen I. Editores: Jesus de la Villa Polo, Emma Falque Rey, Jose Francisco Gonzalez Castro, M.ª Jose Munoz Jimenez*, Madrid 2017, pp. 631-8. “El himno a Perséfone y las Sirenas en *Helena* de Eurípides”, VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, organizados por el Centro de Estudios Latinos y el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias (Literatura Española Medieval), UNLP, 2015. “El himno a los Dioscuros en el tercer estásimo de *Helena* de Eurípides”, trabajo leído en “VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur. III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales”, 2017.

- Blondell, R. (2013). *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press.
- Burian, P. (2007). *Euripides. Helen*. Exter.
- Burkert, W. (2005). *Cultos Místicos Antiguos*. Madrid. [Harvard 2007].
- Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid [1977].
- Buxton, R. (2000). El imaginario griego. Los contextos de la mitología. Madrid [1994].
- Calame, Cl. (1977). Les Chœurs de jeunes filles en Grèce Archaïque. I Morphologie, fonction religieuse et sociale. Roma.
- Càssola, F. (1994). *Inni omerici*. Milano.
- Clay, J. S. (1989). *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. New Jersey: Princeton University Press.
- Coulon, V.- van Daele, H. (1950). *Aristophane*. III. Paris.
- Detienne, M. (1957). La légende pythagoricienne d'Hélène. En *Revue de l'histoire des religions* 152: 2 (pp. 129-152).
- Dodero Paz, M. (2012). La joven espartana y su participación en la ciudad Lacedomonia. En *Antesteria* 1 (pp. 19-28).
- Eidinow, E. - Kindt, J. (2015). *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Evelyn-White, H. G. (1954). *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric*. London-Cambridge.
- Farnell, L. R. (1921). *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: The Clarendon Press.
- Faulkner, A. (ed.) (2011). *Homeric Hymns. Interpretative Essays*. Oxford.
- Foley, H. (1992). *Anodos Drama: Euripides' Alcestis and Helen*. En Hexter and Selden. *Innovations of Antiquity* (1992). (pp. 133-160).
- Furley, W. D.; Bremer, I. (2001). *Greek Hymns*. Vol. 1: The Texts in Translation. Vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*. Tübingen.
- Gulick, C. B. (1928). *Athenaeus, Deipnosophistae*. Vol. II. London, New York.
- Grégoire H.; Palmentier, L. (1923). *Euripide. Tragédies. Héraclès. Les Suppliants*. Ion. Paris.
- Hardie, A. (2004). *Muses and Mysteries*. En Murray, P. - Wilson, P. (ed.) (2004). *Music and the Muses*. (pp. 11-37).
- Harmon, A. M. (1936). *Lucian*. Volumen V. London.
- Hexter, R, - Selden, D. (1992). *Innovations of Antiquity*. London.
- Hitch, S (2015). From Birth to Death: Life- Change Rituals. En Eidinow, E. - Kindt, J. (2015). *Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. (pp. 521-536).
- Jaillard, D. (2011). The Seventh Homeric Hymn to Dionysus. An Epiphanic Sketch. En Faulkner (2011) (pp. 133-150).

- Janko, R. (1981). The Structure of the Homeric Hymns: a Study of Genre. En *Hermes* 109 (pp. 9-24).
- Jeanmarie, H. (1951). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. L'orgasme dans l'antiquité et les temps modernes. Origine du theatre en Grèce. Orphisme et mystique dionysiaque. Evolution du dionysisme après Alexandre*. Payot, Paris.
- Jones, W. H. S. (1955-1959). *Pausanias. Description of Greece*. London.
- Kannicht R. (éd.) (1969). *Euripides. Helena*. 2 vol. Heidelberg.
- Lasserre, F. (1996) *Strabon. Géographie (Livre X)*. Paris
- Legrand Ph. E. (1932-1954); *Herodotus, Histoires*. Paris.
- Mantziou, M. (1981). Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special Reference to Euripides. London.
- Méridier, L (1959). Euripide. Tragédies. Oreste. Paris.
- Moraw, S. - Kieburg, A. (2014). *Mädchen in Altertum/ Girls in Antiquity*. Münster.
- Murray, P. - Wilson, P. (ed) (2004). Music and the Muses. The Culture of "Mousike" in the Classical Athenian City. Oxford: Oxford University Press.
- Nilsson, M. P. (1932). The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Berkeley.
- Nilsson, M.P. (1961). *Historia de la Religión Griega*. Buenos Aires [1925].
- Nobili, C. (2014). Performances of Girls at the Spartan Festival of the Hyakinthia. En Moraw and Kieburg (2014) (pp. 135-148).
- Ogden D. (ed.) (2007). *Companion to Greek Religion*. Oxford.
- Oldfather, C. H. (ed.) (1968). *Didorus of Sicily in twelve volumes*. Londres-Cambridge.
- Page, D. L. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford.
- Parker, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Perrin, B. (1958). Plutarch. Lives. Vol I. Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola. London.
- Perrin, B. (1916). Plutarch.Lives. Vol IV. Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla. London.
- Pettersson, M. (1992). Cults of Apollo at Sparta The Hyakinthia, the Gymnopaïdiai and the Karneia. En *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series 8°, XII*. Stockholm.
- Picard, Ch. (1948). Les Religions Préhelléniques (Crète et Mycènes). Paris.
- Richer N (2007). The Religious System at Sparta. En Ogden, D. (2007) (pp. 236-252).
- Ristorto, M. - Reyes S. (2015). Himnos y misterios en *Helena* de Eurípides. En de la Villa Polo, J. - Falque Rey, E. - González Castro, J. - Muñoz Jiménez, M.J. (eds.) (2017). *Conventus classicorum: Temas y formas del Mundo Clásico/ Temes y formes del Món Clàssic. Volumen I*. Madrid (pp. 631-638).
- Rouse, W. H. D. (1940). *Nonnus. Dionysiaca* (Vol. II, Books 16-16). Cambridge.
- Segal, Ch. (1971). The Two Worlds of Euripides' Helen. En *TAPhA* 102 (pp. 553-614).

- Snell B.-Maehler, H., (ed.) (1987). *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig (8ª ed.)
- Snell, B. (1959). *Pindarus 2: Fragmenta*. Leipzig.
- Sokolowski, F. (1962). *Lois sacrées des cités grecques*. Paris [LSCG].
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Oxford, Lanham, MD: Lexington Books.
- Steiner, D. (2011). Dancing with the Stars: Choreia in the Third Stasimon of Euripides' *Helen*. En *CPh* 106: 4 (pp. 299-323).
- Vernant, J.-P. (1983). Del mito a la Razón. En *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983 [1973].
- Voigt, E. M. (ed.) (1971). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam.
- West, M.L. (ed.) (1992). *Iambi et Elegi Graeci*. Vol. II. Oxford (2ª ed.).
- West, M.L. (1993). "Simonides Redivivus". *ZPE* 98 (pp. 1-14).
- Wolff Chr. (1973). On Euripides' *Helen*. En *Harvard Studies in Classical Philology*, 77 (pp. 61-84).

RESEÑAS

McGowan, M. y Macaulay-Lewis, E. (ed.).

Classical New York: Discovering Greece and Rome in Gotham.

New York: Fordham University Press, Empire State Editions, 2018,
304 p.

Por: María Natalia Bustos de Lezica

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
natbustos@yahoo.it

El volumen consiste en una serie de nueve ensayos que analizan el arte clásico, la arquitectura y las prácticas epigráficas de entre principios del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX en la ciudad de Nueva York. Los editores, Matthew McGowan y Elizabeth Macaulay-Lewis, explican que se estudia la ‘recepción’ de la antigüedad clásica, entendiendo por esta una relación de intercambio entre el pasado y el presente y no una mera adopción pasiva de los modelos clásicos. Al mismo tiempo, los editores aclaran que el término "*Classical*" del título ha sido filtrado a menudo a través de períodos medievales, renacentistas y modernos fuera de Grecia e Italia y que, en muchos casos, se han tomado reinterpretaciones neoclásicas de originales griegos y romanos. El volumen presenta una variedad de puntos de vista y casos aislados de estudio y no un examen exhaustivo.

En el capítulo 1, Francis Morrone estudia la influencia griega en el edificio de la Aduana (*The Customs House*, de 1833-1842), antiguo *Federal Hall* (primer capitolio, demolido en 1812); hoy *National Memorial*. Se trata del edificio más importante de la época del "*Greek Revival*", entre 1830 y 1840, alentada por el

patriotismo de los griegos durante la guerra de Independencia contra el Imperio otomano (1821-1832). Es el único edificio de Nueva York inspirado en el Partenón (con columnas dóricas en el exterior y un frontón sin decoraciones), mientras el interior del edificio es de estilo romano: una rotunda con dieciséis columnas y pilares con capiteles corintios y una cúpula. El autor acompaña la descripción de la importancia de la Aduana por la gran actividad portuaria con detalles históricos sobre el crecimiento de la ciudad y su desarrollo urbanístico, mencionando el transporte (coches de caballos y locomotora a vapor), iluminación (luz a gas), comunicación (telégrafo) y construcción de barrios y edificaciones. El edificio de la Aduana, con una inclinación que lo hace aparecer como surgiendo de la tierra, refleja para el autor no solo los valores patrióticos y virtudes exaltadas por los neoyorquinos, sino la actitud de una ciudad rica y pujante en continuo crecimiento y con un destino de grandeza.

En el capítulo 2, Margaret Malamud estudia el uso de arquitectura romana en la ciudad de NY para expresar la idea de un Imperio “americano”. En el último cuarto del siglo XIX la expansión ultramarina de Estados Unidos a las islas del Pacífico (Filipinas, Guam, Hawaii) consolida la idea de un imperio estadounidense que empieza a buscar símbolos en la antigua Roma. Esto se ve en el uso de arcos de triunfo romanos (como el construido en 1899, según el modelo del arco de Tito en Roma, para la celebración de la conmemoración de la victoria del almirante Dewey en la Bahía de Manila), en las estaciones de trenes (*Grand Central* presenta columnas romanas dóricas y *Penn Station* muestra influencia de las Termas de Caracalla y del Coliseo romano con entradas y salidas separadas en distintos niveles), en bancos comerciales, en la Biblioteca Pública de Nueva York, entre otros. Lo más interesante del capítulo es la presentación, en un apartado que la autora denomina “la cornucopia del imperio”, con detalles y descripciones exhaustivas,

de un panorama de la sociedad acomodada neoyorquina entregada a los placeres en los baños públicos Fleischman, que funcionaban como centros de vida social y recreaban el lujo y la opulencia de las termas romanas, o disfrutando de cenas en el restaurante *Roman Garden* que imitaba una lujosa *villa* pompeyana. Las clases trabajadoras se distraían, por su parte, con los entretenimientos del circo, puestas en escena de obras teatrales y en el parque de diversiones de *Coney Island*. *Madison Square Garden* ofrecía una variedad de entretenimientos (ópera liviana, comedias románticas y circos), pero sin las extravagancias e imágenes negativas y crueles del mundo romano. Las recreaciones y placeres de la Roma imperial eran explotados de distintas formas para satisfacer a todo tipo de público.

Los capítulos 3 y 4 se ocupan de edificios y actividades destinados a cultivar las aspiraciones intelectuales. Elizabeth Bartman presenta los distintos criterios en la selección de las adquisiciones de la colección clásica del *Metropolitan Museum of Art*, conocido como *Met*. Bartman quiere mostrar que la arqueología clásica no fue nunca central para el *Met*. Resalta que, mientras universidades prestigiosas realizaban excavaciones en sitios como Chipre, Creta, Cartago, entre otros, o participaban con los museos franceses en las excavaciones de Antioquía de Orontes, el *Met* priorizaba obras maestras por sobre conocimiento científico y estética, por sobre arqueología. La colección de arte clásico creció así a partir de compras selectivas que privilegiaban el arte griego de belleza inherente, pero que carecían de las ventajas de la arqueología de poder mostrar la proveniencia, autenticidad y recrear un contexto histórico y social. Gisela Richter, conservadora del museo, encontró un rival importante en su colega William Ivins, que la atacó justamente por esto. La colección clásica de hoy es el resultado tanto de oportunidades perdidas cuanto de triunfos alcanzados y la excelencia de las obras maestras se ve limitada por la deficiencia de la falta de contexto

que no permite al visitante comprender y disfrutar a pleno la grandeza de estas mismas obras. Declara la autora que el *Met* había sido concebido como un templo de arte para elevación, educación e inspiración de los visitantes. Al parecer los ideales de elevación e inspiración primaron sobre la educación, en el área del arte clásico al menos.

En el capítulo 4, Elizabeth Macaulay-Lewis se dedica a la *Gould Memorial Library* y el *Hall of Fame*, un elegante pórtico curvilíneo que presenta bustos de las más importantes figuras estadounidenses, en el campus de la Universidad de Nueva York en el Bronx (hoy el *Bronx Community College*). La autora estudia específicamente la influencia del Panteón en la mencionada Biblioteca, cuya entrada principal con un pórtico profundo con doble frontón triangular sin decoraciones es una clara evocación del templo romano, y destaca el uso de la planta de cruz griega con cúpula que solucionaba el problema de cómo conectar espacios rectilíneos con un centro circular de modo atractivo y corregía satisfactoriamente el diseño original de una biblioteca circular que no favorecía la buena luz natural y obstaculizaba la circulación de libros y la disposición en estantes rectilíneos. La autora enfatiza la idea de que la Biblioteca es un templo del conocimiento, haciendo referencia a la cabeza de Minerva en la punta del frontón superior y a la inscripción sobre la puerta, una versión abreviada de una cita de Francis Bacon que compara a las bibliotecas con santuarios. Del *Hall of Fame* destaca su finalidad didáctica e inspiradora y los medios de que se vale para su misión, entre los cuales inscripciones (dos de ellas de la Biblia) que se refieren a la sabiduría, la gloria, la belleza y el poder. La autora logra captar la atención del lector mediante la descripción de los hermosos detalles que embellecen estos espacios sagrados donde cada uno de los rincones busca ser fuente de inspiración y medio de elevación y perfeccionamiento del alma.

Los siguientes dos capítulos se ocupan de complejos de edificios. El capítulo 5, escrito por Jon Ritter, estudia el *New York Civic Center* en *Foley Square*, un conjunto de edificios públicos de carácter administrativo y burocrático que rodean el irregular *Foley Square*. El autor destaca la influencia del movimiento *City Beautiful* que utilizaba formas griegas y romanas por su significado moral y político para embellecer y legitimar los espacios públicos. Después de introducir el origen del concepto de centro cívico y los primeros ejemplos de Cleveland y San Francisco, examina en particular el proyecto de *Foley Square*, especialmente el primer edificio construido allí, que es *The New York County Courthouse* (ahora la Suprema Corte de New York), que presenta una clara imagen clásica con su pórtico corintio de diez columnas. Destaca el autor que los centros cívicos eran los equivalentes del foro romano o el ágora griego, es decir, lugares de encuentro para la vida democrática estadounidense, y que la uniformidad estilística implicaba orden cívico, armonía y valores sociales compartidos, mientras que el individualismo y el crecimiento comercial, en cambio, creaban espacios caóticos. El autor muestra cómo en Nueva York este centro cívico termina separándose de las partes con más circulación de gente, específicamente la zona comercial de Broadway, y no logra expresar la vida cívica de la ciudad, no porque los símbolos clásicos resultaran impotentes, sino porque no consigue reemplazar el carácter predominantemente comercial de esta ciudad estadounidense.

En el capítulo 6, Jared Simard estudia el *Rockefeller Center*, un emprendimiento privado compuesto por dieciséis edificios individuales con una torre central que surge de la idea del movimiento *City Beautiful* de promover la agrupación de edificios cívicos de estilo neoclásico y crear una ciudad dentro de otra con oficinas, comercios y restaurantes. El autor dedica gran parte de su estudio al programa artístico del complejo y, en especial, al

Prometeo de Manship, una fuente escultural compuesta por una estatua de Prometeo con una llama en la mano (de bronce cubierta en oro), una montaña que representa el Olimpo, un anillo zodiacal y una inscripción atribuida a Esquilo que se refiere al titán como maestro de las artes y dador del fuego (medio de grandes logros) a los mortales. De Prometeo resalta el autor que vuela en el aire, lo que resalta su estatus divino, y que no aparece sufriendo un castigo como en la obra de Esquilo sino celebrando el beneficio otorgado a los hombres: está exultante por darles el fuego. La sonrisa en su rostro revela esto. En el contexto del *Rockefeller Center* el Prometeo de Manship representa la chispa de innovación que dio lugar a las tecnologías desplegadas en el complejo: los rascacielos y las corporaciones RCA (*Radio Corporation of America*) y NBC (*National Broadcasting Company*), líderes en radio y televisión. Frente al edificio Internacional, la estatua de Atlas, conocido por cargar el cielo en forma de globo sobre sus espaldas, simboliza el internacionalismo. En la tradición artística Atlas era símbolo de tolerancia y proeza física; su rodilla doblada mostraba su gran esfuerzo. Pero en el *Rockefeller Center*, Atlas está dando un paso adelante, sosteniendo el mundo con expresión de calma y control de la situación. Atlas es un símbolo de tolerancia pero a la vez de triunfo. Además, está cargando una esfera armilar, que se asocia con la astronomía y con la navegación, un componente esencial de lo que el *Rockefeller Center* quería celebrar: viaje internacional y comunicación. Las esculturas de Prometeo y Atlas reflejan, además, la generosa filantropía de J. D. Rockefeller.

Los capítulos 7 y 8 se ocupan de los baños. En el 7, Maryl Gensheimer estudia la influencia de las Termas de Caracalla en la vieja *Pennsylvania Station*, destacando que ambos espacios comparten el ser lugares de encuentro de gran cantidad de gente. La autora destaca la grandeza de esta estación (y la construcción de túneles que unían Manhattan con New Jersey y Long Island),

un emprendimiento que costó ciento trece millones y fue abordado por una corporación privada sin ayuda estatal. El *frigidarium*, la habitación más grande de las termas romanas, sirvió de inspiración para la sala de espera de la estación cuya escala sobrehumana estaba destinada a impresionar al visitante y abrir la puerta a la majestuosa ciudad. Pero, a diferencia de las Termas de Caracalla, que siguen en pie, esta imponente obra de arquitectura fue demolida en 1963 para dar lugar al *Madison Square Garden*, algo que llama a la reflexión.

El capítulo 8, escrito por Allyson McDavid, trata de los baños públicos a finales del siglo XIX y principios del XX. Explica la autora que los baños públicos habían sido diseñados para cumplir una función práctica, no como lugares lujosos y placenteros. Los primeros baños, promovidos por asociaciones filantrópicas cristianas, incluyeron piletas y espacios de recreación, pero fueron demolidos en 1861 debido a la poca asistencia de gente causada por la guerra civil y surgió un nuevo modelo (eficiente y de bajo costo), exclusivamente para las clases bajas, con duchas individuales y sin piletas comunitarias que eran consideradas poco higiénicas y costosas. Tan solo a principios del siglo XX el gobierno tomó la iniciativa y se dispuso a construir otros baños públicos con fachadas decoradas y que cumplieran con ser eficientes y bellos en su exterior. Pero, mientras los grupos filantrópicos veían la decoración externa como un gasto innecesario ya que, según creían, no les preocupaba a los pobres la belleza del edificio, los baños municipales, en cambio, favorecían la belleza exterior por el potencial cívico de la arquitectura. El conflicto respecto de los baños públicos muestra un panorama de la desigualdad social que presentaba la ciudad de New York en el siglo XIX y de las condiciones de vida de las clases trabajadoras y de los inmigrantes, así de cómo eran vistos y juzgados por los más adinerados, ya que estar físicamente sucio implicaba una falta de voluntad de asimilarse a la sociedad 'americana'. Además,

mientras el pobre romano podía acceder a los más lujosos baños y disfrutar de los placeres del baño junto con los ricos, en New York los ricos nadaban en clubes exclusivos y tenían baños privados, mientras los pobres se veían limitados a las facilidades elementales que se les proporcionaba. La autora muestra cómo los neoyorquinos toman la decoración exterior romana para promover su propio ideal de organización cívica, pero no asimilan el uso y las costumbres propiamente romanas.

En el último capítulo Matthew McGowan se concentra en algunas inscripciones latinas de la ciudad. McGowan enfatiza la importancia de la memoria y su preservación en el tiempo. El latín proyecta permanencia, sea que se use en edificios seculares, en religiosos o en monumentos. El autor comienza mencionando la inscripción en uno de los más bonitos bancos del *Central Park*, la *exedra* blanca cerca de la entrada en la calle 72, erigida como memorial de Waldo Hutchins, figura prominente de la Comisión del *Central Park*. Allí se lee “*Alteri vivas oportet si vis tibi vivere*” (“es necesario que vivas para otro si quieres vivir para ti”), cita tomada de las *Epístolas Morales* de Séneca (48.2) y máxima estoica de participación cívica que parece reconocer las virtudes del homenajeado y su dedicación al servicio público. McGowan describe el acto de involucrarse con estas inscripciones como “*artful dialogue*” en el que las palabras latinas miran al pasado y se proyectan hacia el espectador en el aquí y ahora. El monumento es el medio de conversación. Estudia inscripciones en memoriales públicos, monumentos funerarios, una inscripción en la fachada de institución de medicina prestigiosa y, para terminar, examina la cita (en inglés) de la *Eneida* de Virgilio en el *National September 11 Memorial & Museum* en el bajo Manhattan: “No day shall erase you from the memory of time” (“Ningún día te borrará de la memoria del tiempo”). El sentido de permanencia no lo da aquí el latín, sino la misma *Eneida* como repositorio de la cultura occidental, declara el autor. McGowan reflexiona sobre el hecho

de que las inscripciones en latín continúan ocupando el espacio en el que los neoyorquinos se mueven cada día y entenderlas enriquece la experiencia del entorno en el que viven. El latín no es algo del pasado. El algo del presente y, el autor espera, del futuro.

Los estudios, si bien presentan distintos enfoques y temas, muestran un diseño armónico. Dan detalles del diseño y construcción de los edificios, así como de sus diseñadores y arquitectos y presentan fotos y planos; explican la importancia del edificio en el contexto histórico y en relación con los movimientos culturales en los que se enmarcan. El libro incluye al final un glosario de términos artísticos y arquitectónicos. El conjunto de los capítulos logra dar al lector una idea de cómo la ciudad que rodea la vida diaria de los neoyorquinos es un complejo equilibrio de un pasado que se sostiene en el tiempo y que convive, a la vez que se asimila a él, con el mundo tecnócrata de la sociedad moderna. Los estudios dejan ver una tensión entre el sentido práctico, la precisión, la eficacia y el valor que los neoyorquinos dan a las innovaciones tecnológicas y el consumo, por un lado, y la admiración por la antigüedad clásica y la aspiración a la grandeza del mundo antiguo, por otro. Esta tensión determinó, por ejemplo, el destino del centro cívico de *Foley Square* que quedó en un lugar marginal y con una vida cívica limitada a asuntos administrativos, mientras el desarrollo comercial de Broadway captó la atención de la mayoría de los habitantes. Esta misma tensión dio lugar al dilema, al momento de construir los baños públicos, de dar prioridad a lo recreativo o a lo práctico y embellecer o no los exteriores. Por su parte, el *Rockefeller Center* es una compleja mezcla de arte antiguo y edificaciones modernas, y los Titanes, Prometeo y Atlas yuxtaponen una actitud de nobleza y grandeza clásicas al triunfo y alegría por las innovaciones tecnológicas y el progreso proporcionados a los hombres. El diseño de la *Gould Memorial Library* fue resultado del acuerdo logrado para mantener la practicidad de la ubicación rectilínea de los estantes,

una mejor circulación y más luminosidad, con la belleza de una biblioteca circular. Y la colección de arte del *Met* es fruto de las tensiones surgidas entre el privilegiar la estética o la precisión arqueológica. Vemos, entonces, cómo los modelos griegos y romanos fueron utilizados por los neoyorquinos no solo para cultivar una identidad cívica y expresar pertenencia y orgullo social, sino para reafirmarse a partir de la identificación y la renovación. Los neoyorquinos toman y transforman y fortalecen su identidad, siempre aspirando a mayores logros y manteniéndose fieles a su propio *ethos* constructivo.

Aida Míguez Barciela

El llanto y la pólis. Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, 2019,
120 pp.

Por: Deidamia Sofía Zamperetti Martín

Universidad Nacional de La Plata
Argentina
dszamperettim@gmail.com

La presente publicación de Aida Míguez Barciela, profesora de filosofía en la Universidad de Zaragoza, se centra en la interpretación de algunos textos literarios de la antigüedad griega, en pos de la necesidad de comprender el problema de la muerte y el lamento por los muertos se ensayan lecturas de ciertas tragedias de Sófocles y Eurípides tomando los poemas homéricos como puntapié inicial.

Desde el prólogo, la autora advierte que este libro recoge conferencias, artículos y ponencias -todas producciones propias del 2016 a esta parte- para componer los capítulos del volumen y manifiesta su voluntad de proponer ‘intentos’ de lecturas propias que no resulten una reproducción de clichés, es por eso que, según ella misma indica, muy probablemente, los pasajes seleccionados para cada interpretación no resulten necesariamente los más citados por otros críticos.

El primer capítulo, denominado “El llanto en la *Ilíada*”, contempla al poema como una composición de muerte, en donde la misma sobresale constantemente. Míguez Barciela sostiene que el hecho de expresar dolor es una manera de dar forma a algo que no la tiene y presenta una serie de términos como *góos* (entendido

como una forma estilizada del llanto que puede incluir un discurso pero que no siempre tiene carácter ritual) o *pénthos* (dolor, pena, duelo), entre otros, combinados con ciertos adjetivos para dar cuenta del vasto vocabulario homérico referido al quejido, el lamento, el gemido, los sollozos, etc. En este sentido, la escena final del poema -los funerales de Héctor- asume importancia porque “intenta moderar lo inmoderado” en donde las mujeres expresan su intenso dolor por la pérdida del muerto no solo de forma colectiva, sino también mediante *góos* individual.

Si bien el llanto no es una cuestión restringida a las mujeres (Príamo, Agamenón y el mismo Aquiles se lamentan), la autora señala, certeramente, que ellas son las que mejor ejecutan los gestos de dolor extremo. El lamento en *Ilíada* es predominantemente femenino porque las mujeres son las más capaces de ver al muerto en su singularidad. En el poema hay una especial atención a las particularidades de la pérdida concreta, no se trata de ‘la muerte’ en un sentido general.

Promediando el final de esta primera sección, Míguez Barciela deja instalado el tema que será clave para la lectura de su libro: cómo en el contexto de la *pólis*, las expresiones de lamento se confinan al interior de la casa, convirtiéndose en un asunto ‘privado’ y ‘femenino’. La *pólis* en sí misma despedirá serenamente a sus muertos pronunciando un elogio fúnebre mediante el reconocimiento público; a partir de ese momento, los muertos ya no son propios de una u otra familia sino los ciudadanos de la *pólis* de todos.

En “Héctor y las mujeres”, ineludiblemente -como una especie de continuación del primer apartado- la autora analiza el vínculo de Héctor con las mujeres de *Ilíada*. Para ello describe, en primer lugar, las súplicas a Héctor por parte de sus padres en el canto XXII y la importancia de la combinación del discurso con los

gestos rituales; y, en segundo lugar, se refiere al canto VI destacando que Héctor no rechaza a las mujeres sino la protección que ellas le ofrecen. En este sentido, la autora desarrolla sucintamente la existencia de una *areté* (virtud, excelencia) con ciertas particularidades para cada uno de los géneros.

El tercer apartado, “Lo no escrito”, se centra en el análisis de *Antígona* de Sófocles y cuál es la problemática que atraviesa a esta tragedia. La autora realiza una lectura de la obra en función del valor del funeral en relación con el daño que se le inflige no solo al muerto sino también a su familia cuando no se permite la realización de los correspondientes ritos de reconocimiento póstumo.

En la *pólis*, el muerto ya no importa tanto como el servicio que ha prestado o no a la misma; los funerales se politizan. Antígona reconoce la igualdad de los parientes y es por eso que sostiene que ambos hermanos deben recibir sepultura aunque la *pólis* -mediante el decreto de Creonte- haya dispuesto lo contrario. La diferencia primordial con los poemas homéricos es, justamente, que en ellos no se ha consolidado aun el proyecto de *pólis*, el mismo está en proceso, hay una ‘protolegalidad’ porque las leyes no están escritas a diferencia de lo que sucede en la tragedia sofoclea.

En la cuarta sección del libro, “La casa muerta”, la autora se refiere a *Alceste* de Eurípides señalando algunas cuestiones centrales de la obra como ser, por un lado, el preciso momento -inmodificable e irremplazable- de la llegada de la muerte y la imposibilidad de engañar a las *moiras*. Por otro lado, la puesta a prueba de los lazos de *philia*, es decir, si algún ser querido está dispuesto a ocupar el lugar de quien debe morir. Y, finalmente, la existencia de un orden superior a las divinidades que, ante la inminencia de la muerte, no están habilitadas para intervenir aplazándola.

En el quinto capítulo, “Medea en el aire”, la autora recorre la tragedia de Eurípides, *Medea*, y los conflictos que se presentan en la misma: la cuestión de la fuga o el exilio, la figura femenina como experta en urdir planes, la competición mediante los discursos, la alteración de un orden preestablecido, el intento de obtención de *kérdos*, pero sobre todo, la imposibilidad de la existencia de una *pólis* sin un *oikos* a causa de la ausencia de mujeres, Medea en el aire y la nueva esposa de Jasón asesinada.

La sección que continúa la obra, “Riqueza y límite”, resulta un corolario de la anterior en tanto y en cuanto desarrolla la cuestión de la riqueza -retornando al contexto de los poemas homéricos- para plantear las características de la denominada ‘economía de prestigio’ en contraposición con la posterior incorporación del uso de la moneda en la *pólis*.

Finalmente, el último apartado del volumen se trata de un epílogo denominado “La comedia humana” que remite, brevemente, a cómo en la tragedia aún podemos notar un esfuerzo común, del mismo modo que en los poemas de Homero se observaba un proyecto colectivo. Las relaciones en la *pólis* no se establecen entre individuos desconocidos, sino entre miembros de una comunidad orgánica, por lo cual la autora sostiene que el uso de la moneda no define a la *pólis*, sino los vínculos entre los ciudadanos.

Cierra el volumen un pequeño apartado de bibliografía que remite a las ediciones de las obras literarias analizadas y a unos pocos libros de ineludible consulta referidos a los temas tan amenamente presentados por Míguez Barciela en los diversos apartados de su libro: la cuestión del llanto por los muertos, la función de las mujeres en los funerales y cómo los muertos se tornan ‘asunto público’ en el contexto de la *pólis*.

TRADUCCIÓN

“El uso terminológico de *Logos* y *Aletheia* en el griego arcaico” de Heribert Boeder

Boeder, H., (1959). Der frühgriechische Wortgebrauch von *Logos* und *Aletheia*. En *Archiv für Begriffsgeschichte*, 4 (pp. 82-112).

Traducción de Ubaldo Pérez-Paoli

Universität Braunschweig

Alemania

u.perez-paoli@tu-bs.de

Resumen

El sustantivo *logos* proviene del verbo λέγειν, que originalmente significa “recoger” y presupone algún tipo de κρίνειν, “selección”. Pero λέγειν se va convirtiendo progresivamente en uno de los verbos declarativos hasta obtener una posición dominante entre ellos. Implica principalmente la claridad en la reproducción exhaustiva del conocimiento (καταλέξει) o en la contraposición de las diferentes posibilidades antes de una decisión (διαλέγεσθαι). Esta claridad influencia al oyente, quien espera una franqueza total de parte del hablante y espera aprender de él. Pero el λέγων puede decir o no lo que sabe con certeza, puede engañar al oyente. De esta manera “falso” aparece como la posibilidad más extrema del *Logos* y “verdadero” se convierte en su atributo más deseable. Entre varios términos para ‘verdadero’ en griego arcaico ἀληθές es desde el comienzo el único atestiguado en el contexto de λέγειν y acompaña siempre a un verbo declarativo. Es también un atributo del hablante mismo, en cuyas manos está el oyente que le pide la verdad completa. Desde los primeros trabajos de Heidegger la principal pregunta con respect a ἀλήθεια es: ¿qué es lo que niega la ἀ-privativa? En un contexto comunicativo, en el cual cada hablante depende del conocimiento del otro, surge la posibilidad de un λήθειν “transitivo”. El que sabe puede decir lo que sabe u ‘ocultarlo’, revelar solo una parte, decir más de lo que realmente sabe. El verdadero λέγειν rechaza este tipo de ocultamiento, no oculta nada, es ἀ-ληθές, dice las cosas ‘como son’.

Palabras clave: des-ocultamiento – habla – ocultamiento - verdad

Abstract

The noun *Logos* comes from the verb λέγειν that originally means “to collect” and presupposes a sort of κρίνειν, “selection”. But λέγειν becomes more and more one of the verbs of speech till it obtains a dominant position among them. It denotes mainly the clearness in the exhaustive reproduction of knowledge (καταλέξαι) or in the contraposition of the different possibilities before a decision (διαλέγεσθαι). This clearness influences the hearer, who expects a complete frankness from the speaker and hopes to learn from him. But the λέγων can say or not what he certainly knows, he can deceive the hearer. In this way “false” appears to be the extreme possibility of *Logos* and “true” becomes its most desirable attribute. Among several terms for “true” in archaic Greek ἀληθές is from the beginning the only one attested in the context of λέγειν and accompanies always verbs of saying. It is also an attribute of the speaker himself, in whose hands is the hearer who requests the whole truth from him. Since Heidegger early work the main question in regard to ἀλήθεια is: what does deny the privative ἀ-? In a context of communication in which each speaker depends on the knowledge of the other arises the possibility of a “transitive” λήθειν. The knower can say what he knows or ‘conceal’ it, reveal only a part of it, say more than he really knows. The true λέγειν denies this sort of concealment, it doesn’t conceal anything, is ἀ-ληθές, it says “how it is”.

Keywords: concealment - speech - truth - un-concealment.

Prefacio del traductor

Presentamos aquí la traducción de de la primera obra publicada por Heribert Boeder en alemán. Dos artículos suyos habían aparecido anteriormente en traducción francesa de G. Leger en la *Revue des sciences philosophiques et théologiques* de París: *Origine et préhistoire de la question philosophique de l’Aition*, vol. 40 (1956) pp. 421-442 y *La question de l’Aition dans les premiers dialogues de Platon*, vol. 41 (1957) pp. 3-43. Nuestro texto, *Der frühgriechische Wortgebrauch von Logos und Aletheia*, apareció por primera vez en 1959 en el *Archiv für Begriffsgeschichte*, 4, pp. 82-112, con el nombre de Heribert Boeder, Freiburg i. Br. (Boeder se había doctorado en la universidad de

Friburgo de Brisgovia, en la que estaba trabajando también sobre su habilitación). Una segunda edición la realizó Gerald Meier juntamente con una serie de artículos y conferencias de Boeder sobre filosofía griega y medieval en 1994 en el volumen *Bauzeug der Geschichte, (Material de construcción para la Historia)* Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 1-30. Las diferencias entre ambas ediciones son mínimas, si dejamos a un lado la forma diferente de usar la letra cursiva y las comillas en las citas, que no tienen ninguna repercusión en el contenido. En este punto seguimos la edición Meier. En los pocos casos en que pensamos que una diferencia tiene alguna importancia lo destacamos en nota final, lo mismo cuando hay que hacer algún otro tipo de aclaración. Estas notas están señaladas con letras mayúsculas. A la primera edición nos referimos con el nombre de “Archivo”, a la segunda con el de “Meier”, cuando se trata de las dos, usamos el nombre de “Boeder”. Seguimos el texto de Boeder aún en los casos en que no es totalmente consecuente en el uso de las mayúsculas o en el de la grafía griega.

Los dos conceptos que Boeder investiga aquí forman parte esencial de los pensamientos de Heidegger sobre la filosofía griega y el destino general de la filosofía. Fundamentalmente el tema de la *Aletheia*, interpretada por él como des-ocultamiento, movió decididamente y desde un comienzo el pensamiento de sus contemporáneos. Su tesis de que en la *República* de Platón se produce el paso esencial de la verdad en sentido originario al concepto de rectitud tiene múltiples consecuencias filosóficas. Boeder muestra en este artículo que la palabra *Aletheia* no existe en el griego prefilosófico y que ἀληθές se impone poco a poco para el concepto de “verdadero” pero siempre como atributo de los verbos declarativos. La tesis más audaz de este trabajo consiste en la elaboración de un concepto “transitivo” de λήθειν en el sentido de disimular y conducir a error. Lo que la ἀ- de la ἀλήθεια niega es justamente, según Boeder, esta disimulación.

Muy poco después de la publicación de este trabajo Ernst Heitsch publicó otro sobre el mismo tema, en el volumen 90 de la revista *Hermes*, Wiesbaden (1962) pp. 24-33: *Die nicht-philosophische ΑΛΗΘΕΙΑ* (“La ἀλήθεια no filosófica”). Entre otros tratamientos del tema mencionemos a Marcel Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, (“Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica”) Paris (1990). Pero sin duda lo más importante es que Heidegger mismo no permaneció indiferente a la obra de su alumno, y ya en 1964 en su colaboración para el coloquio sobre *Kierkegaard vivant* organizado por la Unesco presentó una revisión de su tesis original en un texto traducido por Jean Beaufret y François Fédiér. En la redacción en alemán publicada poco después Heidegger dice: “El concepto natural de verdad no mienta desocultamiento, tampoco en la filosofía de los griegos. A menudo se alude, y con razón, que ya en Homero el término ἀληθές se emplea siempre solamente por los verbos declarativos, por el enunciar y por eso en el sentido de la rectitud y fiabilidad, no en el sentido del desocultamiento” (*Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, “El fin de la filosofía y la tarea del pensar”, en *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (1969), p. 77.

Ubaldo Pérez-Paoli, Brunswick, Julio de 2019

Las investigaciones siguientes se proponen una clarificación del uso terminológico de λόγος y ἀλήθεια en las obras literarias¹ del griego arcaico –exceptuando las filosóficas. De acuerdo con la peculiaridad de los testimonios y la distribución correspondiente en el tiempo, la exposición está articulada en dos secciones, la

NOTAS DEL TRADUCTOR

¹ Traducimos *Sprachwerk* con la expresión “obra literaria”. El sentido literal sería: “obra de la lengua” o “de lenguaje”. Lo mentado es la “obra literaria”, pero el lenguaje mismo está siempre presente como trasfondo.

primera de las cuales trata el ámbito de la épica griega arcaica, la otra la época subsiguiente, aproximadamente hasta la mitad del siglo quinto. En cada caso se discute el término λόγος antes que el término ἀλήθεια porque es lo que sugiere la conexión intrínseca entre ambos.

I.

A. El uso terminológico de λόγος.

En la épica este término es todavía poco usual. Los escasos documentos sólo lo mencionan dentro del contexto de fascinación, distracción de la atención y conducción a error. Quede por ahora abierta la cuestión de cuál sea la razón de esta vinculación aparentemente unilateral.

En primer lugar es necesario recurrir al término λέγειν, porque evidentemente el término λόγος es derivado de él y al principio permanece en coordinación con sus posibles giros y relaciones. A su vez, la aclaración del sentido de λέγειν puede encontrar un primer apoyo en el significado presumible de la raíz *leg*², toda vez que los testimonios lingüísticos más tempranos todavía permiten reconocerla. En conexión con ello también hay que tener en cuenta la raíz *leg*³ porque las formas derivadas de ambas aparecen como homónimas en el tema temporal de aoristo prevaleciente⁴. Con todo, ya al principio de nuestra tradición

La investigación que se presenta aquí sea un agradecimiento al profesor J. Lohmann (Friburgo), que la ha propuesto y ha tenido la amabilidad de incentivarla.

² Véase Hofmann, *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, Munich 1949, s.v. λέγω; Walde-Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*³ I 780; Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue Latine*³ 623.

³ Véase Hofmann, *op. cit.*, s.v. λέχος; Walde-Hofmann, *op. cit.*, I 778; Ernout-Meillet, *op. cit.*, 620; cfr. también Schwyzer, *Griechische Grammatik* I 32.

⁴ Cfr. Schwyzer, *op. cit.*, I 754.

desaparece de este tema temporal común el significado de “yacer, acostarse”⁵ ⁶, que pronto es asumido exclusivamente por los sinónimos correspondientes. La vinculación de aquellas dos raíces en el tema temporal común de aoristo es tanto más notable cuanto que la historia de Proteo⁷ atestigua que esta comunidad fue alguna vez audible⁸ para los mismos griegos, mejor dicho: se les volvió audible gracias a una atención creciente por la palabra y sus posibles resonancias.⁹

Para valorar correctamente la vinculación que tiene lugar aquí es decisivo prestar atención a la peculiaridad de aquel yacer y acostar con la que lo caracterizan todos los testimonios: a diferencia de *τιθέναι*, las formas de *lex-* y el perfecto correspondiente¹⁰ están limitadas a un “acostar” por el que algo llega a yacer en un lecho que ha sido elegido o preparado justamente con ese fin, para después permanecer en esa posición, descansar¹¹.

⁵ Las formas medias prevalecen; la *Ilíada* sólo ofrece dos ejemplos para el activo.

⁶ El parentesco entre “yacer” y “acostar” que resuena en alemán (*liegen – legen*) no lo podemos repetir en castellano. En latín tenemos una correspondencia similar pero no idéntica entre *iacêre* y *iacere* (algo así como “yacer” y “yectar”). Cfr. el artículo de Heidegger, *Logos (Heraklit, Fragment 50)* en *Vorträge und Aufsätze, Gesantausgabe*, Bd. 7, y la correspondiente lección del semestre de verano de 1944, *Gesamtausgabe*, Bd. 55, 2. *Logik. Heraklits Lehre vom Logos*.

⁷ δ 451 ss.; cfr. también ι 335 y κ 320.

⁸ Véanse al respecto las explicaciones de Lohmann (“Besprechungen” en *Lexis IV*, en especial p. 153 s.).

⁹ Esto se manifiesta, entre otras cosas, en la inclinación a etimologizar que va en aumento desde la *Odisea* (cfr. al respecto el tratado respectivo de Nestle en *Philologus* 64, 1905, p. 382 ss.).

¹⁰ Para el origen de estas formas nos remitimos aquí a Schwyzer, *op. cit.*, I 751 Anexo 2.

¹¹ Con pocas excepciones (Θ 512 y I 67) –nos limitamos aquí a los ejemplos de la *Ilíada*– este lecho es un λέχος (por el contrario, ningún pasaje permite reconocer que λόχος haya sido percibido todavía como emparentado con *lex-*(acostar)) o algo parecido (Δ 131, I 617, 666, Ξ 350, Ω 650; en este contexto nos remitimos también a la palabra λέσχη). Correspondientemente, por lo común se mienta un acostarse-a-descansar (I 662, 690) o un acostarse –para hablar con Homero– ἐν φιλότητι (aquí caben todos los

Entendido de este modo, también el uso terminológico de los verbos¹² derivados de *lex* en el sentido de “acostar” manifiestan su proximidad inmediata a sus homónimos en el sentido de “recolectar”¹³, puesto que también en este recolectar llega algo a estar acostado o de pie en un sitio apropiado.

Ahora bien, ¿qué se puede extraer del uso terminológico épico para la caracterización de este “recolectar”? El recolectar recoge algo disperso¹⁴, va a buscarlo y lo junta en un sitio que ha sido previsto para ello¹⁵. La elección del sitio de reunión está por su parte predeterminada por aquello para cuya recepción debe ser adecuado¹⁶. Mediante el hecho de que lo disperso acude a ‘su’ lugar es posible verlo en conjunto; se puede constatar si se ha recolectado lo suficiente¹⁷, cuánto es lo que se encuentra a disposición¹⁸.

ejemplos con el prefijo παρα-; obsérvese en μ 34 la matización mediante προς-: B 515, Z 198, I 565, 664, Ξ 237, Π 184, Υ 224, Ω 676; cfr. también ἄλοχος). El λέξον vῦν με (Ω 635) del anciano Príamo –uno de los dos ejemplos para el activo– no es ninguna exhortación a acostarlo, sino a prepararle un lecho para dormir (eso lo muestran unívocamente las disposiciones consiguientes de Aquiles y su respuesta en Ω 650); así también hay que interpretar el otro ejemplo, a saber, donde Hipno recuerda: ἔλεξα Διὸς νόον (Ξ 252). Si, en cambio, se pone a un muerto en un lecho, entonces este “acostar” se llama característicamente τιθέναι (p. ej. Σ 352 y Ω 720).

¹² El presente λέχομαι sólo ha sido transmitido como construcción erudita por el lexicógrafo Hesiquio de la antigüedad tardía.

¹³ Para las derivaciones de la raíz *leg-* nos remitimos a Fournier, *Les verbes de ‘dire’ en grec ancien*, Paris 1946, p. 54 ss., 117 ss. y 208; Hofmann, *Epos, Mythos, Ainos, Logos*, disertación, Gotinga 1922, p. 76 ss.; Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Gotinga 1916, p. 221 ss. Para el significado “recolectar” hay que citar aquí παλίλλογα (A 126).

¹⁴ P. ej. leña para un fuego (Θ 507) o las armaduras de los enemigos caídos (Λ 775).

¹⁵ Hefesto rejunta todas sus herramientas en una caja de plata (Σ 413).

¹⁶ La osamenta del muerto es recogida de la ceniza (Ψ 252) y puesta en una urna (Ω 793).

¹⁷ Por ejemplo el pelotón necesario para una determinada empresa (N 689).

¹⁸ P. ej. piedras y matorral para albañilería (ω 224, σ 359) o también las fuerzas armadas reunidas de los troyanos y de los aqueos (B 125).

Pero las cosas solo aparecen como dispersas cuando han sido o son previstas para estar juntas. Solo para un tal propósito se destacan de las que son distintas y por eso pueden ser seleccionadas¹⁹. Los recolectores deben “saber diferenciar bien”²⁰ lo que tienen frente a ellos; deben distinguir²¹ y saber qué cuenta para quién²². El respecto que guía en el recolectar decide sobre lo que debe corresponderse mutuamente, qué es compatible con qué.

El recolectar separa lo que se pertenece mutuamente de lo diferente, lo va recogiendo sucesivamente de su dispersión, da a lo múltiple un lugar común y de ese modo también un presente común. Al recolectar sólo le interesa que todo lo que ha recogido sucesivamente se encuentre a disposición en conjunto y pueda estar presente de una sola vez de forma completa. Por medio de esta unificación no se le quita su diversidad a lo múltiple; cada uno sigue siendo diferente de los demás –sea en el sentido de miembros, de partes, de piezas o también simplemente de números.

Ya estos rasgos dan a conocer en qué medida los derivados de la raíz *leg-* pudieron llegar a nombrar cosas del lenguaje. Con todo, si uno ve la variedad de los términos usuales en Homero para los diferentes aspectos del “discurso”²³, entonces llama la atención, ciertamente, que ya desde la *Ilíada* también λέγειν se incluya más y más entre los ‘verbos declarativos’^{24 25}, para finalmente tomar

¹⁹ P. ej. cuando Aquiles selecciona a diez jóvenes de entre la multitud de los enemigos que han sido expelidos al agua (Φ 27).

²⁰ Ψ 239 s.

²¹ P. ej. de acuerdo con la ἀρετή (N 276) y por cierto que mediante un κρίνειν (ω 108).

²² P. ej. Γ 188; véase para este pasaje Schwyzer, *op. cit.*, II 483.

²³ Para un tratamiento detenido hay que remitirse a Fournier, *op. cit.*; estos términos también son enumerados por Lohmann, *op. cit.*, p. 126 s.

²⁴ El significado fundamental de “recolectar” se mantiene ante todo en συλλέγειν (p. ej. Solón I, 50 D), que con su prefijo acentúa el rasgo más llamativo del recolectar. También más tarde conservan aún algunos escasos compuestos el sentido original de la palabra, como σπερμολόγος, κοπρολόγος y συκολογεῖν (cfr. también λογάς).

incluso una posición predominante entre ellos²⁶. ¿Qué es lo que caracteriza el discurso mentado con λέγειν²⁷?

Primero determinémoslo más concretamente como cuento, como recuento de detalles que, desde su perspectiva propia, el orador quisiera presentarle a alguien²⁸. El λέγειν –como todo otro decir– da a conocer algo a alguien; pero a este término le es peculiar el que él mismo destaca explícitamente el proceso del dar a conocer diciendo, esto es: del hacer presente. La totalidad de algo sabido se despliega recorriendo²⁹ sus detalles³⁰.

Lo sabido, esto es, lo experimentado una vez, está ahí reunido y dispuesto en la memoria de quien lo sabe³¹; éste puede representárselo de una vez en su totalidad; pero si quiere darlo a conocer a otro³², debe desmembrarlo detalladamente y luego

²⁵ Como es común entre los filólogos alemanes, Boeder usa la expresión latina *verba dicendi* para lo que en castellano llamamos ‘verbos deliberativos’. En la traducción nos hemos decidido por esta última expresión pero manteniendo el resaltado del original.

²⁶ La aproximación a lo lingüístico está ya en plena marcha en la *Ilíada*; en la *Odisea* este aspecto ya prevalece ampliamente.

²⁷ Cfr. sobre este tema las explicaciones de Lohmann, *op. cit.*, p. 133 s.

²⁸ Sobre esto véase el encuentro de Eneas y Aquiles (Y 156 ss.); introducen su duelo haciendo cada uno reproches al otro; después de haber tratado de convencerse mutuamente durante largo tiempo, Eneas dice μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα (Y 244; la misma fórmula aparece en B 435 y N 292 –cfr. 275), pero sin interrumpir su discurso con ello, sino que todavía fundamenta su demanda detenidamente; λέγεσθαι significa aquí que uno cubre al otro con palabras amenazadoras –como los chicos tontos se deshacen en el recuento de alardes (cfr. también el ὄνειδεα λέγειν de Tersites, B 212 ss.), o como también se oye entre mujeres peleadoras (Y 252 s.). Eneas aclara este recuento usual y el hablar de aquí para allá con el hecho de que la lengua humana es maleable y que hay muchos μῦθοι de todo tipo; los tenemos, por decirlo así, en la lengua – “tantos que ni un navío de cien filas de remos podría embarcarlos como carga”.

²⁹ Véase I 61, Λ 706, T 186.

³⁰ Cfr. δ 738, κ 16, μ 165, ο 362.

³¹ De los numerosos testimonios homéricos mencionemos solamente B 301; en este contexto también se han conservado puros algunos antiguos locativos (véase Chantraine, *Grammaire Homérique* II, París 1953, § 107). Destáquese también I 115 y sobre todo ε 5: λέγε μῆσαμῆνη.

³² Véase N 272 ss.

ensamblar de nuevo los detalles aducidos en una imagen unitaria de eso que sabe. El carácter unitario de esta imagen exige que la exposición se limite, ‘se atenga al asunto’, encuentre el comienzo adecuado y el fin correspondiente. Sólo así se garantiza la reproducción completa de un asunto que se sabe.

El λέγειν debe llevar a cabo la reproducción completa de un saber³³. Para esa completitud los detalles tienen que ser expuestos en una secuencia sin omisiones (διηνεκῶς³⁴)³⁵, paso por paso (κατὰ μοῖραν)³⁶ –sea en el sentido del desarrollo del asunto mismo o se trate de la secuenciación requerida para su comprensión. La completitud de esta índole, el carácter de ‘catálogo’ del λέγειν se expresa con propiedad en el prefijo que se añade regularmente³⁷ κατα-³⁸. Este contar y recontar va tanto al detalle que, allí donde se trata de una cantidad determinada, declara su magnitud en números³⁹; dado que solamente mediante los números se pueden representar como separadas y al mismo tiempo en su totalidad

³³ El λόγον διδόναι presupone un λόγον ἔχειν.

³⁴ Para la forma adverbial que emplea Boeder cfr. Esquilo, *Agamenón* 319. La forma épica es διηνεκέως.

³⁵ Véase δ 836, η 241, Hesíodo, *Teogonía* 627.

³⁶ Véase A 286, Θ 146, I 59; cfr. para este giro Schwyzer, *op. cit.*, II 478 y Chantraine, *op. cit.*, II § 162. Giros correspondientes son κατ’ αἴσαν y κατὰ κόσμον (P 176 y K 445; θ 179 y ξ 508). Si se toma μοῖρα como lo asignado, como sección y pedazo (p. ej. una parcela de tierra, Π 68), entonces se mienta en este contexto lo individual que según su peculiaridad tiene un sitio determinado entre lo que pertenece al mismo conjunto. En este sentido, p. ej., los aqueos están sentados κατὰ μοῖραν en la asamblea (T 256). Correspondientemente se puede entender el ἐν μοίρῃ πέφαται (χ 54); con las palabras de otro pasaje esto significa πάντα νόον κατέλεξα (δ 256).

³⁷ El compuesto se utiliza sin excepción en futuro o aoristo, mientras que el simple, en el sentido de “hablar”, en Homero sólo está documentado en presente (véase Lohmann, *op. cit.*, p. 127 s.).

³⁸ Para la determinación de su significado nos remitimos a Schwyzer, *op. cit.*, II 475 y sobre todo a Chantraine, *op. cit.*, II § 158.

³⁹ Cfr. p. ej. el recuento de los regalos de reconciliación para Aquiles (I 262) o el de la existencia de cabezas de ganado (ξ 99 ss.); Odiseo exhorta a Telémaco: μνηστῆρας ἀριθμήσας κατάλεξον (π 235).

cosas de la misma especie que en tanto individuales no llevan ningún nombre⁴⁰.

Con su completitud de exposición el decir caracterizado como λέγειν está totalmente al servicio de la precisión y con ello también de la claridad. La reproducción de algo sabido debe hacerse ἀπρεκῶς⁴¹. Más que nada se tendrá cuidado con esta precisión cuando todo dependa de estar al tanto⁴² íntegramente sobre un estado de cosas. De acuerdo con ello el καταλέξει responde a menudo a requisitorias que son tan severas como un interrogatorio⁴³. En tales casos se trata cada vez de registrar el estado de un hecho que el interrogador generalmente ya se ha puesto a su disposición de acuerdo con determinadas posibilidades⁴⁴. También este colegir y contraponer entre sí lo que es posible recibe su nombre del λέγειν.

En efecto: mientras que el καταλέξει aborda lo que ya existe o ha acontecido y como tal está presente en la memoria o es sabido, el διαλέγεσθαι se representa lo todavía incierto y no sucedido, lo que para su realización todavía precisa de una resolución. En el uso lingüístico épico este término se limita a una única fórmula⁴⁵⁴⁶: alguien llega a tener que tomar una decisión en vistas de su

⁴⁰ Recuérdese aquí el giro aristotélico ἐν ἀριθμῷ.

⁴¹ Cfr. K 427, Ω 380, 656; para la recensión de los numerosos testimonios nos remitimos a Luther, *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechentum*, Borna 1935, p. 43 s.; este adverbio está limitado a καταλέξει (21 testimonios), ἀγορεύειν (10) y μαντεύομαι (1).

⁴² La expresión alemana que traducimos como “estar al tanto” significa literalmente “estar en imagen” (*im Bilde sein*).

⁴³ Cfr. α 169, 224, θ 572, etc.; así p. ej. se interroga al extranjero sobre los detalles (cfr. el giro ἐξερεῖν ἐκαστα, κ 14, 249, μ 34, etc.) de su gente, de su patria, de su itinerario, etc.; un ejemplo claro para ello es el largo relato de Odiseo en la corte de los feacios, porque es provocado por las requisitorias del rey que van al detalle (θ 572 ss.).

⁴⁴ Véase K 384, Ω 380, 407, δ 486, 832, λ 170, 457, ο 384, etc.

⁴⁵ ἀλλὰ τί μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; (Λ 404 ss., P 90 ss., Φ 552 ss., X 98 ss., 381 ss.).

⁴⁶ En la nota 40 seguimos la edición Meier: τίη; *Archivo*: τί ἦ.

próximo acto; analiza para sí las diferentes posibilidades; las contrapone en un o bien - o bien⁴⁷. Quien reflexiona se representa aquello que hay que decidir con cada una de sus consecuencias. Sólo el despliegue minucioso de las consecuencias pone en claro el alcance de la resolución y de esa claridad depende aquí todo. La comprensión perspicaz de las posibilidades que están a la mano⁴⁸ permite saber a alguien qué es lo que hay que hacer⁴⁹.

De lo que acabamos de exponer se desprende nuevamente que al λέγειν le pertenece un κρίνειν –lo que ya la explicación del recolectar dejaba entrever. En esta pertenencia reposa también el sentido del término ὑποκρίεσθαι⁵⁰; en efecto, el mismo designa un decir resuelto que se introduce de lleno en algo que ha sido aducido y, correspondientemente, puede dar una clara respuesta⁵¹.

⁴⁷ Para el sentido de este término véase Chantraine, *op. cit.*, II § 134; comparable parece ser el latín *intellego* (véase Walde-Hoffmann, *op. cit.*, I 352).

⁴⁸ Nos remitimos aquí a la conexión con el ὑποτίθεσθαι entendido de forma homérica.

⁴⁹ El reflexionar de aquí para allá cede su lugar al οἶδα (Λ 408).

⁵⁰ Sobre esto cfr. Schwyzer, *op. cit.*, II 525 y Chantraine, *op. cit.*, II § 203.

⁵¹ Homero utiliza el término en conexión, p. ej., con la explicación que da un vidente del vuelo de un pájaro (M 228 –cfr. Heródoto I 79–, E 150, τ 535, 555 –téngase en cuenta 560: sueños que uno no puede entender bien: ἀκριτόμουθοι– Hesíodo, *Erga* 801 y 828). El prefijo ὑπο- aparece también significativamente en ὑποφήτης (Π 235). Una interpretación correspondiente del término se encuentra en el *Timeo* de Platón (cfr. el comentario de Taylor, Oxford 1928, p. 514); en testimonios posteriores se traduce usualmente por “responder”; pero sólo es la respuesta que se da después de una comprobación prolija del asunto (así hay que interpretar también β 111). Los testimonios en Heródoto lo muestran muy claramente. En todos los casos se trata de tomar una decisión (por lo común durante una negociación: III 46, VII 135, IV 139, VIII 111, 143 s. IX 26) o de dar una respuesta vinculante (por lo general a un legado: I 2, II 162, III 53, 121, VII 168, IX 49). Algo tal es siempre (con una excepción comprensible, IX 16) el resultado de una prolija consulta (I 164, IV 119, VII 148) o la declaración de un intérprete de signos (I 78, la Pitia 91, VII 169) y de un perito (III 31). La diferencia con el mero responder se hace especialmente clara en V 49, 9; cfr. también IX 8, VIII 101 y III 119. Para la conexión de esta palabra con la representación teatral nos remitimos a “Hypokrites” de Lesky en el *Festschrift für Paoli*, Florencia 1955, p. 469 ss.

El término κρίνειν significa en principio tanto como “limpiar, separar, cortar de”⁵². Lo que mueve en semejante obrar es siempre el hecho de que a algo determinado que aparece mezclado con otra cosa alguien le da prioridad y por eso pone su atención exclusivamente en ello. La mayoría de los testimonios dejan ver claramente este dar prioridad⁵³ –toda vez que a lo separado se le agrega a menudo una forma de ὄριστ-⁵⁴. Que la prioridad es tal para la persona que en cada caso realiza la distinción, se expresa en la forma predominantemente ‘media’⁵⁵.

El κρίνειν aborda los rasgos especiales de lo individual y pone de relieve qué es lo que está en correspondencia mutua y qué no⁵⁶. Crea una vista de conjunto y un orden⁵⁷; en cuanto separar-uno-de-otro que compara, evalúa cada uno según lo que es y lo que tiene que ser, a saber: según su ὄρετή⁵⁸ y por eso tiene su posición decisiva en la convivencia humana. En la medida en que aquí es donde más apremian las relaciones confusas, las transgresiones de los límites fijados, es aquí también donde más se necesita el κρίνειν. Dirime los litigios particulares⁵⁹, le señala a cada uno los

⁵² Así separan una zaranda y un golpe de viento el grano de la cáscara (E 501).

⁵³ Véase A 309, H 434, K 417 etc.

⁵⁴ Z 188, I 521, N 128 etc.; por lo común se trata de escoger un número determinado de los hombres más valiosos (T 193, δ 530, 566 etc.); en otro pasaje se escoge el cerdo mejor (ξ 108, cfr. v 182).

⁵⁵ P. ej. Λ 697, δ 408, 778.

⁵⁶ El poner de relieve lo individual sacándolo de una multitud indiferenciada – significativamente “fosa común” se llama τύμβος ἄκριτος (H 337)– se regula por puntos de vista tales como familia (B 362) o edad (ι 220: los corderos jóvenes se alojan separados según el dato de su parición).

⁵⁷ Como imagen del διακοσμεῖν de las tropas, Homero hace alusión a la forma como los cabreros separan un rebaño del otro cuando corren entremezclados en la pradera (B 475 ss.).

⁵⁸ Cf. M 103, o 108; esta separación la realizan sobre todo el torneo (véase ω 507) y la guerra (B 385, Σ 209, π 269); cfr. también H 292, 378, 397 y, en cambio, σ 149, ω 532.

⁵⁹ Véase Π 387, μ 440, Hesíodo, *Teogonía* 84, 882. Así entonces más tarde (véase Demódoco 6 D) se entiende κρίνειν como “dictaminar” también sin un atributo determinante.

límites debidos, separa a los litigantes⁶⁰ y alcanza así el significado de “zanjar una discordia, reconciliarse”⁶¹ –la fuerza diferenciadora del κρίνειν es la que produce el acuerdo⁶².

Como purificación de lo mezclado, como selección de lo excelente el κρίνειν pertenece ya al λέγειν en el sentido de recolectar. Simultáneamente con ello el κρίνειν es la decantación de lo confuso y opaco. En cuanto tal, culmina en el λέγειν decidor, esclarecedor⁶³.

La referencia al κρίνειν tenía el fin de destacar una vez más qué es lo importante en el λέγειν caracterizado como decir, a saber: la claridad de lo expuesto; para eso hace falta un recorrer prolijamente el tema del caso, destacar con precisión los rasgos individuales en la imagen de conjunto y ordenarlos adecuadamente en una secuencia determinada de exposición.

La claridad acerca lo expuesto al oyente, se lo hace comprensible, y esto en un doble sentido: por un lado pone al descubierto lo sabido ante la mirada del oyente, por el otro despierta la convicción de que la reproducción es fidedigna; puesto que quien sabe exponer algo claramente, testifica justamente por ese medio su conocimiento del asunto.

La πειθώ de la reproducción clara, por su parte, es también doble: porque no solamente convence a quien por propia iniciativa quiere estar al tanto del asunto que se expone, sino que también puede modular la exposición de tal manera que gane a alguien para sus propósitos, que atraiga para sí toda la atención de quien

⁶⁰ Véase Hesíodo, *Erga* 35 s.; cfr. B 387, P 531, Y 141.

⁶¹ Véase Γ 98, 102, H 306, Y 212.

⁶² Cfr. el preludio de la historia de Pandora en la *Teogonía* de Hesíodo (535); este sentido disolvente del κρίνειν yace también a la base del giro ἄχρα ἄκριτα (Γ 412, Ω 91); cfr. σ 174, τ 120 y Ξ 205, 305): dolores que al perdurar no hacen posible una separación, sino que persisten con idéntica vehemencia.

⁶³ En λ 442 el decir se entiende como πιφαύσκειν.

de otro modo no tendría participación en el asunto. Así p. ej. la entonación de un cantor hace que el oyente se olvide de lo que lo aflige y preocupa⁶⁴. Solo a partir de estos contextos se hace comprensible ahora el uso del término λόγος en sus testimonios más tempranos⁶⁵.

En seis de las, en total, siete referencias textuales, λόγος aparece en plural y determinado más concretamente por un atributo⁶⁶. Este término distintivo es cinco veces αἰμύλιος, una vez ψευδής⁶⁷. αἰμύλιος, que por otra parte sólo es empleado como atributo de λόγοι⁶⁸, puede entenderse un poco como “encantador, cautivador, insinuante”. Semejantes exposiciones quieren atraer para sí toda la atención del oyente mediante su colorida variedad⁶⁹ y distraer su atención de lo que realmente le concierne. Así quisiera conseguir Calipso que Odiseo no piense más en Ítaca⁷⁰; así logra Metis, antes de parir a Atenea, engañar a Zeus de modo tal que este se la trague⁷¹; y con semejantes discursos Hermes quiere también confundir a Apolo⁷². Cada vez es propio de estos λόγοι algo embelesador y por eso son considerados como medios para la fascinación, distracción de la atención y conducción a error. Encubren lo que debería quedar ante la mirada, colocan otra cosa por delante y la ponen en una luz favorable.

⁶⁴ Cfr. Hesíodo, *Teogonía* 55.

⁶⁵ O 393 puede eliminarse como testimonio; véase para este pasaje Lohmann, *op. cit.*, p. 133, nota 1.

⁶⁶ α 56; Hesíodo, *Teogonía* 229 y 889, *Erga* 78 y 789; himno a Hermes 317. La excepción es *Erga* 106.

⁶⁷ *Teogonía* 229.

⁶⁸ Véase Snell-Mette, *Lexikon des frühgriechischen Epos*, s.v.

⁶⁹ El plural predominante habría que entenderlo así: precisamente la variedad contribuye a la conducción a error en oposición al ἀπλοῦς λόγος de la verdad (véase Esquilo, *Prometeo* 610; cfr. como contraposición los “discursos compuestos” 686).

⁷⁰ α 56.

⁷¹ Hesíodo, *Teogonía* 890.

⁷² Himno a Hermes 317.

Los λόγοι caracterizados como αἰμίλιοι pretenden influir al oyente en lo que hace y deja de hacer. Lo que dan a conocer y presentan a la mirada no debe ser solamente tomado en cuenta sino que además debe obtener un particular efecto deseado, por cuanto que el oyente se rige por lo que ha comprendido. Quien habla tiene en la mano, empero, no solamente los límites de su dar a conocer, no solamente puede sugerir algo a alguien con sus palabras de forma tal que le ponga en sombras todo lo demás que le interesa, o puede disminuir en la imagen que presenta del asunto la claridad de determinados detalles sin llamar la atención; sino que también puede darle la apariencia de fiable y claramente conocida a una conjetura o incluso a aquello que él dice a pesar de que sabe que no es así.

El ψεῦδος lleva las posibilidades peculiares del λόγος⁷³ a su desarrollo más rico. En la medida en que este decir inventor es el que menos puede renunciar a la dilucidación persuasiva, esto es, a la explanación precisa de todos los detalles de un tejido semejante⁷⁴, es sobre todo en el ψεῦδος donde uno pone de manifiesto su maestría en el uso del λόγος. En el artificio⁷⁵ del ψεῦδος se hace particularmente evidente qué estrechamente emparentada con el saber productivo de las τέχναι está la exposición en el λόγος⁷⁶ –toda vez que el decir meramente inventor debe hacer uso constantemente de lo que está ahí sin intervención suya para que se parezca a aquel decir que da a conocer el έτεόν, es decir, que expone cómo es el asunto.

⁷³ Tal la versión de Meier; *Archivo*: “de los λόγοι”.

⁷⁴ Cfr. Píndaro *Ol.* I 28; las τέχναι del tejido y de la construcción son consideradas desde antiguo como una imagen de este exponer (véase p. ej. Heráclito B 28).

⁷⁵ Traducimos con “artificio” la palabra *Gemächte* (también en la nota 217), hoy en desuso y que sólo persiste en otro sentido en contextos completamente diferentes. Nos inclinamos a pensar que Boeder la está usando como una forma más bien peyorativa de lo “hecho” (das *Gemachte*).

⁷⁶ Cfr. el himno a Hermes 317.

El λέγειν es un hacer saber; con él una persona pone a la otra al tanto de algo por medio de una imagen⁷⁷. Pero en qué medida esta imagen reproduce la cosa tal como es, tal como el hablante mismo la ha visto y la ve⁷⁸, depende por completo de la relación del hablante con el oyente, mejor dicho: de qué franqueza reina en esta relación y qué propósito es determinante para el discurso. Por lo general, el oyente cuenta con esta franqueza e incluso la solicita, en la medida en que está interesado en la claridad del asunto.

Esta conexión de los λόγοι con el engaño y la conducción a error que acabamos de insinuar continuaremos dilucidándola ahora mediante la investigación del sentido de ἀλήθεια, que en el hablar griego se volvió el término decisivo para “verdad”.

B. El uso terminológico de ἀλήθεια.

En el uso terminológico prehomérico parece haber sido corriente έτεόν para lo que llamamos “verdadero”. En Homero este término y las formas de la misma familia son desplazados más y más por las denominaciones σαφής, νημερτής, y sobre todo ἀληθής⁷⁹. Aquí nos limitamos al término ἀλήθεια y podemos hacerlo –abstracción hecha de la descollante importancia de este término– tanto más, cuanto que en el ámbito de la épica griega arcaica la ‘verdad’ en conexión con el decir entendido como λέγειν solamente está atestiguada bajo el nombre de ἀλήθεια⁸⁰.

De parte de la gramática hay que hacer notar que este término y el adjetivo correspondiente nunca son utilizados de forma

⁷⁷ Correspondiendo con la expresión “estar al tanto” (Nota E) también “poner al tanto” sería literalmente “poner en imagen” (*ins Bild setzen*). De allí que el paso siguiente tome la “imagen” (*Bild*) como tema.

⁷⁸ ὅπως ὅπωπις (γ 97, δ 327, ρ 44 y particularmente el himno a Hermes 202 s.).

⁷⁹ Para su delimitación mutua nos remitimos a las investigaciones de Luther (*op. cit.*). Cfr. también Lohmann, *op. cit.*, p. 139 ss.

⁸⁰ Ω 407, η 297, π 226, ρ 108, 122, φ 212, χ 420.

predicativa o atributiva⁸¹, sino solamente como objeto de acusativo, y siempre para los ‘verbos declarativos’⁸². Pero estas constataciones sólo serán de importancia cuando se haya aclarado el sentido del término mismo.

Ya no se puede discutir que el término ἀλήθεια sea una formación privativa⁸³. Pero lo que este término está negando no se deja reconocer tan inmediatamente como, pongamos por caso, con el término ἄδηλος. Sólo esto está claro: se debe tratar de una palabra de la raíz *ladh*-⁸⁴. ἀληθείη, por medio de ἀληθεσζα, es derivada de ἀληθής⁸⁵; pero este adjetivo es, por cierto, deverbativo⁸⁶; de acuerdo con ello, para la determinación de su sentido terminológico se puede partir de λήθειν o de su forma media.

Por lo corriente se entiende esta palabra como “estar oculto” y su forma media como “olvidar”, o bien como “estarse oculto a sí mismo con respecto a una cosa determinada”. Es cierto que estas interpretaciones son correctas, pero se quedan demasiado en el campo de lo meramente aproximado, habida cuenta del uso terminológico tal como está atestiguado en la épica.

Primeramente hay que observar: todo λήθειν presupone una posible comunidad en el saber; sólo tiene lugar entre quienes

⁸¹ Exceptuando a Hesíodo, *Teogonía* 233, aquí el término caracteriza juntamente con determinaciones emparentadas la forma de ser del viejo Nereo; es decir, ἀληθής es el νόος (véase 262; cfr. también v 255), el modo de pensar del anciano.

⁸² Nuevamente con una excepción en Hesíodo (*Erga* 768), aquí está –y esto es significativo– κρίνειν en vez de un verbo declarativo: se trata de la exposición diferenciante de cada uno de los días del mes y de su aptitud peculiar.

⁸³ Véase Luther, *Weltansicht und Geistesleben*, Gotinga 1954, p. 34; Lohmann, *op. cit.*, p. 139, n. 1.

⁸⁴ Véase Hofmann, *op. cit.*, s. v.; Walde-Hofmann, *op. cit.*, I 768.

⁸⁵ Véase Schwyzer, *op. cit.*, I 348, 469; un ejemplo de esta derivación es ἀεκυείη (véase Mette-Snell, *op. cit.*, s. v.)

⁸⁶ Tal como ἀδαής y ἀφανής (véase Schwyzer, *op. cit.*, I 513).

constantemente están en la situación de que saben una cosa mientras que no saben otra, y es por eso que uno puede depender del saber del otro –entre quienes pueden darse a conocer mutuamente un saber que todavía no comparten o ya no lo comparten más.

En lugar de los testimonios muy numerosos para este importante uso terminológico⁸⁷ presentaremos aquí sólo las excepciones; porque ellas muestran con especial claridad, qué es lo que implica el λήθειν, quién λήθει a quién. Excepciones con respecto al quién como sujeto son la muerte⁸⁸, el sueño⁸⁹, el silencio⁹⁰ y un estupefaciente⁹¹; en sentido contrapuesto, es decir no-λήθον, lo son un precepto en la carrera de carros⁹², la meta puesta allí para dar la vuelta⁹³, en una comparación: la liebre ante la aguda mirada del águila⁹⁴, la temprana luz del día⁹⁵, el temporal⁹⁶, el grito de guerra⁹⁷ y la nave con Odiseo y sus compañeros frente a las sirenas⁹⁸. De estos testimonios se desprende: como el φαίνειν trae algo a la luz y lo mantiene ante los ojos⁹⁹, el λήθειν obra también como su contrapartida. Lo que éste indica es entonces: dejar a alguien a oscuras con respecto a algo,

⁸⁷ P. ej. A 561, K 279, N 273, Ψ 648, τ 91, Ω 563, τ 88, Ξ 296, τ 151, β 106, ω 141, X 193, π 156, N 560, μ 17 etc.

⁸⁸ X 387.

⁸⁹ ν 85.

⁹⁰ Γ 420.

⁹¹ δ 221.

⁹² Ψ 323.

⁹³ Ψ 326, λ 126.

⁹⁴ P 676.

⁹⁵ Ω 13, χ 198.

⁹⁶ Hesíodo, *Erga* 491.

⁹⁷ Ξ 1.

⁹⁸ μ 182.

⁹⁹ La aurora mencionada más arriba es φαينوμένη.

disimularle algo a alguien e incluso: engañar a alguien, ‘obnubilar’ a alguien¹⁰⁰.

Para quien es objeto del λήθειν tiene vigencia sin excepción la regla anterior. Aquel a quien tenga que alcanzar puede desbaratarlo con su vigilancia¹⁰¹. Carece de poder, p. ej., contra Zeus, de vasta mirada¹⁰², con la que abarca y atraviesa todo¹⁰³ –más precisamente: contra su πυκινὸς νόος¹⁰⁴. Es propio del λήθειν el que afecte a alguien insospechadamente; cuenta expresamente con la limitación del νοεῖν¹⁰⁵, del γινώσκειν¹⁰⁶ y del εἰδέναι¹⁰⁷, por lo tanto con la limitación del asistir a algo y del tenerlo presente.

El λήθων impide que su saber o su presente propio lleguen al conocimiento de un posible consabidor. Lo que se puede saber es aquí –a diferencia, por ejemplo, del objeto de la posterior ‘historia’– algo también ya siempre sabido, algo que ya se muestra o se ha mostrado a alguien, aunque sólo se trate del presente propio manifiesto para cada uno¹⁰⁸.

El obrar opuesto al λήθειν pone algo a la vista de alguien o por lo menos permite que se le ponga a la vista. Ambos, tanto el disimular como el mostrar, acceden de determinada forma a un estar en comunidad con otros. En ambos casos alguien se ocupa explícitamente del hecho de que algo manifiesto para él mismo le

¹⁰⁰ Literalmente: “llevar a alguien por detrás de la luz” (*hinter's Licht führen*), donde la lámpara no brilla con claridad.

¹⁰¹ Ω 566; cfr. por el contrario I 477.

¹⁰² Ω 331.

¹⁰³ Hesíodo, *Erga* 267 s.

¹⁰⁴ O 461.

¹⁰⁵ Ψ 416, v 270.

¹⁰⁶ Ω 563.

¹⁰⁷ N 273.

¹⁰⁸ Al λήθειν de alguien que sabe le correspondería de parte de lo que se puede saber su caracterización como ἄφανές ο ἄδηλον; pero el primer término falta en la épica (sólo está atestiguado ἄφαντος, en el sentido de “hecho invisible”), y el otro sólo aparece una vez con el significado de “insignificante” (Hesíodo, *Erga* 6).

permanece cerrado al querer ver y querer saber de otro. Tanto en el mostrar como en el disimular se trata cada vez de la presencia de algo –sea para destacarla, sea para disimularla.

La comunidad en el saber es posibilitada primero por la asistencia en común a algo; la forma original de tal comunidad es la convivencia. Esta configura las diferencias sumamente variadas y sensibles de la familiaridad y el distanciamiento. Todo hacer saber algo tiene sus límites, naturales o puestos a propósito, que se quiere salvaguardar siempre de nuevo.

El choque de quien no sabe con un límite tal –sea que tenga una pretensión justificada o injustificada de presencia o de saber – puede provocar un querer saber que trate de esquivar o demoler las barreras que se han levantado naturalmente o que han sido puestas como protección o con mala intención. Por eso el *λήθειν* debe estar atento para evitar un choque semejante de quien es afectado por él y para fomentar su ignorancia. Correspondientemente presupone un conocimiento preciso de las intenciones de aquél a quien debe alcanzar.

Es necesaria en cada caso una diferenciación previa entre lo que para alguien tiene importancia saber y lo que no la tiene, así como también una decisión sobre cuál es el saber al que el afectado tiene derecho y cuál no. Por lo común la costumbre y el uso ya han tomado aquí la decisión con antelación –conforme a las reglas del pudor¹⁰⁹. Mientras más intensamente se haya desarrollado este *κρίνειν*, tanto más ricas son las posibilidades del juego de entrelazamientos entre franqueza y hermetismo.

De qué forma benéfica puede intervenir el *λήθειν* en las relaciones humanas y cómo se da por sobreentendido que les pertenezca, se puede hacer evidente en un conocido ejemplo.

¹⁰⁹ Para el efecto encubridor del *αἰδώς* en los *λόγοι*, véase Esquilo, *Las coéforas* 665.

Durante la canción de Demódoco, Odiseo no deja que los feacios vean que está llorando¹¹⁰; pero de ningún modo porque el llanto no se corresponda con un héroe –como se sabe, los héroes homéricos lloran sin inhibiciones¹¹¹–, sino porque como forastero no puede permitir que se note cuánto lo afecta el canto, el que, en efecto, expone su propio sufrimiento. Aunque Odiseo se mantiene encubierto, el rey lo descubre (νόησε); pero él también preserva sus límites; no menciona con una sola palabra lo que ha advertido, no lo interroga, sino que pasa a otro tema sin llamar la atención para distraer al huésped de su dolor. Solo cuando más tarde le vuelve a sorprender lo mismo en Odiseo le pregunta por qué llora –y también esto con mucha cautela y después de largas cuestiones previas con la intención de llegar a ver quién es en realidad ese huésped. El hecho de que no le haya preguntado por su nombre y su patria inmediatamente a su llegada echa de ver nuevamente qué recato es usual aquí¹¹².

Ahora bien, ¿qué resultado arroja la investigación del uso terminológico de λήθειν para una determinación del sentido de ἀλήθεια? A diferencia de aquél esta última está limitada al campo del decir. En el trato familiar con otros aprende alguien a hablar y así también un hacer saber diciendo que no está atado a lo que existe en el presente como el indicar, sino que, gracias a la memoria, expone también lo ausente, lo que existió antes o existe en otro lugar¹¹³.

¹¹⁰ θ 83 ss.

¹¹¹ Así llora Odiseo frente a Circe (κ 496 ss.) y Aquiles frente a su madre (A 439 ss.); el testimonio más penetrante es probablemente el llanto de Agamenón frente a la tropa reunida (I 13 ss.).

¹¹² Odiseo es un maestro en todas las variedades del λήθειν porque es un maestro en la invención y en el saber. El relato de su comportamiento después del desembarco en su patria es un testimonio único del poder del λήθειν.

¹¹³ Véase Z 382, γ 247, 254, η 297, λ 507, ν 254, π 61, 226, ρ 108, 122; la conexión con la memoria se destaca especialmente en Ψ 361 y δ 331.

Mientras que el indicar pone una cosa abiertamente ante los ojos, transporta a alguien al presente inmediato y convincente de lo indicado, la confiabilidad de lo dicho reposa en quien lo dice, en su mayor o menor inclinación a hacer de su oyente un consabidor. La verdad tiene que ser solicitada de quien la sabe¹¹⁴.

Alguien solicita la ἀλήθεια cuando depende del saber de un testigo. Tal dependencia existe cuando alguien no puede ponerse ante la vista lo que quisiera saber. Este es el caso cuando se trata de algo distante o de acontecimientos únicos irrecuperables.

Mostremos más claramente con algunos testimonios en qué situación alguien depende de escuchar la ἀλήθεια: Héctor, contra lo esperado, no encuentra a su mujer en su casa; entonces averigua entre las criadas sobre su paradero¹¹⁵. Desea encontrarla y no sabe dónde debe buscarla. Esta inquietud hace que pregunte. El cadáver de Héctor está en manos de los enemigos; su padre, Príamo, sabe que allí lo profanarán. En su urgencia por la paz del difunto Príamo pregunta a alguien del campamento enemigo por la ἀλήθεια sobre lo que ha sucedido con el cadáver¹¹⁶; porque el hijo precisa exequias y entierro. En ambos casos es presumible un λήθειν; pues la generalidad de las criadas sólo dicen aquello que les ha sido encargado; y en el otro caso la amabilidad del aqueo hace suponer que tratará de no herir al anciano. En la medida en que aquí lo dicho está ausente y sin embargo presente, su ἀλήθεια puede ser confirmada por una indicación orientadora. En cambio, no presente pero tal que puede volverse verdadero para el oyente es algo futuro, de lo que se habla en una amenaza¹¹⁷ o en una promesa¹¹⁸.

¹¹⁴ Cfr. γ 327, δ 346 ss., himno a Démeter 120.

¹¹⁵ Ζ 382.

¹¹⁶ Ω 407.

¹¹⁷ σ 342.

¹¹⁸ φ 212.

Pero en la mayoría de los pasajes se solicita la ἀλήθεια con referencia a una información sobre algo pasado¹¹⁹. Esto ya no se puede constatar con los propios ojos, sino sólo por medio de testigos. Ejemplo de eso son los esfuerzos de Telémaco por averiguar algo sobre el padre desaparecido. La situación de emergencia en la casa propia lo obliga a justificar las expectativas de retorno de su padre; debe encontrar testigos de su destino entre sus compañeros de armas. Inicialmente hace averiguaciones en lo de Néstor en Pilo^{120 121}; este lo remite a Menelao para que solicite de él la ἀλήθεια sobre el retorno a casa del héroe¹²². Más tarde, la madre que espera solicita a Telémaco que está de regreso σφάδ̄ εἰπέμεν; él le promete relatar la ἀλήθεια¹²³.

La ἀλήθεια se solicita con respecto a aquello que a uno le concierne y que sin embargo está oculto en su ‘cómo es’ y ‘cómo no es’. Son los actos y destinos de aquellos con quienes uno tiene que ver. En la épica nunca son cosas cualesquiera aquellas por cuya ἀλήθεια uno se preocupa; pues las cosas o bien son fútiles para los hombres representados aquí, o bien, en la medida en que siguen siendo localizables o reemplazables, no llegan nunca a ser tan acuciantes como aquello, ni siquiera en cuanto desaparecidas¹²⁴.

¹¹⁹ η 297, π 61, 261, ρ 122, χ 420, himno a Hermes 368, himno a Démeter 433.

¹²⁰ γ 247

¹²¹ En la numeración del *Archivo* esta es la nota 109b. Seguimos la numeración de Meier (110); a partir de ahora, entonces, las notas del *Archivo* llevan un número menor que las de Meier y las de la presente traducción.

¹²² γ 327; cfr. δ 331 y 347s.

¹²³ ρ 108.

¹²⁴ En efecto: las cosas permanecen de forma homogénea en la presencia o retornan también a ella; toda especie de cosas que alguna vez ha llegado a aparecer permanece accesible al mirar propio de cada uno –exceptuando la posibilidad de que algunas cosas pueden alcanzar también una cierta unicidad. En vistas de esta patencia continua nadie está a merced del λήθειν de otro y así nadie depende tampoco de que se haga saber la ἀλήθεια por parte de otra persona. El hecho de que se hable de ἀλήθεια exclusivamente con respecto a sucesos y actos tiene que extrañar a quien está acostumbrado a explicar su sentido apoyándose en aquel ἐλάχιστος λόγος, cuyo

La ἀλήθεια la solicita uno del otro cuando su propio acceso al estado de cosas le resulta dificultoso o le está obstruido y por eso le queda en lo oscuro. La única posibilidad de traer a la presencia lo que no se puede ver y por tanto tampoco indicar es el decir. Justamente por eso la palabra ἀλήθεια está unida a los ‘verbos declarativos’¹²⁵.

Ahora bien, si el decir es una forma del hacer saber, entonces cabe suponer que la ἀλήθεια inicialmente se experimenta como sabida y solamente con posterioridad sea una ἀλήθεια dicha; pues el estar descubierto del estado de cosas, el saber lo “verdadero”, antecede por cierto – como es de suponer – al decir lo “verdadero” o lo no verdadero. Pero las obras literarias que tematizamos ahora carecen de giros tales como ‘saber la ἀλήθεια’ o conocerla¹²⁶. El λόγος es y sigue siendo el lugar de la ἀλήθεια; con todo, posteriormente se transforma la índole de este lugar y correspondientemente también la comprensión de la ἀλήθεια.

esquema fundamental expuso Platón por primera vez en el *Sophistes* (262 c ss.). Se toma este λόγος como ‘proposición elemental’ y entonces se intenta aclarar el sentido de ἀλήθεια en una ‘proposición enunciativa’ cualquiera. Tales proposiciones son por lo general constataciones sobre un objeto que no le dicen nada a nadie porque lo dicho se puede comprobar en lo que está presente. Qué ajenas son ellas y su rectitud a la épica lo da a entender el *Ion* de Platón. Si en la épica alguna vez se describe una cosa individual –p. ej. una armadura–, entonces son solo para que eche luz sobre el poseedor o sobre la acción.

¹²⁵ Por supuesto que también para Homero es la asistencia atenta a un suceso el presupuesto para un posible decir la verdad. Así, por ejemplo, se pone a alguien como σκοπός en una carrera de carros, que en la meta de retorno debe prestar atención al orden de los conductores para poder después decir la ἀλήθεια (Ψ 359 s.). De ese modo Odiseo se remite en el Hades expresamente a su experiencia para exponer la verdad de lo que dice (λ 505 s.).

¹²⁶ También la época siguiente de la poesía sólo ofrece testimonios muy escasos para ello (Píndaro, *Nemeas* VII 25).

Una ἀλήθεια la hay –de la misma manera también el λήθειν¹²⁷– sólo en conexión con una posible comunidad en el saber. Que ésta esté limitada y se pueda restringir expresamente de múltiples formas ya lo presupone la solicitación de ἀλήθεια. La comunidad en el saber está –la mayoría de las veces sin que se note– impregnada de diferencias en la claridad y atravesada por las fronteras de la confianza que se espera y que se concede. Para la comprensión de la ἀλήθεια tiene importancia ante todo esto último.

Es que la medida de la confianza y sus fronteras determinan inicialmente lo que puede y debe pasarse por alto en el decir. Que donde quiera que se hable sobre algo determinado se pase y se deba pasar por alto otra cosa, se sobreentiende tácitamente en cada decir y escuchar. Aquel a quien se ha pedido información mide en cada caso cuál es el saber que le importa a quien pregunta, descarta lo que ya le es conocido al oyente o carece de importancia para el mismo. Es cierto que mediante esta selección el asunto puede desplazarse hacia una luz equivocada, pero este caso es excluido mediante una claridad suficiente de la pregunta misma y por eso apenas si implica algún peligro para quien pregunta.

Peligroso se le hace más bien aquel pasar por alto que resulta del límite de la confianza. Por diversos motivos puede resultar difícil mostrarle a quien pregunta el límite de su derecho a confianza. Quien habla pasa por alto lo así disimulado del mismo

¹²⁷ No solamente dependen ambas cosas de hasta qué punto uno sea considerado πιστός por el otro, sino que ambas incentivan también o restringen la proximidad del estar uno con otro del caso. La ἀλήθεια está supeditada a la predisposición, en cada caso diferente, del orador (cfr. p 15, Hesíodo, *Teogonía* 28, himno a Hermes 561); no es querida ‘por sí misma’, sino que se mide, por ej. según su κέρδος. (Una exposición detallada de esta forma de ver se encuentra en Heródoto III 72,4).

modo que lo carente de importancia y lo ya conocido sin hacer a un lado la apariencia de la confianza total. Precisamente a esta posibilidad le hace frente el requerimiento de $\pi\alpha\sigma\alpha$ ἀλήθεια, de una franqueza sin reservas¹²⁸.

El desfigurador pasar por alto aquello que además de lo dicho tiene importancia para el conocimiento de un asunto es el modo más corriente del falseamiento; comparado con el $\psi\epsilon\ddot{\upsilon}\delta\omicron\varsigma$ es también el más fácil de los dos. Es cierto que por lo común la ἀλήθεια se interpreta en contraposición con éste; pero la preponderancia de la omisión falseadora pone en evidencia que la formación privativa con la raíz ‘ $\psi\epsilon\ddot{\upsilon}\delta-$ ’¹²⁹ –ya testimoniada también en la épica– es insuficiente para una amplia defensa contra el decir falseador.

De estas observaciones y reflexiones puede resultar que es el λήθειν ‘transitivo’ lo que determina el sentido de la ἀλήθεια¹³⁰.

Aquí hay que tener en cuenta, empero, que en la épica la palabra λήθειν nunca se refiere a un decir –y con razón; pues todo

¹²⁸ Véase Ω 407, λ 507, ρ 122, γ 254, π 61, himno a Démeter 433 (cfr. también δ 347 s.).

¹²⁹ En este contexto hay que notar que en el campo de la épica arcaica los términos que están emparentados con λήθειν en cuanto a su sentido, $\kappa\alpha\lambda\acute{\upsilon}\pi\tau\epsilon\iota\nu$, $\kappa\acute{\epsilon}\upsilon\theta\epsilon\iota\nu$ y $\kappa\rho\acute{\upsilon}\pi\tau\epsilon\iota\nu$, no conocen ningún derivado en sentido contrario –sea por medio de una $\alpha-$ privativa o de un prefijo correspondiente. Su distinción con respecto al λήθειν no puede ser expuesta aquí. Decisiva sería en tal caso la diferente relación con la comunidad en el saber.

¹³⁰ Una derivación de ἀληθές de la forma media λήθεσθαι sería ilógica en vistas de los testimonios. Aparte de dos excepciones en el empleo del adjetivo (ν 254 y ξ 125) se puede ordenar de forma tal que o bien se le exige a alguien (p. ej. Z 382, Ω 407, γ 247), o bien alguien promete (p. ej. π 226, ρ 108, ϕ 212), o afirma (η 297, ρ 122, σ 342) dar a conocer la ἀλήθεια. Una conexión con “olvidar” –sea como sea que se lo interprete a éste– sería en cualquier caso inconducente. De modo que tampoco tiene lugar para el campo lingüístico que tematizamos aquí una contraposición de ἀλήθεια con λήθη, que en su sentido esté determinada exclusivamente por la forma media mencionada; λήθεσθαι, o bien $\lambda\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$, se entiende –como pone en evidencia una comprobación de todos los testimonios épicos– siempre en el sentido opuesto a ‘pensar en algo, acordarse de una cosa’.

decir es como tal un traer-al-aparecer, también y más aún en cuanto falseamiento. Aquel a quien se le solicita una información y quiere disimular algo, no debe callar, en la medida en que el callar puede ser muy elocuente y no consigue apaciguar el cuestionamiento. Tiene que aducir algo análogo y superponer las imágenes con lo que deja sin mencionar de tal manera que a pesar de eso surja la apariencia de completitud.

Todo decir –verdadero o falso– hace saber algo. Pero, a diferencia del indicar, en todo decir queda sin decidir si –incluso cuando es plenamente claro– este ‘algo’ es expuesto tal ὡς ἔστι, “como es”. El ἀληθές, que en el uso terminológico épico poco a poco ocupa el sitio del anterior ἔτεόν¹³¹, sólo atañe a la diferencia entre Es y No-es. No caracteriza –como la claridad– la forma del decir o del exponer¹³²; se podría suponer entonces que mienta la cosa misma que se aduce, a saber: como cosa manifiesta; pero en contra de eso habla nuestra constatación de que ninguna cosa es por sí misma ἀληθές.

La ἀλήθεια no caracteriza ni un decir ni una cosa tomados por sí mismos, sino sola y exclusivamente la cosa en cuanto que es dicha, es decir: que puede tomarse en consideración para un saber compartido.

Decir la ἀλήθεια significa: decir ‘cómo es’, qué es lo que pasa con una cosa o qué ha sucedido con una cosa o también qué es lo que va a ser de ella¹³³. Con respecto al ‘es’ o ‘no es’ de la cosa, si bien el decir, a diferencia del indicar, no proporciona la fiabilidad de un

¹³¹ Para el hecho de que justamente una forma privativa llegue a ser el nombre preponderante para ‘verdad’ en lugar de ἔτεόν puede haber sido el motivo –como presume Luther (*op. cit.*)– el desarrollo de una forma de pensar que se aprovecha muy hábilmente del engaño por medio de la palabra y hace cada vez más respetable públicamente el poder de la astucia. Recordemos aquí la diferencia entre la *Iliada* y la *Odisea* (véase Fränkel, *op. cit.*, p. 124 ss.).

¹³² En concordancia con ello en la épica falta la forma adverbial correspondiente.

¹³³ Cfr. φ 212; véase también A 211, B 252, I 528, T 312.

presenciar inmediatamente perceptivo, con todo, no deja de ninguna manera indeterminado este ‘es’, sino que siempre lo da a entender al oyente, de forma expresa o no expresa. Tomado estrictamente, para este ‘es’ tiene vigencia lo mismo que para la ἀλήθεια: no es ninguna determinación en la cosa y tampoco – justamente por eso– se le traspasa a la cosa sólo en el decir, sino que reposa en el presente de la cosa entre lo que existe con ella.

El decir no disimulado expone la cosa tal como es, en cuanto ἀπόφανσις reproduce su aparición fenoménica. El ‘tal... como...’ quiere decir que lo dicho se iguala a este fenómeno; pero solo puede igualarlo por medio de lo que está presente en la memoria, por medio de lo sabido. El que sabe está al tanto¹³⁴ de la cosa sabida y por medio del decir puede poner al tanto de esa cosa al que no sabe. Ahora bien, si la imagen que el que sabe ha obtenido de la cosa es adecuada y correcta, no se toma en consideración en la épica cuando se solicita la ἀλήθεια, y tampoco es ello posible mientras la ἀλήθεια sea solamente la que se solicita o espera del que sabe, mientras signifique la franqueza sin reservas del hacer saber.

Solo por contraposición al ψεῦδος, que mienta la reproducción desfiguradora de un asunto –y por cierto que no solamente con el propósito de conducir a error, sino asimismo sobre la base de un saber equivocado¹³⁵– la palabra ἀλήθεια alcanza pronto también el significado de “rectitud”; entonces no afecta tanto la relación de alguien que sabe con alguien que no sabe, sino más bien la relación del saber con la cosa sabida¹³⁶.

¹³⁴ Cfr. notas E e I.

¹³⁵ Véase Luther, *op. cit.*

¹³⁶ La interpretación de la ἀλήθεια como “desocultamiento” a diferencia de la verdad entendida como “rectitud” se apoya sólo aparentemente en el significado originario de la palabra, de acuerdo con lo que se ha dicho más arriba. El fundamento de la rectitud, es decir el ámbito de patencia del ente, sólo puede volverse tema cuando la rectitud, y

El efecto conducente a error del ψεῦδος depende solamente de que por lo general algo dicho no ofrece ningún sostén que permita decidir si la imagen que da de una cosa es genuina o falsa. El falseamiento tiene que darse la apariencia del ‘cómo es’, y esto por el hecho de que expone ‘cómo puede ser’¹³⁷; en la πειθῶ de su ‘es’ tiene que igualarse a la reproducción indisimulada de la misma cosa, ser ὁμοιον¹³⁸. Por eso también solamente el experto puede engañar con éxito.

Después de haber determinado más de cerca el sentido de ἀλήθεια en el uso terminológico épico, consideremos ahora otra vez el uso de λόγος, puesto de manifiesto en la sección anterior, en conexión con fascinación y engaño.

Hesíodo presenta una interpretación de los ψευδεῖς λόγοι, y lo hace determinando su origen. Con todo, esta determinación se ocupa menos del sentido de ψεῦδος que del de λόγος¹³⁹. Aquellos λόγοι son para él un engendro de la ἔρις, de la contienda, y están hermanados con la λήθη¹⁴⁰. En la λήθη algo se le escapa a alguien, uno lo pierde de su mente, se separa de ello. También el hacer saber falseador separa, a saber, a los que conversan entre sí, el hablante y el oyente; está francamente interesado en una separación semejante, por cuanto que deniega la comunidad en el saber pero ofrece la apariencia de una comunidad para entregar al oyente a la fatalidad del saber aparente. Bloquea uno contra otro a

con ella la relación entre el saber y lo que aparece como fenómeno, domina la comprensión de la ἀλήθεια.

¹³⁷ Cfr. la determinación aristotélica de la cosa propia del poeta en la *Poética* (1451 a 36 ss.).

¹³⁸ Véase τ 203, Hesíodo, *Teogonía* 27; de allí que el cantor deba hablar ἐπισταμένως (λ 363). – Al decir falseador le pertenece una fuerza poetizante; para que sea creíble precisa una elaboración exhaustiva de un tejido de detalles que se conecte con lo que al oyente le es conocido de forma confiable; necesita reglas para su forma de proceder; así, por ejemplo, debe atender a la coherencia interna de lo dicho.

¹³⁹ Seguimos aquí a Meyer; *Archivo*: “menos del sentido de λόγος que del de ψεῦδος”.

¹⁴⁰ Véase *Teogonía* 226 ss.

los que conversan con respecto a la inteligencia del asunto del que se habla. Correspondientemente, el decir indisimulado, en cambio, reúne a los interlocutores en un presente común junto a la cosa.

Del mismo tipo que los ψευδεῖς λόγοι son las ἀμφιλογίαι¹⁴¹: el hablar-de-aquí-para-allá-y-uno-contra-otro, en el que ambas partes se obstinan sólo en su antagonismo hasta que finalmente se dice μηκέτι ταῦτα λεγώμεθα y la contienda se decide por las armas; allí uno le hace al otro el cálculo de qué es y qué no es él para rebajarlo y desanimarlo.

También este contexto muestra que el λόγος debe ser determinado primero a partir del καταλέξει. Correspondientemente también el único testimonio épico para este término hay que entenderlo en singular y sin epíteto. Aquí, en los *Erga* de Hesíodo, un λόγος se destaca frente al que le sigue; se trata en ambos casos de una exposición cerrada –primero el mito de Pandora, luego el mito de las edades¹⁴²– y por cierto que con la intención de explicar lo presente a partir de lo que ha sido. En el sentido de exposición y explicación objetivamente adecuadas, el λόγος se hace valer posteriormente ante todo en la filosofía emergente o en la “historia”.

II.

Si en la pesquisa de la historia de un término se abandona el ámbito de la épica arcaica, inicialmente se choca en gran parte con un vacío. Sólo al comienzo del siglo quinto con Baquilides, Píndaro y Esquilo vuelve a hacerse más densa la tradición de obras literarias. Para disponer entonces de un campo de investigación suficiente con respecto a las posibilidades lingüísticas ulteriores

¹⁴¹ *Ib.* 229.

¹⁴² Véase *Erga* 106. Significativamente el único compuesto de λέγειν en la épica es μυθολογεύω (μ 450).

de λόγος y ἀλήθεια tenemos que adelantarnos hasta los poetas mencionados.

Ya la distribución y la frecuencia de los testimonios dan a entender que ἀληθής todavía no desplaza sus sinónimos –como ἐτεός– y sólo muestra su predominancia posterior de forma apenas perceptible. Por el contrario, el término λόγος se hace cada vez más usual y se impone en todas las formas del decir.

A. El uso terminológico de λόγος.

Las obras literarias del griego arcaico muestran –del mismo modo que, p. ej., las obras manuales– una ligazón, más o menos estrecha según el género, con lo que ha sido elaborado anteriormente. Giros acuñados una vez permanecen en la memoria y son incorporados en una obra nueva –por mucho que su disposición de las partes se diferencie de lo transmitido. De acuerdo con ello es recomendable en las consideraciones siguientes partir del uso terminológico ya expuesto y de este modo recordar al mismo tiempo lo peculiar de lo antiguo.

Los atributos usuales en la épica y también posteriormente para λόγος (en plural) lo hacen reconocer como un excelente medio para influir¹⁴³. En efecto, los λόγοι no se agotan en presentar algo, sino que también recomiendan expresamente eso que presentan¹⁴⁴. Para ganarse al oyente necesitan del brillo¹⁴⁵ agradable y disuasorio de la πειθώ; de ese modo toman en cuenta

¹⁴³ Cfr. para eso Teognis I 254 (Diehl).

¹⁴⁴ Para una discusión detallada de este asunto nos remitimos a la *Retórica* de Aristóteles. Como se sabe, allí se ha ocupado, entre otras cosas, de los πάθη, y esto porque investiga el λόγος en su posible efecto sobre otro. La oración elaborada está orientada a influir al oyente en su juicio, hacerlo dócil a las propuestas del orador mediante ἐνθυμήματα.

¹⁴⁵ La palabra *Schein*, traducida por “apariciencia” en la mayor parte del texto, significa en este nuevo contexto tanto como “brillo” y “luz”.

el hecho de que el estar juntos hablando y escuchando siempre se realiza en un temple de ánimo determinado.

Lo que en cada caso se dice debe conquistar; halaga¹⁴⁶ y fascina¹⁴⁷, alivia¹⁴⁸ y calma¹⁴⁹; si la ὀργή de alguien es lastimada por discursos altaneros¹⁵⁰ u ofensivos¹⁵¹, palabras amistosas pueden volver a curarla¹⁵²; los λόγοι están expresamente orientados a dar ánimo¹⁵³, celebrar¹⁵⁴, lastimar¹⁵⁵, excitar, etc. – un recuento desbordaría aquí todo límite, porque las formas del ganarse-para-sí y del rechazar-de-sí cambian constantemente de acuerdo con quién haga frente a quién.

En efecto: tanto el hablante como el oyente están no solamente en presencia del tema del que se habla sino también en presencia mutua y es necesario un amortiguamiento intencionadamente ejercitado –por así decir: una ‘apatía’– para no mencionar ni escuchar al mismo tiempo el modo de este estar uno en presencia del otro y concentrarse solamente en el tema.

Y, con todo, solo nos acercamos a la comprensión griega clásica, a lo que se da por sobreentendido en el λόγος y su referencia a los πάθη humanos, si desligamos lo dicho de la situación del diálogo y lo tomamos como obra literaria. En cuanto tal –se trate de un poema o de un discurso elaborado– lo dicho se entiende a la luz de la τέχνη correspondiente; ésta, a su vez,

¹⁴⁶ Teognis 703 s.; cfr. Safo 73a 4 (ed. Lobel & Page = L&P).

¹⁴⁷ Teognis 981; cfr. Anacreonte 32.

¹⁴⁸ Esquilo, *Prometeo* 378.

¹⁴⁹ Esquilo, *Los Persas* 837.

¹⁵⁰ Píndaro, *Nemeas* V 32; Esquilo, *Los siete contra Tebas* 410.

¹⁵¹ Hiponacte IX 26.

¹⁵² Esquilo, *Prometeo* 378.

¹⁵³ Píndaro, *Píticas* IV 101.

¹⁵⁴ Píndaro, *Píticas* IV 127 y 240.

¹⁵⁵ Píndaro, *Nemeas* VIII 21 (cfr. también βαρύλογος, *Píticas* II 55 y κακόλογος, *Píticas* XI 28), Esquilo, *Prometeo* 311 y 533.

compone sus obras como medios para dirigir la palabra a un círculo determinado de oyentes e influir sobre ellos. Los πάθη humanos se hacen por primera vez objeto de una observación propia allí donde se trata de conocer el posible accionar del discurso sobre el temple de ánimo de los oyentes. Esto lo testimonian los comienzos de la retórica entre los sofistas¹⁵⁶ y el tratado correspondiente de Aristóteles¹⁵⁷.

Pero ¿no es importante para la obra literaria, si bien no la situación de diálogo, al menos sí, en cambio, el dirigirle la palabra a alguien? En un discurso público, por ejemplo ante el tribunal, es este evidentemente el caso. Pero también las poesías reclaman para sí un ámbito público¹⁵⁸. Entre los poemas arcaicos se encuentran con frecuencia aquellos que pertenecen a una especie de diálogo, que exigen o dan respuesta¹⁵⁹. Y sin embargo, ni siquiera los poemas ‘de ocasión’ se agotan en dirigir la palabra a alguien en una situación determinada. Para un poema sólo tiene importancia ser ‘agradable’¹⁶⁰ en otro sentido –a saber, diciendo χαρίεντα¹⁶¹. La χάρις del decir poético es –como quiera que se la interprete– un brillo que no produce claridad ni se puede igualar a la ἀλήθεια del exponer.

¹⁵⁶ Véase Quintiliano, *Inst. Or.* III 1,12.

¹⁵⁷ El mismo punto de vista predomina también en la *Poética*; recuérdese en especial el papel de los πάθη para la definición de la tragedia.

¹⁵⁸ En algunos poemas que hablan de la situación momentánea de la polis el poeta dirige la palabra expresamente a sus conciudadanos (véanse Calino, Tirteo, Solón, Alceo).

¹⁵⁹ El poeta se dirige, p. ej., directamente a un determinado amigo (Solón 7 D, partes extensas de los poemas de Teognis, Arquíloco 7 D, etc.) o enemigo (Arquíloco 88 D, Hiponacte 56 D, Solón 23 D, etc.) o habla de su temple de ánimo tal como si lo estuviera escuchando un confidente (Arquíloco 104 D, Safo 130 (*L&P*), Alceo 129 (*L&P*)).

¹⁶⁰ Las expresiones que traducimos con “dirigir la palabra” (*ansprechen*) y “ser agradable” (*ansprechend sein*) pertenecen en alemán al mismo verbo.

¹⁶¹ Anacreonte 32 D.

Este brillo lo mienta Píndaro cuando exige ensamblar un ποικίλος κόσμος hecho de λόγοι¹⁶²; sus λόγοι preservan el brillo esplendoroso de una obra excelente¹⁶³ y lo transmiten como elogio por medio del esplendor que les es propio¹⁶⁴; y éste es entonces a su vez motivo para posteriores λόγοι sobre el elogiado¹⁶⁵.

En la lírica griega arcaica el plural de λόγος se utiliza también sin reminiscencias de la caracterización propia de la épica anterior. λόγοι son ahora todas las formas del discurso, desde la exposición objetiva¹⁶⁶ hasta la charla vacía¹⁶⁷, designan un rumor¹⁶⁸ tan bien como un mensaje¹⁶⁹, la leyenda¹⁷⁰ tanto como la orden¹⁷¹. El plural hace ahora pensar más bien en el minucioso acoplamiento de muchos detalles que se ensamblan uno con otro¹⁷² y se recorren al relatarlos¹⁷³.

Más significativo para la posteridad es el uso de este término en singular. El primer testimonio para ello lo presenta –como hemos dicho– Hesíodo: con una exposición que acaba de completarse se empalma otra. El mismo uso de λόγος se encuentra

¹⁶² Frg. 192, 2 s. (ed. Snell).

¹⁶³ Píndaro, *Nemeas* VII 50 s.

¹⁶⁴ Píndaro, *Nemeas* IX 54 s., XI 17, VI 30, *Píticas* V 46 s., VI 14 s.; este contexto lo caracteriza el compuesto εύλογίη atestiguado por primera vez en Simónides (118 D), cfr. también Píndaro, *Olímpicas* V 27, *Nemeas* IV 5, *Ístmicas* III 3, VI 21.

¹⁶⁵ *Olímpicas* XI 4 s.

¹⁶⁶ Jenófanes 1,13 D, Baquilides 15,47 (ed. Snell), Píndaro, *Olímpicas* VI 89 s., Heráclito B 108, Esquilo, *Las suplicantes* 170, *Prometeo* 214.

¹⁶⁷ Semónides 7,91 D, Píndaro, *Olímpicas* IX 12; cfr. también el compuesto μαψίλογος (himno a Hermes 546).

¹⁶⁸ Esquilo, *Los siete...* 286, Agamenón 869, *Las coéforas* 845.

¹⁶⁹ El mismo, *Las suplicantes* 712, *Las coéforas* 845.

¹⁷⁰ Píndaro, *Píticas* IV 116 s.; Esquilo, *Las coéforas* 613, *Las Euménides* 21; cfr. también μυθολογεύω, Safo 18,4 (*L&P*).

¹⁷¹ Esquilo, *Hiketides* 910, *Las coéforas* 781, *Prometeo* 40.

¹⁷² Cfr. Píndaro, *Olímpicas* I 109 s., *Nemeas* VII 50 s.

¹⁷³ Semónides 9 D, Baquilides 15,44 (ed. Snell).

también en Jenófanes¹⁷⁴. Se trata aquí en cada caso de una historia cerrada en sí misma¹⁷⁵. Una poesía, p. ej., puede consistir de muchas historias tales; el poeta vuela “como una abeja” de un λόγος al otro¹⁷⁶; obedece al derecho a λόγος que todo acontecimiento elogioso reclama¹⁷⁷ ¹⁷⁸; con el nombre del elogiado y de su stirpe se conecta de ahí en adelante el λόγος de su obra¹⁷⁹. El λόγος, en cuanto fama de la que uno goza, puede aumentar y disminuir¹⁸⁰; puede crecer de tal modo que alcance el rango de aquellas leyendas que cuentan de los héroes antiguos¹⁸¹; también estas leyendas, a las que a menudo se remiten los poetas, se llaman λόγος¹⁸².

Correspondientemente es un honor apetecido el ser objeto de un λόγος tal. Temprano ya, a saber, con Tirteo¹⁸³, aparece este término en un giro significativo que es usual todavía en el tiempo de Heródoto y evidentemente todavía le es familiar también a Platón; puesto que cita¹⁸⁴ el verso siguiente: “no recordaría, no haría mención (ἐν λόγῳ τιθείην) de un hombre” –el poeta prosigue

¹⁷⁴ 6,1 D; cfr. también Parménides B 8,50.

¹⁷⁵ Píndaro, *Olímpicas* VII 20, *Píticas* II 65, IV 132; el λόγος consiste entonces por lo general de una mayoría de acontecimientos en conexión mutua (*Olímpicas* VII 86 s.).

¹⁷⁶ Píndaro, *Píticas* X 53.

¹⁷⁷ El mismo, *Olímpicas* X 11, *Píticas* II 65, *Ístmicas* VIII 61.

¹⁷⁸ En la nota 162 restituimos el texto del *Archivo*, *Olímpicas* X 11; Meier: *Olímpicas* XII, donde la palabra λόγος no aparece.

¹⁷⁹ El mismo, *Píticas* VIII 38, *Nemeas* IV 71, VII 20, *Ístmicas* V 13, IX 1, Frg. 52 d (ed. Snell); lo mismo puede tener vigencia también para una polis (*Nemeas* III 68, *Ístmicas* V 26).

¹⁸⁰ El mismo, *Nemeas* VII 32, *Píticas* VIII 38.

¹⁸¹ El mismo, *Píticas* VII 9.

¹⁸² Alceo B 10 (*L&P*), Simónides 37, Píndaro, *Píticas* IX 93, *Nemeas* I 34, frg. 52 b y 180 (ed. Snell).

¹⁸³ Fränkel (*Dichtung und Philosophie*, p. 435 ss.) tiene este poema (9 D), en razón de su estilo, por la obra de alguien posterior; lo data en el medio del siglo 6; por eso este desplazamiento – si es que en realidad está justificado – carece de importancia para nuestro contexto.

¹⁸⁴ *Nomoi* 629 A ss.

más o menos así:– que se destaca en el deporte de la lucha, sino de uno tal que se acredita en la batalla por la polis. Hay entonces una valoración en ello, en el acceder a la memoria y al λόγος de un orador semejante –de un λόγιος, para decirlo con Píndaro¹⁸⁵– y así ser reconocido como λόγιμος¹⁸⁶.

En el término λόγος entonces está contenido, como en el término μνήμη, el que uno dedique su atención expresamente a una cosa o a una persona; y esta dedicación es, a su vez, una especie de selección. Correspondientemente conocemos en nuestra lengua el giro: ‘algo no es digno de mención’¹⁸⁷ ¹⁸⁸. Lo que no es digno de mención, lo que es sin importancia, es vano; pues para nosotros no vale ‘nada’¹⁸⁹. Por otra parte también, el discurso mismo en que se hace la mención, puede no ser nada, esto es: no decir nada¹⁹⁰.

En el λόγος acontece un acceder-a-algo y por cierto que no sólo el volverse hacia un oyente como al dirigirle la palabra, sino sobre todo el dedicar atención¹⁹¹ a aquello de lo que se discute. El rasgo selectivo y que otorga distinción de este tornarse hacia aparece

¹⁸⁵ *Píticas* I 94, *Nemeas* VI 47.

¹⁸⁶ Heródoto II 98, VI 106.

¹⁸⁷ Cfr. el conocido giro ἄξιος λόγου (p. ej. Heródoto I 133).

¹⁸⁸ La expresión alemana *ist nicht der Rede wert* significa literalmente: “no vale un discurso”, es decir “no vale un λόγος”, “no vale la pena que se hable de ello”. Lo que luego traducimos con “vano” (*nichtig*) es un adjetivo hecho sobre la palabra “nada” (*nichts*), algo “nádico”, “negativo” en ese sentido. La expresión *Rede* la traducimos más abajo por “el discurso en el que se hace la mención”.

¹⁸⁹ Recordemos aquí el τι en el famoso verso de Píndaro, *Píticas* VIII 95. A quien se ha hecho un nombre, a quien es ‘algo’, es decir, al ἑσλός, después de su deceso no lo vela el silencio con el que se pasa por alto lo vano (Píndaro, *Nemeas* IX 6).

¹⁹⁰ Aquí nos remitimos al uso de λέγειν τι γ λέγειν οὐδέν (p. ej. Heródoto II 5, 142, IV 32).

¹⁹¹ Traducimos *Zuwendung* por “dedicar atención”. La palabra alemana denota un “volverse hacia algo o alguien” (como en el *Zukehr*, que más abajo traducimos como “tornarse hacia”) con cuidado o especial atención, de forma tal que en el lenguaje común puede significar también tanto como “donación”.

sobre todo allí donde el λόγος en cuanto obra literaria, como poema o historiografía, está enteramente guiado por la intención de transmitir algo a la memoria.

El λόγος toma en consideración, carga en la cuenta, a saber, aquello que es de importancia. Esta peculiaridad viene a expresarse en el verbo denominativo λογῆσαι; el mismo está atestiguado en Tirteo¹⁹². Pero como su referencia no es clara en este verso algo mutilado recurrimos a la formación privativa correspondiente que ya está suficientemente atestiguada en Homero, como así también en el uso terminológico griego posterior¹⁹³. Este término está testimoniado en la épica por dos versos casi idénticos: Zeus hace que digan a Poseidón que debe abstenerse de la batalla; “pero si no obedece mis palabras, sino ἀλογήσει”, es decir, hace caso omiso de ellas, si no le interesan para nada, entonces deberá “contar” con tal y tal cosa¹⁹⁴.

El rasgo del dedicar atención en la denominación de λόγος viene a expresarse también en otro verbo emparentado con él¹⁹⁵, a saber, en ἀλέγω. Alcmán dice de alguien al comienzo del fragmento del partenio: ἐν καμοῦσιν οὐκ ἀλέγω; el editor inglés traduce explicando: “*Though he is among the dead I do not think*

¹⁹² 1,17 D.

¹⁹³ Véase Liddel-Scott-Jones, *Greek-English Lexicon*, s.v.

¹⁹⁴ O 162 y 178.

¹⁹⁵ A diferencia, p. ej., de Hoffann (*Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*), Schwyzler (*Griechische Grammatik I 433*) y Fournier (*Les verbes de ‘dire’ en grec ancien p. 54*), Frick (*Griechisches etymologisches Wörterbuch s.v.*) se manifiesta en contra de una conexión de esta palabra con λέγω, entre otras cosas por motivos semánticos, y la conecta con ἄλογος. Pero aparte de que según las reglas de la formación de las palabras una conexión de ἀλέγω con λέγειν sí que es posible (cfr. la recensión de Frick hecha por Chantraine en la *Revue de Philologie XXIX, 1955, p. 265*; permítasenos también remitirnos aquí a la conexión comparable de neglego con lego) – Schwyzler interpreta la α- como prefijo intensivo – tampoco el escrúpulo semántico es concluyente.

*him worth mentioning*¹⁹⁶ 197. Esto recuerda el testimonio para λόγος de Tirteo que mencionábamos más arriba.

De λόγος, de consideración, son dignos ante todo los dioses; en todo tiempo y lugar pueden ganarse el reconocimiento por medio de la violencia de su poder, y por eso para los hombres es estulticia desatender sus intereses¹⁹⁸; solo Zeus, el más poderoso, puede despreocuparse del poder de los dioses que están bajo su dominio¹⁹⁹; otros, sin embargo, como los cíclopes, no se preocupan ni siquiera de él porque se sienten fuertes²⁰⁰. Todo lo que puede avasallar a alguien exige de él un ἀλέγειν; tal es ante todo el τανηλεγής θάνατος²⁰¹, pero también el dolor²⁰².

Ἀλέγειν quiere decir: tomarse algo a pecho, tornarse expresamente hacia algo²⁰³, ocuparse de algo²⁰⁴ –se trate de la comida²⁰⁵, del equipamiento de las naves²⁰⁶, de las “obras esplendorosas del telar”²⁰⁷ o de la canción elogiosa²⁰⁸.

¹⁹⁶ Alcman, *The Partheneion*, ed. D. L. Page, Oxford 1951, p. 82.

¹⁹⁷ “Aunque está entre los muertos, no lo considero digno de mención”.

¹⁹⁸ Véase I 504, Π 388, υ 214, Hesíodo, *Erga* 251, Esquilo, *Hiketides* 752.

¹⁹⁹ Véase Θ 477, 483, Λ 80, Ο 106.

²⁰⁰ ι 275, himno a Apolo 279; también Cronos frente a su padre (Hesíodo, *Teogonía* 171). Los cíclopes, incluso, viven sin tener miramientos los unos con los otros (ι 115).

²⁰¹ El adjetivo sólo está atestiguado como epíteto de la muerte (además de ocho testimonios en Homero también Tirteo 9,35 D); comparable con ello es δυσηλεγής – también un atributo de la muerte.

²⁰² Véase Λ 389; la muerte misma es dolorosa. La conexión con ἄλγος propuesta por Frisk es semánticamente esclarecedora –incluso sin abandonar la conexión con λέγειν.

²⁰³ En dos pasajes (A 160, M 238) se ha adjuntado incluso μετατρέπειν.

²⁰⁴ Véase A 180, π 307, ρ 390, τ 154; en conexión con μελετᾶν el himno a Hermes 557, Esquilo, *Agamenón* 1551. En este contexto recuérdese también el adverbio ἀπηλεγέως que aparece en el giro “decir algo sin preocuparse”.

²⁰⁵ α 374, β 139, θ 38 etc.

²⁰⁶ ζ 268.

²⁰⁷ Himno a Afrodita 11.

²⁰⁸ El mismo 476: la obra del cantor también es un ἀλέγειν (con el pasaje de Alcman cfr. Píndaro, *Olímpicas* II 78, XI 15, *Ístmicas* VIII 46a (ed. Snell)).

Mientras que ἀλέγειν cae en desuso después de Píndaro y Esquilo, el término ἀλογέειν permanece vivo. Para escuchar más claramente el sentido de λόγος a partir de la privación presentamos el uso terminológico en Heródoto. Junto a ἀλογέειν, que se dice con respecto a un consejo y un encargo²⁰⁹, nos encontramos aquí por primera vez con el sustantivo derivado de él, ἀλογία; el rey egipcio Seti no se preocupa por el estado de guerra, sino que ἐν ἀλογίησι ἔχει²¹⁰; los tereos no prestan más atención a un oráculo sobre su emigración, sino que ἀλογίην εἶχον con respecto a él²¹¹; Cleómenes hace incendiar sin miramientos el bosque sagrado de Argos, ἐν ἀλογίῃ ἔχων el mismo²¹²; el espartano no se asusta por el número de los enemigos, ἐν ἀλογίῃ ποιούμενος a los mismos²¹³; el espía de Jerjes va y viene sin trabas porque encuentra una gran ἀλογία entre los espartanos²¹⁴. Y ahora algunos ejemplos en sentido contrario: aún cuando Pisístrato ya había tomado Maratón los atenienses todavía no se ocupaban de ello, λόγον οὐδένα εἶχον²¹⁵; de las ofrendas de Ferón hay especialmente dos obeliscos que merecen la pena de que uno λόγον ἔχει con respecto a ellos²¹⁶; cuando se quemaba el templo milesio de Atena, al comienzo nadie le prestó atención, λόγος οὐδεὶς ἐγένετο²¹⁷; Darío dejó en el campamento a aquellos cuya muerte no le interesaba para nada –ἐλάχιστος λόγος²¹⁸; soldados subordinados que atacaban fueron abatidos, murieron sin gloria –ἐν οὐδενὶ

²⁰⁹ III 125, VIII 46, 116.

²¹⁰ II 141.

²¹¹ IV 150.

²¹² VI 75.

²¹³ VII 226.

²¹⁴ VII 208.

²¹⁵ I 62.

²¹⁶ II 111.

²¹⁷ I 19; cfr. II 85.

²¹⁸ IV 135; cfr. VII 223, VIII 10.

λόγω²¹⁹; puesto que no atendiste mis palabras –έν ούδενι ποιούμενος λόγω– las escuchaste como si hubieran sido dichas por nadie, por alguien vano y de ningún valor (¡véase más arriba!)²²⁰. Ya estos pocos ejemplos²²¹ ponen de manifiesto que en el término λόγος se puede escuchar algo así como ‘dedicar atención’ y ‘cuidado’.

En el tornarse hacia el λόγος está contenida la decisión de que un asunto determinado se considere digno de mención y tenga algún valor. El λόγος en aquellos ejemplos no es forzado por nada, por apremiante que esto fuese –a diferencia de los πάθη que en cada caso arrancan por la fuerza una especie de dedicar la atención o de reacción. El estar atrapado por πάθη no permite que surja ningún λόγος; éste se mantiene en relación libre con lo que le hace frente.

Ahora bien, si semejante ‘tornarse hacia’ se expresa o no por medio de sonidos en algo hablado, es –con respecto a lo que es el tema del caso– indiferente. Ya el διαλέγεσθαι es un λόγος que no precisa de las manos ni de la lengua sino que mienta una relación determinada con algo posible sobre lo que hay que tomar una decisión²²². En los testimonios posteriores de este término²²³ las posibilidades contrarias a considerar aparecen repartidas entre las opiniones diferentes de los participantes de un diálogo.

El discernir-algo-para-sí en el campo lingüístico que estamos analizando viene a expresarse en el compuesto ἐπιλέγεσθαι –“deliberar sobre algo”²²⁴; a veces directamente significa

²¹⁹ IX 70; cfr. I 4, 13, 153.

²²⁰ VII 14, cfr. I 213.

²²¹ Más testimonios en Powell, *Lexicon to Herodotus*, s.v.

²²² Cfr. VIII 113 –en conexión con ἐκλέγεσθαι.

²²³ Arquíloco 108 D, Safo 134 (*L&P*), Heródoto III 50, 51, 52 etc. La conocida fórmula de Homero falta aquí; aunque resuena todavía en Alceo 129, 21 (*L&P*).

²²⁴ ἐπιλογ- está atestiguado ya para Alceo (Fr. 204, *L&P*); cfr. también Baquílides V 136 (ed. Snell), Esquilo, *Hiketides* 49.

“preocuparse”²²⁵. En tanto ἐπιλέγεσθαι el λόγος guarda una estrecha relación con el φρονεῖν²²⁶.

Tanto el decir como el pensar encuentran ahora una exégesis común en lo ‘lógico’. Esto ‘lógico’ aflora del modo más puro en la forma media λογίζεσθαι: hacerse o darse un λόγος –y esto quiere decir: ponerse algo como tema que no tenía o no tiene aún ningún presente pero encuentra la razón de su existencia y presencia futura en lo que ya es. Así utiliza Heródoto este término en el significado de “presumir algo; contar con que esto o aquello suceda”²²⁷ o “deducir algo”²²⁸ o “considerar algo”²²⁹ o también “sopesar algo”²³⁰.

Este procedimiento deductivo reposa en la comparabilidad de lo todavía desconocido con lo ya conocido; el comparar es posibilitado por el λόγος que se delimita y en su auto-delimitación bajo lo dado separa lo conciliable y lo inconciliable. En Heródoto se dice por ejemplo: retuvo a éstos y a aquéllos enfilándolos en el número –ἐν λόγῳ– de los prisioneros de guerra²³¹; o alguien habla de gente que estaría en el λόγος de los aliados²³²; o: quieres estar en el λόγος de los hombres, tú, que ni siquiera etc.²³³; o: al λόγος de la edad avanzada no llegan muchos de ellos²³⁴. En estos casos λόγος mienta evidentemente un grupo, un número de individuos de la misma especie.

²²⁵ Heródoto III 65, VII 236.

²²⁶ Cfr. Heródoto I 77 s.

²²⁷ VII 176, VIII 136.

²²⁸ II 22.

²²⁹ VII 46, IX 53.

²³⁰ III 95, VII 28, 194.

²³¹ III 125; cfr. VI 19, 23, VII 222.

²³² VIII 68.

²³³ III 120.

²³⁴ III 99.

El λόγος recolecta lo que es de la misma especie; es lo que hace que lo de la misma especie entre en relación mutua. En este sentido el λογίζεσθαι es un calcular. La imagen más clara de eso lo da el cálculo con números²³⁵, y esto porque una multiplicidad de unidades numéricas puede conciliarse de la forma más completa; puesto que en el número se ha diluido todo lo individual de lo enumerado.

En la medida en que decir y pensar se comprenden a sí mismos con el nombre de λόγος, éste significa, de acuerdo con lo expuesto, algo doble: por un lado, el dedicar atención a una cosa determinada, de manera que uno tenga una relación con ella; por otro, las relaciones en que la cosa misma se encuentra según su índole propia.

Terminemos la investigación del uso lingüístico de λόγος con una mirada a una clase determinada de obras literarias que nacen por primera vez en el siglo sexto y que ya desde el comienzo fueron llamadas λόγος sin más.

Se trata más precisamente de las primeras obras en prosa que en cuanto tales no quieren agradar mediante los dones de las musas²³⁶ sino que dependen del puro interés por el objeto. Para la verdad de lo dicho por ellas se acogen –como, p. ej. las fábulas²³⁷– a una experiencia de vida conocida universalmente²³⁸ o a una

²³⁵ Il 16, 145, 36. Para la conexión del λόγος con la numeración nos remitimos también al ἡμερολέγδον de Esquilo (*Los persas* 63).

²³⁶ Desde el comienzo del siglo sexto se sintió cada vez más fuertemente que también el λόγος de los poetas puede ser un artificio insostenible (ποιητός, Píndaro, *Nemeas* V 29) –recuérdese la palabra desafiante que se adjudica a Solón (21D). Es de notar que incluso los poetas –como Píndaro– ejercen su crítica a los λόγοι de poetas anteriores. Esto testimonia de qué modo los poetas estaban empeñados en la verdad y legitimidad de lo expuesto por ellos y esto quiere decir: en un decir vinculante –piénsese p. ej. en la autocrítica de Estesícoro (11 D).

²³⁷ Heródoto llama a Esopo λογοποιός (Il 134).

²³⁸ Así ante todo los refranes breves –p. ej. de los “siete sabios” (p. ej. Alceo Z 37, *L&P*).

ἱστορίη que siempre puede ser comprobada por cualquier interesado y que de hecho lo ha sido desde un comienzo²³⁹.

Las obras basadas en la ἱστορίη quieren λόγον διδόναι, dar información sobre la constitución de todo lo que aparece a partir de él mismo²⁴⁰. Este ‘todo’, esta imagen de una totalidad unitaria se expone en un bosquejo y es elaborada hasta en los rasgos de detalle como una obra plástica²⁴¹. Una obra puede eclipsar a la otra, y por cierto que en la medida en que sus desarrollos y explicaciones respecto de la totalidad sean más convincentes²⁴².

El λόγος que recorre una totalidad por completo y la desarrolla hasta en los detalles ya lo hemos conocido en el καταλέξει, que desde la *Teogonía* de Hesíodo se hace valer sobre todo en las genealogías²⁴³. Este procedimiento caracteriza ahora también expresamente las obras ‘históricas’ cuyo estilo se nos vuelve aprehensible por primera vez en Hecateo de Mileto. Presumiblemente inspirado por el mapamundi de Anaximandro²⁴⁴ compuso una descripción del orbe de la Tierra en forma de περιήγεις^{245 246}.

²³⁹ Cf. p. ej. la crítica de Heródoto a Hecateo.

²⁴⁰ No determinada por esta mirada hacia el todo era la descripción del Indo de Escílax de Carianda. No caracterizado por el procedimiento de la ἱστορίη era el escrito en prosa de Ferécides de Siros.

²⁴¹ De Anaximandro se relata (Diels A 1, A 10) que habría fabricado una esfera, presumiblemente una imagen del cielo y que habría sido “el primero en arriesgarse a dibujar la Tierra en una tablilla”.

²⁴² Se podría mostrar esto p. ej. en la relación entre Anaximandro y Anaxímenes y su diferente influencia posterior.

²⁴³ Nos remitimos aquí ante todo a las *Genealogías* de Hecateo.

²⁴⁴ Lo inaudito de esta empresa para la forma acostumbrada de pensar lo manifiesta Aristófanes en sus *Nubes* (133 ss.). Cfr. por el contrario el escudo de Aquiles en el que Hefesto ha representado también la tierra, el mar, el cielo etc. (Σ 483).

²⁴⁵ Los fragmentos, extremadamente breves por cierto, aunque numerosos, dejan entrever un estilo de extrema objetividad. Dice, p. ej.: “allí viven seres humanos a lo largo del Indo, los opias, fortaleza real; hasta allí los opias, desde allí en adelante desierto hasta los indios” (Fr. 312, ed. Nenci, Florencia 1954; Jacoby 299); o bien:

Esta descripción se esfuerza por integrar mediante una sucesión de pasos coherente y objetiva los rasgos individuales a la imagen de la Tierra que se ha elaborado como bosquejo²⁴⁷. Allí es de importancia decisiva que la totalidad temática misma, la organización que le es peculiar y su distribución proporcionen el hilo conductor para este λόγος²⁴⁸ y esto es así porque se parte del supuesto de que la totalidad y sus partes están conformadas según un λόγος.

La obra de Heródoto pone luego todo el orbe terráqueo nuevamente ante los ojos; pero la pauta para la forma de sus exploraciones no la da más la descripción periegetica de esta totalidad –aún cuando todavía se la puede reconocer en la disposición de sus λόγοι–, sino una imagen completa de aquel presente en el que casi todo el mundo estaba conmovido por la confrontación entre helenos y bárbaros. Pero para la exposición completa de ese presente es indispensable poner de manifiesto conjuntamente la prehistoria de la discordia, su compleja αἰτίη.

“después Híops, una ciudad, después Lésiros, un río” (Fr. 56/48). Sobre las peculiaridades de esta prosa véase Demetrio de Falero (Nenci VI, cfr. IX, X, XXX) y Fränkel, *op. cit.*, p. 444.

²⁴⁶ Con los nombres *opias*, *Híops* y *Lésiros* en la nota 226 pretendemos verter los del texto griego en la edición de Jacoby. En su traducción al alemán Boeder transcribe: “Opier”, “Hyops” y “Lesyros”. Ni para los Ὀπίαι junto al Indo, ni para Ἰοψι και Λεσυρός en la península Ibérica se encuentran otros testimonios en la antigüedad.

²⁴⁷ La división por partes iguales del orbe de la Tierra en Europa y Asia, a la que corresponden los dos libros de su *Periegesis*, la tomó presumiblemente de Anaximandro.

²⁴⁸ Forma y posición de lo expuesto dan la pauta; la descripción procede en correspondencia con el orbe terráqueo, comenzando por la región más extrema del sol poniente pasando por el hemisferio norte, es decir: Europa, a la región de su salida y regresando de nuevo con él pasando por el hemisferio sur, es decir: Asia –por lo tanto de un punto límite eminente de la totalidad– tocando la corriente circular Océano –hacia el punto límite opuesto. A aquel que abarcó la totalidad con su mirada se le mostraron sus partes κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον –toda vez que Europa y Asia, por su lado, aparecen partidas en dos, cada una por un río, el Istro y el Nilo.

B. El uso terminológico de ἀλήθεια.

El uso terminológico hace aquí en el mismo espacio de tiempo un desarrollo similar al del de λόγος. Inicialmente la ἀλήθεια estaba vinculada a los ‘verbos declarativos’²⁴⁹ y determinada así en cada caso por la relación del hablante con su oyente; en ella se anunciaba, de acuerdo con esto, el modo de pensar con el que alguien hace frente a otros –a saber: un modo de pensar sincero y de confianza²⁵⁰.

Pero de allí en más el ámbito de la ἀλήθεια no está limitado a la comunidad de quienes saben y quienes no saben, sino que a partir de ahora caracteriza también la relación de quien sabe con aquello que sabe o con lo que se puede saber²⁵¹. El vínculo con el decir se pierde para la ἀλήθεια en la medida en que se pierde para el λόγος mismo, que se identifica con el φρονεῖν²⁵². Pero también tomada en su sentido amplio la ἀλήθεια sólo viene a expresarse dentro de los límites de un λόγος posible.

En su vinculación con el decir, la ἀλήθεια está constantemente dependiendo del presente. Pero el presente pleno lo tiene una cosa solamente cuando ha llegado a su τέλος. Si este τέλος todavía no ha tenido lugar, todavía no está presente, entonces la ἀληθείη τῶν πραγμάτων²⁵³ está atada al curso del

²⁴⁹ Esta vinculación sigue siendo predominante también en lo sucesivo; véase Píndaro, *Olimpicas* I 28, VI 89, Heródoto I 116, 117, II 115, 120, III 63, 72, 75.

²⁵⁰ Así se dice p.ej. en Píndaro: “diré el juramento con un ἀλαθής νόος” (*Olimpicas* II 90 s.) o en Baquílides: “con ἀλήθεια se alabaré la belleza” etc. (III 96) o en Esquilo: “quién se esforzará con ἀλήθεια de φρένες” etc. (*Agamenón* 1547). Esta forma de pensar es el δικαιοτάτον χρῆμα de todos (Mimnermo 8 D) y por amor a ella deben darse a conocer algunas cosas (Baquílides V 187). Sin embargo no es menester una “verdad a todo precio”; “no toda ἀλήθεια”, dice Píndaro (*Nemeas* V 16), “deja conocer claramente su faz con ganancia; y el silencio a menudo se puede reconocer como lo más sabio para un hombre”.

²⁵¹ Véase Píndaro, *Nemeas* VII 35 s.

²⁵² Véase Heródoto I 46.

²⁵³ Heródoto II 119.

tiempo. De este tiempo dice Píndaro²⁵⁴ que sólo él pone de manifiesto la ἀλήθεια tal como es. De este tiempo esperaba Solón que le demostraría a sus conciudadanos no la insensatez de él, como ellos creían, sino la de ellos mismos: “él –el tiempo– lo pondrá de manifiesto, cuando la ἀλήθεια ingrese al centro”²⁵⁵, es decir, cuando lo que él predijo se haga presente y esté ahí de forma manifiesta en medio de las gentes²⁵⁶.

El presente de la cosa es la condición de su ἀλήθεια para un saber. La misma está dada cuando una cosa o un estado de cosas – p. ej. la virtud de un varón²⁵⁷– se ve con perfecta perspicuidad. ‘Omni-potente’ es ella en su ἐλέγγειν²⁵⁸ y por lo común se impone contra las múltiples formas del ocultamiento de una cosa durante el tiempo en que todavía le falta el τέλος y sobre todo contra cualquier deformación²⁵⁹. Pero en tanto sabida siempre corre el peligro de que el δοκεῖν le haga violencia²⁶⁰. Precisamente esta amenaza hace que se vuelva temática para la filosofía arcaica^{261 262}.

²⁵⁴ *Olimpicas* X 51 s.

²⁵⁵ 9 D.

²⁵⁶ La ἀλήθεια de lo futuro puede también aparecer en la imagen de un sueño (Heródoto I 34); la sede del vidente Píndaro (*Píticas* XI 6) la llama ἀλαθής.

²⁵⁷ Baquílides Fr. 14, 2 (ed. Snell).

²⁵⁸ Correspondientemente hay que interpretar también la invocación pindárica de Olimpia –que es donde tiene que ponerse a prueba la virtud– como “señora de la ἀλάθεια” (*Olimpicas* VIII 2).

²⁵⁹ Baquílides XIII 204.

²⁶⁰ Simónides 55 D.

²⁶¹ El significado de λόγος y ἀλήθεια en la filosofía arcaica va a ser discutido en conexión con una interpretación de Heráclito y Parménides. [Se refiere a *Grund und Gegenwart als Frageziel der frühgriechischen Philosophie* –Nota del editor].

²⁶² El agregado de Meier entre corchetes remite al libro que Boeder publicó poco después (1962) en La Haya y cuyo título en castellano sería *Fundamento y presente como objetivo final del cuestionamiento de la filosofía griega arcaica*.

Colaboradores del presente volumen

REC 48 – Datos sobre los autores

Minor Herrera Valenciano

Es Magister en Literatura Clásica por la Universidad de Costa Rica, República de Costa Rica, en la cual es profesor interino licenciado. Sus áreas de interés en la investigación son la tradición clásica y la didáctica del español a través de las lenguas clásicas.

Roberto Morales Harley

Es Magister en Ciencias, profesor asociado en la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, República de Costa Rica. Su campo de investigación incluye los estudios sobre lengua y literatura sánscritas, así como grecolatinas.

Aluned Moreno del Cristo

Es Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, República de Cuba. Su campo de investigación es la tradición clásica, principalmente en las obras dramáticas de la literatura latinoamericana y caribeña.

Pier Angelo Perotti

Posee un título de grado en Letras Clásicas por la Università degli Studi (Milán – Italia, 1970) Actualmente se desempeña como profesor de Latín y Griego en el Liceo-Ginnasio “L. Lagrangia” (Vercelli – Italia). Su área de investigación comprende: Filología Clásica, Estudios de Lengua y Cultura Italianas, Exégesis Neotestamentaria, Dialecto de Vercelli.

Marcela Alejandra Ristorto

Es Doctora en Letras con orientación en Estudios Clásicos y profesora adjunta de Literatura Europea I (literatura grecolatina) en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

María Natalia Bustos de Lezica

Es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina y Doctora por la Fordham University, New York. Actualmente se desempeña como investigadora en la Universidad de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Su campo de investigación incluye la literatura griega helenística y la latina.

Deidamia Sofía Zamperetti Martín

Es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, en donde es Ayudante Diplomada del área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y Secretaria e Investigadora del Centro de Estudios Helénicos del IdIHCS (UNLP-CONICET). Su área de investigación es principalmente la literatura griega clásica y arcaica.

Ubaldo Pérez-Paoli

Es Apl. Professor für Philosophie y Lehrbeauftragte de latín y griego en la Universidad Técnica de Braunschweig y profesor de latín y griego en la Christophorusschule de la misma ciudad.

Perfil de la Revista de Estudios Clásicos

Políticas de la editorial

Enfoque y alcance

La Revista de Estudios Clásicos es una revista semestral que publica trabajos y colaboraciones originales e inéditos y reseñas bibliográficas que versan sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

La Revista de Estudios Clásicos es una publicación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Iniciada en 1944, en su larga trayectoria en el campo de los estudios sobre la Antigüedad Clásica se ha caracterizado por su contribución al conocimiento, la investigación y el intercambio de estudios científicos, con el objeto de enriquecer el campo a través de la difusión de artículos de excelencia de autores nacionales y del exterior.

Funcionamiento del sistema de arbitraje

El Consejo Editorial, con el apoyo de un Comité Científico internacional, conformado por reconocidos investigadores del ámbito de los estudios clásicos, aprueba los trabajos para su publicación. Su aceptación surge del favorable proceso de arbitraje por pares académicos, basado en el criterio doble ciego,

que contempla que dos árbitros evalúen cada trabajo. Este criterio implica que en el proceso de evaluación los revisores no conocen al autor del artículo ni los autores el nombre de los correctores. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales explicitados en las Normas para la presentación de trabajos.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

La aceptación de un trabajo por parte de la revista implica la no presentación simultánea a otras revistas u órganos editoriales y la cesión no exclusiva de los derechos patrimoniales de los autores en favor del editor, quien permite la reutilización, luego de su edición, bajo licencia Creative Commons 2.5 AR (Atribución–NoComercial–CompartirIgual). Se puede compartir, copiar, distribuir, alterar, transformar, generar una obra derivada, ejecutar y comunicar públicamente la obra, siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); b) no se usen para fines comerciales; c) se mantengan los mismos términos de la licencia.

La cesión de derechos no exclusivos implica también, la autorización por parte de los autores para que el trabajo sea depositado en el repositorio institucional Biblioteca Digital - UNCUYO <http://bdigital.uncu.edu.ar> y difundido a través de las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización, con miras a incrementar la visibilidad de la publicación y de sus autores.

La Revista de Estudios Clásicos promueve y apoya el movimiento de acceso abierto a la literatura científica-académica por lo tanto sus ediciones no tienen cargos para el autor ni para el lector, e incentiva a los autores a depositar sus contribuciones en otros repositorios institucionales y temáticos, con la certeza de que la cultura y el conocimiento es un bien de todos y para todos.

Normas para la presentación de trabajos

Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deben ser un trabajo original, inédito y no enviado a otros medios de publicación. Deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: rec@ffyl.uncu.edu.ar

También se podrán enviar los trabajos a través de la plataforma digital OJS (Open Journal Systems) de la revista. Sitio web:

http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revista_estudiosclasicos

Formato digital de trabajos

Las colaboraciones se presentarán en formato digital OpenOffice, Microsoft Word o RTF.

Texto en Times New Roman 12, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior.

Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo, GR Times New Roman o Gentium entre otras).

La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas.

Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y Glare, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*.

Idiomas aceptados

Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC (Federación Internacional de Estudios Clásicos): español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

Formato del cuerpo del trabajo

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

1. Título del trabajo: en español, tipo oración (altas y bajas), centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, esta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.

2. Nombre del autor: debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

La construcción de Lucilio en Horacio, serm. I 4: estrategias para un cambio de identidad poética

Marcela Nasta

Universidad Nacional de Buenos Aires
mnasta@uba.edu.ar

3. Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract* de hasta ciento cincuenta (150) palabras y una lista de palabras clave, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

4. Palabras aisladas en un idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.

5. Las citas en latín y en griego deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.

6. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

7. Notas a pie de página. Son únicamente de carácter aclaratorio y contienen comentarios y ampliaciones. Tienen numeración sucesiva y se sitúan al final de cada página. No se deben incluir notas de carácter bibliográfico pues estas van dentro del texto siguiendo el estilo APA (American Psychological Association) de citación.

8. Citación en el texto. Las citas deben colocarse simplificadas en el propio texto, de acuerdo con las normas APA: (apellido(s) del (los) autor(es), año de publicación: página). Ejemplo: (Eco, 1965: 30-32).

9. Referencias bibliográficas. Deben incluirse únicamente las obras citadas en el trabajo y deben aparecer completas al final del artículo, ordenadas alfabéticamente por autor y, para cada autor, en orden cronológico, de más antiguo a más reciente. Las referencias bibliográficas se presentan al final de cada trabajo, con un máximo de 25 referencias. La cita de libros, capítulos de libros, artículos y publicaciones periódicas debe realizarse según las normas APA.

Para cita de artículos de revista electrónica, es preciso incluir dos datos: la fecha de recuperación y la url o dirección web. Ejemplo:

Adrados, F. (1992). La lengua de Sócrates y su filosofía. En: *Méthexis*, 5, 29-52. Recuperado el 10 de septiembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/43738376>

Textos y comentarios se citan por editor o comentador. Ejemplo:

Mc Gushim, P. (ed.) (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

10. Las citas textuales se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se reproducen a un espacio, a dos espacios antes y después del cuerpo del trabajo. La omisión del texto de una cita se indicará dentro del texto de la cita entre corchetes mediante tres puntos. Ejemplo: [...].

Sobre las reseñas bibliográficas

1. El título de las reseñas (a la izquierda, mayúsculas iniciales, altas y bajas) deberá incluir los siguientes datos:

Nombre y apellido (negrita) del autor/editor de la obra reseñada, título del libro (cursiva), lugar de edición, editorial, año y cantidad de páginas. Si fuera pertinente, se agregará el nombre de la colección y si tiene, ilustraciones. Ejemplo:

Benjamín García-Hernández. *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.

2. El nombre del autor de la reseña deberá consignarse al final (negrita, a la derecha) seguido del nombre de la institución a la que pertenece.

3. Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

Consejo Editorial
Revista de Estudios Clásicos
2020