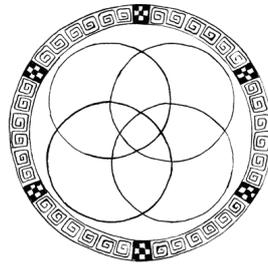


ORDIA PRIMA

Revista de Estudios Clásicos

Vol. 11/12

2012/2013



Editores Generales

MARCOS CARMIGNANI, *Universidad Nacional de Córdoba – CONICET*
GUSTAVO VENECIANO, *Universidad Nacional de Córdoba*

Co-editores

JULIÁN AUBRIT, *Universidad Nacional de Córdoba*
JULIA BURGHINI, *Universidad Nacional de Córdoba*
IVANA CHIALVA, *Universidad Nacional del Litoral – CONICET*
GUILLERMO DE SANTIS, *Universidad Nacional de Córdoba – CONICET*
GUADALUPE ERRO, *Universidad Nacional de Córdoba*
FABIÁN MIÉ, *Universidad Nacional de Córdoba – CONICET*

Colaboración

CARINA MEYNET, *Universidad Nacional de Córdoba*
AMPARO AGÜERO SOLÍS, *Universidad Nacional de Córdoba*
PABLO LLANOS, *Universidad Nacional de Córdoba*


edicionesUNL

ISSN 1666-7743

COMITÉ CIENTÍFICO

Santiago Barbero, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*
Alessandro Barchiesi, *Università degli Studi di Siena, Italia*
Alain Billault, *Université Paris-Sorbonne (Paris IV), France*
Paul Cartledge, *Clare College, University of Cambridge, United Kingdom*
Elisabetta Cattanei, *Università degli Studi di Cagliari, Italia*
Pablo Cavallero, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Mireille Corbier, *Directrice de L'Année épigraphique, France*
Paula da Cunha Corrêa, *Universidade de São Paulo, Brasil*
Stavros Frangoulidis, *University of Crete, Greece*
Michael Gagarin, *University of Texas, USA*
Simon Goldhill, *King's College, University of Cambridge, United Kingdom*
Joan Gómez Pallarès, *Universitat Autònoma de Barcelona, España*
Luca Graverini, *Università degli Studi di Siena, Italia*
Philip Hardie, *Trinity College, University of Cambridge, United Kingdom*
Stephen J. Harrison, *Corpus Christi College, Oxford University, United Kingdom*
Karl-J. Hölkenskamp, *Universität zu Köln, Deutschland*
David Konstan, *Brown University, USA*
Maurizio Migliori, *Università degli Studi di Macerata, Italia*
Joseph D. Reed, *Brown University, USA*
Alba Romano, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
† Luigi E. Rossi, *Sapienza, Università di Roma, Italia*
María Isabel Santa Cruz, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Richard Seaford, *University of Exeter, United Kingdom*
Heinrich von Staden, *Institute for Advanced Study, Princeton, USA*
Oliver Taplin, *Magdalen College, Oxford University, United Kingdom*
Alejandro G. Vigo, *Universidad de Navarra, España*
Francisco Villar, *Universidad de Salamanca, España*

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida por cualquier proceso o técnica ni traducida sin el expreso consentimiento de los editores (*All rights reserved. No portion of this journal may be reproduced by any process or technique nor translated without the formal consent of the editors*).

Los índices y abstracts de ORDIA PRIMA están catalogados en *l'Année Philologique*. ORDIA PRIMA está catalogada también en *Latindex*, folio 12539, sitio web: www.latindex.org. ORDIA PRIMA fue evaluada por el CAICYT (Consejo Argentino de Información Científica y Técnica) como revista de Nivel 1.

ORDIA PRIMA cuenta con el aval institucional y académico de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CONTENIDOS

<i>Editorial</i>	7
<i>Resúmenes</i>	9
Artículos	
PERRONE, DANIEL <i>Acerca de la ὄβρις socrática como “prostitución de sí mismo”</i>	19
ÁLVAREZ, LUCAS <i>Engaño, política y performance en Gorgias y Aristófanes</i>	43
GIANNESCHI, HORACIO <i>Aristóteles o el ente no solamente no es un género (II)</i>	79
FERNÁNDEZ CORTE, JOSÉ CARLOS <i>Una nota sobre la expresividad de sus en Eneida 8.83</i>	123
GARCÍA JURADO, FRANCISCO <i>¿La primera traducción hispana de Aulo Gelio? Francisco Navarro y la Biblioteca Clásica. Transmisión textual y tradición clásica</i>	131
Apertura	
PAPACHRYSTOMOU, ATHINA <i>Continuity and change in the comic genre or how it all ended up with Menander: the case of “sub-trends”</i>	165
Artículos de recensión	
FASSINO, MARCO <i>Euripide e la riscrittura nazionalistica del mito. A proposito di una recente edizione critica dell’Eretteo</i>	193

TOSSETTI, GIOVANNI	
<i>Quando lo spazio sacro percorre il tempo: i santuari come luoghi della memoria. Considerazioni storico-religiose su di un volume recente</i>	205

Reseñas bibliográficas

ROLIM DE MOURA, A., <i>Hesíodo: Os trabalhos e os dias.</i> (Marília Futre Pinheiro)	219
MÜNZER, F., <i>Kleine Schriften</i> (Hans Beck)	223
SCHMITZ, T. & N. WIATER (eds.), <i>The Struggle for Identity. Greeks and their Past in the First Century BCE</i> (Álvaro M. Moreno Leoni)	225
RIVERO GARCÍA, L., J. A. ESTÉVEZ SOLA, M. LIBRÁN MORENO & A. RAMÍREZ DE VERGER, <i>Virgilio, Eneida vols. I-IV</i> (Vicente Cristóbal)	230
CARMIGNANI, M., <i>El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad</i> (María Luisa La Fico Guzzo)	236
CIRIO, A. M., <i>Gli Epigrammi di Giulia Balbilla (ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul Colosso di Memnone</i> (Luca Bruzzese)	241
FLORIO, R., <i>Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio</i> (Laurence Gosserez)	246
MARRÓN, G., <i>El Rapto de Proserpina. Un nuevo contexto para la trama épica</i> (Eleonora Tola)	250
Guía para colaboradores	257

ENGAÑO, POLÍTICA Y PERFORMANCE EN GORGIAS Y ARISTÓFANES

Lucas Álvarez

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Antonio: I hold the world but as the world, Gratiano:

A stage where every man must play a part.

I.I. 77-9

Bassanio: So may the outward shows be least themselves:

The world is still deceived with ornament.

III.II 73-4

~

W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*

En el mundo griego antiguo, las vinculaciones entre la tradición intelectual y el arte teatral fueron particularmente intensas, pero también complejas. Quizás el caso paradigmático de ellas sea el de Platón quien parece haber desarrollado, en simultáneo, una cierta hostilidad contra la poesía en general y una permeabilidad frente al modelo teatral en particular.¹ Sin embargo, unas generaciones antes de Platón, los filósofos pre-

¹ Sobre la hostilidad platónica frente a la poesía puede consultarse, por ejemplo, el caso de la querrela entre filosofía y poesía ofrecida en *República* (III, 394d y ss. y X, 607b-608b). Al respecto, véase Belfiore (1983) y Rosen (1988). Véase además Nightingale (1995: 60-67) quien ha interpretado tal querrela como una disputa concebida por el propio Platón en vez de como una heredada. Otros pensadores han leído tanto esa disputa como otras críticas hacia la poesía y la tragedia presentadas en varios de los diálogos platónicos como las propuestas de un reformador y no como la de un mero opositor (Cf. Puchner [2010: 5]). En esa línea, que considera tanto los préstamos como las críticas, véase el concepto de teatro anti-trágico propuesto por Nussbaum (1986: 122-135). En relación con la permeabilidad del sistema filosófico platónico frente al paradigma teatral, puede consultarse el trabajo de Tarrant (1955)

socráticos y el movimiento sofístico mantuvieron una relación estrecha con el universo del drama que ha podido constatarse en numerosos intereses y métodos compartidos.²

En el caso de la sofística, sus vinculaciones con el teatro han sido leídas, en general, bajo un signo unidireccional subrayando la proyección sobre el género trágico de varios de los intereses de ese movimiento (entre ellos, se ha destacado la discusión sobre el origen de los dioses y el de la civilización, la falibilidad epistemológica, los principios retóricos de organización del discurso, la antítesis νόμος-φύσις o los planteos de índole ética).³ No obstante, a pesar de esa extendida lectura, se ha intentado reparar en la interrelación de ambos fenómenos advirtiendo que el movimiento sofístico no constituye solo un trasfondo intelectual de las piezas teatrales, sino que sofistas y dramaturgos compartieron la vida intelectual del siglo V a.C. pensando en simultáneo la posición del hombre y su lenguaje en la vida social.⁴

quien enumera detenidamente todos los elementos de los diálogos, desde su propia forma literaria hasta los usos de símiles y metáforas, que involucran cuestiones dramáticas. Por último, puede consultarse el trabajo de Palumbo (2008:155) quien supone que el teatro pudo haber representado para el propio Platón un observatorio privilegiado de una noción clave de su filosofía como μίμησις, noción que gobierna toda la serie de relaciones ontológicas.

² Al respecto véase Allan (2005) quien menciona entre los métodos compartidos por presocráticos y poetas el de la presentación pública de sus obras en contextos competitivos y el de ciertas formas métricas, mientras que en el caso de los intereses compartidos enumera algunas temáticas como las del origen y naturaleza del cosmos, las relaciones entre conocimiento y realidad, y las reflexiones en torno a la política, la ley y la organización social.

³ Véase los estudios de Rankin (1983), Goldhill (1986), Allan (2005) y Gastaldi, V. & Gambon, L. (2006). Sobre la relación específica entre Eurípides y la sofística véase Conacher (1998).

⁴ Véase Goldhill (1986: 229-238). A pesar de sus consideraciones, Goldhill parece más propenso a ocuparse de aquellos temas (como la reflexión sobre el *lógos*, la enseñanza de la virtud, la oposición νόμος-φύσις, el relativismo moral o la confianza en la razón) que, siendo principios u objetos de reflexión de los sofistas, son tematizados por los tragediógrafos. Por otra parte, Allan (2005: 71), si bien advierte que es posible estudiar el impacto de la tragedia sobre los pensadores griegos, solo se ocupa de considerar la influencia de los primeros filósofos (entre los que incluye a los sofistas) sobre el drama.

A continuación, y en el marco de esa interrelación entre sofística y género teatral, intentaremos poner en evidencia, por un lado, la posible extrapolación de un mecanismo esencial de ese género hacia el campo retórico-político, extrapolación efectuada por un sofista como Gorgias de Leontinos, y, por el otro, la corroboración de esa operación representada en la propia escena teatral por Aristófanes. Para ello, examinaremos, en primer lugar, el fragmento B23 adjudicado al leontinense prestando especial atención a los usos de los conceptos de δίκαιος y ἀπάτη y a su conexión con el fragmento B23a, mientras que, en segundo lugar y guiados por esa noción de ἀπάτη, estudiaremos algunas de las piezas cómicas de Aristófanes con el objeto de apreciar los alcances del razonamiento gorgiano y cerrar el círculo de interrelaciones entre sofística y teatro. Finalmente, nos preguntaremos en qué medida los argumentos de Gorgias y las propuestas de Aristófanes arrojan luz sobre una cuestión clave de la política de su tiempo: la dimensión performativa de la democracia ateniense.

EL FRAGMENTO B23 DE GORGIAS: LA CIUDAD COMO TEATRO

Entre las cuatro razones que Gorgias aduce en su *Encomio de Helena* para exculpar a la protagonista aparece la persuasión por medio del *lógos*.⁵ A la hora de ejemplificar esta persuasión y el engaño (ἀπάτη) que el *lógos* puede provocar, el sofista apela, ante todo, a la poesía (que denomina «*lógos* con metro»), detallando los efectos que ésta produce sobre el alma de los oyentes. Afirma entonces que quienes escuchan esa palabra pueden ser invadidos por un “escalofrío terrorífico, una compasión que arranca lágrimas y una aflicción doliente, y a partir de la buena fortuna y las desventuras de otras acciones y cuerpos, el alma, por efecto de las palabras, padece una afección propia” (§9).⁶ A pesar de que esta descripción comienza refiriéndose a la poesía en su conjunto, parece termi-

⁵ Las otras tres razones que el sofista menciona en §6 son: (i) los designios de la fortuna, decisiones de los dioses y decreto de necesidad, (ii) la fuerza y (iii) el amor.

⁶ La traducción le corresponde a Marcos y Davolio (2011). Con respecto a la base psicológica de la teoría retórica de Gorgias, véase Segal (1962).

nar delineando las potencialidades de la tragedia,⁷ pues probablemente la particular experiencia del público teatral que, al enfrentarse a los cuerpos, a las acciones y a las palabras de los actores, era capaz de vivenciar esas afecciones como si fuesen propias, representaba para Gorgias un ejemplo paradigmático de la eficacia del *lógos*. Durante su larga vida, el sofista de Leontinos mantuvo una relación estrecha con el universo del drama. Se dice que pronunció su primer discurso de improvisación justamente en un teatro de Atenas y gracias a los testimonios de Filóstrato, Platón y Aristófanes, se sabe de su cercanía e influencia sobre Agatón (el famoso tragediógrafo ateniense)⁸ y de su particular interés por la tragedia de Esquilo.⁹

Sin embargo, más allá de esa alusión a la poesía en el discurso dedicado a Helena, la vinculación entre Gorgias y el teatro puede verificarse en el fragmento B23. Este fragmento fue adjudicado al sofista por Plutarco quien, en *De la gloria de los atenienses*, nos dice:

La tragedia floreció y gozó de fama, al ser un espectáculo maravilloso para los ojos (θέαμα) y los oídos (ἀκρόαμα) de los hombres de la época y al prestar a los mitos y pasiones que representaba un engaño (ἀπάτη) que, como Gorgias dice, quien lograba producirlo era más justo (δικαιότερος) que el que no lo lograba y el engañado más sabio (σοφώτερος) que quien no lo era. En efecto, el que lograba engañar era más justo porque, habiendo prometido (ὑπισχνέομαι) el engaño, conseguía producirlo. El engañado, más sabio, porque el ser que no está falto de sensibilidad se deja conquistar mejor por el placer de las palabras.¹⁰ (DK82B23)

Sin lugar a dudas, esta reflexión atribuida a Gorgias habilita una interpretación mucho más integral del vínculo entre sofística y teatro y por ello la estudiaremos, en primer lugar, en el marco de la obra de Plu-

⁷ Véase Halliwell (2005: 395-97) y Melero Bellido (1996: 207) quienes señalan las similitudes verbales entre este pasaje de *Encomio de Helena* y otro de *Poética* (14, 1453b) donde Aristóteles nos habla de la *kátharsis pathemátōn* de la tragedia.

⁸ Véase DK82A1, *Banq.* 198c y *Tes.* vv. 198 y ss.

⁹ Véase DK82B24 y Rosenmeyer (1955: 225).

¹⁰ Trad. por Melero Bellido (1996).

tarco; en segundo lugar, en relación con otro fragmento probablemente de cuño gorgiano y, por último, concentrándonos en el uso de dos de sus conceptos clave.

Al contextualizar la aparición de este fragmento en la obra de Plutarco, Bons advierte que el autor lo incorpora en el marco de su reflexión sobre la instrucción filosófica de los jóvenes quienes, al abocarse al estudio de la poesía, deben tener en mente su naturaleza engañosa.¹¹ Plutarco piensa que las producciones poéticas se definen por su ἀπάτη y por su μίμησις y, a la hora de estudiar la primera, cita a Gorgias debido a que el sofista habría advertido con suma claridad que la audiencia de una obra trágica debe, durante el tiempo de la performance, sostener la realidad ilusoria – el engaño que se le presenta en escena – como una especie de verdad. Debido a que ambas partes (poeta y espectadores) aceptan y participan en los mecanismos de la poesía, ese engaño se encuentra justificado, pues las intenciones son claras desde un principio y conformes a las convenciones. Así, mientras que la tarea del poeta es producir ilusión dramática, la de la audiencia es ser sensible a esa ilusión. Además, esa sensibilidad convierte a los espectadores en sabios y, según sugiere Bons, tal competencia excede la mera experiencia estética.

Finalmente, Bons entiende que, al estudiar el discurso persuasivo desde una amplia perspectiva que incluye no solo el rol de la argumentación racional, sino también la manipulación de las emociones, el sofista de Leontinos parece extender el dominio propio de la retórica (que no es otro que el de la Asamblea y las cortes judiciales) a la escena teatral (donde también aparecen sujetos intentando convencer a otros: tanto los actores a los espectadores como los mismos actores entre sí).¹² Ahora bien, por otro lado, de Romilly ha señalado que Gorgias se encargó de extender los poderes engañosos y persuasivos de la palabra poética (poderes que, en su tiempo, la poesía no llegó a considerar ni como un medio ni como un fin) al λόγος retórico convertido en τέχνη.¹³ Evidentemente, se han establecido toda una serie de relaciones recíprocas entre retórica, poesía y teatro en el seno del pensamiento gorgiano, pero,

¹¹ Bons (2004: 241)

¹² *Ibidem* (2004: 244-5)

¹³ De Romilly (1973).

según creemos, todavía es posible añadir una última relación que podría estar operando en el fragmento B23. La exposición de esta relación, si bien continúa en la línea iniciada por de Romilly, incorporará dos dimensiones que no han sido del todo explicitadas en esa extensión del poder de la palabra poética al *lógos* retórico: hablamos de la dimensión visual en el caso de la poesía dramática y de la dimensión política en el caso del *lógos*.

Antes de iniciar el análisis de las nociones clave del razonamiento, análisis que nos permitirá arrojar luz sobre esa relación, quisiéramos detenernos en la correspondencia que puede identificarse entre este fragmento B23 y el B23a transmitido también por Plutarco, pero adjudicado por él a Simónides (aunque algunos críticos cuestionan tal adjudicación y mantienen la filiación entre el fragmento y el pensamiento gorgiano).¹⁴ El mismo Plutarco sostiene que, frente a la pregunta de “¿Por qué son los tesalios los únicos a los que no engañas (*ἐξαπατάω*)?”, Simónides habría respondido: “Son demasiado ignorantes (*ἄμαθεῖς*) para ser engañados por mi” (B23a).¹⁵ Si pensamos que la anécdota le pertenece realmente a Simónides, podría afirmarse que la cuestión del engaño, presente en ambos fragmentos, se extiende desde la tragedia a la lírica que cultiva el poeta de Ceos y que, por lo tanto, tal engaño se mantiene dentro de los límites del arte. En cambio, si suponemos que fue Gorgias el responsable de esta respuesta (no solo por la aparición de la *ἀπάτη* y por el uso de *ἄμαθής*, un antónimo del término *σοφός* utilizado en B23, sino también por la similitud del argumento) y consideramos su labor como *rhé-*

¹⁴ Véase Schuhl (1952: 84) y Untersteiner (1949: 191 n. 50). El filólogo italiano sigue a Wilamowitz quien sostuvo que la anécdota fue transferida por error a Simónides y que en el testimonio se reconoce la *δικαία ἀπάτη* gorgiana. Por otro lado, Rosenmeyer (1955: 233) sostiene que no hay razón para adjudicarle el fragmento al sofista, pues la anécdota parece concordar con algunos de los datos de la vida de Simónides. No obstante, termina aceptando que es imposible decidirse por alguno de ellos y que, en verdad, el hecho importante es la presencia de la noción de *ἀπάτη*. Apoyado en Rosenmeyer y en Van Groningen, Dettienne (1967: 167-8) supone que el fragmento le corresponde al poeta lírico quien estaría descubriendo las características de la palabra poética a través del engaño que típicamente se le adjudicaba a la imagen.

¹⁵ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996). El pasaje pertenece a *Quomodo adolescens poetas audire debeat* (15d) de la obra *Moralia* de Plutarco, al respeto puede revisarse la traducción inglesa de Bernardakis (1888).

tor, podríamos pensar en un desplazamiento de esta ἀπάτη desde lo estético a lo político.

En ese caso, deberíamos especular sobre una posible exposición de índole retórica del sofista de Leontinos frente a los tesalios y para ello tomaremos como ejemplo su famosa embajada en Atenas. Como sabemos, Gorgias había sido enviado en el 427 a.C. a la ciudad de Atenas para obtener su apoyo en la contienda entablada entre Sicilia y Corinto y los atenienses le respondieron de manera contundente con el envío de una flota de veinte trirremes.¹⁶ Entre las razones del éxito de esta embajada, puede mencionarse el interés que tenía Atenas sobre Leontinos (tanto por sus recursos comerciales – era una de las zonas más ricas en producción de trigo – como por su posición estratégica y su política democrática) y la vinculación de dialectos que, gracias a la herencia jónica compartida por ambas ciudades, ayudó a la penetración del sofisticado uso del lenguaje por parte del sofista.¹⁷ Sin embargo, si se considera la situación por la que atravesaba la *pólis* ateniense (corría el cuarto año de la guerra del Peloponeso y la peste ya había diezclado a la población incluyendo a su líder Pericles), no puede soslayarse la propia capacidad oratoria de Gorgias que, en circunstancias absolutamente desfavorables, deslumbró a la Asamblea y obtuvo su cometido.¹⁸ Siguiendo los razonamientos de los fragmentos que estamos estudiando, podría suponerse entonces que los atenienses aceptaron su propuesta, se dejaron persuadir o engañar, porque fueron lo suficientemente sabios y sensibles frente a su oratoria, mientras que los tesalios no pudieron hacerlo a causa de su ignorancia. De la misma forma que en el contexto de una representación trágica, en el marco de la ciudad y sus asambleas públicas, tanto la capacidad de producir como la de admitir esa ἀπάτη no aparecerían a los ojos de Gorgias como conductas reprochables e imprudentes, sino, muy por el contrario, como cualidades conformes e inherentes a la práctica política.

En su estudio sobre las representaciones del engaño en la cultura democrática de fines del siglo V a.C. y principios del IV a.C., Hesk pone en evidencia que los atenienses solían asociar el engaño con las conductas

¹⁶ Al respecto, véase DK82A4.

¹⁷ Enos (1992: 5).

¹⁸ Véase Worthington (2007: 258).

de sus enemigos (tanto externos como los soldados espartanos o internos como los oponentes en un juicio), pero que, más allá de estas representaciones y en la propia práctica, los mismos atenienses estaban dispuestos a renegociar constantemente los límites, las connotaciones y las consecuencias sociales y éticas del engaño. De este modo, la *ἀπάτη* podía ser vista como un camino hacia el triunfo personal o hacia la ruina, hacia la salvación colectiva o hacia la crisis social.¹⁹ El trabajo de Hesk no solo nos demuestra que el engaño se encontraba, aún a fines del siglo V a.C., en medio de un campo de batalla librado en torno a sus dimensiones morales, sino que además nos confirma que este mismo engaño como categoría comunicacional excedía ampliamente el campo estético inmiscuyéndose en los resquicios de la política. Habiendo reflexionado sobre este desplazamiento de la *ἀπάτη* desde lo estético a lo político, es hora de estudiar el término en el contexto específico del fragmento.

La estructura del fragmento B23 descansa sobre tres términos: *ἀπάτη*, *δίκαιος* y *σοφός*. Como hemos visto, Plutarco sostiene que la tragedia ofrecía sus mitos y pasiones con un engaño (*ἀπάτη*) que, según Gorgias, quien lograba producirlo era más justo (*δικαιότερος*) que aquel que no lo conseguía y el engañado más sabio (*σοφώτερος*) que quien no lo era, pues el primero cumplía lo prometido y el último se dejaba conquistar por el placer de las palabras. En efecto, en el marco de la tragedia, existe una *ὑπόσχεσις*, es decir, una promesa, un compromiso,²⁰ entre el poeta (y, podemos agregar, el actor) y el espectador, compromiso que se resume en el engaño. Unos (poetas y actores) se comprometen a producirlo (y si lo logran serán justos) y otros (espectadores) a aceptarlo (y si son sensibles a él serán sabios). Evidentemente, entre los tres términos que señalamos, la *ἀπάτη* cumple un papel clave. Según piensa Rosenmeyer, este engaño supone la controvertida cuestión de la vinculación entre los nombres y las cosas, vinculación que se remonta hasta los tiempos de la épica.²¹ En ese género, sostiene el autor, el discurso despierta siempre una sospecha, razón por la que Zeus, para dar una aserción irrevocable y no engañosa, solo asiente con la cabeza. No obstante, el ejem-

¹⁹ Hesk (2000).

²⁰ Véase LSJ (1996).

²¹ Rosenmeyer (1955: 228).

plo que nos ofrece a la hora de citar un uso de la ἀπάτη que, en la épica, se acerque al de Gorgias, parece implicar algo más que esa relación entre el lenguaje y lo real. Rosenmeyer cita el pasaje del canto XXII de *Ilíada* en el que Atenea, en medio de la lucha entre Héctor y Aquiles, se le aparece al primero bajo al aspecto de Deífobo, ante lo cual, y descubriendo el accionar de la diosa, el héroe troyano exclama: “Atenea me ha engañado (ἐξαπάτησεν)” (299).²² La elección del pasaje es acertada, pero el autor no parece vislumbrar el verdadero alcance de la conexión con el razonamiento de Gorgias. El engaño de Atenea no solo se produce por la palabra fingida, sino esencialmente por el disfraz escogido. Y aunque Rosenmeyer mencione la cuestión del disfraz y, al retomar la dimensión divina de *Apátē* como hija de la Noche y hermana del Amor,²³ recupere su conexión con la sensualidad, el encanto y la magia, sigue vinculando de manera estrecha la ἀπάτη gorgiana con la incapacidad del *lógos* de reflejar lo real.²⁴

Es indudable que la aparición del engaño en el fragmento B23 puede vincularse con pasajes del tratado *Sobre el no-ser* o con otros de *Encomio de Helena* en donde el *lógos* adquiere un carácter engañoso en la medida en que, imposibilitado de comunicar lo que es, se convierte en un poderoso soberano liberado de los “lastres del conocimiento y la comunicación”²⁵ y, gracias a esta autonomía, todos los discursos son, como nos dice Rosenmeyer, ἀπατηλοί. De hecho, hemos visto cómo, entre las razones que se mencionan en el encomio para absolver a Helena, Gorgias incluye un *lógos* que pudo haberla persuadido y engañado (ἀπατήσας) (§8). Sin embargo, creemos que, en el razonamiento sobre la tragedia que estamos estudiando, la ἀπάτη también podría estar apuntando hacia otra dimensión.

Más allá de la naturaleza retórica del drama antiguo,²⁶ la tragedia era por sobre todas las cosas un espectáculo visual. Al asistir al θέατρον (cuyo significado es, precisamente, “lugar para mirar”, en especial una

²² *Ibidem* (1955: 227-8).

²³ Hesíodo, *Teog.* v. 224. Sobre la *Apátē* personificada véase Lesky (1963: 122).

²⁴ Rosenmeyer (1955: 233).

²⁵ Cordero (1978: 142).

²⁶ Al respecto, véase Collard (2003: 81).

representación teatral),²⁷ los espectadores se enfrentaban a un show de máscaras, vestimentas, escenarios y maquinarias y, en este sentido, era significativo lo que los actores decían, pero sobre todo cómo se mostraban y cómo personificaban a otros. Suponer que Gorgias, al hablar de la ἀπάτη trágica, sólo se refiere al engaño que comporta el discurso, implica creer que el sofista olvida la insoslayable dimensión visual del drama e implica además pasar por alto las palabras con las que Plutarco inicia la referencia: la tragedia, dice, es una maravilla para los oídos (ἀκρόαμα) y para los ojos (θέαμα). Teniendo en cuenta estas dos dimensiones, el engaño estaría señalando una particularidad tanto de lo que oímos como de lo que vemos. Y es por esta razón por la que el ejemplo de *Ilíada* presentado por Rosenmeyer guarda una profunda similitud con el uso gorgiano, pues Atenea engaña hablando, pero también apareciendo como Deífobo, mientras que, en la tragedia, los actores engañan tanto al hablar como al presentarse jugando a ser otros.

Incluso esa dimensión visual también aparece en los discursos retóricos del sofista. En *Encomio de Helena*, el leontinense advierte que lo que vemos deja una impronta que modifica el carácter del alma (§15) y al precisar el poder subyugante de las imágenes sostiene que éstas pueden o bien provocar terror (al enfrentarse, por ejemplo, a filas enemigas equipadas con armaduras de bronce y hierro [§16-17]) o bien producir deleite (como ocurre con las obras de pintores y escultores que, al crear cuerpos similares a los humanos, encienden el amor y el deseo [§18-19]). En ambos casos, los ejemplos brindados para ilustrar esas imágenes subyugantes están relacionados con el cuerpo humano y sus apariencias (cuerpos de soldados armados o esculturas que imitan el cuerpo del hombre) lo que ciertamente podría relacionarse con el cuerpo de los actores que, sobre la escena, encarnan el engaño propuesto por los poetas. Por otra parte, en *Defensa de Palamedes*, el héroe del título se defiende de una grave acusación afirmando que no podría haber cometido la traición que se le endilga (pactar con los troyanos), pues la vida al aire libre del campamento es una en la que todos ven (ἰδεῖν) todo y todos son vistos por todos, lo que imposibilita cometer una traición sin que ello resulte manifiesto (φανερὸς) (§12). Luego, advierte que de haber cometido aque-

²⁷ Véase LSJ (1996).

lla traición le habría sido imposible continuar su vida: no habría podido permanecer en Grecia recibiendo el castigo continuo de sus víctimas, ni hubiera podido convivir entre los bárbaros privado del honor, en medio de la vergonzosa infamia (ἐν αἰσχίστηι δυσκλείαι διάγοντα) (§20-21). Finalmente, exhorta a los jueces advirtiéndoles lo siguiente: “Grave es el riesgo que corréis, en caso de que os mostréis injustos (ἀδίκους φανεῖσι), de destruir la fama (δόξαν) de que [gozáis] y procuraos, a cambio, [una mala]. Y para los hombres de bien es preferible la muerte a una fama deshonrosa.” (§35-36). Evidentemente, Palamedes subraya el cuidado que cada uno de los ciudadanos debe tener de su propia imagen, de esa dimensión visual que ofrecen en la arena pública a sus pares, pues soslayar esa dimensión acarrea graves peligros. Al mostrarse injustos o traidores, los ciudadanos obtienen una mala fama que, en palabras de Palamedes, les imposibilita continuar con su vida. Es necesario entonces, mantenerse en el rol de justos y observadores de los valores comunales para así disfrutar de una fama honrosa.

Es posible pensar que las incongruencias que conllevaría toda ἀπάτη entre las palabras y las cosas, por un lado, y entre las imágenes y lo real, por el otro, sean epistemológicamente cuestionables y moralmente condenables. Sin embargo, tanto desde la óptica gorgiana como desde una perspectiva histórica, esas condenas y cuestionamientos parecen inhabilitarse por varias razones. En *Encomio de Helena*, el sofista sostiene que la mayoría de los hombres (οἱ πλεῖστοι) tiene a la opinión (δόξα) como consejera del alma y que esta opinión es vacilante (σφαλερά) e insegura (ἀβέβαιος) (§11). Además, la δόξα se convierte en el estado ordinario de su conocimiento – por ello es difícil recordar el pasado, investigar el presente y adivinar el futuro (§11)– frente al cual no aparece ninguna alternativa.²⁸ Confinados al nivel de la δόξα, los oradores, los políticos, los dramaturgos y todo ciudadano se encuentran a merced de las palabras e imágenes seductoras y placenteras que componen esa dimensión. Por lo tanto, si no se ofrece ninguna alternativa frente a la δόξα, aquellas incongruencias de la ἀπάτη comienzan a disolverse. Por otro lado, en un fragmento atribuido a Gorgias por Proclo, el sofista sostiene que “el ser no se manifiesta (ἀφανές) si no coincide con la apariencia (τοῦ δοκεῖν) y

²⁸ Véase Segal (1962: 111).

que la apariencia (τὸ δοκεῖν) es débil (ἀσθενές) si no coincide con el ser” (DK82B26).²⁹ A pesar de la dificultad que plantea tanto la traducción como la comprensión de estas líneas,³⁰ es posible pensar que, en sintonía con lo anterior, el sofista insinúa aquí que todo conocimiento del mundo contiene inevitablemente una amalgama de fuerzas perceptuales y patrones psicológico-lingüísticos y que el hombre no puede, en ningún caso, superar esa amalgama y alcanzar una ‘cosa en sí’, un ser ‘puro’.³¹ Planteando, como aquí parece, una especie de contacto entre el ser y la δόξα (lo que podría sugerir que existe una δόξα verdadera que revela el ser), Gorgias no deja de sostener como contrapartida que ese ser no es más que un aparecer y que, si en el plano de la δόξα, al que los hombres están confinados, existen huellas del ser, éstas no se pueden deslindar de su aparecer. El ser sólo se encuentra perdido en el plano del aparecer.

Por todo lo anterior, el uso de la ἀπάτη no puede ser clasificado sencillamente ni como inmoral ni como incorrecto desde un punto de vista epistemológico: a partir de Gorgias, las supuestas incongruencias entre palabras y cosas y entre imágenes y mundo dejan de ser tales en el plano subjetivo (la mayoría de los hombres no puede superar el nivel de las δόξαι) y en el plano objetivo (el ser sólo se manifiesta a través de las apariencias [δοκεῖν]). Tanto en un caso como en el otro no parece haber nada más allá de las opiniones y las apariencias con lo cual poder evaluar la veracidad de las imágenes y las palabras. Finalmente, tampoco la ἀπάτη podría ser condenada moralmente, teniendo en cuenta que el ciudadano está inserto en una comunidad y no puede escapar de las prácticas y los discursos sancionados por ella. La comunidad misma, parece decir el sofista, demanda un persistente compromiso en la argumentación con el objeto de persuadir a los otros y ser persuadidos por ellos.³²

²⁹ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996).

³⁰ Quizás el término más complejo de este fragmento sea τὸ δοκεῖν que puede ser traducido como ‘apariencia’ o como ‘opinión’ y que además puede ser comprendido de forma objetiva (como piensa Untersteiner [1949]) o de modo subjetivo (como sugiere Mazzara [1999]).

³¹ Al respecto, véase Segal (1962: 113-4).

³² Véase Consigny (2001: 132) quien además advierte que aceptar los engaños no implica rendirse por completo ante el discurso y las apariencias del otro, pues Gorgias no es un defensor del *statu quo*. El sofista propone un acuerdo con las reglas y pro-

Habíamos afirmado antes que la defensa de la *ἀπάτη* no solo era factible analizando su uso en el contexto del pensamiento gorgiano, sino también desde una perspectiva histórica. En efecto, si tenemos en cuenta que originalmente el término *ἀπάτη* se refería a una situación en la que un individuo era desviado de su pensamiento sin percatarse de ello, la persuasión como una forma de engaño no implica que los pensamientos de la audiencia sean más correctos y verdaderos que los inducidos por el orador.³³ Además, el término no se identifica sin más con lo falso, debido a que antes de las exigencias éticas del siglo VI a.C., la *ἀπάτη* apuntaba al costado irracional de la existencia, al juego de la fantasía y a la actividad creativa como acto del espíritu que transforma cualquier cosa en otra.³⁴ Entonces, siguiendo estos sentidos originales del término, que probablemente Gorgias debió de tener en mente al utilizarlo, podríamos suponer que, en el mundo de la *δόξα*, la *ἀπάτη* se convierte en una especie de condición creativa para proponer tanto nuevos discursos como nuevas imágenes y apariencias. A la hora de aparecer y hablar ante los otros, cada ciudadano estaría apelando a la energía creativa de la *ἀπάτη* que le permite instalar una nueva *δόξα*, y este funcionamiento de la vida cotidiana de los ciudadanos no parece estar muy lejos de la de los actores sobre la escena teatral que constantemente juegan a aparecer y hablar como otros.

En este fragmento B23 que estamos estudiando, el sofista defiende la producción de engaño al sostener que aquel que la lleva a cabo es más justo (*δικαιότερος*) que el que no lo hace, pues cumple con lo prometido. Esta calificación del leontinense incorpora el segundo término clave del razonamiento y, habiendo dilucidado ya los sentidos de la *ἀπάτη*, nos encargaremos ahora de estudiar esta noción de *δίκαιος*. Al leer el fragmento gorgiano, Verdenius advierte que en circunstancias ordinarias el engañador es considerado injusto, pero como el engaño es esencial a la tragedia, lo que el poeta pone en práctica es estimado como algo justo

cedimientos (de la ciudad y del teatro), pero, en simultáneo, promueve la institución del *ἀγών*, institución que fomenta la diferencia, el desacuerdo y la disputa. Entonces, no engañar y no dejarse de engañar implica no entrar en el juego que propone la ciudad, no aceptar la promesa y frustrar la expectativas de los otros.

³³ Véase Verdenius (1981: 116) quien utiliza la expresión “leading-away”.

³⁴ Véase Untersteiner (1949: 134-43).

y, en este sentido, δίκαιος guarda la connotación de ‘normal’ o ‘natural’.³⁵ Sin embargo, aquí creemos que en B23 el término no se aplica al ámbito estético eludiendo sus sentidos primigenios que, desde Homero, señalan la conducta de aquellos individuos que observan las costumbres (especialmente las reglas sociales) y refieren a lo justo y bien balanceado, lo conveniente o apropiado.³⁶ Suponemos entonces que, derivado del campo social, político y judicial, el término δίκαιος implica, en el contexto de la tragedia, actuar de manera apropiada a ese mundo *doxástico* en el que el engaño es necesario para pasar de lo ἀφανές a la δόξα por medio de la fantasía creativa del espíritu. De este modo, creemos que el término traza un cruce entre política y estética. Si bien Verdenius piensa que el sofista transfiere su concepción del discurso retórico al discurso poético eligiendo la tragedia como modelo por sus efectos emocionales, también es posible pensar que, a la inversa, Gorgias podría estar apelando al teatro como modelo para referirse no solo al discurso retórico, sino también al campo de la política en general y, en este sentido, la elección del término δίκαιος no sería más que otro indicio de esta operación. Contemplando la ciudad a través del prisma del teatro, el sofista podría estar interpretándola como un ámbito político *estetizado* en el que los ciudadanos (al igual que los actores y espectadores de la tragedia) se ajustan a un funcionamiento gobernado por la δόξα (se ajustan para ser δικαιοί), lo que los obliga a apelar a la ἀπάτη no solo cuando es necesario emitir un discurso, sino también al momento de presentarse ante sus pares.³⁷

Finalmente, estamos en condiciones de suponer que, en principio, el paradigma teatral pudo haber ofrecido a Gorgias un modelo de análisis para pensar el funcionamiento político de la ciudad democrática.³⁸ Los

³⁵ Verdenius (1981: 117).

³⁶ Véase LSJ (1996).

³⁷ Spangenberg (2010) plantea una *estetización* del discurso político por parte de Gorgias al sostener que el sofista extiende los recursos centrales de la poesía a la palabra retórica; aquí, sin embargo, pensamos en una *estetización* de toda la dimensión política que incluye no solo al *lógos*, sino además a las apariencias visuales de los sujetos.

³⁸ Además, podríamos añadir la posibilidad de que el sofista tuviera presente el paradigma teatral también al configurar, en el fragmento B26 que hemos citado, esa especie de ontología o de *doxología*, pues el espacio teatral representa un modelo paradigmático en el cual el ser solo se manifiesta si coincide con la apariencia. Aquello que

indicios de esta operación los hemos encontrado al observar que en el razonamiento planteado en B23 parece operar un cruce entre el término *δίκαιος*, que señalando una particular conducta del hombre en sociedad, se extrapola al ámbito estético, y el término *ἀπάτη* que, aun connotando el juego de la fantasía y la creación propias del arte, es utilizado por el sofista en el campo retórico-político. Sin embargo, aún es factible completar estos indicios si nos detenemos en una posible extensión de la propuesta gorgiana sobre la comedia aristofánica, lo que nos permitirá, a su vez, certificar la serie de influencias recíprocas que unen el teatro con la sofística.

LAS COMEDIAS DE ARISTÓFANES: EL TEATRO COMO CIUDAD

La figura de Aristófanes suele ser vinculada con los sofistas poniendo de relieve su hostilidad hacia el pensamiento de estos intelectuales del siglo V a.C.³⁹ Tanto es así que su obra *Nubes* ha sido leída como una de las responsables del descrédito en el que cayó el término *σοφιστής*, sinónimo, de allí en más, de ‘charlatanería’ y ‘superchería.’⁴⁰ No obstante, es po-

se encuentra fuera de escena solo puede *ser* para los espectadores justamente si aparece en ella y la escena no es otra cosa que el mundo de las apariencias. Si en el teatro y durante el tiempo de la performance, los espectadores deben creer en aquello que se presenta sobre el escenario y tomarlo como una verdad, en la *pólis*, los ciudadanos deben creer en la *δόξα* como una especie de verdad.

³⁹ Véase, por ejemplo, Guthrie (1969: 58) y de Romilly (1988: 26-7).

⁴⁰ Véase Guthrie (1969: 44). Cuestionando a Grote y a Popper, para quienes el máximo responsable del desdoro de los sofistas es Platón, el mismo Guthrie (1969: 44 n. 16) cita el caso de Havelock quien duda si el prejuicio contra la sofística, explotado por la comedia, no fue de hecho iniciado por ella. En lo que hace específicamente a la crítica dirigida contra la sofística en *Nubes*, existen dos cuestiones insoslayables. Por un lado, la supuesta identificación de la figura de Sócrates con los sofistas y, por el otro, pero vinculada con ésta, la elucidación del blanco preciso al que se dirigen aquellas críticas. Respecto del primer punto, Dover (1968: xxxii) supone que la mayor parte de las características del Sócrates aristofánico pueden ser identificadas como rasgos típicos de los sofistas. Esta posición fue cuestionada, entre otros, por Havelock (1968), Nussbaum (1980), Edmunds (1985) y por Vander Waerdt (1994: 57) quien, de manera tajante, supone que la hipótesis de que Sócrates habría sido escogido para cumplir el papel de un sofista típico es inverosímil, pues la deformación cómica debe tener sus límites para que el espectador reconozca al personaje burlado. Recientemente, Kons-

sible trazar otro tipo de vinculación entre estas figuras, y en esa dirección se mueve De Carli al sugerir que el comediógrafo habría estado en deuda con ciertas tesis sofísticas. En particular, el autor sostiene que muchas de las discusiones estéticas que se plantean en las piezas cómicas, sobre todo en *Ranas*, habrían sido tomadas de las escuelas sofísticas y al puntualizar el hilo conductor de estas apropiaciones, De Carli no duda en mencionar el concepto gorgiano de ἀπάτη.⁴¹ A partir de esta premisa, intentaremos determinar ahora si la serie de reflexiones de índole estético-política que hemos detectado en torno a esa ἀπάτη tuvieron algún eco en Aristófanes.

Como hemos adelantado, De Carli se ocupa sobre todo de la obra *Ranas* y específicamente del verso 910 donde el personaje Eurípides le dice a Dionisio sobre Esquilo: "... voy a refutarle a éste que haya sido vanidoso y embrollador y con qué cosas engañaba (ἐξαπατάω) a los espectadores, tomándolos por tontos (μωροί) después de nutrirlos en lo de Frínico".⁴² Por otro lado, el autor menciona el verso 546 de *Nubes* en el que el corifeo sostiene: "Yo, siendo un poeta tal, no me jacto ni busco engañarlos (ἐξαπατᾶν) metiendo lo mismo dos y tres veces, sino que maquiné siempre formas nuevas en nada semejantes unas de otras y todas ingeniosas, los

tan (2011: 76-88), aun teniendo en cuenta que la parodia que asimila a Sócrates con la sofística es una caricatura, advierte que toda parodia, si pretende ser eficaz, debe tener alguna base en la realidad y por ello interpreta la hostilidad hacia Sócrates como una forma a través de la cual Aristófanes captó cierto sentimiento popular despertado por todo el movimiento intelectual compuesto por presocráticos, pero también por Sócrates y por los sofistas, que los griegos de la época veían casi como un grupo homogéneo. Respecto del segundo punto, si bien puede suponerse que el objeto de las críticas de *Nubes* no son solo los sofistas sino también Sócrates, una lectura atenta del texto permite sostener que, en realidad, el cuestionado es otro de los personajes, Strepsiádes. Como señala Cavallero (2007: 93-4), el centro de las burlas del poeta parece ser el protagonista quien pretende subvertir las leyes mediante una retórica-sofística antitética. De esta manera, Cavallero interpreta al Sócrates aristofánico como el "chivo-expiatorio" de las fiestas Targelias que cargaba simbólicamente con todos los males y culpas de la ciudad, tal cual el personaje carga con las culpas del héroe en la comedia. Se entiende así que, en *Nubes*, el blanco específico de las críticas de Aristófanes es la nueva educación representada por la sofística, críticas que ya pueden apreciarse en los fragmentos que han sobrevivido de la primera de sus obras, *Comensales*, representada en el año 427 a.C., al respecto véase Wallace (1998) y Buis (2009).

⁴¹ De Carli (1971: 66-8).

⁴² Trad. por Fernández, P. y Schwartz, S. (2011).

hago sabios (σοφίζομαι).⁴³ Indudablemente, estas menciones del verbo ἐξαπατᾶν sitúan la cuestión del engaño en el mismo contexto de las relaciones entre el poeta y sus espectadores en el que Gorgias ubicaba la ἀπάτη en el fragmento B23, pero los razonamientos parecen inversos. En el primer ejemplo, el personaje Eurípides señala que Esquilo engaña a sus espectadores tomándolos por tontos, cuando de la propuesta gorgiana se podría inferir que el poeta los engaña suponiéndolos sabios. En este sentido, y en el segundo ejemplo, el corifeo afirma que hace sabios a sus espectadores justamente sin buscar engañarlos. Sin embargo, a pesar de los desacuerdos, puede sostenerse que, en el caso de *Nubes*, el corifeo no está expresando las opiniones particulares del poeta, sino vanagloriándose mediante alardes que, al parecer, el público entendía claramente como un desacuerdo entre lo dicho y la realidad.⁴⁴ Aún nos resta hallar algún uso de la ἀπάτη que en la comedia se asemeje a la propuesta gorgiana y es el propio De Carli quien lo menciona de manera expeditiva cuando se refiere a un pasaje de *Acarnienses* afirmando que el travestismo del protagonista podría comprenderse como un ejemplo de ἀπάτη, incluso cuando el poeta no utiliza el concepto.⁴⁵

Acarnienses, la comedia más antigua conservada de Aristófanes y ganadora en las Leneas del 425 a.C.,⁴⁶ se presenta unos seis años después de comenzada la Guerra del Peloponeso. Al parecer, el título refiere a uno de los δῆμοι más castigados por el conflicto y toda la pieza está imbuida de un espíritu pacifista. En la primera escena, nos encontramos con el protagonista Diceópolis sentado en un escenario vacío hasta que, líneas después, nos enteramos que el escenario representa el órgano de la Asamblea. En soledad y a la espera de que se abra la sesión y se trate una propuesta de paz con los lacedemonios, Diceópolis se queja de los

⁴³ Trad. por Cavallero (et. al.) (2008).

⁴⁴ Véase Cavallero (et. al.) (2008: 207 n. 4).

⁴⁵ De Carli (1971: 68 n. 30).

⁴⁶ Las Grandes Dionisias y las Leneas constituían los marcos fundamentales donde se representaban las piezas trágicas y cómicas durante la Atenas clásica. Las primeras (dedicadas a Dioniso Eleuterio) se celebraban durante los meses de marzo y abril y a ellas concurrían tanto los ciudadanos como los extranjeros, mientras que las Leneas lo hacían de enero a febrero en un contexto más localista. Al respecto véase el clásico trabajo de Pickard-Cambridge (1953).

tiempos actuales (en los que, a pesar de la crisis, la Pnyx se encuentra desierta)⁴⁷ y añora su vida pasada (vv. 1-43). Una vez que ingresan los miembros de la *Ecclesia* y se abre la sesión, uno de los oradores, Anfiteo, presenta una moción de paz, pero rápidamente es expulsado. Entonces, aparecen unos embajadores de Atenas venidos de la corte del Rey persa acompañados por Pseudartabas, el “Ojo del Rey”, quienes detallan las peripecias de la delegación.⁴⁸ Sin embargo, Diceópolis los denuncia al percatarse de que no son más que griegos disfrazados de persas y, harto del funcionamiento de la Asamblea, le solicita a Anfiteo un pacto de paz privado con los lacedemonios (vv. 55-132).⁴⁹ Cuando Anfiteo le entrega ese acuerdo, un grupo de ancianos acarnienses (indignados por el tratado, puesto que los lacedemonios han arrasado con sus campos) intenta matar a pedradas a Diceópolis (vv. 177-280) quien, evitando el ataque, consigue una tregua. Antes de acudir a ella, el protagonista se presenta en lo de Eurípides solicitándole los andrajos de un hombre miserable para producir un efecto patético y, de hecho, su disfraz resulta eficaz, pues tanto su antagonista Lámaco como el coro de acarnienses (que acepta su causa) creen estar frente a un verdadero pordiosero (vv. 325-625). Finalmente, al abrir un mercado para megarenses y beocios, uno de los primeros le vende sus dos hijas disfrazadas de puercas a Diceópolis (vv. 719-815) y en el tramo final, luego de las visitas de un beocio y algunos sicofantes, el protagonista aparece como vencedor de la fiesta de las Copas.

Algunas apariciones de verbos relacionados con la ἀπάτη nos permitirán interpretar los comportamientos de los personajes en términos similares

⁴⁷ La Asamblea ateniense que discutía los asuntos públicos de la ciudad se reunía en la Pnyx, una colina al sudoeste del ágora que durante el siglo V a.C. podía albergar, según evidencias arqueológicas, alrededor de seis mil personas.

⁴⁸ Al estudiar la aparición de estos personajes y la narración de sus peripecias, Buis (2008: 255-8) advierte que toda la escena está trastocada desde lo visual y desde el discurso. Por un lado, Diceópolis se asombra del aspecto de los personajes que entran en escena (v. 64) y, por el otro, toda la narración del enviado diplomático está signada por una retórica de la anti-diplomacia que falla en su objetivo: defender y persuadir al auditorio acerca de las ventajas derivadas de sus viajes.

⁴⁹ Como en el caso anterior de la retórica anti-diplomática de los embajadores, aquí se plantea una nueva inversión: en la *Ecclesia*, lugar por antonomasia de lo público, Diceópolis termina coordinando un asunto privado.

a los implicados por Gorgias en B23, pero antes de ello nos gustaría ofrecer una consideración general sobre la pieza que estamos estudiando. Desde sus primeras líneas, *Acarnienses* se vale de un isomorfismo entre las instituciones públicas de la Atenas clásica al establecer un paralelo entre el emplazamiento del teatro y el de la Asamblea.⁵⁰ Diceópolis se encuentra sentado en el escenario teatral que, en realidad, hace las veces de *Ecclesia* y el público asiste simultáneamente a dos ‘espectáculos’: el teatral y el asambleario. Teniendo en cuenta que en ocasiones el órgano de la Asamblea solía sesionar en el espacio del Teatro de Dioniso y que las conductas del público en ambas esferas no diferían demasiado (observar, escuchar y juzgar), el paralelo entre esas dos instituciones públicas de la ciudad no debía parecer extraño a los espectadores.⁵¹ Por otro lado, en lo que hace a las características de la pieza, el isomorfismo podría ser catalogado como parte de la meta-teatralidad a la que muchas de las comedias de Aristófanes apelan, pues aunque este procedimiento consista en la conciencia de los mecanismo teatrales, en la ruptura de la ilusión dramática,⁵² lo cierto es que esta conciencia no parece operar de forma aislada. Como bien señala Slater, la comedia aristofánica se empeña en instruir a su audiencia a pensar críticamente tanto acerca del teatro como sobre la vida cotidiana en la ciudad, lo que de manera indudable conecta la experiencia estética con la política. Es más, el propio

⁵⁰ Otro ejemplo del isomorfismo, pero ya entre la ciudad toda y el escenario teatral, podría ser el de *Aves* que veremos *infra*.

⁵¹ A partir de la multitudinaria audiencia que podía albergar el teatro de Dioniso (alrededor de diecisiete mil espectadores), Ober (1989: 152-6) supone que las representaciones teatrales compartían público con las sesiones asamblearias y los juicios de la Corte y que, en este sentido, las respuestas del ateniense promedio a los litigantes en un juicio o a los políticos en la *Ecclesia* estaban influenciadas por la experiencia que estos mismos atenienses tenían como miembros de las audiencias teatrales y viceversa. En relación con las sesiones de la Asamblea realizadas en el teatro, véase McDonald (1943: 43 y 46-7) quien estudia con detenimiento la fórmula “ἐκκλησία ἐν Διονύσῳ”.

⁵² Véase Slater (2002: 1-3) quien se remonta hasta los orígenes del concepto de “metateatro” en los trabajos de Abel. El mismo Slater señala que, en su obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Abel supuso que el procedimiento era propio de un nuevo género teatral que definió epigramáticamente como “the world is a stage, life is a dream” y encontró en Shakespeare y el Siglo de Oro español a sus mejores ejemplos. Vale recordar aquí el lema del Globe Theatre: “*Totus mundus agit histrionem*”.

Slater, a contramano de otros intérpretes, supone que en Aristófanes el meta-teatro no puede reducirse a ‘meta-tragedia’ ya que a menudo es incorporado para reflexionar y cuestionar la política de la *pólis*.⁵³ El marco ofrecido por el isomorfismo ya nos acerca al cruce entre estética y política que planteábamos a propósito del fragmento gorgiano, pero aún nos resta indagar en las apariciones del engaño y, a través de ellas, en la particular condición de los personajes.

En *Acarnienses* nos enfrentamos, en primera instancia, a un sujeto que interpreta a Diceópolis ante los espectadores del teatro, pero luego, y complejizando la puesta en escena, nos encontramos con otros sujetos que, en primer lugar, representan a actores ante los espectadores y, en segundo lugar, interpretan a embajadores y a Pseudartabas ante la mirada de los participantes de la Asamblea. Y si Pseudartabas, con su nombre parlante, incorpora de manera indirecta la semántica de la falsedad y el engaño,⁵⁴ la actitud de Diceópolis ante los embajadores presenta explícitamente la cuestión del engaño. Al increpar a Pseudartabas y al percatarse de que los embajadores mienten afirmando que el Rey persa les enviará dinero, el protagonista concluye que los diplomáticos los engañan (ἐξαπατάω) (v. 114). Sin duda alguna, este engaño puede referirse a las palabras de los embajadores que no se ajustan a la realidad, pero no podemos pasar por alto el hecho de que justamente esos sujetos están interpretando dos papeles en simultáneo y que esos papeles son: estético el primero (el actor de la pieza cómica) y político el segundo (el participante de una asamblea pública).

La analogía que a un nivel general equipara el teatro con la asamblea tiene su correlato a un nivel particular al establecer un paralelo entre la condición del actor sobre la escena teatral y el ciudadano en la Asamblea. Por ello, el gesto de Diceópolis que denuncia el engaño de los embajadores puede leerse como político y teatral, pues en definitiva no solo revela la impostura de los diplomáticos, sino que, al mismo tiempo, pone en evidencia el uso del disfraz, recurso básico del drama. Además, este disfraz

⁵³ Slater (2002: 6-8).

⁵⁴ Olson (2002: 101-2) advierte que Pseudartabas significa “falsa medida”, pues en la composición del nombre aparece ψεῦδος y “artabe” término que designa una unidad de medida persa.

opera nuevamente en los dos niveles: lo portan todos los personajes de la pieza y por duplicado aquellos que deben actuar en el espacio político representado sobre la escena. A este segundo grupo pertenecen los embajadores y Pseudartabas, pero también Diceópolis quien, más allá de su acusación, termina apelando al mismo recurso denunciado con el objeto de evitar la violencia de los acarnienses. Reflexionando sobre lo sucedido con la comedia del año anterior (tras la representación de *Los Babilonios* en el 426 a.C., Cleón acusó al comediógrafo ante el Consejo de haber ultrajado a los magistrados y difamado la ciudad ante los extranjeros), el protagonista decide arreglarse (ἐνσκευάζειν, v. 384) de la manera más miserable para enfrentar al coro de los acarnienses (vv. 376-84) y por ello acude al poeta Eurípides en busca de los harapos de algún actor mendigo para captar así la benevolencia del coro en su largo parlamento (vv. 414-6).⁵⁵ La intervención de Diceópolis con su doble disfraz (el que lo convierte en protagonista y el que lo transforma en mendigo) evidentemente asocia sentidos teatrales y políticos y el inicio de su *rhesis* lo atestigua de manera clara: “No me tengáis a mal, señores espectadores, el que, pese a ser pobre, me disponga a hablar ante los atenienses sobre la ciudad, representando una «tragedia»”.⁵⁶ El discurso se ubica en el marco de una comedia que rompe con la ilusión dramática al incorporar la referencia directa a los espectadores y al reflexionar sobre su condición de “tragedia”,⁵⁷ pero además el mismo discurso es político en la medida en que hablará de la ciudad.

Por último, cabe señalar que en este nivel particular del que estamos hablando que identifica la condición de los sujetos que actúan sobre la escena con la de aquellos que actúan en el ámbito público de la *pólis*, la pieza parece poner en primer plano el carácter inevitable del disfraz que atraviesa tanto la performance teatral como la performance social.⁵⁸

⁵⁵ Gil Fernández (1993: 74 n.70) observa que en estas últimas líneas el personaje rompe la ilusión dramática al hablar como actor-autor y no como *dramatis persona*.

⁵⁶ Traducción de Gil Fernández (1993).

⁵⁷ Sobre el concepto de “tragedia” véase Cavallero (2006).

⁵⁸ Desde el campo de la sociología, Goffman (1959: 87), sobre quien volveremos *infra*, sugiere que todo el mundo actúa por medio de “fachadas” y que, en ese sentido, todos pueden aprender con rapidez un libreto teatral porque “el trato social ordinario se coordina, al igual que una escena, por el intercambio de acciones, oposiciones y respuestas terminantes dramáticamente infladas”.

Y, en este sentido, el derrotero de Diceópolis es un fiel reflejo de esa inevitabilidad, pues si bien en el comienzo denuncia la impostura de los diplomáticos y hacia el final de la obra detecta los disfraces de las hijas del megarenses, a la hora de actuar en beneficio propio termina por apelar al uso de disfraces.

Si antes habíamos sugerido que Gorgias, en el fragmento B23, podría estar apelando al paradigma teatral y a su intrínseca ἀπάτη para hablar de la ciudad, en *Acarnienses* nos enfrentamos a un posible eco de aquella operación que, en el momento exacto en el que se entrecruzan la esfera estética con la política, vuelve a incorporar la cuestión del engaño. Sin embargo, la parodia tanto de las asambleas como de las relaciones interpersonales en el marco de la πόλις se repite incluso de manera más explícita en otra de las comedias de Aristófanes, representada hacia el final de su carrera. Hablamos de *Asambleístas*, donde un grupo de mujeres, hartas de la administración masculina de los asuntos de la ciudad, resuelve acudir a la *Ecclesia* con el objeto de tomar el poder en sus manos. Sin embargo, sabiendo que solo los ciudadanos tienen el derecho de hablar y discutir en ese órgano, las mujeres comandadas por Praxágora⁵⁹ deciden travestirse para presentarse como hombres con sus respectivas vestimentas, modales y formas de hablar. Con ese objetivo en mente, ensayan, con resultados dispares, el rol masculino que deben encarnar,⁶⁰ y, antes de partir hacia la Asamblea, escuchan el discurso programático de Praxágora en el que se cuestiona duramente la política masculina de la ciudad (vv. 173-240). Luego, en el episodio yámbico, aparece Blépiro, el esposo de la heroína – vestido con las ropas de su mujer por no haber encontrado en su casa las suyas –, y en ese momento nos enteramos por boca de Cremes, un ciudadano que ha escuchado lo

⁵⁹ Aristófanes ofrece nuevamente aquí un nombre parlante: un compuesto del verbo πράττω (“hacer”) y el sustantivo ἀγορά (“plaza pública”), Praxágora es entonces “la que actúa en público”.

⁶⁰ En ese ensayo, las mujeres comentan que han tenido que tomar sol y abandonar la depilación (vv. 60-67), hablan de sus barbas postizas (vv. 68-73), dejan ver partes de su cuerpo delatando su sexo (vv. 88-100) y, a la hora de practicar sus discursos, juran por las diosas (v. 155) o se refieren a ellas como mujeres y no como los hombres que intentan parecer (v. 165).

que sucedió en la Asamblea, que las mujeres (confundidas con zapateros por la palidez de sus pieles) han logrado imponer su propuesta (vv. 370-475).⁶¹ Al regresar el coro, Praxágora presenta en una extensa escena agonal el programa de gobierno que consiste, de manera sucinta, en una especie de comunismo primitivo en el que todos comparten todo (vv. 505-709).⁶² Finalmente, y luego de una serie de episodios que retratan los avatares del nuevo régimen tanto en el dominio de los bienes materiales como en el de la vida sexual, la comedia concluye de manera tradicional con banquetes y fiesta.⁶³

Los paralelos entre teatro y política que, en *Acarnienses*, se establecían tanto al nivel de las instituciones como al nivel de los sujetos vuelven a operar en *Asambleístas* con algunos matices. En lo que hace al rol de los actores y sus papeles, el planteo de esta última comedia retoma la complejidad de la primera. El espectador se encuentra ahora en presencia de hombres (recordemos que las mujeres no actuaban en el teatro) que representan en escena a mujeres quienes, a su vez, se encargan de transformarse en hombres para participar en la Asamblea. De manera evidente, esta propuesta vuelve a encerrar sentidos meta-teatrales (la participación en la Asamblea parece comprenderse como la actuación en una pieza teatral con su respectivo ensayo) y la centralidad en el argumento de un órgano como la *Ecclesia* vuelve a permitirnos incorporar la dimensión política. Y si bien en este caso, a diferencia de *Acarnienses*, el espacio propio de la Asamblea queda fuera de escena, las reflexiones que ligán estética y política aún pueden reconocerse en tres cuestiones clave.

En primer lugar, en el protagonismo que adquiere nuevamente el disfraz de los actores. Como ya hemos visto, las referencias a los disfraces

⁶¹ Según Bowie (1993: 255) el hecho de que las mujeres jueguen roles normalmente reservados al hombre queda justificado de manera cómica dado que el argumento de la obra (al igual que ocurre con *Tesmoforiantes* y *Lisistrata*, las otras piezas centradas en la figura femenina) toma lugar en tiempos de festivales, entre las Esciras (v. 59) y las Panateneas que parodia el personaje Cremes.

⁶² Las típicas inversiones de la comedia, de las que ya hemos hablado a propósito de *Acarnienses*, se repiten aquí, pues el gobierno establecido por las mujeres puede entenderse como una imposición del modelo del *oikos* a la ciudad, al respecto véase Bowie (1993: 254).

⁶³ Véase Fernández (2009: 30).

suelen ser frecuentes en la comedia y son de notar aquellas en las que un cambio de vestimenta pone en evidencia un cambio de rol o estatus, o aquellas en las que el travestismo de los personajes expone uno de los componentes esenciales del *métier* actoral, *i.e.* el encarnar una identidad ajena mediante la investidura del disfraz.⁶⁴ En los casos que estamos estudiando, ambas reflexiones aparecen entrelazadas, pues, al disfrazarse, tanto Diceópolis como el grupo de Praxágora modifican su estatus (uno a pordiosero, las otras a ciudadanos) y al mismo tiempo explicitan el trabajo del actor. También en ambos casos, el disfraz se convierte, como señala Fernández, en la ἀρχή de la actuación:⁶⁵ antes de enfrentarse a los acarnienses, Diceópolis se disfraza de pordiosero y solo después de ello comienza a hablar como tal; las mujeres practican sus discursos solo después de atarse las barbas de hombres. En el caso particular de *Asambleístas*, el disfraz elegido por las mujeres, acompañado de la típica retórica masculina,⁶⁶ les permite participar en la *Ecclesia* y lograr una acción política eficaz. El grupo de Praxágora parece enseñar que las condiciones de ingreso y participación en ese órgano se reducen a la portación de las apariencias adecuadas y que, en última instancia, ser ciudadano equivale a aparentar serlo.⁶⁷ En estos pasajes, la pieza se detiene, de manera implícita, en la antítesis νόμος-φύσις poniendo en evidencia el carácter artificial y construido de toda apariencia. Aunque aquí no se mencione todavía, la energía creativa de la ἀπάτη cumple su papel: las mujeres, a base de creatividad y decisión, transforman su apariencia ‘natural’ y su forma ‘natural’ de hablar dejando al descubierto que toda apariencia es social y construida por el hombre.⁶⁸

⁶⁴ Véase Fernández (2010) quien rastrea todas las referencias a los disfraces de los actores en la obra aristofánica y postula que el disfraz en la comedia termina funcionando como una especie de tirano que gobierna las acciones de quienes lo portan.

⁶⁵ Fernández (2010: 89-90). Además, la autora supone, apoyada en un pasaje de *Tesmoforiantes* en el que habla Agatón, que la actuación por medio del disfraz ayuda a superar las limitaciones que impone la φύσις, pues aquello que no se posee en la actuación ayuda a conseguirlo.

⁶⁶ Praxágora declara que, durante un exilio, vivió con su marido cerca de la **Pnyx** y allí aprendió a “fuerza de oír” a hablar como los oradores (v. 241-4).

⁶⁷ Sobre la reducción de la participación a la portación de apariencias adecuadas en el órgano asambleario, véase Bowie (1993: 260).

⁶⁸ Véase Ober (1998: 136-8).

En segundo lugar, aquellas reflexiones de índole estético-políticas pueden vislumbrarse en el ensayo que el grupo de Praxágora ejecuta con vistas a su participación en el órgano asambleario (vv. 116-284). Aunque el objetivo y el contenido de tal ejercicio sean políticos (la heroína comienza el ensayo propiamente dicho con la frase habitual que abría el debate en la *Ecclesía*: “¿Quién quiere tomar la palabra?” [v. 130]), todo remite de manera directa a la rutina actoral del disfraz y el juego de roles,⁶⁹ a los ensayos previos a una puesta en escena. Por otro lado, esta aparente superposición de los roles y tareas del actor y el ciudadano se repite ni bien iniciada la *párodos* cuando las mujeres del coro se exhortan entre ellas para no olvidar la correcta forma de hablar (vv. 285-8) y para cuidarse de presentar (*ἀποδείκνυμι*) ante los otros el papel convenido (v. 293-5). Parece claro que esta superposición de roles equipara el trabajo de los actores con el de los ciudadanos, pues ambos deben mantenerse fieles al papel que representan en la pieza dramática o en la arena pública.

En tercero y último lugar, la aparición de la *ἀπάτη* de la mano de Praxágora termina de cerrar esta serie de reflexiones que cruzan, como en el fragmento B23 de Gorgias, la esfera estética con la política. Al finalizar el discurso en el que presenta su plan programático, la heroína comenta, respecto de una mujer en el gobierno de la ciudad, que “...una vez en el poder, nunca podría ser engañada (*ἐξαπατάω*), es que ellas mismas están acostumbradas a engañar (*ἐξαπατᾶν*)”⁷⁰ (v. 236-8). Praxágora presume que las mujeres apelan al engaño de manera corriente y que ello les permite detectar el engaño de los otros y de esta forma no hace más que reproducir un tópico extendido del mundo griego antiguo (tópico que se remonta hasta la figura de Pandora presentada por Hesíodo)⁷¹ según el cual el engaño forma parte de los dictados de la naturaleza femenina, de las operaciones típicas de una mujer. Como consecuencia de ello, las mujeres, según advierte Zeitlin, cobran una identidad más compleja

⁶⁹ Véase Fernández (2009: 35).

⁷⁰ Trad. por Fernández (2009).

⁷¹ Véase *Teogonía* 585-602. Al respecto Vernant (1965: 60-1) afirma que Pandora misma es “...una astucia, un engaño, un *dolos*, el engaño hecho mujer, la *Apáte* bajo la máscara de *Filótes*. Adornada por Afrodita con una irresistible *cháris*, dotada por Hermes de un espíritu engañoso y de una lengua de falsedad, introduce en el mundo una especie de ambigüedad fundamental; entrega la vida humana a la mezcla y al contraste.”

que las hace más ‘personajes’ que los correspondientes masculinos, sobre todo gracias a su pericia en el manejo del disfraz y el doble discurso.⁷² Sin embargo, como ya hemos visto, la interpretación de papeles y el uso de disfraces guiados por la *ἀπάτη* no es una prerrogativa de las mujeres. En *Acarnienses*, los hombres (los diplomáticos y Diceópolis) se sirven de estos recursos y aun así, en *Asambleístas*, los mismos hombres se dejan engañar por las mujeres.⁷³ Evidentemente, la *ἀπάτη* es compartida por hombres y mujeres, por ciudadanos y no-ciudadanos, erigiéndose así en un medio natural para actuar tanto en política como en la escena teatral.

Volviendo ahora a los dichos de Praxágora, queda claro que si el corazón de la empresa que emprenden la heroína y su grupo consiste en la encarnación de la figura masculina en el seno de la *Ecclesia*, el referido engaño no puede sino indicar justamente esa operación. Por lo tanto, nos encontramos nuevamente aquí (luego del ejemplo hallado en *Acarnienses*) con otro caso que permite vislumbrar posibles ecos del razonamiento gorgiano sobre la *ἀπάτη* trágica: el engaño implica la interpretación de papeles donde cada sujeto juega a ser otro a partir de su voz y su apariencia. Pero además, teniendo en cuenta que en los casos estudiados este juego de roles excede la dimensión estética del drama e involucra de manera explícita sentidos políticos, la cuestión del engaño parece echar luz no solo sobre la representación en la escena teatral, sino además sobre el propio funcionamiento de la ciudadanía que, en el espacio público, también debe interpretar papeles. A partir de la notable presencia de personajes femeninos en las tragedias clásicas, Zeitlin afirma que el teatro constituye una iniciación para los hombres en la medida en que extiende la conciencia sobre sí mismos dándole la oportunidad de jugar a ser otro como una forma de construir su propia identidad.⁷⁴ Siguiendo esta línea, y a partir de las propuestas de Gorgias y Aristófanes, pode-

⁷² Véase Zeitlin (2002: 117).

⁷³ Ober (1998: 142) sostiene que, en *Asambleístas*, los hombres presentes en la *Ecclesia* solo llegan a ver hombres frente a sí (y no las mujeres que realmente son) debido, probablemente, a las propias convenciones políticas atenienses que los habían entrenado para desconfiar de la evidencia de los sentidos. De esta forma, Aristófanes estaría llamando la atención sobre las condiciones político-ideológicas del momento que permitirían la farsa encarnada por las mujeres.

⁷⁴ Zeitlin (2002: 122-4).

mos suponer que el mismo teatro representa, como mecanismo de educación, un paradigma para el hombre en tanto ciudadano, pues a la hora de actuar en el espacio público necesita construir una fachada, un rol con el cual adecuarse a los valores comunales.⁷⁵

Antes de finalizar nuestra lectura de las comedias aristofánicas, es menester advertir que las intervenciones de índole política vinculadas con la cuestión del disfraz, las apariencias y el engaño, no se restringen en estas piezas a la participación en los órganos assemblearios. Las mujeres de *Asambleístas* deben aparentar ser hombres para ingresar en la *Ecclesia*, no solo porque allí actúan únicamente los ciudadanos, sino porque toda actuación en público parece implicar el uso de disfraces y apariencias adecuadas. Prueba de ello es que el propio Diceópolis, aun denunciando la impostura en la Asamblea, termina disfrazado de pordiosero para enfrentarse al coro de acarnienses en la arena pública, pero para confirmar nuestra suposición podemos recurrir brevemente a la comedia *Aves*.

En esa obra representada en el 414 a.C., el comediógrafo parece extender los paralelos entre la Asamblea y la escena teatral establecidos en *Acarnienses* equiparando la ciudad toda con el escenario. La pieza comienza presentando a Pisetero y Evélpides, quienes escapan de su ciudad agobiados por la proliferación judicial y, en medio del aire (del πóλος, *i.e.*, del cielo, el lugar de las aves), comienzan a construir una nueva pólis (vv. 172 y ss.). Sin embargo, Slater hace notar que, más allá de ese espacio propio de la narración, la nueva ciudad se construye conscientemente sobre el escenario teatral; los actores encuentran un lugar ubicándose en el escenario, asumiendo el lugar propio de los actores sobre la escena y, por ello, la ciudad no termina situada entre el cielo y la tierra, sino entre el θεολογείον y la ὀρχήστρα.⁷⁶ Entonces, si en la comedia los paralelos se establecen entre la ciudad y la escena (planteando un isomorfismo

⁷⁵ Gorgias parece ofrecer un ejemplo de esta construcción de personajes en su *Defensa de Palamedes*, a la que ya hemos aludido. Allí, el héroe pone claramente en evidencia el espacio público de la ciudad que aparece bajo la forma de un campamento, de un tribunal o del campo de batalla, pero que en todos los casos se define por su publicidad. En este espacio, las acciones de todos son vistas por todos y por esta razón cada una de ellas se encuentra orientada por los límites que imponen el honor y la vergüenza, límites que solo pueden ser quebrados por la locura que conduce a la muerte social.

⁷⁶ Slater (1997: 76).

entre todos los espacios que componen el ámbito público de la *pólis*), la interpretación de papeles guiada por la *ἀπάτη* que se da sobre el escenario puede funcionar como paradigma frente a toda la serie de actividades públicas de los ciudadanos. En esta serie de intervenciones públicas, los sujetos deben actuar, ejecutar un rol, hacerse de los atavíos correctos y, en este sentido, el teatro y el trabajo de los actores funciona como una escuela de ciudadanía.

Mientras que en el fragmento gorgiano habíamos vislumbrado el uso del paradigma teatral para hablar de la ciudad, ahora nos encontramos, en la comedia aristofánica, con el teatro convertido en ciudad. Sin embargo, tanto desde una perspectiva como de la otra, el sofista y el comediógrafo parecen iluminar el carácter performativo de la política democrática de la Atenas clásica.

GORGAS, ARISTÓFANES Y LA POLÍTICA PERFORMATIVA DE ATENAS

El término *performance* cuenta con dos acepciones principales: la primera de ellas remite al acto de presentar una obra de entretenimiento e involucra la interpretación de papeles dramáticos, mientras que la segunda se refiere al proceso de realizar una tarea o función y puede suponer la visión de esta tarea en términos de eficiencia.⁷⁷ Auslander sugiere que, a su vez, los estudios sobre la *performance* se dividen en dos categorías generales: la de aquellos que se ocupan de los actos performativos propiamente dichos y la de aquellos que ponen el foco sobre las actividades que pueden ser analizadas *como* performativas.⁷⁸ De este modo, en el primer grupo se encuentran los trabajos específicos sobre el teatro, la danza o la música, y en el otro los enfoques que extienden la categoría de *performance* buscando abarcar toda una serie de rituales, ceremonias y actos públicos propios de cada cultura.

⁷⁷ *Oxford Dictionaries* (2010), Oxford University Press, consultado en: <http://oxforddictionaries.com/definition/performance>.

⁷⁸ Auslander (2003: 1-8).

En el marco de este segundo grupo, y desde el campo de la sociología, un pensador como Erving Goffman ha propuesto un particular cruce entre estética y vida cotidiana al analizar las acciones de los individuos (todas aquellas actividades que involucran procesos comunicativos entre quienes ejecutan un acto y quienes lo presencian) desde categorías teatrales.⁷⁹ Así, las actuaciones o performances de los sujetos se basan para Goffman en determinadas fachadas que buscan adecuarse a los valores acreditados por la sociedad y presentan una discrepancia entre los 'sí mismos' humanos y los 'sí mismos' sociales. Esta última característica se debe a la constitución del hombre como una criatura de impulsos variables que debe presentar al público un carácter estable, sin que ello suponga que los sujetos engañan deliberadamente. Según sostiene el sociólogo, la diferencia entre 'actuaciones honestas' y 'actuaciones falsas' no puede plantearse suponiendo que las primeras son productos involuntarios, mientras que las otras están industriosamente confeccionadas, pues, en definitiva, todos los actuantes proyectan apariencias artificiosas.⁸⁰ En suma, según el sociólogo, la vida es algo que se representa en forma dramática y si bien el mundo entero no es un escenario, no es fácil especificar los aspectos que establecen la diferencia.⁸¹

⁷⁹ Goffman (1959). La obra de Goffman debe situarse, ante todo, en el contexto de las investigaciones del departamento sociológico de la Escuela de Chicago donde Herber Blumer desarrolló el llamado interaccionismo simbólico, una propuesta que, a diferencia de las perspectivas macroscópicas y socio-estructurales, plantea un enfoque microscópico y socio-psicológico de la interacción social. Formado con el propio Blumer, Goffman propuso, en la década de los cincuenta, una variante de ese interaccionismo caracterizada por su teoría dramática de las relaciones sociales. Tal teoría fue expuesta por el sociólogo en *The Presentation of Self in Everyday Life* – obra publicada en formato breve por la Universidad de Edimburgo en 1956 y luego de manera completa en 1959 – y desarrollada, con algunas variantes, en dos ensayos aparecidos en la década de los sesenta: "Role Distance" (1961) y "Where the Action Is" (1967).

⁸⁰ Al respecto, Goffman (1959: 86-7) sugiere que aunque el papel del actuante no esté guionado de antemano y aunque actúe de manera irreflexiva, ello no niega el hecho de que se haya expresado de un modo dramatizado, de que se haya producido una actuación, solo afirma que las actuaciones son mejores que el conocimiento que se tiene de ellas.

⁸¹ Goffman (1959: 15-92).

En la década de los noventa e inspirados en trabajos como los de Goffman, pero también en autores como Turner, Bajtín o Foucault, una camada de clasicistas comenzó a aplicar la categoría de performance a las sociedades antiguas prestando especial atención a los comportamientos sociales y al componente visual de los rituales y actos públicos.⁸² Mientras que, ya a fines de la década, en el volumen titulado *Performance Culture and Athenian Democracy*, Goldhill justifica el uso de la categoría de performance en el estudio de la sociedad ateniense de los siglos V y IV a.C. al presentarla como una categoría heurística clave para explorar las áreas de actividad y los valores sobre los que se apoya la cultura democrática.⁸³ En este sentido, sostiene que los numerosos festivales, el teatro, el simposio, el gimnasio, la Corte, la Asamblea y hasta la *ἀγορά* misma representan espacios fundamentales de la vida democrática donde todos los individuos se dedican a desplegar, exhibir y competir por su estatus cumpliendo, en cada ámbito, con los papeles convenidos. Además, el propio Goldhill no deja de señalar las similitudes de estos espacios en cuanto a sus características performativas, similitudes que, por otra parte, supone, eran percibidas por los propios sujetos. Y, como prueba de ello, presenta el caso de los oradores que dramatizaban y manipulaban sus posiciones ante la masa presente en la Corte y en la *Ecclesia* tomando como modelo el funcionamiento del teatro.⁸⁴

Siguiendo esa línea iniciada por Goldhill, es posible sostener que la conciencia del isomorfismo de las instituciones públicas de Atenas y de la extensión del carácter performativo de la política democrática ya se encuentra, al menos de manera rudimentaria, en los razonamientos gorgianos y en la comedia aristofánica que hemos estudiado.⁸⁵ Las interrela-

⁸² Al respecto véase Hammer (2009: 32-4).

⁸³ Goldhill (1999: 1).

⁸⁴ *Ibidem*: 20-6.

⁸⁵ El sofista de Leontinos ya ha sido vinculado con el concepto de performance tanto por Cassin (1995: 27-99) como por Consigny (2001: 167-202), pero no en el sentido estricto que aquí proponemos. La autora francesa, estudiando sobre todo la tercera tesis del tratado *Sobre el No-Ser* y la concepción del *lógos* como poderoso soberano en *Encomio de Helena*, supone que, para el sofista, el *lógos* no conmemora el ser sino que *hace ser*. En este sentido, Cassin entiende que la palabra sofística es performativa no solo en un sentido epidíctico, sino también en un sentido austiniano, es decir, pro-

ciones planteadas entre teatro y sofística nos han permitido sostener, en primer lugar, que el funcionamiento de la tragedia pudo haberle ofrecido a Gorgias la posibilidad de pensar estéticamente la política de su tiempo por medio de la *ἀπάτη* y, en segundo lugar, con esta *ἀπάτη* como hilo conductor, hemos podido entrever los principios y las consecuencias del enfoque gorgiano a través del prisma burlesco de la comedia aristofánica. Entonces, dadas estas interrelaciones entre sofística y teatro, ahora nos es posible, desde ambas perspectivas, vislumbrar el isomorfismo al nivel de las instituciones y la performance al nivel de los individuos.

En el primer nivel, Gorgias nos permite pensar una analogía entre el teatro y los otros espacios públicos de la ciudad tanto por el cruce que parece operar en el fragmento B23 entre los conceptos de *ἀπάτη* y *δίκαιος* como por la vinculación entre este fragmento y el B23a. Gracias a esa vinculación, podemos suponer una extensión del engaño (propio de la palabra poética) al ámbito retórico-político de la ciudad. En este marco y ya al nivel de los individuos, el sofista de Leontinos presenta al poeta trágico (y, podríamos agregar, a los actores) y al *ρήτωρ* ‘engañando’ a su auditorio no solo a través del *lógos*, sino también a través de lo que muestran de sí a los otros. Este aspecto sonoro y visual del engaño, que había aparecido en los discursos retóricos y que incluso es posible adjudicar al propio Gorgias en su labor como *ρήτωρ*,⁸⁶ nos da la pauta de una performance que podríamos denominar social: toda intervención pública, toda performance, implica el uso de fachadas (como las que proponía Goffman y que, en *Defensa de Palamedes*, aparecían implícitamente), y a través de ellas los individuos parecen hablar y mostrarse engañando, tal que su engaño es justo y los que lo saben apreciar sabios. Justos y sa-

ductora del mundo (al respecto véase Austin [1962]). Por otro lado, unos años después e ignorando la obra de Cassin, Consigny se concentra en el costado epidíctico del término. El autor propone que, en sus textos y discursos, Gorgias se sirve del recurso de la teatralidad encarnando explícita e intencionalmente roles específicos como el de erudito metafísico en *SNS*, el de orador oficial ateniense en su *Epitafio*, el de defensor de la mujer vilipendiada en *EH* o el papel del propio Palamedes en *DP*.

⁸⁶ Gorgias prestaba especial atención no solo al aspecto discursivo de sus intervenciones retóricas, sino también al visual. En este sentido, Eliano recoge la historia según la cual Hipias y el propio Gorgias se presentaban en público con vestidos de púrpura (DK82A9).

bios porque conscientes de los valores agonales y las reglas de juego de la ciudad⁸⁷ (reglas que remiten al paradigma teatral donde los espectadores deben suspender el descreimiento y dejarse engañar), los individuos se comprometen a engañar y ser engañados por los otros.

Por el lado de Aristófanes, y al nivel de las instituciones, sus comedias presentan un evidente isomorfismo entre la escena teatral y la *Ecclésia* y luego entre la ciudad toda y esa misma escena. Las analogías tienen, claro está, una base concreta, pues en el teatro solía sesionar la Asamblea y los planteos son explícitos: en las primeras líneas de *Acarnienses*, el escenario funciona directamente como un órgano asambleario, mientras que en *Aves* toda una ciudad se construye de manera consciente en medio de coordenadas escenográficas. Reflexionar sobre el teatro, la mencionada meta-teatralidad, parece en Aristófanes un sinónimo de reflexionar sobre la política de la ciudad y viceversa, pero el planteo no se detiene al nivel de las instituciones. Bajo el prisma de la escena teatral, de los espacios públicos representados en ella, el ciudadano aparece preso de la interpretación de papeles, del uso de disfraces a través de la *ἀπάτη*. Entonces, si el actor es un ciudadano, el ciudadano es como un actor y así, como advertía Goffman, los límites de lo teatral se tornan absolutamente difusos.

Finalmente, la índole y el rol de la *ἀπάτη*, los sentidos políticos de la meta-teatralidad y la preocupación por el disfraz parecen iluminar desde los planteos de Gorgias y Aristófanes la dimensión performativa de la democracia ateniense, la dramática (en todo sentido) condición del ciudadano que, en el ámbito público de la *pólis*, no puede *ser* más que representando un papel, que no puede *ser* más que apareciendo.

⁸⁷ Véase Consigny (2001: 132).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, traducciones y comentarios

- BALZARETTI, L. (2007): *Aristófanes. Aves*, Buenos Aires.
- BERNARDAKIS, G. N. (1888): Plutarch, *Moralia*, Leipzig, Vol. I.
- CAVALLERO, P. (et. al.) (2008): *Nubes de Aristófanes*, Buenos Aires.
- CRESPO, E. (2008): *Homero, Ilíada*, Barcelona.
- DIELS, H. y KRANZ, W. (1951-1952⁶): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 3 vols.
- DOVER, K. (1968): *Aristophanes' Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- FERNÁNDEZ, C. (2009): *Aristófanes. Las Asambleístas*, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, P. y SCHVARTZ, S. (2011): *Aristófanes, Ranas*, Buenos Aires.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1993): *Aristófanes. Los Acarnienses. Los Caballeros*, Madrid.
- JIMÉNEZ, A. P. (2000): *Hesíodo. Obras y Fragmentos*, Barcelona.
- MARCOS, G. E. Y DAVOLIO, M. C. (2011): *Gorgias. Encomio de Helena*, Buenos Aires.
- MELERO BELLIDO, A. (1996): *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid.
- OLSON, S. D. (2002) (ed.): *Aristophanes' Acharnians. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson*, Oxford.
- PIQUÉ ANGORDANS, A. (1985): *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona.

Lexicología

- LIDDELL, H. & SCOTT, J. (1996): *Greek English Lexicon*, 9^oed., Oxford. (LSJ)
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Paris.

Bibliografía secundaria

- ALLAN, W. (2005): "Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition" en Gregory J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*, Pondicherry, pp. 71-82.
- AUSLANDER, P. (2003) (ed.): *Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies*, Oxon.
- AUSTIN, J. (1962): *How To Do Things With Words*, Second Edition, Oxford.
- BELFIORE, E. (1983): "Plato's Greatest Accusation against Poetry", *New Essays on Plato*, *Canadian Journal of Philosophy*, Supplementary Vol. IX: 39-62.

- BONS, J.A.E. (2004): "Plutarch as Source for Early Greek Rhetoric: The Case of Gorgias FRG. 23 DK", en de Blois, L., Bons, J.A.E., Kessels, T. y Schenkeveld, D. M. (eds.): *The Statesman in Plutarch's Works*, Proceedings of the 6th Conference of the International Plutarch Society 1, Leiden, pp. 237-248.
- BOWIE, A. M. (1993): *Aristophanes. Myth, Ritual And Comedy*, Cambridge.
- BUIS, E. J. (2008): "Diplomáticos y farsantes (Ar. Ach. 61-175): Estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense", *Estudios griegos y europeos* 18: 249-266.
- (2009): "Fragmentos de un discurso jurídico: la descontextualización del léxico judicial y su eficacia cómica en *Comensales de Aristófanes*", *EMERITA LXXVII* 1: 79-108.
- CASSIN, B. (1995): *L'effet sophistique*, Paris.
- CAVALLERO, P. (2006): "Trygoidía: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes", *EMERITA LXXIV*: 89-112.
- (2007): "Sócrates como chivo expiatorio o sobre la identificación de Aristófanes y Sócrates", *Circe* 11: 91-100.
- COLLARD, C. (2003): "Formal Debates in Euripides' Drama", en Mossman, J. (ed.): *Oxford Readings in Euripides*, Oxford.
- CONACHER, D. (1998): *Euripides and the Sophists*, London.
- CONSIGNY, S. (2001): *Gorgias. Sophist and Artist*, Columbia.
- CORDERO, N. L. (1978): "Lenguaje, verdad y comunicación en Gorgias", *Escritos de Filosofía* 1: 135-142.
- DE CARLI, E. (1971): *Aristofane e la sofistica*, Firenze.
- DETIENNE, M. (1967): *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris. (citamos según trad. esp. de: Herrera, J. (1981): *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid).
- DE ROMILLY, J. (1973): "Gorgias et le pouvoir de la poésie", *The Journal of Hellenic Studies* 93: 155-162.
- (1988): *Les grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris (citamos según trad. esp. de: Giralt Gorina, P. (2010): *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles*, Madrid).
- EDMUNDS, L. (1985): "Aristophanes' Socrates", *PBACAP* 1: 209-30.
- ENOS, R. L. (1992): "Why Gorgias of Leontini Traveled to Athens: A Study of Recent Epigraphical Evidence", *Rhetoric Review* 11 1: 1-15.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2010): "La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la comedia griega antigua", *SYNTHE-SIS* 17: 81-97.

- GASTALDI, V. y GAMBON, L. (2006): *Sofística y Teatro Griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca.
- GOFFMAN, E. (1959): *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh (citamos según trad. esp. de: Torres Perrén, H. y Setaro, F. (2009): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires).
- GOLDHILL, S. (1986): *Reading greek tragedy*, New York.
- GOLDHILL, S. y Osborne, R. (edd.) (1999): *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge.
- GUTHRIE, W.K.C. (1969): *A history of greek philosophy. Volume III: The fifth century enlightenment*, Cambridge (citamos según trad. esp. de: Rodríguez Feo, J. (1994): *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*, Madrid)
- HALLIWELL, S. (2005): "Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy" en Gregory J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*, India, pp. 394-412.
- HAMMER, D. (2009): "What is Politics in the Ancient World?" en Balot, R. (ed.): *A companion to Greek and Roman political thought*, Sussex, pp. 20-36.
- HAVELOCK E. A. (1968): "The Socratic Self As It Is Parodied in Aristophanes' Clouds", *YCS* 22: 1-18.
- HESK, J. (2000): *Deception and Democracy in Classical Athens*, Cambridge.
- KONSTAN D. (2011): "Socrates in Aristophanes' Clouds", en Morrison D. (ed.): *The Cambridge Companion to Socrates*, New York, pp. 75-90.
- LESKY, A. (1963): *Geschichte der griechischen literatur*, AG Verlag (citamos según trad. esp. de: Díaz Regañon, J. y Romero B. (1989): *Historia de la literatura griega*, Madrid)
- MAHOOD, M. M. (1987): *Shakespeare. The Merchant of Venice*, Cambridge.
- MAZZARA G. (1999): *Gorgia. La Retorica del Verosimile*, Sankt Agustin.
- MCDONALD, W. (1943): *The Political Meeting Places of the Greeks*, London.
- NIGHTINGALE, A. W. (1995): *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge.
- NUSSBAUM M. (1980): "Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom", *KCS* 26: 43-97.
- (1986): *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge.
- OBER, J. (1989): *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton.
- (1998): *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton.
- PALUMBO, L. (2008): *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli.

- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1953): *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- PUCHNER, M. (2010): *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford.
- RANKIN, H. D. (1983): *Sophists, Socratics and Cynics*, New Jersey.
- ROSEN, S. (1988): *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, New York.
- ROSENMEYER, T. G. (1955): "Gorgias, Aeschylus, and Apaté", *The American Journal of Philology* 76, No. 3: 225-260.
- SEGAL, C. P. (1962): "Gorgias and the Psychology of the Logos", *Harvard Studies in Classical Philology* 66: 99-155.
- SCHUHL, P. M. (1952): *Platon et l'art de son temps*, Paris.
- SLATER, N. W. (1997): "Performing the City in *Birds*", en Dobrov, G. W. (ed.): *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, pp. 75-94.
- (2002): *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Pennsylvania.
- SPANGENBERG, P. (2010): "Persuasión y apáté en Gorgias", *HYPNOS*, 24, No. 1, pp. 69-92.
- TARRANT, D. (1955): "Plato as Dramatist", *The Journal of Hellenic Studies* 75: 82-89.
- UNTERSTEINER, M. (1949): *I Sofisti*, Torino.
- VANDER WAERDT, P. (1994): *The Socratic Movement*, Ithaca.
- VERDENIUS, W. J. (1981): "Gorgias' doctrine of deception" en Kerferd, G. (ed.): *The sophists and their legacy*, Wiesbaden, pp. 116-128.
- VERNANT, J-P. (1965): *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris (citamos según trad. esp. de: López Bonillo, J. D. (1983): *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona).
- WALLACE, R. W. (1998): "The Sophists in Athens", en Boedeker, D. y Raaflaub, K. A. (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, pp. 127-155.
- WORTHINGTON, I. (2007): "Rhetoric and Politics in Classical Greece: Rise of the Rhetores" en Worthington, I. (ed.) *A companion to greek rhetoric*, Singapore, pp. 255-271.
- ZEITLIN, F. I. (2002): "Playing the other: theater, theatrical and the feminine in greek drama" en McClure, L. K. (ed.): *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*, Oxford, pp. 103-138.