



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La sofística y su enfoque performativo de la pólis ateniense

Apariencia, visión y mirada del otro en Protágoras, Antifonte y Gorgias

Autor:

Álvarez, Lucas Manuel

Tutor:

Marcos, Graciela

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Clásicos

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS DE MAESTRÍA

**La sofística y su enfoque
performativo de la *pólis* ateniense**

**Apariencia, visión y mirada del otro
en Protágoras, Antifonte y Gorgias**

Maestrando: Prof. Lucas M. Álvarez

Directora: Dra. Graciela E. Marcos

Codirector: Dr. Emiliano J. Buis

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
2014

Índice

Prólogo	2
Introducción	3
Capítulo I: El movimiento sofístico	12
Capítulo II: El concepto de <i>performance</i> y la <i>pólis</i> ateniense del siglo V	36
II.1 El concepto de <i>performance</i>	36
II.2 El comportamiento social como <i>performance</i> histriónica: la propuesta de Goffman	39
II.3 Una Atenas performativa: la propuesta de Goldhill	44
Capítulo III: Protágoras	59
III.1 El Gran Discurso de Protágoras	59
III.2 Aparecer y ser en el marco de la ciudad	67
III.3 Balance: Protágoras y su enfoque performativo	94
Capítulo IV: Antifonte	97
IV.1 La caracterización del espacio público en <i>Sobre la verdad</i>	97
IV.2 El rol de la vergüenza y el paradigma teatral en los discursos forenses	114
IV.3 Balance: Antifonte y su enfoque performativo	127
Capítulo V: Gorgias	130
V.1 Visibilidad integral y reciprocidad visual en el espacio público	131
V.2 Engaño, teatro y política en el fragmento B23	145
V.3 Balance: Gorgias y su enfoque performativo.....	170
Conclusiones finales	175
Abreviaturas	182
Bibliografía	184

Prólogo

La presente tesis de Maestría ha sido elaborada bajo la dirección de la Dra. Graciela Marcos y la co-dirección del Dr. Emiliano Buis. Mi infinito agradecimiento se dirige, ante todo, a ellos que han sabido leer con paciencia y dedicación los incontables borradores y me han orientado en los campos de la filosofía y la filología, campos entre los que se desarrolla este trabajo. Agradezco también a los profesores de la Maestría en Estudios Clásicos en cuyos seminarios han germinado algunas de las ideas que terminaron dándole forma a los capítulos. Finalmente, agradezco a mi familia – a mis padres, Alicia y Marcelo, y a mi hermana Vanesa – por su apoyo y comprensión y a Verónica por tener todas las respuestas.

Introducción

Entre los siglos VIII y VII a.C.,¹ el mundo griego padece una serie de mutaciones decisivas que lo conducen de la civilización palacial micénica al universo de las *póleis*. La emergencia de estas *póleis* supone cambios de orden económico, social y político, pero también una transformación de la mentalidad propia de los griegos. Esos cambios y transformaciones se observan, fundamentalmente, en la desaparición progresiva de la figura de los monarcas que controlaban la vida social; en la sustitución de las estructuras jerárquicas por nuevos tipos de relaciones sociales basadas en la simetría y la reversibilidad; en el abandono de una actitud signada por la sumisión a la verdad de la tradición; en la promoción de la palabra como el instrumento político por antonomasia y en el carácter de plena publicidad que adquieren las manifestaciones clave de la vida ciudadana.² En el siglo IV, cuando las ciudades ya se habían convertido en los centros neurálgicos del universo de los griegos, Aristóteles parece confirmar la trascendencia de esos dos últimos factores al considerarlos criterios decisivos de la definición de una verdadera *pólis* que supone tanto la comunicación colectiva (quien no puede comunicarse no puede participar de la ciudad) como la existencia de una comunidad visual (de una sociedad del cara-a-cara que excluye las grandes distancias territoriales).³ Por lo tanto, los límites de una ciudad parecen quedar establecidos por las palabras proferidas y oídas y por las apariencias producidas y percibidas.

Un siglo antes, en la Atenas del V, las transformaciones que impuso la *pólis* confluyeron con la instauración de la democracia y de las diversas formas culturales, artísticas e intelectuales que plantearon modos de representarla. Los panfletos políticos, los edificios públicos, las tragedias y las comedias, el discurso histórico, la filosofía y la sofística, cada una a su manera, desarrollaron una especie de ‘conciencia de sí’ de esa *pólis* democrática. Los sofistas, que irrumpieron justamente en esa escena política e intelectual, contribuyeron de manera decisiva en la conformación y, en algunos casos, justificación teórica e ideológica de esa democracia. Ahora bien, estos sofistas han sido vinculados especialmente con la teoría y la práctica de uno de los factores sintomáticos de la *pólis*

¹ Salvo indicación contraria, todas las referencias a siglos serán de a.C.

² Sobre estos rasgos de la transformación del universo espiritual griego, véase el clásico trabajo de Vernant (1962).

³ Véase *Pol.* I 2, 1253a7-18 y III 4, 1276a24-32.

como lo es el *lógos*. No obstante, aquí nos proponemos iluminar una serie de reflexiones – no del todo exploradas – que giran en torno al último de los factores que hemos mencionado: el carácter público de las manifestaciones clave de la vida ciudadana. En este sentido, el objeto de nuestro estudio es el enfoque teórico sobre el funcionamiento del ámbito público de la *pólis* ateniense que algunos de los sofistas más destacados habrían elaborado y compartido. Nos encargaremos, en particular, de su enfoque sobre el comportamiento ciudadano en ese espacio y, por esta razón, nos serviremos del concepto de *performance* que, a pesar de las distancias que mantiene con el mundo griego antiguo, nos permitirá precisar las características y la naturaleza de esa singular perspectiva sofística.

La hipótesis general de nuestro trabajo descansa entonces sobre la adjudicación de un enfoque de naturaleza performativa a los sofistas Protágoras, Antifonte y Gorgias. En efecto, teniendo en cuenta uno de los sentidos específicos de un concepto polisémico como el de *performance*, apuntaremos a demostrar que esos sofistas: a) delimitaron – de formas más o menos evidentes – los ámbitos privado y público de la *pólis*, caracterizando a este último bajo el signo de la visibilidad; b) concibieron la práctica ciudadana como una determinada proyección de palabras y apariencias en ese espacio público de la ciudad; c) estimaron que esas apariencias representan el eje y el sostén del funcionamiento de la propia *pólis* y que, a través de ellas, a los ciudadanos les es posible cumplir con una serie de roles que implican aparentar lo instituido por la comunidad y ocultar aquello que lo contraría; d) apelaron – explícita o implícitamente – al paradigma teatral imperante en la época con el objeto de examinar esas apariencias y e) evidenciaron la preeminencia sobre los comportamientos ciudadanos de un sentimiento como la vergüenza que, en su funcionamiento, responde a la mirada de los otros extendida en una esfera pública. Asimismo, buscaremos demostrar que f) dicho enfoque performativo resulta coherente con ciertos postulados gnoseológicos y ontológicos (o, en todo caso, anti-ontológicos) que los sofistas habrían desarrollado cuestionado el acceso del hombre a lo real y privilegiando, en su lugar, el espacio del aparecer.

Tanto algunos de los términos y objetos clave que hemos mencionado como la operación misma sobre la que descansa la hipótesis general comportan una serie de dificultades que es necesario explicitar. Entonces, a continuación diremos algunas palabras, por un lado, sobre los inconvenientes que plantea toda aproximación al

movimiento sofístico, por el otro, sobre la polisemia que conlleva un término como el de *performance* y, finalmente, nos referiremos a los peligros que surgen en toda aplicación de categorías modernas al mundo antiguo.

El análisis del pensamiento de los sofistas supone, al menos, dos dificultades de consideración. Por una parte, el investigador debe lidiar con el *corpus* fragmentario de sus obras que, con frecuencia, impide apreciar los verdaderos alcances de las tesis allí expuestas. Por otra parte, debido a la naturaleza indirecta de esos fragmentos – salvo rara excepción – y la mala fama que los propios sofistas despertaron entre algunos de sus coetáneos y entre los pensadores del siglo IV, el investigador debe sortear la interpretación sesgada que, en la mayoría de los casos, se filtra en los testimonios ofrecidos. Sin embargo, es gracias a la crítica radical ejercida contra los sofistas por filósofos como Platón y Aristóteles que muchos de sus textos han llegado hasta nuestros días. Por esa razón, y considerando que la obra platónica representa una vía de acceso privilegiada para el estudio del movimiento que nos ocupa, en nuestro trabajo apelaremos a la letra de esos diálogos con el objeto de identificar los rasgos del sofista histórico en el marco de la construcción y, en el peor de los casos, caricaturización de su figura. Asimismo, con el objeto de multiplicar los recursos a la hora de enfrentarse a los fragmentos en cuestión, recurriremos a los testimonios de Homero, Hesíodo y Simónides, a pasajes de piezas teatrales (fundamentalmente las aristofánicas), a fragmentos de los presocráticos, a los tratados hipocráticos y a ciertos testimonios históricos que nos ayudarán no solo a contextualizar y reconstruir el pensamiento de los sofistas, sino también a apreciar los alcances de sus razonamientos.

En relación con el concepto de *performance*, al que apelaremos con el fin de delimitar la naturaleza del enfoque sofístico, es necesario señalar que su uso plantea dos grandes problemas: su polivalencia y el riesgo de caer en anacronismos. Se ha advertido que, lejos de brindar una definición satisfactoria, el concepto en cuestión se vuelve susceptible de ser impugnado debido al desacuerdo continuo sobre su significado.⁴ Por esa razón, y luego de precisar las acepciones principales del término, nos ocuparemos de deslindar dos tipos de enfoques: los que se ocupan de actos performativos estéticos y los que ponen el foco sobre ciertas actividades que pueden ser analizadas como performativas. A su vez, subdividiremos este último enfoque entre aquellos teóricos que

⁴ Al respecto, véase Harrison y Liapis (2013): 1-2.

hacen hincapié en los comportamientos verbales de aquellos otros que se ocupan de los comportamientos no-verbales. Y es precisamente en este punto donde radica parte de la originalidad de nuestro planteo. En efecto, el concepto de *performance* ya ha sido vinculado con el movimiento sofístico por la investigadora Cassin. En su estudio del tratado *Sobre el no-ser* del sofista Gorgias, la autora francesa afirma que en el discurso tematizado y practicado por Gorgias y la sofística no hay únicamente un efecto ‘retórico’ sobre el oyente, sino también un ‘efecto mundo’: el *lógos* es eficaz sobre ese mundo, lo transforma, lo “performa”. Por lo tanto, según la propia Cassin, “el discurso sofístico no es solo performativo en el sentido epidéictico del término, sino un performativo con todas las de la ley, en el sentido austiniano [...] es demiúrgico, fabrica el mundo, lo hace acaecer.”⁵ No obstante, en nuestro trabajo, y sin negar las tesis de Cassin, intentaremos demostrar que la vinculación entre el movimiento sofístico y el concepto en cuestión podría extenderse mucho más allá de los efectos del *lógos*, pues, en sus reflexiones, los sofistas no solo hacen hincapié en una especie de *performance* discursiva, sino también en otra de naturaleza más bien corporal.

Con respecto al segundo problema que plantea el uso del concepto de *performance*, urge advertir que su vinculación con el enfoque sofístico supone un riesgo que atraviesa cualquier intento por comprender alguna dimensión del mundo antiguo desde categorías modernas: el riesgo del anacronismo, el riesgo de hacerle decir a los antiguos aquello que no dijeron, aquello que nunca podrían haber dicho. Sin embargo, habida cuenta de las dificultades que entraña el estudio de la sofística, creemos, siguiendo a Longo, que la diversidad del universo griego debe estudiarse sin prescindir de propuestas y trayectos metodológicos, aunque manteniendo, en simultáneo, una conciencia firme sobre su peculiaridad y especificidad históricas.⁶ En este sentido, nos apartamos tanto de aquellas propuestas que intentan colocar a los griegos lo más lejos posibles de nuestro presente, pero también de aquellas otras que buscan hacer de ellos nuestros contemporáneos.⁷ La primera nos resulta inviable en la medida en que solo por obra de un milagro es posible ponernos a nosotros mismos entre paréntesis a la hora de investigar el pasado y la

⁵ Cassin (1995): 72.

⁶ Longo (2009): 9.

⁷ Al respecto, véase Barney (2006: 77-9), quien, justamente, llamó la atención sobre los intentos de rehabilitación del movimiento sofístico que buscan convertir a los sofistas en contemporáneos: racionalistas iluministas para Hegel, victorianos para Grote, perspectivistas cínicos para Nietzsche, filósofos analíticos morales para Barnes, postmodernistas para Fish y Jarrat o proto-feministas para Ballif.

segunda propuesta nos resulta inadecuada en la medida en que la singular experiencia griega se termina diluyendo en una red de concepciones modernas.

Nuestra intención aquí, siguiendo ahora a Loraux, supone explicitar las mediaciones que intervienen en nuestro estudio y respetar esa rigurosa prohibición de concebir a los griegos al margen de sus palabras.⁸ Consideramos que, a pesar de su modernidad, de su distancia respecto de la particular experiencia griega, un concepto como el de *performance* nos permite abrir un horizonte de comprensibilidad a partir del cual es posible reconstruir aquello que los fragmentos solo nos ofrecen de manera parcial. Asimismo, esquivando toda ilusión de anticipación, la idea no es hacer de los sofistas nuestros contemporáneos ni unos teóricos performativos *avant la lettre*. Muy por el contrario, con la ayuda del concepto de *performance*, buscaremos unificar ciertos sentidos que atraviesan el uso recurrente de una serie de términos como los de αἰδώς, αἰσχύνη, φαντασία, νόμος, δόξα ο ἀπάτη. Según entendemos, tal operación resulta provechosa, en primer lugar, porque permite dilucidar las perspectivas compartidas entre los miembros del movimiento que hacen de él un grupo de relativa homogeneidad; en segundo lugar, porque permite poner en evidencia la naturaleza particular de sus concepciones de la ciudad y la política democrática de su tiempo; y, por último lugar y fundamentalmente, porque arroja luz sobre aspectos del movimiento no del todo explorados.

Para concluir esta introducción, ofreceremos, a continuación, un resumen de los puntos principales de cada uno de los cinco capítulos que componen nuestra tesis con el objeto de justificar la organización de la misma. En términos generales, los dos primeros capítulos están dedicados a los bloques temáticos centrales, *i.e.* a la sofística y al concepto de *performance*, y en los últimos tres nos volcamos al estudio puntual del *corpus* sofístico que hemos seleccionado. Ese *corpus* está compuesto, en el caso de Protágoras, por el segmento del diálogo platónico *Protágoras* en el que el sofista interviene (*Prot.* 320c - 328d2) y por los fragmentos DK80B1 y DK80B4; en el caso de Antifonte, por su tratado *Sobre la verdad* (DK87B44) y por dos de sus discursos forenses: *Contra la madrastra por envenenamiento* (I) y *Sobre el coreuta* (VI) y en el caso de Gorgias, por dos de sus discursos retóricos (*Encomio de Helena* y *Defensa de Palamedes* [DK82B11 y DK82B11a]) y por los fragmentos DK82B23, DK82B23a y DK82B26. A su vez, hemos recurrido, por un lado, a ciertos capítulos de los *Dissoi Lógoi* con el fin de probar la extensión de ciertos postulados protagóricos y

⁸ Loraux (2005): 204.

gorgianos y, por otro lado, al tratado hipocrático *Sobre la dieta* y a dos comedias aristofánicas (*Acarnienses* y *Asambleístas*) con el objeto de establecer una serie de nexos con la concepción de la ἀπάτη que sostiene Gorgias.

Particularmente, en el Capítulo I, nos ocupamos, ante todo, de los significados y del proceso de resemantización del término σοφιστής que, en la segunda mitad del siglo V, comenzó a designar a los pensadores del movimiento que nos convoca. Luego, nos detenemos en algunas consideraciones sobre el papel de los sofistas en el ámbito intelectual de Atenas y, por último, exponemos los lineamientos teóricos generales de dicho movimiento. En tres apartados sucesivos, presentamos los aportes sofísticos formulados en el campo ontológico-epistemológico, en el lingüístico y en el político. Este grupo de aportes no solo nos permitirá descubrir el espíritu compartido por estos pensadores – espíritu que nos habilitaría a hablar de un ‘movimiento’ – sino que, además, representan una serie de coordenadas donde, *a posteriori*, nos será posible situar el singular enfoque performativo sobre la *pólis*. Asimismo, en paralelo a aquellos aportes, expondremos ciertas características sobresalientes de esa *pólis* que se encuentran en íntima relación con las reflexiones sofísticas.

El capítulo II está consagrado al concepto de *performance* y se encuentra dividido en tres partes. En la primera de ellas, detallamos sus significados, deslindamos una serie de enfoques particulares y, sin pretender adentrarnos en los pormenores de su compleja historia, ofrecemos un breve repaso por las principales propuestas teóricas que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, apelaron al concepto en cuestión. En la segunda parte, nos detenemos en los análisis de Goffman que pueden proveernos de un apropiado marco teórico debido a su minuciosa exploración, desde el campo de la sociología, de los modos teatrales a través de los cuales los individuos interactúan entre ellos. En la última parte del capítulo, exploramos la propuesta de Goldhill, quien se ha encargado de salvar las distancias entre el moderno concepto de *performance* y el mundo antiguo. Además, en el marco de esa propuesta, presentamos el isomorfismo de las instituciones cívicas de la *pólis* ateniense, *i.e.* las similitudes estructurales y funcionales que atravesaban la Asamblea, los tribunales y el teatro, y nos encargamos de poner de manifiesto la importancia que adquiere un concepto como el de la vergüenza en ese panorama performativo de la Atenas clásica.

En el capítulo III, abordamos el enfoque de Protágoras a través de un detallado análisis de algunos de sus fragmentos y, fundamentalmente, de su intervención en el diálogo platónico *Protágoras*. Habiendo presentado, en la primera parte del capítulo, los tres segmentos de dicha intervención (el mito de Prometeo, el pasaje explicativo de ese mito y el razonamiento que los acompaña), en la segunda parte nos encargamos de poner en evidencia su enfoque sobre la *pólis* que, según entendemos, se despliega en tres operaciones: en *i*) la incorporación, en el marco del mito, de la virtud del *αἰδώς* como condición de posibilidad de esa *pólis*; en *ii*) la postulación, en el pasaje explicativo, de la necesidad de que los ciudadanos aparezcan participando de la justicia y en *iii*) la descripción, en el razonamiento, de la educación de los niños. Intentaremos demostrar que, mediante la primera de esas operaciones, Protágoras concibe el espacio público de la ciudad como un ámbito atravesado por la mirada evaluadora de sus miembros; que, mediante la segunda, el sofista entiende que ese espacio se encuentra gobernado por las apariencias que proyecta cada uno de los ciudadanos (en este caso, su uso del verbo *φαίνω* nos permitirá establecer una serie de conexiones con algunos de sus fragmentos y las consecuencias, en el plano político, de su concepción de la *φαντασία*) y que, mediante la última operación, el mismo sofista supone que los límites tanto de lo que se evalúa como de lo que se proyecta son incorporados en la educación iniciática de los atenienses. Asimismo, pondremos en evidencia su apelación al paradigma teatral a la hora de comparar el aparecer injusto de los ciudadanos. Finalmente, en la tercera parte del capítulo, ofrecemos un balance general del enfoque performativo de Protágoras.

En el capítulo IV, nos enfrentamos al enfoque ofrecido por Antifonte, lo que nos obliga a considerar, ante todo, la controvertida cuestión sobre su identidad. En este sentido, repasamos los argumentos de las dos posturas principales que intervienen en la discusión; a saber: la ‘unitaria’ (que defiende la existencia de un único Antifonte) y la ‘analítica’ (que plantea la existencia de, al menos, dos autores con el mismo nombre). Una vez señalados esos argumentos, y desde una postura unitaria, nos abocamos al estudio del enfoque antifonteo por medio de un cuidadoso análisis de su tratado *Sobre la verdad* y de dos de sus discursos retóricos: *Contra la madrastra por envenenamiento* (I) y *Sobre el coreuta* (VI). En la primera parte del capítulo, abordamos algunos fragmentos de dicho tratado, considerando que el planteo trazado por el sofista supone, sobre todo, un análisis de las concepciones populares sobre la justicia y una lúcida observación de la conducta del

hombre en sociedad. En particular, nos concentramos en el fragmento A de *Sobre la verdad* con el objeto de poner en evidencia los marcos regulatorios de la acción de un individuo que plantea Antifonte. Esos marcos son, en primer lugar, la ciudad de la que se forma parte (marco que excluye a otras posibles ciudades) y, en segundo lugar, el ámbito público de dicha ciudad (marco que excluye a un ámbito privado). A partir de este planteo, explicitamos los vínculos que el sofista establece entre la presencia de testigos, la mirada de esos testigos y la aparición de la vergüenza (*αἰσχύνη*), vínculos que hacen del ámbito público un espacio donde lo que cada ciudadano muestra y oculta con respecto a sus acciones se vuelve un factor determinante. En la segunda parte del capítulo, emprendemos la lectura de los discursos retóricos de Antifonte, en cuyas líneas advertimos no solo una reiteración de algunas de las vinculaciones establecidas en el tratado, sino también la incorporación del paradigma teatral. Concretamente, nos ocupamos del discurso titulado *Sobre el coreuta* (VI) – donde se explicitan una serie de tácticas para estar libre de vergüenza que involucran la mirada de los otros y la imagen que cada uno construye y proyecta de sí mismo – y del discurso *Contra la madrastra por envenenamiento* (I) – donde el logógrafo, apelando al universo visual compartido por sus oyentes, equipara la imagen negativa de la acusada con una figura mítico-dramática –. Por último, en la tercera parte del capítulo, brindamos las conclusiones correspondientes al enfoque performativo de Antifonte.

En el capítulo V, nos encargamos, en primer lugar, del enfoque sobre la *pólis* ofrecido por Gorgias en sus discursos retóricos (en *Encomio de Helena*, pero sobre todo en *Defensa de Palamedes*) y, en segundo lugar, nos aventuramos a iluminar una serie de nexos que pueden establecerse entre la concepción de la *ἀπάτη* que sostiene el sofista y aquella que aparece en un tratado hipocrático y en las comedias aristofánicas. En la primera parte del capítulo, se analiza la clasificación operada en la introducción de *Defensa de Palamedes* entre una muerte natural y una muerte justa o violenta producto de la decisión de los jueces de un tribunal. Esta clasificación le permite a Gorgias introducir el fenómeno de la vergüenza (como una característica exclusiva de la muerte que pueden provocar los hombres) y es retomada, con otros términos, al final de la disertación donde se admite que la muerte natural es preferible por sobre la fama vergonzosa. Frente a la muerte violenta y a la fama vergonzosa, el orador distingue una vida en comunidad que no es otra que aquella signada por el honor, por la confianza y por la mirada de todos que se posan

sobre las acciones de todos, razón por la cual cada uno debe mostrarse de manera justa. Para concluir con esta primera parte, vinculamos la importancia otorgada a la visión en *Defensa de Palamedes* con el lugar que se le concede a la ὄψις en *Encomio de Helena*. En la segunda parte del capítulo, consideramos, en primer término, el concepto de engaño (ἀπάτη) que aparece vinculado con el poder persuasivo del *lógos* y, en particular, con las cualidades del discurso poético en *Encomio de Helena* §9. En segundo término, y luego de explicitar las vinculaciones entre Gorgias y el universo teatral ateniense, nos ocupamos especialmente del fragmento B23 donde el sofista ofrece un razonamiento sobre el uso y el valor del engaño en la tragedia. A partir de un cuidadoso estudio de sus términos clave (hablamos de ἀπάτη, δίκαιος y σοφός) y de su relación con el fragmento B23a, intentaremos probar que aquel razonamiento habilita una lectura tanto estética como política. En efecto, Gorgias estaría extendiendo los alcances del engaño sobre el espacio público de la *pólis*, consumando de este modo una especie de *estetización* de la política. Por último, nos encargamos de estudiar una serie de pasajes del tratado hipocrático *Sobre la dieta* y de las comedias de Aristófanes (particularmente de *Acarnienses* y de *Asambleístas*) con el fin de establecer ciertos nexos y posibles proyecciones de la concepción gorgiana de la ἀπάτη. En la tercera parte del capítulo presentamos las conclusiones correspondientes al enfoque performativo de Gorgias.

Finalmente, en la sección destinada a las conclusiones, se ofrece un balance general de nuestro estudio del enfoque performativo de la sofística en el que intentamos iluminar los puntos en común de las perspectivas particulares desarrolladas por Protágoras, Antifonte y Gorgias.

Capítulo I

El movimiento sofístico

Dado que el propósito de nuestra investigación es explicitar el singular enfoque teórico sobre el funcionamiento de la *pólis* ofrecido por el movimiento sofístico, ante todo debemos determinar el alcance de los términos ‘movimiento’ y ‘sofística’. En este sentido, y luego de precisar los significados de *σοφιστής*, expondremos ciertos lineamientos generales del pensamiento de los sofistas, particularmente, un conjunto de aportes formulados en tres campos: el ontológico-epistemológico, el lingüístico y el político. La exposición de esos lineamientos nos permitirá: a) descubrir el espíritu compartido por estos pensadores que nos habilita a hablar de ‘movimiento’, b) poner en evidencia algunas de las características sobresalientes de la *pólis* en la que actuaron dichos pensadores y c) establecer una serie de coordenadas donde, *a posteriori*, nos será posible situar el enfoque sobre la *pólis* ateniense.

Las Guerras Médicas que enfrentaron a los griegos con el Imperio Aqueménida y la propia ocupación de los persas derrumbaron el esplendor que había hecho de la ciudad de Atenas un lugar atractivo para los extranjeros en el siglo VI.⁹ Durante un largo tiempo, y con excepción de Simónides y Píndaro, ninguna figura importante visitó la ciudad. Sin embargo, luego de las victorias griegas en Salamina y Mícala (victorias que representaron el fin de la invasión persa), luego de la fundación de la Liga de Delos y, especialmente, luego del traslado del tesoro de la liga desde Delos a Atenas en el 454, la *pólis* ateniense recuperó el esplendor perdido y forjó las bases de su época más gloriosa.¹⁰ En el siglo V, en el apogeo de su período clásico,¹¹ esa Atenas se convirtió en un polo de atracción para las más variadas figuras de la Magna Grecia y, en particular, para los pensadores del movimiento que nos ocupa. Más allá de Antifonte y Critias, quienes ya eran de hecho

⁹ Véase Ostwald (1992): 306-8.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Tradicionalmente se ha considerado que el ‘período clásico’ de la Grecia Antigua comienza alrededor del año 490 con la victoria de los griegos sobre los persas en la Batalla de Maratón y concluye con la muerte de Alejandro Magno en el año 323. Al respecto, véase especialmente por Osborne (2000), Pomeroy (2004: 6-8) y Walter (2006: 1-25) quien rastrea la historia de la conceptualización de lo ‘clásico’ y ofrece una posible periodización en base a criterios políticos y artísticos, a saber: una temprana época clásica que se extendería desde el 490 hasta el 450, una época “alta” desde el 440 al 400 y una época “tardía” que comenzaría alrededor del 390 culminando aproximadamente en el 320.

ciudadanos del Ática, Protágoras, proveniente de Abdera – una colonia griega en Tracia –, parece haber llegado por primera vez hacia el 460 y haber mantenido estrechas relaciones con Pericles y su círculo íntimo; Gorgias, oriundo de la ciudad siciliana de Leontinos, arribó en el 427 con motivo de una embajada y visitó la ciudad en varias oportunidades, mientras que Pródico, nacido en la isla de Ceos, participó en diferentes embajadas enviadas a Atenas e incluso habló ante el Consejo de los atenienses.¹² Este grupo de pensadores, junto a otros como Jeniádes, Licofrón, Trasímaco, Eutidemo, Dionisodoro, Hipias, así como los autores de los *Dissoi Lógoi* y el Anónimo de Jámblico, son los responsables de las nuevas tendencias que, en pleno siglo V, revolucionaron el ambiente intelectual de la *pólis* ateniense y fueron conocidos en la posteridad con el título de σοφισταί.¹³

El término σοφιστής remite al campo semántico compuesto por las nociones de σοφός y σοφία (‘sabio’ y ‘sabiduría’, respectivamente) y la primera de esas nociones hace referencia tanto al experto en cualquier clase de arte como a los poetas, videntes y sabios que gozaban de un acceso privilegiado a un tipo de conocimiento inalcanzable para la gran mayoría.¹⁴ A comienzos del siglo V, el sustantivo agente σοφιστής – derivado del verbo σοφίζεσθαι que comporta el sentido de ‘ejercer la sabiduría’ –¹⁵ se aplicaba a muchos de esos mismos sujetos – a poetas, músicos y rapsodas, a adivinos y videntes, a los Siete Sabios, a filósofos presocráticos e incluso a figuras como Prometeo – sin ningún tipo de significado despectivo.¹⁶ De hecho, como señala Diógenes Laercio, σοφιστής funcionaba en realidad como un sinónimo de σοφός.¹⁷ Sin embargo, en la segunda mitad de ese siglo, la expresión comenzó a señalar a aquellos sujetos profesionales que impartían lecciones (en general, sobre elocuencia)¹⁸ y, a principios del siglo IV, ya sea por el rechazo

¹² En relación con la embajada de Gorgias, véase DK82A4. Con respecto a las de Pródico, véase DK83A1a.

¹³ En su edición de los fragmentos de los presocráticos, Diels y Kranz (1951-1952) consignan a Protágoras, Jeniádes, Gorgias, Pródico, Trasímaco, Hipias, Antifonte, Critias, los *Dissoi Lógoi* y el Anónimo de Jámblico. El resto de los sofistas mencionados fueron añadidos posteriormente en las ediciones de Sprague (1972), Piqué Angordans (1985) y Melero Bellido (1996).

¹⁴ Véase LSJ (1996) y Kerferd (1981): 24.

¹⁵ Sobre el uso de σοφίζεσθαι, véase Hes. *Op.* 649.

¹⁶ Sobre esos usos de σοφιστής, véase Kerferd (1950: 8) quien además aclara que en el *corpus* griego y antes del 480 el verbo σοφίζομαι aparece solo en cuatro oportunidades: en Hesíodo, en Íbico, en Píndaro y en una particular inscripción.

¹⁷ Diógenes Laercio, I, 12.

¹⁸ Véase Chantraine (1968): 1031.

que despertaba el intercambio de dinero, por el estilo de enseñanza abierto a todo aquel que contara con el capital suficiente o por el contenido mismo de tal instrucción, el término σοφιστής fue adquiriendo un sentido peyorativo que se cristalizó tanto en los diálogos platónicos como en la comedia aristofánica.¹⁹

Si bien las críticas de Aristófanes dirigidas contra la sofística ya pueden apreciarse en los fragmentos que han sobrevivido de *Comensales* – la primera de sus obras representada en el año 427 –,²⁰ lo cierto es que es en *Nubes* donde dichas críticas se distinguen con claridad. Esta obra fue puesta en escena, sin mucho éxito, en las Grandes Dionisias del año 423 (donde obtuvo el último puesto del concurso). Años después, el comediógrafo revisó la pieza, lo que derivó en una segunda versión que, al parecer, no fue representada, aunque es el texto con el que hoy contamos.²¹ En esa segunda versión, Aristófanes presenta a Strepsiádes, un campesino urbanizado que, agobiado por sus enormes deudas, decide enviar a su hijo Fidípides al ‘Pensadero’ con el fin de que allí reciba la educación necesaria que lo ayude a evitar el pago a sus acreedores. Aunque ese ‘Pensadero’ es una escuela presidida por Sócrates, lo cierto es que el poeta parece condensar en ella los intereses variados de los nuevos movimientos intelectuales integrados no solo por algunos de los filósofos presocráticos y por el propio Sócrates sino también, y fundamentalmente, por los sofistas.²² En este sentido, la comedia apunta a las

¹⁹ En el diálogo *Sofista*, Platón define a la figura homónima como un ‘ilusionista’ (235a-b), ‘hacedor de falsedades’ (241b6) e ‘imitador del sabio’ (268c) que merodea por la ciudad con la apariencia de sabio para atraer a los jóvenes adinerados futuros discípulos suyos. En relación con la visión platónica sobre la sofística, pueden consultarse, por ejemplo, Kerferd (1986), Ford (1993) e Irwin (1995). Sobre la cuestión del dinero en la crítica platónica, véase, especialmente, Tell (2011: 39-61).

²⁰ Al respecto, véase Wallace (1998) y Buis (2009).

²¹ Cavallero (2008): 12-3.

²² En lo que hace 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, Konstan (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

nuevas tendencias en materia educativa, y la responsabilidad de los sofistas en su proliferación es severamente remarcada.²³ En el ‘Pensadero’, dos personajes se disputan la enseñanza de Fidípides representando, uno de ellos, los modos de una educación tradicional que respeta y transmite valores personales y sociales mediante la argumentación y, el otro, los modos de las nuevas tendencias que apelan a recursos persuasivos para imponerse sin dedicarle mayor atención ni a la legalidad ni a la justicia del argumento defendido.²⁴ Hablamos, respectivamente, del ‘Argumento Más Fuerte’ y del ‘Argumento Más Débil’ – nombres que aluden de manera directa a técnicas propias de los sofistas –²⁵ que entablan un ἀγών del que sale triunfante el ‘Argumento Más Débil’. Por esa razón, Fidípides es instruido por un ῥήτωρ sofista y, una vez finalizada su educación, no emplea los nuevos conocimientos para ayudar a su padre, sino, muy por el contrario, para maldecirlo, golpearlo y justificar su accionar. Como vemos, los resultados de las nuevas tendencias educativas adquieren, a través del prisma burlesco de la comedia, su peor rostro: los sofistas aparecen como maestros de un arte retórica que es utilizada sin escrúpulos para tergiversar la verdad y justificar los peores males.²⁶

Indudablemente, el papel que desempeñaron los sofistas como educadores en la *pólis* ateniense resulta una característica sobresaliente de sus quehaceres. En su clásico estudio sobre la educación en el mundo antiguo, Marrou señala que si bien existe una lenta progresión en materia pedagógica impulsada por Anaximandro, Anaxímenes y Jenófanes (quienes comenzaron a exponer por escrito sus doctrinas) y por la apertura de la escuela pitagórica, es recién con el auge de los sofistas que, en el marco de la educación

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.

²³ De Carli (1971: 15), por el contrario, sugiere que si bien es cierto que Aristófanes parodia ideas sofisticas, no es del todo claro si las cuestiona, pues algunos pasajes dejan ver a un poeta cercano a los soluciones ofrecidas por esos mismos sofistas parodiados. En relación con esta interpretación de De Carli y la cuestión del engaño que atraviesa al cómico y al sofista Gorgias, véase *infra* cap. V.

²⁴ Véase Cavallero (2008): 38.

²⁵ Nos referimos tanto a la técnica que propone convertir un argumento débil en uno fuerte, como también a los ‘discursos dobles’. Sobre ambas técnicas relacionadas con el sofista Protágoras, véase *infra* cap. III.

²⁶ Cabe señalar que el nombre del personaje Strepsiádes alude, por su etimología, justamente a la ‘tergiversación’, en la medida en que el verbo στρέφω significa ‘cambiar’, ‘rotar’ o ‘volver’. Al respecto, véase LSJ (1996): 1654.

ateniense, se desata una verdadera revolución.²⁷ En tiempos en los que la tarea educativa estaba en manos de los entrenadores de deporte, los jefes de talleres y los humildes maestros de escuela, los sofistas se convirtieron en los primeros educadores de enseñanza superior, los primeros en ofrecer una formación completa del hombre político. Al parecer, esa formación era promocionada directamente por los sofistas mediante exhibiciones públicas en sus viajes de ciudad en ciudad, donde buscaban atraer a los jóvenes discípulos que se agrupaban junto a su nuevo maestro en preceptorados colectivos. Ahora bien, respecto del temario que se brindaba en esa instrucción, Marrou piensa que los contenidos transmitidos eran de un orden eminentemente práctico, utilitario, destinado a perfeccionar el arte de tener siempre la razón, aunque admite que estos educadores también eran capaces de divulgar cierta ‘cultura general’ a través de un currículo que abarcaba desde nociones matemáticas hasta asuntos literarios.²⁸ Tanto el propio Marrou como estudiosos de la talla de Jaeger han estimado que esa tarea educativa es el rasgo distintivo que aún y mejor define a los sofistas. En esa línea, ambos consideran que los quehaceres sofísticos no resultan significativos ni en la historia de la filosofía ni en la historia de la ciencia griega, pues su papel se reduce al de simples pedagogos que solo alcanzaron a transformar el ambiente educativo de la Atenas clásica.²⁹

No obstante, con la denominada ‘rehabilitación de la sofística’,³⁰ la condición de estos pensadores en el panorama de la historia intelectual de la Grecia antigua comenzó a transformarse. Si bien los precursores de tal rehabilitación se pronunciaron a mediados del siglo XIX, hablamos del historiador Grote (quien absolvió a los sofistas como agentes inmorales y perniciosos de la *pólis*)³¹ y del filósofo Hegel (quien reconsideró su expulsión

²⁷ Marrou (1948): 55-72.

²⁸ *Ibid.*: 60-1.

²⁹ Jaeger (1933-1947: 310), por ejemplo, advierte que si bien en el diálogo *Teeteto*, Platón se refiere a una supuesta teoría del conocimiento desarrollada por Protágoras, eso “no justifica semejantes generalizaciones y es evidentemente un error de perspectiva histórica colocar a los maestros de la *areté* al lado de pensadores del estilo de Anaximandro, Parménides o Heráclito”.

³⁰ Sobre el concepto de ‘rehabilitación’, véase Ramnoux (1968), Brisson (2000) y Giombini (2012).

³¹ Grote (1849): 536-41. En particular, el historiador inglés vincula de manera estrecha la aparición de los sofistas en la escena ateniense con el desarrollo de los tribunales populares: “The public and frequent *dikasteries* constituted by Perikles opened to the Athenian mind precisely that career of improvement which was best suited to its natural aptitude: they were essential to the development of that demand out of which grew not only Grecian oratory, but also, as secondary products, the speculative moral and political philosophy, and the didactic analysis of rhetoric and grammar, which long survived after Grecian creative genius had passed away.”

de los terrenos de la filosofía),³² lo cierto es que la reivindicación del movimiento se afianzó recién un siglo después. En particular, fueron los trabajos monográficos de Untersteiner (1949), Guthrie (1969), Kerferd (1981a y 1981b), de Romilly (1988) y Cassin (1995) los que, desde mediados del siglo XX, lograron generar un cierto consenso entre los estudiosos sobre la serie de cuestiones de innegable valor filosófico que los sofistas habrían abordado. En este sentido y cuestionando aquella estrecha concepción de los alcances del pensamiento de los sofistas que hemos reseñado, de Romilly supone que la instrucción ejercida por ellos comporta ciertos contenidos intelectuales que, a su vez, suponen una carga de observaciones y conocimientos sobre las conductas humanas habituales, aceptadas y razonables, en suma, una verdadera ciencia de los comportamientos humanos.³³ Asimismo, Kerferd sugiere que los sofistas fueron pioneros en muchas de las ramas de estudio que hoy se conocen como sociología, pero que, más allá de eso, se ocuparon de indagar en numerosas cuestiones del amplio espectro de problemas de la historia de la filosofía.³⁴

A continuación, y siguiendo esa línea de rehabilitación de la sofística, presentaremos, de manera somera, un conjunto de reflexiones vinculadas con cuestiones de orden ontológico, lingüístico y político. Como ya hemos anticipado, estas reflexiones nos ofrecerán el marco en el que, *a posteriori*, cobrará sentido el enfoque *performativo* de la *pólis* desarrollado por los sofistas, pero además nos permitirán justificar la denominación de ‘movimiento’ al referirnos a ellos.³⁵ Si bien los fragmentos conservados no nos permiten hablar de una escuela de pensamiento absolutamente homogénea, sí nos habilitan a pensar en un movimiento que comparte toda una serie de intereses y puntos de vista en la Atenas de la segunda mitad del siglo V.

I

Tradicionalmente se ha considerado que el movimiento sofístico supone una especie de ‘giro antropológico’ en la historia del pensamiento griego, en la medida en que, a diferencia de la filosofía jónica, habría puesto en primer plano la consideración del

³² Hegel (1833): 7-39.

³³ de Romilly (1988): 24-5.

³⁴ Kerferd (1981c): 3.

³⁵ Kerferd (1981a) fue quien introdujo el término “movement” para referirse a los sofistas.

hombre como individuo y ser social.³⁶ Sin embargo, a pesar del indudable énfasis puesto en las investigaciones sobre el universo humano, no pueden soslayarse aquellas reflexiones ontológicas o, en todo caso, anti-ontológicas, que ofrecen Gorgias e, indirectamente, Protágoras.

En el caso del sofista de Abdera contamos con dos fragmentos que nos permitirían deducir cierto posicionamiento frente a la cuestión ontológica a partir de sus tesis gnoseológicas. Hablamos de la reflexión sobre los dioses y de la tesis de la *homo-mensura* que estudiaremos ahora – al menos de manera breve, pues más adelante las trataremos con detenimiento –³⁷ con el objeto de precisar algunas de sus consecuencias. Diógenes Laercio nos transmite el primero de esos fragmentos del siguiente modo:

Sobre los dioses no puedo saber ni si existen ni si no existen ni tampoco cómo son en su forma externa. Ya que son muchos los factores que me lo impiden: la oscuridad del asunto así como la brevedad de la vida humana (περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὐθ' ὡς εἰσιν οὐθ' ὡς οὐκ εἰσιν οὐθ' ὅποιοι τινες ἰδέαν· πολλὰ γὰρ τὰ κωλύοντα εἰδέναι ἢ τ' ἀδηλότης καὶ βραχύς ὢν ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου). (DK80B4).³⁸

Kahn ha sugerido que la aparición de εἰμί en ese fragmento representa uno de los primeros usos técnicos del verbo como predicado existencial,³⁹ aunque tal predicado es utilizado por el sofista para plantear un claro límite del saber humano. En efecto, nada podemos saber ni decir sobre la existencia de los dioses ni sobre cómo son, esto es, no nos es dado pronunciarnos sobre su existencia ni hacer ninguna atribución de predicados sobre ellos debido a una dificultad que se presenta bajo un doble aspecto, objetivo y subjetivo. Por su parte, Heidegger expresa esta posición del sofista afirmando que “encierra, al mismo tiempo, el reconocimiento de un desocultamiento del ente y la admisión de una indecidibilidad acerca de la presencia y la ausencia, acerca del aspecto del ente en general”.⁴⁰ Evidentemente, en este caso particular, Protágoras plantea una indecisión absoluta respecto de la existencia, respecto de la realidad de esos dioses, aunque es necesario aclarar que la esfera divina representa un caso extremo en el pensamiento del abderita. En relación con los dioses, el hombre no tiene acceso ni al

³⁶ Sobre esa consideración tradicional, véase, por ejemplo, Nestle (1944): 113.

³⁷ Véase *infra* cap. III.

³⁸ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996) con algunas modificaciones.

³⁹ Kahn (2003): 300-2.

⁴⁰ Heidegger (1961): 117.

plano del ser ni tampoco al plano del aparecer: tanto su existencia como su forma externa (ἰδέα) se encuentran más allá del saber humano, más allá de ese peculiar saber que surge del haber visto.

Ahora bien, teniendo en cuenta la existencia de cierta similitud estructural y estilística entre el fragmento sobre los dioses y la sentencia de la *homo-mensura*,⁴¹ el estudio de ambos fragmentos debería complementarse, pues si en uno de ellos se indican los límites del saber humano, en el otro se señalan sus potencialidades. Platón nos transmite aquella sentencia del siguiente modo: “[Protágoras] sostiene que el hombre «es medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto no son»” (πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον εἶναι τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστι, τῶν δὲ μὴ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν) (*Teet.* 152a2-4).⁴² Dejando a un lado el estudio detallado de las nociones clave del *dictum*, examen que ofreceremos en otro capítulo,⁴³ ahora nos concentraremos en el alcance y los sentidos de uno de esos términos. La sentencia establece una vinculación entre tres nociones, a saber: hombre (ἄνθρωπος), medida (μέτρον) y cosa (χρῆμα), y considerando nuestro actual interés, nos enfocaremos en la última de ellas. Ante todo, urge señalar la particular elección de Protágoras, pues, como sostiene Versenyi, el sofista utiliza el término χρήματα (y ni ὄντα ni πράγματα), en la medida en que χρῆμα no se refiere a seres u objetos en general, sino, de manera específica, a aquellas cosas que se vinculan con alguien, en este caso con el ἄνθρωπος.⁴⁴ Este sentido de la noción se desprende de su relación con el verbo χρᾶσθαι del que deriva, verbo que implica los sentidos de ‘usar con un fin o propósito’, ‘gestionar’, ‘tratar con’, ‘valerse de’.⁴⁵ Por esas razones, y de una manera casi tautológica, el *dictum* estaría señalando que el hombre sólo es medida de aquellas cosas con las que se relaciona, pues χρήματα acentúa el empleo, la actitud, el trato hacia las cosas y no lo que esas cosas pueden o no pueden ser en sí mismas.⁴⁶

⁴¹ Sobre esa similitud, véase Capizzi (1955):119.

⁴² La traducción le corresponde a Boeri (2006) aquí y en citas ss. Cabe señalar que el *dictum* protagórico aparece citado además por Sexto Empírico (*Adv. Math.* VII 60-1 = DK80 B1) y por Diógenes Laercio (IX 51), mientras que en *Crátilo* (385e-386a), Sócrates vuelve a ofrecer una interpretación.

⁴³ Véase *infra* cap. III.

⁴⁴ Versenyi (1962): 182.

⁴⁵ Véase LSJ (1996): 2004.

⁴⁶ Véase Versenyi (1962): 182.

La vinculación entre el ἄνθρωπος y las χρήματα quedará signada por la cuestión de la φαντασία que Platón incluye en la interpretación del *dictum* (y que será clave en nuestro estudio del enfoque protagórico de la *pólis*), pero antes de estudiar dicha cuestión es necesario establecer ciertas conclusiones sobre el posicionamiento del abderita.⁴⁷ Podría afirmarse que, en primer lugar, en el fragmento B4, el sofista restringe el campo del saber humano, ya que un ἐγὼ tácito sostiene que nada puede saberse ni sobre la existencia ni sobre la forma externa de esos dioses. En segundo lugar, en la sentencia de la *homo-mensura*, el mismo sofista realiza una doble operación que presupone la de B4: restringe el campo del saber humano a la esfera de τὰ χρήματα y, en simultáneo, convierte al hombre en medida de esa esfera. Que el hombre sea medida de τὰ χρήματα implica, como hemos dicho, que no lo es de las cosas en sí mismas, sino de las cosas en tanto se relacionan con él y, por ello, el posicionamiento ontológico de Protágoras parece, en realidad, un no-posicionamiento, una abstención que deriva de su prudente postura gnoseológica.

En el caso de Gorgias su posicionamiento ontológico o, de nuevo, anti-ontológico, parece más claro y directo. Su tratado *Sobre el no-ser o sobre la naturaleza* (del que nos han llegado dos versiones)⁴⁸ se opone, ya desde su título, a las obras de los filósofos naturales presocráticos que, según la tradición doxográfica, llevaban usualmente por título *Sobre el ser o sobre la naturaleza*. La intención del sofista supone quebrar la identidad que se había establecido, sobre todo en el pensamiento de Parménides, entre naturaleza y ser, y este gesto agonístico de la obra depende de su insoslayable dimensión retórica que se construye, como en toda pieza del género, en base a un discurso opuesto.⁴⁹ Así, el tratado posee un doble carácter: retórico en su forma, filosófico por su contenido. Este contenido se encuentra organizado en una sucesión de tres tesis: i) nada es, ii) aunque fuera no lo podríamos conocer y iii) aunque fuera y lo pudiéramos conocer, no podríamos comunicarlo.

A primera vista, podría suponerse que cada una de esas tesis implica, respectivamente, un severo cuestionamiento en los planos ontológico, gnoseológico y lógico. No obstante, se han propuesto variadas lecturas de la primera de las tesis que

⁴⁷ Sobre la noción de φαντασία, véase *infra* cap. III.

⁴⁸ Una de las versiones se encuentra en *De Melisso Xenophane Gorgia (MXG)* (979a12-980b21 = DK82 B3a), obra de un autor anónimo, y la otra aparece incluida en *Adversus Mathematicos* (VII 65-87 = DK82 B3) de Sexto Empírico, pensador escéptico del siglo II d.C.

⁴⁹ Sobre la oposición entre el tratado gorgiano y el poema parmenídeo, véase especialmente Cassin (1995): 27-62.

hacen hincapié en su costado gnoseológico, ontológico u onto-gnoseológico,⁵⁰ e incluso se ha llegado a pensar que, en ella, el sofista plantea de manera proléptica aquellos tres niveles de análisis.⁵¹ En este sentido, y sin detenernos en consideraciones de detalle sobre la compleja argumentación del tratado,⁵² podemos decir que, en la primera tesis y según la versión de Sexto Empírico, Gorgias prueba que nada es a partir del hecho de que “no hay algo para ser” (οὐκ ἄρα ἔστι τι, §66). Mediante una *reductio ad absurdum* de tres posibilidades – “o es el ente o el no ente o el ente y el no ente” –, el sofista termina planteando la imposibilidad de hallar un sujeto para el verbo ‘ser’.⁵³ Por otro lado, en la versión que encontramos en *De Melisso Xenophane Gorgia*, se ofrece un argumento adicional para sostener esta primera tesis, argumento a través del cual el sofista estaría probando que el sujeto, el ‘ente’, es, en realidad, un producto del verbo ‘es’.⁵⁴ A través de un intrincado argumento en el que se determina que “si el no ser es no ser, nada menos sería el no ente que el ente. Pues el no ente es no ente y el ente, ente, de modo que las cosas no son en nada más que no son” (MXG, 979a25),⁵⁵ Gorgias parece probar que tanto el ente como el no ente son productos del verbo ‘es’, *i.e.* del acto de decir. La primacía del lenguaje que

⁵⁰ La primera de esas posiciones es defendida por Kerferd (1955), la segunda por Cassin (1995) y la última por Untersteiner (1949).

⁵¹ Sobre esta interpretación, véase Mársico (2005): 94.

⁵² Para un pormenorizado estudio de la argumentación del tratado gorgiano, véase Spangenberg (2011): 13-89.

⁵³ El argumento de esta primera tesis del tratado demuestra que nada es suponiendo, como hemos indicado, que si algo fuera sería o (i) el ente o (ii) el no ente o (iii) el ente y el no ente a la vez. El punto (i) se demuestra del siguiente modo: a) si el ente *es* será eterno o engendrado o eterno y engendrado a la vez; si es eterno es infinito y si es infinito no está en ningún lugar, puesto que no puede tener un continente, pero tampoco puede estar contenido en sí mismo porque se escindiría en espacio y materia, por lo tanto si no está en ningún lugar, no es; no puede ser engendrado a partir del ser porque si lo fuera el ser ya sería, ni tampoco engendrado a partir del no ser porque del no ser nada sale y tampoco puede ser engendrado y eterno a la vez porque ambos se excluyen mutuamente; b) si el ente es será uno o múltiple, pero no es uno porque si lo fuera sería o una cantidad discreta o una cantidad continua o tendría una cierta magnitud o cuerpo y si fuera o tuviera cualquiera de estas cosas ya no sería uno, y tampoco es múltiple porque lo múltiple es la síntesis de varios en uno y habiendo negado lo uno se niega también lo múltiple. El punto (ii) se desarrolla del siguiente modo: a) el no ente no es porque si fuera sería y no sería a la vez: no sería en tanto pensando y sería lo que no es, pero esta duplicidad es absurda; b) si el no ente es, el ente no sería, lo cual es imposible. Finalmente, el punto (iii) se prueba del siguiente modo: a) si el ente y el no ente fueran lo mismo no serían ni el ente ni el no ente porque ambos se identificaron con el no ser y b) si el ente fuera lo mismo que el no ente no es posible que sean ambos ya que si fueran ambos no serían lo mismo y si son lo mismo no serían dos. En conclusión, nada es.

⁵⁴ Sobre esta interpretación, véase Cassin (1995): 31-43.

⁵⁵ La traducción le corresponde a Díaz y Spangenberg (2011) aquí y en citas ss.

plantea el sofista supone que la posibilidad de predicación le otorga ser-existencia a las cosas.

En la segunda de las tesis, Gorgias plantea que más allá de que algo sea, lo cierto es que existen limitaciones insuperables respecto de la captación de cualquier sustrato real. En la versión de Sexto, esta tesis se presenta mediante el planteo de dos hipótesis complementarias: “si las cosas pensadas no son cosas que son, el ente no es pensado” (§78) y “si las cosas pensadas son entes, los no entes no serán pensados” (§80). Es evidente que, a través de estas hipótesis, el sofista plantea relaciones excluyentes entre ser, no ser y pensamiento, según las cuales, si el pensar se vincula con el ser ya no puede vincularse con el no ser y viceversa. Ahora bien, dado que es posible pensar en Escila y Quimera (§80), o en hombres volando, o en carros que corren por el mar (§79), se descarta la segunda hipótesis y permanece aquella que sostiene que el ente no es pensado. Más allá de la relación excluyente de la que hablamos, lo cierto es que esa primera hipótesis se vuelve inteligible, según piensa Mársico, leyéndola como sigue: “si existe un caso en que se piensa algo que no es real, no hay garantía de que sea posible pensar cosas reales”.⁵⁶ El estatus del objeto pensado es imposible de precisar y, por lo tanto, se debe operar como si no existiera un correlato, pues “la inestabilidad de los métodos para detectarlo lo vuelven virtualmente incognoscible e ininteligible”.⁵⁷

Finalmente, la tercera tesis sería aquella que Gorgias pretende que se mantenga en pie una vez concluido el tratado. En efecto, si la primera y la segunda son relativizadas en la subsiguiente (“aún si algo es”; “aún si puede ser pensado”), la tercera nunca es puesta en duda. En la versión de Sexto, esa tercera tesis comienza así:

Y aunque fuera aprehendido, sería incomunicable a otro. Pues si las cosas (τὰ ὄντα) que son visibles y audibles y, en general, perceptibles, las cuales precisamente subsisten afuera, de estas cosas las visibles son aprehendidas por la vista y las audibles por el oído, pero no a la inversa, ¿cómo pueden ser reveladas a otro? (§83).

Si hay cosas (τὰ ὄντα) que subsisten afuera, esas cosas son visibles para la vista y audibles para el oído, pero no visibles para el oído y audibles para la vista y menos aún objetos para el *lógos*, pues esas cosas subsisten afuera y el *lógos* no es una de esas cosas. El

⁵⁶ Mársico (2005): 99.

⁵⁷ *Ibíd.*: 97.

lógos no dice τὰ ὄντα, sino otra cosa. En algún sentido, ese *lógos* se dice a sí mismo, al menos en la versión del anónimo queda claro: “quien dice no dice ni un sonido ni un color, sino un discurso” (980b2-4). Desde la óptica gorgiana, el *lógos* parece confinarse sobre sí mismo y, en ese espacio interior, solo reproduce más *lógos*. No obstante, respetando la estructura general del tratado a partir de la cual se van concediendo tesis hasta alcanzar una de mínima respecto de la cual no se ofrecen concesiones ulteriores,⁵⁸ Gorgias pasa a suponer que si el *lógos* tiene algún contacto con el afuera, no es el discurso el que expone el afuera “sino que el afuera se convierte en revelador del discurso” (§85). Como vemos, la relación entre el *lógos* y el afuera es unilateral: el último revela al primero, pero el primero es incapaz de representar al último. De esta forma se coarta la posibilidad no de una comunicación a secas entre los hombres, sino más bien de una comunicación de esas cosas del afuera que, en este caso, se mencionan como τὰ πράγματα (§85). Y esta imposibilidad es demostrada en la versión del anónimo del siguiente modo: el que dice y el que oye no pueden tener en mente lo mismo, puesto que lo uno sería dos, y si lo uno estuviera en muchos...

...nada impide que no les (a)parezca semejante a aquellos que no son semejantes en todo y que no están en la misma situación. [...] Pero parece que ni el mismo hombre percibe cosas semejantes respecto de sí mismo en el mismo momento, sino diferentes por el oído y por la vista, y distintas ahora y en el pasado”. (980b12-16).

En definitiva, el hombre no puede a través del *lógos* comunicarle a un semejante una cosa que subsiste afuera porque el otro, siendo precisamente otro, la recibirá de modo distinto, e incluso ese emisor no dirá lo mismo ni entenderá lo mismo al encontrarse en situaciones distintas en el espacio y en el tiempo. El tratado gorgiano concluye con un relativismo que torna trágica la comunicación de cosas: ya sea que se trate de τὰ ὄντα (§83) como de τὰ πράγματα (§85), el *lógos* ha perdido su capacidad descriptiva.

En conclusión, en las tesis de Protágoras, el hombre podía vincularse únicamente con τὰ χρήματα (puesto que la esfera de τὰ ὄντα quedaba fuera de su alcance), pero en contrapartida se convertía en medida absoluta de esas χρήματα. En las tesis de Gorgias, el hombre ya no puede comunicarle a otro hombre las cosas (la esfera de τὰ ὄντα o de τὰ πράγματα ha quedado también fuera de su alcance) porque el discurso sólo dice un decir,

⁵⁸ Sobre esta interpretación del tratado, véase Spangenberg (2011): 29-30.

pero en contrapartida ese discurso humano gana, ya en otro de los fragmentos gorgianos, una potestad inconmensurable. Como ha sugerido Cassin, Gorgias nos hace franquear el terreno de la ontología para liberarnos en el de la logología, allí donde la palabra gana una autonomía proliferante.⁵⁹

II

En la parodia aristofánica que hemos reseñado y en la lectura que ofrecen algunos intérpretes modernos, los sofistas aparecen como instructores en el arte de una palabra que se utiliza para triunfar a cualquier precio en las discusiones. No obstante, los fragmentos sofisticos ostentan un interés mucho más amplio y profundo por el *lógos* y, de manera esquemática, podrían mencionarse tres ámbitos particulares en los que se exhibe tal interés: el de la gramática; el de la crítica a la poesía tradicional y el de la consabida cuestión de la retórica.⁶⁰

Sobre el primer ámbito pueden señalarse los estudios de Protágoras sobre cuestiones morfológicas, sintácticas y estilísticas (DK80A1, 27, 28, 29), los de Hippias sobre el valor exacto de las sílabas y sus diferencias cuantitativas y cualitativas (DK86A12) y la profusa acuñación de neologismos por parte de Antifonte que sugiere cierta reflexión sobre el sentido de los conceptos (DK87B3-11 y 30-43). Si bien esos estudios podrían representar una mera codificación del lenguaje, lo cierto es que algunos de ellos insinúan una reflexión sobre la posibilidad de representar las cosas por medio del lenguaje. Es el caso de los estudios sobre la corrección de los nombres (*ὀρθοέπεια*) a los que se abocaron tanto Pródico como Protágoras. En efecto, mientras que el primero se ocupó especialmente de los casos de sinonimia (DK83A9, 11, 12a, 14-18), el abderita parece haber desplegado ese estudio en varios niveles:⁶¹ en el de la corrección lingüística, en el de la composición poética (DK80A25) y, finalmente, en el de la reconstrucción de un hecho, un nivel que supone aquella relación entre el *lógos* y lo real. Dado que el hombre no puede acceder a lo ‘real’ (un posible corolario de la sentencia de la *homo-mensura* propuesta por el abderita) y que los distintos *lógoi* que pretenden representar esa instancia son múltiples y contradictorios, el sofista se propone desenredar ese embrollo de discursos elucidando – y

⁵⁹ Cassin (1995): 96-9.

⁶⁰ Esta esquematización ha sido propuesta por Bonazzi (2010): 60.

⁶¹ Sobre esos niveles, véase Gagarin (2008).

enseñando a elucidar – aquellos *lógoi* más correctos, *i.e.* más adaptados a las circunstancias. Aunque la tesis protagórica sobre los discursos opuestos (DK80A20 y B6a) pueda derivar, eventualmente, en un desprecio por los hechos y la verdad, lo cierto es que si un mismo sujeto se encarga de sopesar los diversos *lógoi* en contradicción, puede convertir esa técnica en un medio riguroso de medida y confrontación. Una técnica que, como sostiene de Romilly, no solo permitiría alcanzar una visión más profunda de cada uno de los *lógoi*, sino que también posibilitaría una visión más lúcida del mundo y, por lo tanto, una elección acertada del discurso correcto.⁶²

En segundo lugar, los sofistas apelaron a sus investigaciones sobre el *lógos* a la hora de enfrentarse a la tradición poética que los precedía con el fin de ejercer una especie de crítica literaria y como una forma de cuestionar a los mismos rapsodas y poetas en su función de educadores del pueblo griego. Elaborando estrategias de apropiación diversas, los sofistas se presentaron como los nuevos maestros que, sin intervención de las Musas, eran capaces de ofrecer la educación necesaria para el nuevo hombre de la ciudad democrática. En este sentido, pueden señalarse los hábitos de Gorgias e Hippias quienes, en sus declamaciones públicas, solían vestirse como los rapsodas, tradicionales recitadores y comentaristas de los poemas (DK82A9). Pruebas del trabajo hermenéutico de los sofistas son, sin lugar a dudas, la crítica a la poesía de Simónides practicada por Protágoras (*Prot.*, 338e6-339d9) y los ejercicios retóricos de Gorgias, quien se encarga de revisar los destinos de personajes de la tradición como Helena y Palamedes (DK82B11 y DK82B11a). De hecho, en *Encomio de Helena*, el propio Gorgias afirma que su tarea es “proclamar rectamente lo debido y refutar a los que censuran a Helena”⁶³ (§2) dirigiéndose claramente a los *lógoi* de los poetas que han alimentado el descrédito de la mujer en cuestión.⁶⁴

Por último, el interés en el *lógos* se refleja especialmente en el campo de la técnica retórica. Sin lugar a dudas, el poder y la importancia de la palabra no fueron descubiertos por los sofistas, pues ya en los poemas homéricos encontramos numerosos pasajes que dan cuenta de una desarrollada conciencia sobre tales cuestiones.⁶⁵ Al mismo tiempo, si

⁶² Al respecto, véase de Romilly (1988: 83-92) quien ofrece diversos ejemplos de aplicación de esas técnicas en las tragedias de Eurípides y en la obra de Tucídides.

⁶³ La traducción le corresponde a Davolio y Marcos (2011) aquí y en citas ss.

⁶⁴ Sobre la relectura gorgiana del mito, véase Giombini (2012): 65-68.

⁶⁵ Véase, por ejemplo, *Il.* I 249, II 246, IX 442-443 y XVIII 497-508.

bien es cierto que la expresión ‘arte retórica’ (ῥητορικὴ τέχνη) recién aparece en los diálogos de Platón y que es Aristóteles quien encabeza el primer estudio sistemático de esta técnica,⁶⁶ es difícil negar que las prácticas y las reflexiones sofisticadas sobre el *lógos* y sus capacidades persuasivas representan los antecedentes más claros de los trabajos formulados por los filósofos del siglo IV. Algunas fuentes sitúan el origen de una técnica retórica en los trabajos de Córax y Tisias quienes, en la Sicilia del primer tercio del siglo V, habrían confeccionado los primeros ‘manuales’ con el objeto de paliar la demanda impulsada por los abundantes procesos judiciales abiertos luego de la caída de los tiranos.⁶⁷ No obstante, es recién a mediados del siglo V cuando, por obra de los representantes del movimiento que nos convoca, aparece una clara conciencia sobre el arte retórico,⁶⁸ y ese surgimiento se explica por una serie de circunstancias concomitantes de naturaleza material, conceptual y política. En primer lugar, es necesario mencionar la consolidación de una cultura escrita que, gracias al uso del cuero de animales, promovió un extendido circuito de producción y difusión del saber. Como explica Rossetti, el pasaje de un saber transmitido de boca en boca a formas organizadas de archivo, presentación y discusión del conocimiento está marcado por la aparición de ciertos tratados en prosa que se encargaron de explicar de manera racional lo que ocurría en la φύσις.⁶⁹ Esta nueva concepción lógica de la φύσις se extendió paulatinamente hacia el ámbito cultural surgiendo así una variedad de escritos – sobre medicina, arquitectura, escenografía y, por supuesto, sobre retórica – que pretendían aplicar las leyes que gobernaban la naturaleza a las diversas esferas de la cultura humana. Sin embargo, la aparición y especialización de una técnica de la palabra persuasiva solo puede comprenderse si además de estas condiciones materiales y conceptuales se tienen en cuenta las particularidades políticas de la ciudad de Atenas.

Mientras que en materia de política externa el siglo V ateniense se encuentra signado por los avatares del imperio marítimo – cuyo funcionamiento depende de la Liga Délica –, su contracara en la política interna es la emergencia de la δημοκρατία, un sistema

⁶⁶ En relación con la expresión ῥητορικὴ τέχνη, véase *Gorg.* 450c y *Fedr.* 269b. Al respecto, puede consultarse Cole (1991): 98-9.

⁶⁷ Al respecto puede consultarse a Cicerón quien, en *Brut.* 46-48, retoma un trabajo perdido de Aristóteles donde el estagirita hace referencia a esos orígenes. Véase además a Kennedy (1963: 33-5) quien sugiere que, en realidad, Córax y Tisias podrían haber sido la misma persona.

⁶⁸ Véase Kerferd (1981a): 78.

⁶⁹ Rossetti (2010): 1297.

que descansa en la soberanía del pueblo. Sobre la base de las transformaciones organizativo-territoriales propulsadas por Clístenes (que, en lo esencial, pusieron en jaque el poder aristocrático por medio de una redistribución territorial que procuraba que ninguna tribu coincidiera con la zona de influencia de un clan aristocrático),⁷⁰ Efiltes encabeza un grupo de reformas que inaugura una nueva serie de prácticas políticas que le asignan el poder real al pueblo. Hacia el 462/1, este líder popular desplaza el poder que detentaba el consejo del Areópago (antiguo cuerpo aristocrático que, luego de las Guerras Médicas, se había convertido en guardián de la constitución)⁷¹ y le otorga un poder y una libertad de acción concretas a la Asamblea, al Consejo y a los tribunales populares.⁷²

La soberanía popular es ejercida por medio de la toma de decisiones políticas y administrativas en la Asamblea (Ἐκκλησία), órgano en el que todos los ciudadanos pueden participar y en el que, desde mediados del siglo V, todos tienen el derecho de hablar (situación conocida como ἰσηγορία).⁷³ En esta Ἐκκλησία participaban alrededor de 6.000 ciudadanos y si bien ese derecho parece haber sido, en general, usufructuado por los miembros de las familias tradicionales y por los oradores entrenados y con buena voz,⁷⁴ lo cierto es que grupos cada vez más numerosos fueron ganando confianza y experiencia para hablar tanto en la Βουλή (órgano que se encarga de preparar el material que oportunamente discute la Asamblea) como en la propia Ἐκκλησία.⁷⁵ Además, el grupo de aquellos que no participaba de manera activa seguía igualmente con atención los discursos pronunciados por los oradores, en la medida en que, una vez finalizado el debate, el cuerpo de ciudadanos reunidos debía votar una resolución y ésta no era responsabilidad de sus eventuales propulsores, sino de los ciudadanos que la habían votado.⁷⁶ En suma, la Asamblea, como quintaescencia de la democracia ateniense, garantiza la participación activa del δῆμος en la toma de decisiones instrumentales y verdaderamente políticas de la ciudad, y esta participación podía efectuarse a través de la exposición de discursos

⁷⁰ Sobre las reformas de Clístenes, véase Mossé (1971: 21-4), Osborne (1985: 11-4) y Jones N. F. (1999: 51-3, 56-7, 297-300).

⁷¹ Al respecto, véase Aristóteles *Ath.* 25, 1-3.

⁷² Sobre las reformas de Efiltes, véase Jones L. A. (1987) y Gallego (2010).

⁷³ Sobre la ἰσηγορία, véase especialmente Griffith (1966).

⁷⁴ Véase Ober (1989): 138.

⁷⁵ Véase Sinclair (1988): 38.

⁷⁶ Gallego (2003): 118-20.

(garantizada por la *ἰσηγορία* y la *παρρησία*) como también por medio de una votación que se realizaba luego de sopesar los argumentos esgrimidos por los oradores.⁷⁷

En lo que hace a la administración de la justicia, la democracia trajo consigo la renovación de ciertos procedimientos: a excepción del homicidio premeditado y de algunos otros casos que eran tratados directamente por el Consejo del Areópago, ahora el resto de los procesos criminales y civiles se atendían en tribunales populares (*δικαστήρια*) conformados por un mínimo de doscientos jurados elegidos por sorteo entre los ciudadanos. En la medida en que no existía la figura de los abogados, los acusados y los fiscales debían hablar por sí mismos (solo podían ser representados por otros aquellos que estaban físicamente incapacitados o no eran ciudadanos). Y dada la necesidad de enfrentarse a jurados multitudinarios como el tiempo limitado para cada parte involucrada, se esperaba que cada uno de los oradores fueran capaces de planificar y ejecutar un discurso eficaz y persuasivo. En este contexto, comenzaron a redactarse los primeros manuales de retórica judicial que los litigantes podían utilizar en la preparación de sus discursos, aunque, hacia finales del siglo V, se abrió la opción de contratar a un *λογόγραφος*, quien se ocupaba de redactar los discursos que luego eran memorizados y pronunciados por los implicados.⁷⁸

Teniendo en cuenta el carácter eminentemente discursivo de las instituciones clave de la *δημοκρατία* ateniense, puede comprenderse con más claridad la importancia del interés sofístico en la retórica. Ahora bien, más allá de las reflexiones protagóricas sobre los discursos dobles y la conversión del argumento más débil en el más fuerte (que evidentemente tienen consecuencias en el campo de la retórica), de los presuntos trabajos e investigaciones de Pródico⁷⁹ y Trasímaco⁸⁰ y de los discursos judiciales que nos han llegado de Antífote (tanto aquellos compuestos como *λογόγραφος* como los ficticios realizados con fines didácticos),⁸¹ es en Gorgias donde nos encontramos con los aportes más significativos de una incipiente conciencia de la *ῥητορικὴ τέχνη*.

⁷⁷ *Ibid.*: 41 y 100.

⁷⁸ Véase Kennedy (1963): 15-6.

⁷⁹ Platón, *Fed.* 267b.

⁸⁰ DK84A2. Además, véase DK84A1, 3 y 4.

⁸¹ Sobre ambos tipos de discursos, véase *infra* cap. IV.

Se supone que el sofista de Leontinos escribió un *Arte Oratoria*⁸² y en relación con tal arte nos han llegado dos declamaciones: *Encomio de Helena* (DK82B11) y *Defensa de Palamedes* (DK82B11a) que, al parecer, o estaban incorporadas en manuales técnicos como ejemplos⁸³ o eran utilizadas sencillamente como materiales de estudio.⁸⁴ Si bien en la antigüedad se las consideró falsas, hoy su autenticidad ya no es discutida.⁸⁵ En cambio, sí se discute su estatus y mientras que algunos estudiosos las leen como simples ejercicios retóricos,⁸⁶ otros defienden la presencia de cierta carga teórica en cada una de ellas.⁸⁷ En este sentido, la primera de esas declamaciones se presenta como un encomio y una defensa de Helena, pero al mismo tiempo como un encomio del *lógos*.⁸⁸ En el comienzo del discurso, Gorgias se propone hacer cesar las acusaciones contra la mal afamada (*κακῶς ἀκούουσιν* §2), y por ello presenta las cuatro motivaciones que cabría imaginar como causantes de su accionar, afirmando que ella actuó como actuó por el azar (*τύχη*), orden de los dioses y decreto de la necesidad (*ἀνάγκη*) (i), o bien raptada por la fuerza (*βία*) (ii), o persuadida por las palabras (*λόγος*) (iii), o presa del amor (*ἔρωσ*) (iv) (§6). La tercera motivación plantea alguna dificultad, pues ¿cómo es posible que simples palabras hayan persuadido a Helena y que esta situación la exculpe?

El sofista responde a esa dificultad mediante dos argumentos.⁸⁹ En primer lugar, afirma que “la palabra es un poderoso soberano que con un cuerpo pequeñísimo y del todo invisible lleva a término las obras más divinas. Pues es capaz de hacer cesar el miedo y mitigar el dolor, producir alegría y aumentar la compasión” (§8).⁹⁰ En segundo lugar, suponiendo que la mayoría de los hombres tiene a la opinión como consejera del alma y que esta opinión es vacilante e insegura, el sofista parece inferir que es difícil recordar el pasado, investigar el presente y adivinar el futuro y que, por ello, muchos pueden persuadir a tantos otros sobre numerosas cuestiones (§11). Como prueba del primer argumento, el sofista cita el caso de la ‘palabra en metro’ (*λόγον μέτρον*), *i.e.* de la palabra

⁸² DK82A3.

⁸³ Véase Lesky (1963): 381 y Guthrie (1969): 264.

⁸⁴ Bons (2007) cree que, teniendo en cuenta el incipiente desarrollo de la retórica en época de Gorgias, la existencia de manuales es improbable.

⁸⁵ Sobre la cuestión de la autenticidad, véase la bibliografía consignada en Bellido (1996): 200 y Guthrie (1969): 192.

⁸⁶ Véase Gomperz (1912), Nestle (1944) y Adkins (1983).

⁸⁷ Sobre esa posición, véase Untersteiner (1949), Segal (1962), Cassin (1995) y Mazzara (1999).

⁸⁸ Véase Poulakos (1983): 1-16.

⁸⁹ Al respecto, véase Kerferd (1981a): 79-80.

⁹⁰ La traducción le corresponde a Marcos y Davolio (2011) aquí y en citas ss.

poética, que puede provocar escalofríos, lágrimas y una aflicción doliente, adjudicándole así al *lógos* en general los poderes encantadores y persuasivos del decir poético.⁹¹ Como prueba del segundo argumento, Gorgias apela a los discursos de los *μετεωρολόγοι* (“quienes quitando una opinión e introduciendo otra, hicieron que las cosas increíbles y oscuras aparezcan a los ojos de la opinión” [§13]), a los que se pronuncian en contiendas verbales (en las que se persuade a una gran multitud aunque no se digan verdades) y a los discursos propios de los filósofos (en los que la rapidez del pensamiento “hace que credibilidad de la opinión cambie fácilmente” [§13]). Estas tesis gorgianas sobre el poder del *lógos* son las que, finalmente, complementan a aquella con la que concluía el tratado *Sobre el no ser*.⁹² En efecto, si en el tratado el *lógos* se volvía incapaz de comunicar las cosas, pues la esfera de *τὰ ὄντα* o de *τὰ πράγματα* había quedado fuera de su alcance, ahora ese mismo *lógos* adquiere su verdadera potestad. La palabra, liberada de los lastres de la significación, se convierte en un poderoso soberano agente de persuasión y engaño sobre aquellas almas presas de opiniones vacilantes.⁹³

En su estudio sobre los aportes sofísticos a la *ῥητορικὴ τέχνη*, Kerferd sugiere que, en el contexto específico del mundo antiguo, todo el arco de las relaciones públicas y de la presentación no solo de discursos, sino también de imágenes debería ser incluido dentro de esa técnica inaugurada por los sofistas.⁹⁴ En los próximos capítulos, nos encargaremos especialmente de profundizar en los alcances de esta afirmación de Kerferd (al estudiar la puesta en evidencia de las performances corporales en el marco de la *pólis* democrática), pero antes de ello debemos delinear los aportes sofísticos en el campo de la política donde aquella palabra de un cuerpo pequeñísimo ejerce todo su poder.

III

La última serie de reflexiones sofísticas que quisiéramos presentar aquí son aquellas que giran en torno al concepto de *νόμος*. Sin embargo, antes de emprender esa tarea, es necesario decir algunas palabras sobre los sentidos que comportaba un término tan rico

⁹¹ Véase de Romilly (1973).

⁹² Sobre la vinculación entre ambas obras gorgianas han insistido Untersteiner (1949), Cordero (1978), Kerferd (1981a), Cassin (1995) y McComiskey (2002).

⁹³ Véase Cordero (1978): 142.

⁹⁴ Kerferd (1981c): 82.

como ‘νόμος’ en el mundo griego antiguo hasta fines del siglo V.⁹⁵ En primer lugar, vale aclarar que detrás de todas las ocurrencias de ese término es posible encontrar el sentido de ‘orden’, un ‘orden’ que, a diferencia de otras nociones similares como τάξις, es o debería ser considerado como válido y vinculante por aquellos miembros del grupo sobre los que prevalece.⁹⁶ Si bien el origen del νόμος puede remontarse a los dioses, a un legislador o a una sociedad en su conjunto, el punto crucial es que, más allá de ese origen, el orden en cuestión supone algún tipo de reconocimiento como norma válida dentro de un ambiente determinado. Además, en sus diversos usos, el término podía indicar la existencia de normas de validez más estrecha que formaban parte de aquel νόμος general; por ejemplo, el modo estándar en el que se desarrollaba un proceso o la forma correcta de actuar de individuos particulares o de esos individuos en determinadas circunstancias. Por otro lado, el término también podía hacer referencia a las costumbres y prácticas sociales distintivas de un grupo determinado; a ciertas creencias, opiniones o puntos de vista aceptados por la comunidad; en contextos religiosos, a ordenanzas, prácticas rituales y creencias y, finalmente, a normas de carácter político y judicial.

Ya en el ámbito particular de las reflexiones sofisticadas, el uso del término νόμος cubre, especialmente, problemas de orden ético-político. En relación con ese tipo de problemas se han establecido (sobre todo a partir de la propuesta de Guthrie) tres posturas diferenciadas: la de los ‘defensores’ del νόμος, la de los ‘realistas’ y la de aquellos que atacan el concepto a través del uso de una noción como la de φύσις.⁹⁷ A continuación, distinguiremos esas posturas, para luego señalar algunos puntos de esa triple agrupación que nos parecen discutibles. Entre los representantes de la primera posición, aparece Protágoras, quien, en el mito de Prometeo expuesto en el diálogo platónico,⁹⁸ concluye que el νόμος donado por Zeus es aquel que permite la constitución de las ciudades (*Prot.* 322d) y que, por esta razón, cada πόλις se encarga de forzar a sus ciudadanos a que aprendan esos νομοί y a que vivan de acuerdo con ellos tomándolos como modelos (*Prot.* 326c). No obstante, es posible pensar que ese νόμος protagórico no solo garantiza la

⁹⁵ El término νόμος remite claramente a los verbos νέμεσθαι (cuyos sentidos, en su uso impersonal, son los de atribuirse o repartirse) y νομίζεται (que se refiere a aquello que se considera correcto). Al respecto, véase Chantraine (1968): 742-4

⁹⁶ Sobre este y los siguientes sentidos de νόμος, véase especialmente Ostwald (1969: 20-54) quien ofrece numerosos ejemplos de cada uno de ellos.

⁹⁷ Guthrie (1969): 64-138.

⁹⁸ En relación con la interpretación del mito, véase *infra* cap. III.

supervivencia de la *pólis* sino también, y fundamentalmente, la configuración e identidad del propio hombre en la medida en que su existencia posibilita la distinción entre el animal y el hombre y el desarrollo de las potencialidades humanas en el marco de la ciudad. Otro de los sofistas incluidos en este grupo de ‘defensores’ del νόμος es Critias, quien en su drama *Sísifo* destaca el valor del ‘orden’ frente a una vida bestial (en la que no hay premios para los buenos ni castigos para los malos), aunque no deja de subrayar su debilidad: las leyes solo impiden los crímenes ‘manifiestos’ (τὰ μφανῆ), mientras que ‘en secreto’ (λάθρη) se siguen cometiendo otros tantos (DK87B25).⁹⁹ Por último, aparece el autor conocido como Anónimo de Jámblico que, en un pequeño tratado, habría sostenido que las cualidades de la elocuencia, la sabiduría o el vigor físico deben emplearse “para fines buenos y conformes a las leyes (νόμιμα)”¹⁰⁰ (DK88 3, 1). Evidentemente, la ética de este trabajo implica que los talentos adquiridos deben utilizarse para buenos propósitos que lo son en la medida en que respetan el ‘orden’, mientras que, como añade líneas después, si son contrarios a las leyes constituyen el peor de los males.

En el segundo grupo, Guthrie ubica a los representantes de una especie de ‘realismo práctico’ que, sin pronunciarse ni a favor del νόμος ni a favor de la φύσις, habrían expuesto las condiciones a partir de las cuales los miembros más poderosos de una comunidad se aprovechan de los débiles y dan el nombre de ley y justicia a todo lo que se establece y dictamina en favor de sus intereses. El ejemplo paradigmático de esta postura sería la que Trasímaco ofrece en el libro I del diálogo *República*. Allí se le atribuyen una serie de tesis entre las que sobresale aquella según la cual la justicia no es sino el interés del más fuerte (*Rep.* I, 338c). Líneas después, se aclara que los fuertes son los que detentan el poder (ἀρχή, *Rep.* I, 338d) y, como consecuencia, “lo justo es aquello que le conviene al poder establecido, que es sin duda el que tiene la fuerza” (*Rep.* I, 339a).¹⁰¹

Finalmente, el último grupo aúna a aquellos pensadores que cuestionan el νόμος como un obstáculo innecesario para las obras de la φύσις. Este concepto de φύσις se encuentra vinculado con el verbo φύω cuyos valores intransitivos oscilan entre ‘crecer’,

⁹⁹ La autoría del drama *Sísifo* aún hoy es discutida. Sexto Empírico, de quien deriva el fragmento, considera a Critias su autor, pero los estudiosos modernos se dividen entre el sofista y Eurípides. Para un resumen del problema, véase Guthrie (1969: 294 n. 81) y Melero Bellido (1996: 428 n. 52).

¹⁰⁰ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996).

¹⁰¹ La traducción le corresponde a Eggers Lan (1986).

‘surgir’ y ‘nacer’,¹⁰² un crecimiento o nacimiento de carácter ‘natural’. Por esta razón, el término φύσις es traducido, generalmente, por ‘naturaleza’, ‘realidad’ o ‘modo de ser natural de las cosas’.¹⁰³ El grupo de ‘defensores’ de la φύσις es dividido por Guthrie entre los que elaboran el ataque al νόμος desde un punto de vista ‘individualista’ y aquellos que lo hacen desde un punto de vista ‘humanitario’. Entre los primeros, y a pesar de no considerarlo un verdadero sofista, el autor menciona al personaje Calicles del diálogo *Gorgias* que, en su discusión con Sócrates, sostiene que la φύσις prescribe la satisfacción máxima de todos los deseos mientras que, como un producto de los débiles, el orden social se dirige en sentido contrario (*Gorg.*, 481b-560b). De ese modo, Calicles rechaza el bien reconocido por el νόμος en nombre de un bien natural considerado superior. Por otro lado, como parte de la perspectiva humanitaria, el autor incluye al sofista Hipias, quien, en el diálogo *Protágoras*, llama a los hombres reunidos en casa de Calias “parientes, familiares y ciudadanos” por naturaleza y no por convención legal, pues si bien por la primera lo semejante es pariente de lo semejante, la ley - como tirano de los hombres – violenta esa naturaleza (*Prot.* 337c-d). Finalmente, Guthrie considera al sofista Antifonte como una figura ambigua en la medida en que sus reflexiones pueden llevar tanto a un precepto egoísta como a uno humanitario. El primer precepto se desprendería de algunas líneas de su tratado *Sobre la verdad* (DK87B44) donde, en palabras de Guthrie, el sofista supone que la moralidad impuesta por la ley y la costumbre es contraria a la naturaleza y que el camino que impone esta última es siempre preferible. El otro punto de vista, *i.e.* el humanitario, se desprendería del cuestionamiento ejercido sobre la distinción entre griegos y bárbaros, distinción que, para Antifonte, no ha sido establecida por naturaleza, pues “todos respiramos el aire por la boca y por las narices y comemos todos con las manos” (DK87B44 Col. II, 266-299).

Si bien la propuesta de Guthrie que acabamos de reseñar cuenta con el mérito de haber organizado los diversos testimonios sofísticos en relación con la controversia νόμος/φύσις, lo cierto es que, en algunos puntos, tal propuesta puede resultar esquemática y cuestionable. Ocurre que, por un lado, las posturas extremas que el autor consigna no provienen de sofistas históricos. Es el caso de Calicles, cuyo estatus es aún materia de discusión, en la medida en que solo nos es conocido por el diálogo *Gorgias* de Platón,

¹⁰² Véase LSJ (1996): 1966.

¹⁰³ *Ibid.*: 1964.

quien pudo crear un personaje insiprándose en ciertas personalidades de la época.¹⁰⁴ Por otro lado, es necesario aclarar que el uso de un término como φύσις no siempre implica una defensa de la ‘naturaleza’ y, en simultáneo, un ataque al orden establecido. Por esta razón, como veremos en nuestro análisis del tratado *Sobre la verdad* de Antifonte,¹⁰⁵ es discutible ubicar a este pensador en el grupo de aquellos que meramente atacan el νόμος.¹⁰⁶ En este sentido, es posible leer el uso sofístico de estos términos como parte de los denodados esfuerzos de estos pensadores por explicitar no solo la extensión y los límites del ámbito propio de las convenciones humanas (tanto del ‘orden’ general como de las normas políticas y judiciales particulares), sino también su correspondiente carácter relativo.

Por último, quisiéramos advertir que es posible vincular las conclusiones sofísticas sobre el λόγος que hemos precisado en el apartado anterior con estas reflexiones sobre el ámbito propio de las convenciones humanas. En efecto, si, por un lado, los sofistas ponen al descubierto el carácter relativo y cambiante de las convenciones que regulan la vida de los hombres en comunidad, por el otro, asumen que la posibilidad de esas transformaciones obedece a la potestad del λόγος. El espacio por antonomasia donde aquella palabra soberana puede desplegar sus poderes no es otro que el del νόμος. Es la palabra persuasiva la que genera una verdad que no está sujeta ni a la φύσις ni a la esfera de τὰ ὄντα, sino a su propia verosimilitud, y es esta palabra la que termina generando el parecer general de la comunidad, sustrato del νόμος.¹⁰⁷ Es más, si retomamos los tres ámbitos que hemos estudiado en este primer capítulo – hablamos, claro está, del ontológico, del lingüístico y del político – podremos seguir la propuesta elaborada por Cassin según la cual el camino de la sofística va desde la ontología a la ‘logología’ y de la ‘logología’ a la política.¹⁰⁸ Fracturada la posibilidad de reflejar lo real, la palabra se convierte en un poderoso soberano que hace ser y la matriz de este nuevo ser no es otra que la política. Allí, en ese ámbito convencional, cambiante y precario de la política, es donde el enfoque performativo sobre la ciudad elaborado por los sofistas cobra sentido.

¹⁰⁴ Véase Canto-Sperber (1993: 38-42) quien, sin embargo, advierte que si fuera un personaje ficticio, Platón no habría ofrecido una caracterización tan precisa de su personalidad.

¹⁰⁵ Véase *infra* cap. IV.1.

¹⁰⁶ Sobre la concepción antifonetea de la controversia νόμος/φύσις, véase *infra* cap. IV.

¹⁰⁷ Véase Gallego (2003): 238.

¹⁰⁸ Cassin (1995).

Prestos a dilucidar y explicitar las condiciones lógicas de funcionamiento de esa instancia, los sofistas se encargaron de señalar que la ciudad democrática no sólo es el espacio de las *performances* discursivas que hacen ser, sino además el de las *performances* corporales que, a su manera, también hacen ser.

Capítulo II

El concepto de *performance* y la *pólis* ateniense del siglo V

Totus mundus exerceat histrionem.

(Juan de Salisbury)¹⁰⁹

Habiendo presentado los lineamientos generales del movimiento sofisticado que oficiarán de coordenadas a la hora de situar su singular enfoque sobre la *pólis*, es tiempo de considerar el concepto de *performance* que nos ayudará a revelar la naturaleza de dicho enfoque, pero cuya polivalencia amerita una serie de precisiones y aclaraciones. Sin pretender adentrarnos en los detalles y en la compleja historia de este concepto, es necesario explicitar el uso específico que le daremos a lo largo del trabajo a efectos de suministrar datos precisos sobre nuestras herramientas de análisis. Por esa razón, a continuación nos encargaremos, en primer lugar, de ofrecer un breve repaso por los significados y la historia del concepto; en segundo lugar, presentaremos un enfoque performativo específico formulado desde el campo de la sociología que nos ayudará a precisar una serie de nociones y supuestos clave de la perspectiva en cuestión y, finalmente, exploraremos una serie de propuestas que, desde fines del siglo pasado, han comenzado a salvar distancias entre el concepto de *performance* y el mundo clásico.

II.1: El concepto de *performance*

En la entrada correspondiente a *performance* del *Oxford Dictionary* se lee que el término cuenta con dos acepciones principales: puede (a) referirse a la ejecución de una determinada tarea o función o (b) remitir al acto de presentar una obra teatral, un concierto u otra forma de entretenimiento.¹¹⁰ A su vez, el mismo término ha sido utilizado por una variedad de estudios multidisciplinarios y, con el objeto de organizarlos, Auslander sugiere dividirlos en dos categorías generales: la de los estudios que se ocupan de los actos performativos estéticos y la de aquellos que ponen el foco sobre ciertas

¹⁰⁹ Esta línea, que pertenece al *Polieraticus* (I, 8) de Juan de Salisbury, ha sido interpretada por Curtius (1955: 205) como una paráfrasis de unos versos de Petronio que el humanista medieval ha transcrito antes de dicha línea. El pasaje original de Petronio se encuentra en *Satyricon*, LXXX.

¹¹⁰ *Oxford Dictionaries Online* (2013), <http://oxforddictionaries.com/definition/performance>. [Consulta: Mayo de 2013].

actividades que pueden ser analizadas como performativas.¹¹¹ De este modo, en la primera categoría pueden agruparse los trabajos sobre el teatro, la danza, la música, las lecturas públicas de poesía o el cine y, en la segunda, los enfoques que, apelando al término *performance* como una categoría de análisis, se detienen en toda una serie de rituales, ceremonias y actos públicos o privados propios de cada cultura. Ahora bien, este segundo grupo podría, a su vez, subdividirse atendiendo a los autores que, con esos fines heurísticos, apelan a la acepción (a) o a la acepción (b) del término en cuestión. Es decir, teóricos que estudian actos de la vida cotidiana en términos de ejecución eficaz de una determinada acción o teóricos que estudian esos mismos actos apelando al modelo específicamente estético del término. A continuación, sin pretender adentrarnos en los detalles del uso histórico del concepto de *performance*, intentaremos repasar brevemente los aportes más significativos de cada uno de esos grupos.

Entre los pioneros del primer subgrupo se destaca el lingüista Austin, quien se ha encargado de examinar los llamados *speech acts* como ejemplos de ejecución de una acción discursiva eficaz. En la serie de conferencias dictadas en el año 1955 (y editadas luego, de manera póstuma, con el título *How to Do Things with Words*), Austin establece una distinción clave entre las expresiones que informan o describen y aquellas que, por el solo hecho de proclamarse, modifican o generan algo en el mundo.¹¹² El autor otorga a estas últimas el título de *performative utterances* y brinda como ejemplos los juramentos de una promesa, el bautismo de un buque o la cláusula de un testamento y, dado que su propósito principal es hacer más que afirmar algo, sugiere que no deben ser juzgadas por su valor veritativo (como en el caso de una simple aserción), sino más bien por el éxito que alcanzan en el logro de sus efectos.¹¹³ No obstante, hacia el final de sus conferencias, Austin llega a la conclusión de que todas las *utterances* son, de alguna manera, performativas y entonces busca reemplazar su teoría sobre las *performatives* con un marco teórico general sobre todos los actos de habla. Siguiendo las advertencias planteadas al final de *How to Do Things with Words*, Searle (1969), uno de los discípulos de Austin, continuó la teoría de su maestro subrayando la dimensión performativa de todo lenguaje y ofreciendo un marco teórico general para el estudio de los *speech acts*. Por otro lado, desde

¹¹¹ Auslander (2003): 2-8. En el mismo sentido se pronuncia Schechner (2002): 30-5.

¹¹² Austin (1962): 1-12.

¹¹³ *Ibid.*: 5-12.

la antropología lingüística, Bauman (1977) y Hymes (1981) se ocuparon de estudiar las dimensiones performativas de ciertos rituales teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre la palabra proferida – por ejemplo, por un curandero – y las técnicas corporales utilizadas que generan un marco espacio-temporal donde los participantes perciben el acto como curativo.

En el segundo subgrupo, el de aquellos que apelan a los sentidos estéticos del término *performance*, aparece, en primer lugar, la figura de Burke. A fines de la década del cincuenta, este investigador norteamericano sugiere que la idea de ‘acción dramática’ constituye un marco útil para analizar los comportamientos humanos en sociedad. En particular, supone que la construcción de la personalidad en la vida diaria puede ser estudiada como un ejemplo de *rôles* dramáticos.¹¹⁴ Años después y desde el campo de la sociología, Goffman (1959) explora la manera teatralizada a través de la cual los individuos se presentan en sociedad e interactúan entre ellos (perspectiva que analizaremos con detalle en el próximo apartado). En la década del setenta, el antropólogo Singer (1972) acuña el término *cultural performance* para dar cuenta de un análisis comparativo de todos aquellos géneros que pueden ser considerados performativos (como los acontecimientos estéticos, rituales y ceremoniales) dentro de una cultura en particular. Por otro lado, el antropólogo británico Turner (1980) propone un modelo denominado ‘*social drama*’ mediante el cual pretende poner en evidencia los conflictos que se desarrollan en todos los niveles sociales (desde las relaciones interpersonales hasta los vínculos entre diversas sociedades) y en todas las culturas (de una forma ya sea más o menos intensa). Turner supone que esos conflictos se estructuran como dramas de cuatro fases (a saber: ruptura, crisis, transición y resolución o reconocimiento del cisma, según el caso) y sostiene que la relación entre el *social drama* y los géneros de la *performance* atraviesa todas las sociedades humanas.¹¹⁵ El empleo de metáforas dramáticas con el fin de comprender la realidad social fue retomado por Schechner, un protagonista de la vanguardia escénica de los sesenta y setenta en los Estados Unidos.¹¹⁶ Durante la década de los ochenta, cuando los *performance studies* se consolidan como campo disciplinar, Schechner publica una serie de obras en las que el paradigma teatral es presentado como

¹¹⁴ Burke (1957): 75.

¹¹⁵ *Ibid.*: 153. En ese sentido, el autor añade que “Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse”.

¹¹⁶ Al respecto, véase Prieto Stambauch (2009): 206.

un modelo fundamental para comprender la interacción social humana. Confrontando las modificaciones corporales ejecutadas por ciertos animales (el autor cita, por ejemplo, el mimetismo del camaleón) con las *performances* humanas, Schechner advierte que las primeras no son más que comportamientos genéticamente determinados, mientras que el hombre es libre a la hora de consumir dichas *performances*. El hombre se distingue justamente por su capacidad para mentir, fingir o actuar de manera honesta en cada ocasión, adornando o transformando su cuerpo, utilizando máscaras o presentándose a cara descubierta.¹¹⁷

Por último, desde fines de los ochenta y comienzos de la década del noventa, los enfoques performativos, al compás del resto de los estudios culturales, fueron incorporando los paradigmas derivados del postestructuralismo, el posmodernismo y los estudios de género. Así, la *performance* fue utilizada por autores dedicados a investigar la construcción social de las identidades de clase, de raza y de género.¹¹⁸ En este contexto, cabe destacar los trabajos de Butler (1990 y 1993) en los que se incorpora la cuestión del cuerpo en la teoría de la performatividad. En particular, la autora busca iluminar los modos a través de los cuales el género de los sujetos (inscripto en el cuerpo) no es más que una construcción performativa – una actuación pública – regulada por las instituciones sociales.¹¹⁹

II.2: El comportamiento social como *performance* histriónica: la propuesta de Goffman

En nuestro intento por poner en evidencia la naturaleza performativa del enfoque sofisticado, la propuesta de Goffman que hemos mencionado en el apartado anterior puede proveernos de un apropiado marco teórico al brindar, desde el campo de la sociología, un extendido y pormenorizado uso de la metáfora de la *performance* teatral a la hora de analizar el comportamiento social de los individuos, una tarea que los sofistas, según creemos, desarrollan en su Atenas del siglo V.

¹¹⁷ Schechner (1980): 216.

¹¹⁸ Véase Prieto Stambauch (2009): 207.

¹¹⁹ Butler (1990: 275) afirma: “Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora.”

La obra de Goffman debe situarse, ante todo, en el contexto de las investigaciones del departamento sociológico de la Escuela de Chicago donde 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.¹²⁰ Formado con el propio Blumer, Goffman propuso, en la década de los cincuenta, una variante de ese interaccionismo, caracterizada por su teoría dramaturgica 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). En esta serie de escritos, Goffman defiende tres nociones clave acerca de las relaciones sociales de los individuos. Supone que estos (a) componen diferentes personalidades (*selves*) que se adaptan a escenarios particulares y que, por lo tanto, (b) pueden ser concebidos como gestores de un *staff* de roles sociales que se despliegan con el objeto de obtener ventajas y que (c) cada uno de esos roles se pone en juego en situaciones riesgosas con el fin de demostrar que sus agentes poseen la clase de virtudes apreciadas por la sociedad.¹²¹ No obstante, teniendo en cuenta que los dos últimos ensayos mencionados presentan sus propias perspectivas conceptuales y que el principio dramaturgico ya no ocupa un lugar sustancial en ellos, a continuación nos ocuparemos sobre todo de presentar las tesis centrales de su obra de 1959.

En principio, cabe indicar que en *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffman circunscribe su estudio, por un lado, a la interacción propia de las sociedades angloamericanas de principios y mediados del siglo XX y, por el otro, al análisis de lo que él denomina un ‘establecimiento social’ que no es otra cosa que un espacio donde se desarrolla de modo regular algún tipo de actividad.¹²² Cada establecimiento puede ser analizado desde diversas perspectivas (técnicas, políticas, estructurales o culturales), pero Goffman decide hacerlo a través de una dramática. Este tipo de perspectiva le permite enfocar las técnicas de manejo de las impresiones utilizadas por los sujetos participantes de un establecimiento y el sociólogo reúne esas técnicas en la noción de *performance*. Dicha

¹²⁰ Al respecto véase Ritzer (1993): 64.

¹²¹ Sobre estos puntos, consúltese Burns (2002): 111.

¹²² Goffman (1959): 267.

noción se refiere a una actividad ejecutada por un sujeto durante un período signado por su presencia frente a un conjunto de observadores (como veremos, reales o imaginarios), conjunto sobre el que desea influir de algún modo.¹²³ A partir de esta definición, se plantea un esquema básico de toda actividad performativa que cuenta con dos divisiones esenciales: la que se da entre el actuante y su audiencia y aquella que separa la fachada del actuante (*front-stage*) de su detrás de escena (*back-stage*). Las fachadas son las dotaciones expresivas empleadas por un agente de manera intencional o inconsciente que, a su vez, cumplen con dos funciones. Por un lado, buscan adecuarse a las expectativas del auditorio al que se enfrentan y, por el otro, ofrecen una impresión idealizada del agente que las emplea. Las fachadas ejemplifican los valores oficialmente acreditados por la sociedad particular en la que se despliegan y permiten, según piensa Goffman, una especie de formación del agente “desde afuera hacia adentro”.¹²⁴ Las apariencias proyectadas pueden promover la transformación del agente, ya que existe la posibilidad de que la versión idealizada que presenta ante los otros termine siendo interiorizada. De este modo, los valores no solo se ejemplifican, sino que también pueden, eventualmente, incorporarse. No obstante, en simultáneo, las mismas fachadas intentan encubrir, mantener en secreto, las acciones, los hechos y los motivos del agente que son incompatibles con aquellos valores promovidos socialmente.¹²⁵ Esta serie de secretos es la que constituye el *back-stage*, el trasfondo escénico que queda fuera de la percepción del auditorio, el lugar donde la impresión fomentada es contradicha, el lugar donde el actuante descansa, se quita la máscara, deja de lado el personaje.¹²⁶ En este sentido, el umbral que existe entre el *front-stage* y el *back-stage* es el sitio que, para Goffman, ofrece la imagen más vívida de las *performances*, pues es allí donde los sujetos comienzan a encarnar su personaje.

Ahora bien, ese esquema de las *performances* plantea una discrepancia entre las personalidades privadas y las sociales que parece convertir a los actuantes en sujetos absolutamente hipócritas. En la medida en que los hombres son criaturas de impulsos variables y ante el público deben presentar un carácter no sometido a altibajos, cada uno

¹²³ *Ibid.*: 36.

¹²⁴ La expresión le corresponde a Cooley (1922) quien es citado por el propio Goffman (1959): 49-50.

¹²⁵ Goffman (1959): 15-58.

¹²⁶ *Ibid.*: 130-1. Goffman ofrece como modelos del *back-stage* aquellos sitios dentro de un ámbito laboral que están retirados o bien de la mirada de los jefes o bien de la mirada de los clientes como, por ejemplo, el lugar de reunión de los obreros o la cocina de un restaurante, aunque también menciona los baños y los dormitorios en el contexto de un hogar.

de ellos parece transformarse en un sujeto mentiroso que finge ser dueño de aquello que no posee.¹²⁷ Sin embargo, Goffman advierte, en primer lugar, que en la vida diaria el actuante crea intencionalmente impresiones que podrían denominarse “falsas” sin colocarse en la posición indefendible de haber ofrecido mentiras netas, “las técnicas de comunicación como las alusiones indirectas, la ambigüedad estratégica y las omisiones fundamentales permiten al que informa erróneamente beneficiarse con mentiras sin proferir ninguna”.¹²⁸ Por otro lado, señala que los agentes son conscientes de que aquellos que fingen, engañan y defraudan por una discrepancia radical entre apariencia y realidad se colocan en una posición precaria, ya que cualquier hecho mínimo puede contradecirlos obteniendo así una inmediata humillación y pérdida de reputación.¹²⁹ En tercer lugar, el sociólogo advierte sobre la dificultad de encontrar alguna actividad en la que sus actuantes no intenten encubrir ciertas incompatibilidades con las apariencias presentadas, puesto que “aunque determinadas actuaciones, y hasta determinados papeles o rutinas, pueden colocar a un actuante en la situación de no tener nada que ocultar, en alguna parte de su ciclo total de actividades habrá algo que no pueda considerar abiertamente.”¹³⁰

Debido a las razones esgrimidas, el autor sostiene que la diferencia tajante que suele plantearse entre actuaciones reales u honestas y actuaciones falsas – diferencia que supone que las primeras son productos involuntarios, mientras que las otras (como la de los actores sobre la escena teatral o la de embaucadores) están industriosamente confeccionadas – resulta pobre para estudiar el comportamiento de los sujetos considerados “honestos”. Las actuaciones “honestas” también proyectan apariencias artificiosas. En todo el arco de las posibles *performances* – desde las absolutamente deshonestas hasta las enteramente honestas –, los sujetos construyen y presentan fachadas ficticias. En este punto, Goffman retoma la metáfora teatral con la intención de demostrar que, si bien el trabajo de un actor requiere entrenamiento y capacidad psicológica, cualquier individuo puede aprender un libreto y transmitir algún sentido de realidad puesto que el trato social ordinario se coordina de la misma forma que el trabajo de los actores sobre la escena. “...La vida en sí es algo que se representa en forma dramática. El mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los

¹²⁷ *Ibid.*: 70-1.

¹²⁸ *Ibid.*: 77.

¹²⁹ *Ibid.*: 74.

¹³⁰ *Ibid.*: 79.

aspectos fundamentales que establecen la diferencia”.¹³¹ Entonces, si todo aquel que se enfrenta a un auditorio interpreta un papel, juega un rol, la diferencia no debe establecerse entre actuaciones honestas y deshonestas, sino entre un mayor o un menor conocimiento de dicha actuación. Aunque el papel no esté guionado de antemano y aunque los sujetos actúen de manera irreflexiva, ello no niega el hecho de que se hayan expresado de un modo dramatizado, de que se haya ejecutado una actuación; solo afirma que las *performances* son mejores que el conocimiento que de ellas se tiene. El actuante honesto no es más un actor ignorante de interpretación.¹³²

Hasta el momento, la teoría sociológica de Goffman se ha centrado por completo en el aspecto individual de las *performances*, pero, con el fin de superar los enfoques que las interpretan en términos absolutamente personales, el autor introduce el concepto de equipo. Goffman señala que las actuaciones integran con frecuencia una proyección fomentada y sustentada por la cooperación de más de un actuante y, en este sentido, sostiene que un equipo es aquel que está formado por cualquier conjunto de individuos que cooperan entre sí a fin de representar una rutina determinada.¹³³ Los individuos que componen un mismo equipo están vinculados de manera estrecha y el autor menciona dos componentes esenciales de esta relación: por un lado, cada uno de ellos está obligado a confiar en la conducta correcta del otro y a esperar que no desbarate la representación y, por otro lado, si bien todos los miembros deben cooperar en la actuación ante un auditorio, difícilmente preservan esa misma actuación entre sí (en todo caso, ante la ausencia del auditorio, los miembros pasan a representar otro papel). Entonces, la relación es guiada por una dependencia y una familiaridad recíprocas.¹³⁴ Esta noción de equipo permite asimismo iluminar cierta modalidad de las *performances* privadas, *i.e.* de aquellas actividades realizadas en soledad en las que un individuo, incorporando ciertas normas asociadas con algún grupo de referencia, actúa frente a un auditorio imaginario formado por su equipo. En la esfera privada, ese individuo puede incorporar tales normas incluso

¹³¹ *Ibid.*: 87. Goffman ofrece además el ejemplo del psicodrama en el que los pacientes son impulsados a actuar tanto roles desempeñados por ellos mismos en el pasado (roles que quizás interpretaron en su momento de manera “honesto”) como roles encarnados por otras personas, lo que parece probar, una vez más, que todo sujeto es capaz de interpretar papeles en la medida en que forma parte de su quehacer cotidiano.

¹³² *Ibid.*: 89-92.

¹³³ *Ibid.*: 95.

¹³⁴ *Ibid.*: 99.

sin creer en ellas debido al vívido convencimiento de que existe un auditorio invisible que castiga toda desviación.¹³⁵

Finalmente, teniendo en cuenta las palabras del propio Goffman, deberíamos concluir que el proyecto primordial de su obra es el desarrollo de un nuevo campo – acotado y coherente – de la sociología; a saber: el del estudio de la interacción social que ocurre toda vez que los seres humanos se encuentran unos con otros en presencia física inmediata (o, en todo caso, cuando esa presencia es imaginada).¹³⁶ Ahora bien, el espacio de esa interacción está limitado por características que parecen repetirse en todo lugar y en todo momento y en *The Presentation of Self in Everyday Life* expone esas características esenciales a través de metáforas teatrales. Con la ayuda de conceptos clave como los de rol, auditorio, *front-stage*, *back-stage* y esencialmente *performance*, el sociólogo analiza la manera teatralizada por medio de la cual los individuos dirigen su comportamiento en la vida diaria, su contacto cara a cara con sus pares. Incluso admitiendo que esta metáfora dramática no debe ser tomada de manera literal en la medida en que supone ciertas insuficiencias como modelo general, Goffman nunca la abandona del todo debido a su poderosa capacidad para echar luz sobre la dimensión inevitablemente performativa de toda interacción social.¹³⁷ Los pilares de esta propuesta goffmaniana que hemos presentado nos permitirán, en los próximos capítulos, rastrear una especie de enfoque performativo de la Atenas clásica esbozado en los fragmentos sofísticos. Sin embargo, antes de ello, es necesario saldar las distancias que median entre el propio concepto de *performance* y el mundo clásico.

II.3 Una Atenas performativa: la propuesta de Goldhill

En su estudio sobre la serie de perspectivas a través de las cuales se ha comprendido la dimensión política de la Grecia y Roma antiguas, Hammer presenta seis visiones

¹³⁵ *Ibíd.*: 98.

¹³⁶ Goffman (1969): ix.

¹³⁷ Goffman (1959: 284) señala ciertas limitaciones del uso de la metáfora al advertir que “la acción que se representa en un teatro es una ilusión relativamente inventada y reconocida; a diferencia de la vida corriente, nada real o verdadero puede sucederles a los personajes representados” y líneas después sugiere abandonar el lenguaje y la máscara del teatro. No obstante, Smith (2006: 44) advierte que Goffman, a pesar de proponer el abandono de la metáfora dramática hacia el final de *The Presentation of Self in Everyday Life*, la retoma continuamente incluso hasta en sus últimas obras reconociendo, de esa forma, su rica productividad en el análisis de las relaciones interpersonales.

diferentes (aunque, en algunos casos, superpuestas) que, en sus palabras, han ido ampliando la consideración tanto de las actividades como de los participantes que constituyen aquella dimensión.¹³⁸ En este sentido, el autor señala que la política antigua ha sido concebida como un conjunto de procesos formalizados y acuerdos institucionales, como el instrumento de los intereses y el poder de grupos informales, como el sitio de los conflictos e intereses de clase, como la sucesión de acciones estatales respaldadas por una fuerza legítima, como el grupo de relaciones de poder inscritas sobre los sujetos y, finalmente, como una serie de *performances* públicas. El mismo Hammer destaca que la característica compartida por las diferentes versiones de esta última alternativa es el uso de metáforas teatrales y señala que, gracias a este enfoque, toda una nueva camada de investigadores ha comenzado a explorar el componente visual de los rituales y actos públicos como una forma en la que el pueblo participa y experimenta el mundo político y cultural.¹³⁹

En el marco de esa última tendencia, Goldhill y Osborne (1999) publicaron, a fines de la década de los noventa, un volumen dedicado de manera específica a las relaciones entre el concepto de *performance* y la democracia ateniense. En las notas programáticas del volumen, Goldhill se pregunta por la adecuación de un término como *performance* al estudio del mundo griego y por los peligros que conllevaría la adaptación de materiales antiguos a un marco moderno, pero de inmediato justifica el uso de aquella noción asegurando que representa una categoría heurística clave para explorar los valores y las áreas de actividad fundamentales de la cultura democrática ateniense.¹⁴⁰ Goldhill limita el arco espacial y temporal del estudio a la Atenas de los siglos V y IV y señala que ese mismo arco puede ser delimitado conceptualmente por cuatro términos propios del mundo griego: ἀγών, ἐπίδειξις, σχῆμα y θεωρία.

Con el primero de ellos, Goldhill pretende iluminar la dimensión competitiva de la cultura ateniense, en la medida en que ἀγών, con un rango de aplicación amplísimo, es utilizado para hacer referencia a ciertos festivales, a las competiciones particulares que se desarrollan en su marco o al espacio mismo de la competición, además de ser la expresión estándar para referirse a los conflictos bélicos, a las discusiones retóricas que se entablan

¹³⁸ Hammer (2009): 20.

¹³⁹ *Ibid.*: 32-34.

¹⁴⁰ Goldhill (1999): 1.

en una tragedia y a los debates que se desatan en la Asamblea o en la Corte. Con el segundo término, pretende poner en evidencia la centralidad que adquiere en la *pólis* clásica todo el rango de exposiciones (tanto verbales como físicas) mediante las cuales los ciudadanos se inscriben en una dinámica de la auto-representación que pone en juego su estatus. Por medio del término *σχῆμα*, busca puntualizar la centralidad de la apariencia física que cada ciudadano expone ante la mirada evaluadora y reguladora de los otros e indica que, en el espacio que habilita esa exposición, se juega la *performance* del sí mismo (*i.e.* la auto-presentación, la auto-regulación y el auto-encubrimiento). Finalmente, con el término *θεωρία*, Goldhill recupera los sentidos vinculados a la visión que comporta, de manera implícita, el resto de las nociones seleccionadas. En un nivel, el término *θεωρία* implica el simple acto de mirar, pero, en un marco institucional, puede referirse al acto de asistir y presenciar un festival o una competencia (*θεωρεῖν*), al sujeto que contempla esos acontecimientos (*θεατής*) o al sujeto que, enviado al extranjero como un oficial del estado, presencia algún tipo de festival (*θεωρός*).¹⁴¹ Bajo la influencia de Platón, el mismo término pasa a significar un acto específico de contemplación filosófica.¹⁴²

Finalizada la presentación de los cuatro conceptos, Goldhill añade cuatro nociones generales que, a su entender, permiten completar la comprensión del poder instructivo de la idea de *performance* en el examen de la sociedad ateniense. En primer lugar, mediante la noción de espectáculo, el autor señala que las actividades e instituciones clave de Atenas – como la Asamblea, la Corte, las competiciones atléticas, los rituales, las ceremonias religiosas o los festivales teatrales – dependen de una puesta en escena por medio de la cual su funcionamiento es observado, evaluado y, eventualmente, disfrutado por una

¹⁴¹ Sobre los cuatro términos véase Goldhill (1999): 2-8.

¹⁴² En relación con el aporte platónico, véase Monoson (2000: 210-211) que, partiendo de una serie de términos como *θεωρέω* y *θεάομαι* (verbos que indican el acto de observar como espectador); *θεατής*, *θέαμα* y *θεώρημα* (en referencia a lo que se ve, al espectáculo mismo), sostiene que, en *República*, Platón hilvana una delicada metáfora entre la labor filosófica y la actividad de un espectador, extendiendo el uso de este conjunto de términos técnicos del mundo teatral hasta abarcar la figura del filósofo. Para la autora, las razones de esta metáfora serían dos. En primer lugar, y a pesar de las reiteradas críticas que Platón dirige contra la conducta y el modo de ser del espectador en los festivales (un modo de ser vulnerable al engaño, a la corrupción intelectual y a la decadencia moral), es consciente de que existen ciertas similitudes entre ambas actividades, pues la tarea intelectual consiste, en algún sentido, en enfrentarse a imágenes y ficciones aparentemente convincentes. En segundo lugar, incluso sabiendo de las distancias que separan a uno de otro, Platón decide compararlos para ayudar a imaginar en qué consiste la extraña actividad filosófica a unos atenienses que, en palabras de Segal (1995: 213-221), eran una «pueblo de espectadores» acostumbrados a las grandes exhibiciones públicas como las competencias atléticas, las guerras, las ceremonias religiosas, los ritos místicos y, obviamente, el teatro.

audiencia. La audiencia, requerida en todo tipo de espectáculo, es justamente la segunda noción en cuestión y, gracias a ella, se ponen en evidencia no sólo los límites entre lo individual y lo colectivo, entre la elite y la multitud, entre los incluidos y los excluidos, sino también los modos de circulación del poder en los eventos públicos de la democracia. La tercera noción involucra la construcción de un sí mismo que, sin poner en riesgo el carácter histórico de la propuesta (Goldhill aclara que las nociones de interioridad y personalidad privada podrían implicar una serie de anacronismos en el estudio del mundo griego), permite echar luz sobre la constitución del ciudadano como sujeto político. En cuarto y último lugar, aparece el fenómeno de la auto-conciencia que, según el autor, pone en evidencia la extendida reflexión que los ciudadanos atenienses habrían desarrollado sobre sus actividades retóricas, agonísticas y epidícticas.¹⁴³

El conjunto de las ocho nociones enumeradas representa el panorama conceptual de una Atenas performativa propuesto por Goldhill y con respecto a ese panorama quisiéramos señalar dos cuestiones. Por un lado, destacar la importancia del paralelo entre las instituciones públicas atenienses que ha quedado apenas esbozado y, por el otro, advertir la ausencia de un término clave (hablamos de *αἰδώς* o *αἰσχύνη*) que además de iluminar aspectos esenciales de la dimensión performativa de la *pólis* cobrará suma importancia en nuestro estudio del enfoque sofístico.

En relación con la primera cuestión, es necesario señalar ante todo que los atenienses reconocían ciertas diferencias entre una esfera pública y otra privada. Como ha demostrado Hansen, las fuentes antiguas contrastan lo *ἴδιον* con lo *δημόσιον* o *κοινόν*; las personas privadas (*ἰδιώτης*) con el ciudadano políticamente activo (*ὁ πολιτευόμενος*); el hogar con los edificios públicos; los beneficios privados con los intereses de la *pólis*; los medios personales con las finanzas públicas o los litigios privados con las acciones legales de carácter público.¹⁴⁴ De esa forma, mientras que en el ámbito privado se desarrollaba la vida familiar, los negocios, las labores artesanales y ciertas actividades de asociaciones religiosas, el ámbito público era identificado con la propia *pólis* y, por lo tanto, considerado una esfera de carácter eminentemente político.¹⁴⁵ De tal esfera pública estaba excluida buena parte de los habitantes de la *pólis* (esclavos, metecos, mujeres y niños) en

¹⁴³ Sobre las cuatro nociones generales *ibidem*: 8-10.

¹⁴⁴ Véase Hansen (1991): 79-81) y (2006): 102-3 y 122-4 donde se ofrecen un amplio conjunto de referencias a las fuentes antiguas en las que aparecen tales distinciones.

¹⁴⁵ Hansen (1991): 80.

tanto allí solo podían accionar los ciudadanos de pleno derecho. Es más, la actividad realizada en esa esfera era lo que definía el ser masculino, libre y griego. En este sentido, una marca visible – marca que los atenienses se encargaban de subrayar – del tipo de actividad que se practicaba era el color de la piel, pues mientras que los hombres ostentaban una piel oscura producto de sus actividades al aire libre, la tez blanca era el signo distintivo de mujeres y niños.¹⁴⁶

En su estudio sobre la distinción de las esferas pública y privada en el mundo griego, Arendt concibe la *pólis* como una organización humana que surge del hablar y del actuar juntos y por ello sugiere que dicha *pólis* puede constituirse allí donde la acción y el discurso crean un espacio entre los participantes, un ‘espacio de la aparición’ donde uno se presenta ante los otros y los otros se presentan ante uno.¹⁴⁷ Aunque para la misma Arendt ese ‘espacio de la aparición’ precede a la esfera pública, lo cierto es que aquel solo puede funcionar en el reino de lo *δημόσιον* o *κοινόν* que, para los griegos, representa justamente lo público. Por lo tanto, a partir del planteo arendtiano, podríamos afirmar que la naturaleza pública y performativa de la política, de la justicia, de la religión, del deporte o del teatro transformaban estas áreas en ‘espacios de la aparición’ cuya lógica residía en la aparición de todos ante los ojos de todos.¹⁴⁸ Por esa razón, muchas de las instituciones públicas se encontraban emparentadas de manera estrecha. En particular, los juicios desarrollados en los tribunales, las discusiones entabladas en la Asamblea y las obras representadas en el teatro estaban vinculados por una serie de características comunes entre las que se destacan el público asistente, algunas reglas de funcionamiento, ciertas coordenadas espaciales e incluso, en algunos casos, el mismo emplazamiento físico.

Con respecto al público, se calcula que al mayor evento teatral del mundo griego, las Grandes Dionisias (donde se representaban por vez primera las piezas dramáticas, aunque luego éstas eran repuestas en los pequeños teatros de los más de cien *δῆμοι* del Ática),¹⁴⁹ asistían entre 14.000 y 17.000 espectadores; que en la Asamblea (reunida

¹⁴⁶ Al respecto, véase Davidson (2000): 141-3.

¹⁴⁷ Arendt (1958): 215-30. Sobre la lectura del mundo antiguo realizada por Arendt puede consultarse Zuckert (2009).

¹⁴⁸ Rehm (1992: 3 y 7-8) sostiene que incluso ciertos aspectos elementales de la vida familiar (como algunos ritos de pasaje, las bodas o los entierros) también devenían públicas de una manera performativa.

¹⁴⁹ Los festivales atenienses donde se representaban las piezas teatrales eran aquellos celebrados en honor a Dioniso: las Dionisias Urbanas (organizadas entre los meses de marzo y abril y a la que asistían tanto atenienses como extranjeros) y las Leneas (organizadas entre enero y febrero y presenciadas sólo por atenienses). El mayor de ellos era, sin lugar a dudas, el de las Dionisias Urbanas que se extendía durante

alrededor de diez veces por año)¹⁵⁰ participaban aproximadamente 6.000 ciudadanos y que en los juicios (en Atenas se celebraban entre 100 y 200 por año)¹⁵¹ participaban hasta 5.000 o 6.000 personas.¹⁵² Teniendo en cuenta, por un lado, la frecuencia con la que se realizaban estos acontecimientos y, por el otro, las estimaciones que suponen que, en el período que estamos estudiando, existían alrededor de 40.000 ciudadanos de pleno derecho,¹⁵³ podríamos sostener que buena parte de los ciudadanos atenienses participaba con frecuencia de las tres actividades. Y esa participación frecuente redundaba en beneficio de una cadena de influencias y condicionamientos recíprocos entre las tareas que desempeñaban en cada uno de los espacios. En este sentido, las respuestas y actitudes que un ciudadano promedio podía tener en su rol como jurado o asambleísta estaban condicionadas por su experiencia como espectador teatral y viceversa,¹⁵⁴ pero además el abanico de influencias abarcaba el trabajo de los sujetos que actuaban frente a esa audiencia.

Los discursos proclamados por los oradores en un tribunal o en la Asamblea estaban condicionados por las técnicas teatrales del mismo modo en el que, con

varios días e incluía una larga serie de eventos. Entre ellos, la procesión junto a la estatua de Dioniso (desde su templo hacia otro templo camino a Eleuteras y, luego de rituales y sacrificios, hacia el recinto teatral); el *προάγων* (una ceremonia en la que los poetas y actores anunciaban el tema de las obras a representar); los sacrificios de animales para purificar el recinto teatral; las libaciones realizadas por figuras militares y políticas; la congratulación a los ciudadanos beneficiarios de la *pólis*; la exhibición del tributo abonado por las ciudades aliadas y el desfile de efebos cuyos padres habían sido asesinados en guerra. Esta serie de eventos previa a la puesta teatral representa, a los ojos de Goldhill (1987 y 1997), una clara demostración de que las Grandes Dionisias no eran solo un evento estético, sino sobre todo uno social, religioso y político donde la ciudad y sus miembros se exhibían en una especie de *social drama*. En los últimos días del festival, se representaban tres series de tres tragedias y un drama satírico y luego cinco comedias. Luego de la representación, se iniciaba un complejo sistema de votación por medio del cual los jueces (uno por cada una de las diez tribus del Ática) elegían las piezas ganadoras mediante votos depositados en una urna. Finalmente, el arconte organizaba una reunión con el fin de evaluar los procedimientos y revisar la conducta de los oficiales a cargo del festival. Entre la vastísima bibliografía sobre las Grandes Dionisias y el contexto en el que se desarrollaba el teatro ateniense puede consultarse especialmente Pickard-Cambridge (1946 y 1988), Bieber (1961), Green (1994), Csapo y Slater (1995) y Sommerstein (2002). Sobre la figura del dios Dioniso véase Burkert (1977): 218-26 y Seaford (2006). Sobre la problemática y discutida vinculación entre las piezas representadas y la figura de Dioniso véase especialmente: Winkler y Zeitlin (1990). Sobre la reposición de las obras en los *δῆμοι* véase Cartledge (1997): 6 y Taplin (1999).

¹⁵⁰ Véase Hansen (1977) y (1987) y Ober (1989): 132.

¹⁵¹ Véase Hansen (1979).

¹⁵² Sobre el número de asistentes a las Grandes Dionisias véase Pickard-Cambridge (1946): 140-1, sobre los datos de la Asamblea véase Hansen (1976), sobre los datos de los tribunales véase MacDowell (1978): 36-40. Además, véase Goldhill (1997): 57-9.

¹⁵³ La población total del Ática, contando a metecos, esclavos, mujeres y niños, rondaba las 250.000 personas. Al respecto, véase Hansen y Nielsen (2004): 627 y Pomeroy (2004): 162-3.

¹⁵⁴ Véase Ober (1989): 152.

frecuencia, los libretos de los actores estaban impregnados de retórica forense o política. En el primer caso, las técnicas teatrales influían sobre aquellos discursos de tal manera que su éxito dependía no solo de su contenido, sino sobre todo de su mérito literario y de la forma en la que eran enunciados (los oradores prestaban especial atención a la puesta en escena y a toda una semántica visual de sus discursos),¹⁵⁵ como así también de la construcción del personaje a defender por parte de los logógrafos, construcción análoga a la de un dramaturgo con sus actores.¹⁵⁶ En el segundo caso, la proyección de la retórica forense o política sobre el ámbito teatral se deja ver en los argumentos de las obras que, con frecuencia, giran en torno a esas cuestiones o en los numerosos pasajes, tanto de la tragedia como de la comedia, donde los personajes emplean los estilos y los trucos argumentativos propios de la retórica o bien utilizan el lenguaje forense semi-técnico en ámbitos que, en algunos casos, incluso recrean sobre la escena teatral los espacios tribunales y políticos.¹⁵⁷

Mediante ese juego de influencias multidireccionales sobre sus participantes, las instituciones de la Asamblea, la Corte y el teatro condicionaron la vida política, social, religiosa y cultural del pueblo ateniense. En particular, el teatro terminó por erigirse en la principal forma simbólica de Atenas, en un verdadero paradigma cultural que ejerció su influencia sobre todo el abanico de actividades del ateniense medio, ya sea sobre su participación institucional, sobre su vida cotidiana e incluso sobre su inconsciente, su memoria y su vida onírica.¹⁵⁸ Si en el transcurso del siglo VI el teatro se fue transformando en una actividad específica y delimitada (separada de las exposiciones públicas de la épica, de ciertos rituales en honor a los dioses o de la lírica coral), sus límites terminaron de conformarse una vez que los actores asumieron, sobre la escena, roles ficticios enmascarando su identidad y hablando con la voz de un Penteo o de un

¹⁵⁵ Véase Hall (2006): 355 y Kavoulaki (1999): 294.

¹⁵⁶ Véase Rehm (1992): 6.

¹⁵⁷ Como señala Garner (1987: 96-7), los discursos forenses y las discusiones típicas de un tribunal comenzaron a ser frecuentes en el corpus trágico luego de las reformas del Areópago y el florecimiento de las cortes populares, es decir en las piezas de Sófocles a partir de la década del 440 y en toda la obra de Eurípides. En el mismo sentido, Allen (2005) sostiene que son los personajes de Eurípides quienes mejor reflejan esa proyección y cita los casos paradigmáticos de *Hécuba*, *Heracles* y *Troyanas*, mientras que Mirhady (2004) releva el vocabulario forense en la tragedia *Hipólito*. Por otro lado, Bers (1994) sugiere que las conexiones entre el uso de la retórica en los tribunales y en la tragedia son, a menudo, inciertas y que el intento por establecer la prioridad de uno sobre otro es vano. En relación con la comedia, Aristófanes se revela, ya desde su primera pieza conocida, como un poeta experto en el manejo de una terminología estrechamente vinculada al derecho, al respecto véase Vickers (1997), Carey (2000) y Buis (2009).

¹⁵⁸ Al respecto, véase Ober & Strauss (1990): 246, Cartledge (1997): 3 y Hall (2006): 16-8.

Tiresias.¹⁵⁹ Y es esa característica definitoria del género la que, quizás, ejerció mayor influencia sobre la dimensión performativa de la *pólis*. En una sociedad que privilegiaba especialmente la participación y exposición de los sujetos en ciertas actividades públicas, la composición de roles ofrecida en la escena teatral – composición que incluso era ejercida por muchos de los ciudadanos –,¹⁶⁰ se fue convirtiendo en un paradigma para el desempeño del ciudadano medio que debía representar un papel al intervenir en la Asamblea, al discutir en la Corte, al participar en un simposio o simplemente cuando atravesaba el ágora, asistía a un casamiento o a un entierro familiar.¹⁶¹

Retomando la analogía entre las instituciones públicas, es necesario añadir que ellas comparten además ciertas reglas de funcionamiento básico, en la medida en que todas suponen la presencia de una audiencia masiva (que influenciaba a los jurados con gritos, aplausos y ruidos), todas se basan en la ejecución de una serie de *performances* públicas por parte de oradores o actores y todas apelan a un sistema de votaciones para conseguir decisiones y resultados.¹⁶² Evidentemente, su funcionamiento se encuentra atravesado por la naturaleza agonística griega y por ello mientras que en la Asamblea rivalizan alternativas políticas y en el tribunal compiten las diversas versiones ofrecidas por los litigantes, en el teatro se desata una competencia entre las obras representadas y los actores que las encarnan. En lo que hace a la organización espacial de estas instituciones, se han encontrado algunas similitudes significativas (por ejemplo, las reglas con las que era organizada la disposición de los asientos en el teatro y en las cortes o la forma arquitectónica cóncava del teatro y de la Asamblea)¹⁶³ e incluso, reforzando las analogías

¹⁵⁹ Sobre este razonamiento véase Hall (2006): 21 y además Wise (1998): 61-2 y Seeford (1994): 277-8.

¹⁶⁰ Sommerstein (2002: 6) señala que muchos ciudadanos, más allá de los actores profesionales, habían tenido la oportunidad de participar en el mismo teatro, pues regularmente los coros de los ditirambos y tragedias involucraban alrededor de 660 hombres y 500 niños.

¹⁶¹ Hall (2006: 26-8) cita como casos ejemplares de esta influencia de la noción de rol teatral el de Antífote, quien equipara a una mujer demandada por asesinar a su marido con Clitemnestra (I, 17) (caso que analizaremos en el capítulo IV); el de Demóstenes que, buscando socavar la popularidad de Esquines, afirma que el papel del tirano Creonte en la *Antígona* de Sófocles habría contagiado a su rival (XVIII 129 y XIX 247) y, por último, el de Diceópolis, quien, en la comedia *Acarnienses*, encarna explícitamente a un personaje teatral: el Télefo de Eurípides (sobre este último caso, véase *infra* cap. V.2).

¹⁶² Respecto de esa última regla, Wise (1998: 131-2) señala justamente que el clímax esperado tanto por los espectadores teatrales como por los asistentes a las cortes era el de la decisión por votación de un vencedor. Garner (1987: 97-8) precisa similitudes específicas entre los procedimientos teatrales y legales como la elección anual de tres poetas y tres sicofantes o el uso de la *ὕδρεια* como urna receptora.

¹⁶³ Sobre la disposición de los asientos véase Ober & Strauss (1989): 238; Winkler (1990): 22-3; Henderson (1990): 286 y Wise (1998): 131. Sobre la forma cóncava de la Asamblea y el Teatro de Dioniso y su influencia sobre la audiencia véase Rehm (1992): 4 y cap. IV.

espaciales, se ha determinado que, en algunas oportunidades, la misma Asamblea de los ciudadanos se celebraba en las instalaciones del teatro de Dioniso o en el de Muniquia.¹⁶⁴

Aclarado el isomorfismo de las instituciones públicas atenienses, ahora es tiempo de ocuparnos de la segunda cuestión que deseábamos señalar respecto del panorama conceptual planteado por Goldhill. Hablamos de la ausencia de un término clave como el de *αἰδώς* o *αἰσχύνη* que no solo podría ayudar a completar dicho panorama, sino que además será de vital importancia en nuestro estudio de las perspectivas ofrecidas por el movimiento sofístico. Al enumerar los términos griegos considerados por Goldhill, habíamos señalado que todos ellos estaban, de manera implícita o explícita, vinculados con la cuestión de la visión y el término que ahora buscamos incorporar, *i.e.* *αἰδώς*, funciona justamente sobre la base de la visión de los sujetos involucrados.

Derivado del verbo poético *αἰδομαι*,¹⁶⁵ *αἰδώς* es un sustantivo que expresa el respeto o la reverencia que existe, por un lado, entre los dioses y, por el otro, en los hombres ante los dioses, ante la realeza y ante todo lo superior, aunque además puede significar la consideración hacia los más débiles, hacia las leyes de hospitalidad y hacia los amigos. Como virtud moral y cívica, puede referirse a la acción de refrenarse, al autodomínio y al respeto de la ley. Y, finalmente, puede expresar el miedo o la vergüenza ante la opinión ajena y el sentido del honor.¹⁶⁶ En su ya clásico estudio sobre el uso del término en la literatura griega antigua, Cairns presenta el *αἰδώς* como una emoción inhibitoria de la acción que, teniendo en cuenta las normas ideales de la sociedad, protege la propia imagen ante la mirada de los otros. El autor señala que, en el contexto de los poemas homéricos, si el mayor bien del hombre consiste en disfrutar de la estimación pública (de la *τιμή*, cuyos estándares lo dominan), su mayor fuerza moral reside justamente en el respeto por la opinión pública, es decir, en el *αἰδώς*. En el mismo contexto, el verbo que comporta estos sentidos es *αἰδέομαι* y puede ser usado tanto para expresar la inhibición frente a un grupo indeterminado de personas como para señalar el reconocimiento positivo del estatus de un individuo en particular. Mientras que en el primer caso el estatus de esos individuos es irrelevante, pues su fuerza proviene de ser

¹⁶⁴ Véase McDonald (1943): 43 y 46-7, quien estudia con detenimiento la fórmula “ἐκκλησίᾳ ἐν Διονύσου”.

¹⁶⁵ Véase Chantraine (1968): 31.

¹⁶⁶ Al respecto, véase DGE en donde se citan, para la primera acepción, los ejemplos de *Il.* XV 129, XIV 111 y X 238; para la segunda, los de *Od.* III 24, XX 171 y Thgn. 1266; para la tercera, Hesíodo *Op.* 192 y 324 y Jenofonte *Cjr* 1.4.4 y, para la última, *Il.* XV 561 y 657, XVII 336 y Hesíodo *Op.* 318.

potenciales críticos y portavoces de la sociedad en su conjunto, en el otro caso el estatus del individuo es crucial, pues este se presenta como una persona especial ante los ojos del que siente *αἰδώς*.¹⁶⁷ Por último, Cairns sugiere que si en el marco literario de los poemas homéricos *αἰδώς* y *αἰδέομαι* suelen mencionarse fundamentalmente en conexión con tres tipos de situaciones (las referidas a la sexualidad, aquellas que involucran relaciones con los huéspedes y las relacionadas con el lugar que debe ocuparse y mantenerse en el campo de batalla),¹⁶⁸ en la obra de los dramaturgos y pensadores del siglo V, el *αἰδώς* comienza a interactuar de manera creciente con el mecanismo auto-regulador e internalizado de la conciencia y a vincularse con la cuestión de las acciones realizadas en secreto.¹⁶⁹

A la hora de proponer una traducción del término, Cairns entiende que ese *αἰδώς* representa una emoción cuyos sentidos no pueden asimilarse por completo con ningún concepto de nuestra cultura occidental moderna, aunque advierte que, al menos, existe una noción que puede ayudarnos a tomar algún tipo de contacto con esa particular experiencia griega. El autor se refiere a nuestra idea de vergüenza que, en su equivalencia parcial con *αἰδώς*, comparte algunas características sustanciales; a saber: ambos conceptos suponen la presencia de un otro (de una especie de audiencia real o imaginaria), ambos están asociados con la cuestión de la visibilidad y la mirada y ambos entrañan ciertos patrones de conducta que involucran la evasión de la mirada del otro.¹⁷⁰ Esta estrecha relación entre el *αἰδώς* y la visión es incluso confirmada por Aristóteles, quien, en su *Retórica*, sostiene que “<se siente vergüenza> de lo que está a la vista y es más ostensible (de donde el proverbio: en los ojos está la vergüenza [*τὸ ἐν ὀφθαλμοῖς εἶναι αἰδῶ*])” (*Ret.* 1384a 33-4). Como sugiere Grimaldi, el proverbio del que se hace eco el estagirita parece indicar que la vergüenza reside en aquellos actos de un sujeto que se hacen públicos, en aquellos actos que son vistos por los otros, razón por la cual, líneas después, el mismo Aristóteles sostiene que uno siente vergüenza ante quienes conviven con uno o se

¹⁶⁷ Sobre el uso de *αἰδώς* en los relatos homéricos, véase Cairns (1993): 48-146.

¹⁶⁸ Véase Cairns (1993): cap. I.

¹⁶⁹ *Ibid.*: 343.

¹⁷⁰ Cairns (1993): 14-5. Desde el campo de la psicología, la vergüenza ha sido asociada con el deseo de esconderse, con el deseo de sustraerse de la mirada de los otros. Al respecto, consúltese Tangney (1991): 598-607. Por otro lado, desde la biología, el propio Darwin encuentra en esas mismas conductas las fuentes de una de las expresiones fisiológicas de la vergüenza como es el rubor. En este sentido, sostiene que la capacidad de sonrojarse es propia y distintiva del hombre, pues no puede ser provocada por medios físicos y en ella interviene necesariamente el intelecto, el que permite comprender lo que significa ser visto por otros. Véase Darwin (1872): 309-10 y 320-1.

encuentran pendientes de uno, pues en ambos casos “se está ante sus ojos” (τὸ ἐν ὀφθαλμοῖς ἀμφοτέρω, *Rel.* 1384b 1).¹⁷¹

La serie de significados que comporta el término αἰδώς nos permite vislumbrar la importancia de la dimensión visual en el mundo griego. Según Frontisi-Ducroux, la griega es una cultura donde la existencia se desarrolla bajo la mirada de todos, donde cada uno se define a partir de las actividades públicas, donde la vida misma se encuentra determinada por la visión clara entre hombres a plena luz del día, mientras que la interrupción de esas relaciones visuales anuncia y denota locura o, en el peor de los casos, la muerte.¹⁷² En esta línea, la autora afirma que aquello que define el conjunto de las relaciones sociales es el πρόσωπον, término que alude tanto a la máscara utilizada en ritos y espectáculos como al propio rostro humano¹⁷³ y que indica una posición en el espacio, una separación entre dos puntos, un delante en relación a los ojos de los otros. Ahora bien, para los mismos griegos, el πρόσωπον funciona de manera conjunta con el ojo (ὄμμα) y las relaciones sociales que ambos definen se encuentran, a su vez, subsumidas bajo un principio de reversibilidad: el ver nunca es separado del ser visto.¹⁷⁴

Retomando la relación entre el αἰδώς y la vergüenza, cabe advertir la existencia de una distinción entre una “cultura de la vergüenza” y una “cultura de la culpa”, distinción que supone el progreso desde una moral heterónoma (propia de la primera) a una moral autónoma (propia de la última).¹⁷⁵ Ahora bien, mientras que Adkins considera que la cultura griega está regida por nociones vinculadas a la vergüenza y que la idea de culpa moral solo se alcanza en la modernidad,¹⁷⁶ Dodds – aun reconociendo que la transición se da de manera gradual e incompleta – plantea una dicotomía entre el mundo de la épica (al parecer, carente de toda consciencia interna) y el de la tragedia (invadido por una creciente sensación de culpa y responsabilidad).¹⁷⁷ No obstante, Cairns sostiene que la distinción en la que se basa esa dicotomía, una distinción entre sanciones externas e internas, no se aplica del todo al caso de la vergüenza, pues si bien esta supone una especial referencia al juicio de los otros, ese juicio puede ser internalizado y oficiar desde el propio sujeto como

¹⁷¹ Grimaldi (1988): 117.

¹⁷² Frontisi-Ducroux (1995): 65.

¹⁷³ Sobre los sentidos de πρόσωπον, consúltese LSJ (1996): 1533.

¹⁷⁴ Frontisi-Ducroux (1995): 39-75.

¹⁷⁵ Al respecto véase Konstan (2006): 91-2.

¹⁷⁶ Adkins (1960).

¹⁷⁷ Véase Dodds (1951): caps. 1 y 2.

catalizador de la emoción.¹⁷⁸ Las referencias a la audiencia y las alusiones a los ojos y al ser visto indican la importancia del observador, pero este observador puede formar parte de una audiencia real, de una ficticia o ser el propio paciente de la emoción. En cualquier caso, ese paciente es conducido a una evaluación negativa de sí mismo respecto de un ideal y el catalizador puede ser interno o externo.

Asimismo, Williams cuestiona la distinción “vergüenza-culpa” advirtiendo que ella está, con frecuencia, combinada con la suposición de que la cultura de la culpa representa una instancia más desarrollada y madura (suposición que tiene su origen en la creencia de cuño kantiano sobre la preferencia de la autonomía en las decisiones morales). Señalando las diferencias psicológicas entre esas emociones, el mismo Williams sugiere que, si bien tanto la vergüenza como la culpa suponen un otro internalizado, la figura específica de ese otro en la primera es la de un observador, mientras que en la segunda es la de una víctima.¹⁷⁹ Los orígenes de estas figuras se encuentran, según el autor, en las experiencias más primitivas de la vergüenza (que se conectan con la visión y el ser visto) y de la culpa (que tienen su origen en la audición, en la voz interior que juzga).¹⁸⁰ En este sentido, Williams supone que ante la vergüenza el sujeto no solo desea esconderse, “hundirse en el suelo”,¹⁸¹ sino que además anhela que el espacio que él ocupa se encuentre inmediatamente vacío, mientras que frente a la culpa el sujeto considera que, incluso si desapareciera, la culpa seguiría con él.¹⁸²

Finalmente, en el trabajo de Cairns se afirma que la antítesis entre los tipos de cultura planteados no representa un instrumento analítico útil, pues ni es cierto que existan sociedades que no hayan desarrollado algún tipo de internalización de los valores sociales y morales ni tampoco que la conciencia (característica de la culpa) sea un fenómeno restringido a algunos pocos contextos culturales como el judeocristiano.¹⁸³ Aun así, el mismo Cairns advierte que no debe relativizarse la importancia, al menos en la sociedad homérica, del conjunto de valores constituidos por el honor, el prestigio y la vergüenza, en la medida en que el núcleo del argumento de un poema como *Iliada* se

¹⁷⁸ Cairns (1993): 16-20. Pueden citarse como ejemplos paradigmáticos de ese otro internalizado el monólogo de Héctor en *Il.* 22.99-110 y el de Ájax en *Aj.* 457-80 de Sófocles.

¹⁷⁹ Williams (1993): 219.

¹⁸⁰ *Ibid.*: 89.

¹⁸¹ Véase además Heller (1985: 5), quien también habla de la vergüenza como un deseo de “sink into the ground” o de volverse invisible.

¹⁸² Williams (1993): 89.

¹⁸³ *Ibid.*: 42.

desencadena precisamente por una disputa acerca de ellos (la disputa entre Aquiles y Agamenón), al tiempo que, en momentos clave de sus derroteros, los personajes se guían por la emoción de la vergüenza.¹⁸⁴

El campo léxico griego vinculado a la vergüenza no se circunscribe a los usos específicos de αἰδώς y del verbo cognado αἰδέομαι, sino que abarca un grupo de términos centrados en el adjetivo αἰσχρός. Entre ellos se destaca el sustantivo αἰσχύνη que, de manera concreta, puede referirse a una desfiguración o fealdad infligida por violencia física o a cierta afrenta por motivos sexuales, aunque en su forma abstracta puede expresar la vergüenza que se siente por actos cometidos de manera real o aparente y, al mismo tiempo, la mala fama como sanción social que se obtiene al contravenir códigos de moral no escritos o al no cumplir con todo tipo de compromisos y normas.¹⁸⁵ Por último, αἰσχύνη puede significar un sentimiento subjetivo interiorizado en relación con el escrúpulo, la repugnancia o la vergüenza. Cairns especifica que el término aparece por primera vez en unos versos atribuidos al poeta Teognis de Megara para señalar una situación ignominiosa provocada por un joven codicioso,¹⁸⁶ pero que a este sentido objetivo del término se le añade más tarde otro subjetivo que indica la reacción mental frente a la ignominia y, de esta forma, la noción termina equivaliendo a αἰδώς (en rigor, para Cairns, se convierte en un sinónimo prosaico de este término).¹⁸⁷

Por su parte, Williams no diferencia los sentidos y usos de esos términos admitiendo que, en muchos casos, las variaciones son diacrónicas, pues las nociones centradas en la raíz αἰσχυν- (que comporta el sentido de “estar avergonzado”) tienden a reemplazar a aquellas centradas en la raíz αἰδ- (que comporta el sentido de “respetar el poder de...”).¹⁸⁸ Williams cita el trabajo de Shipp para quien ese reemplazo se da en la prosa ática, pero Konstan – cuestionando esa hipótesis – afirma que, incluso en época

¹⁸⁴ Valen como muestra de la importancia de la vergüenza en tanto guía de la acción las palabras que Héctor, con una profunda sensibilidad frente al juicio de los otros, le dirige a Andrómaca en el canto sexto: “También a mí me preocupa todo eso, mujer; pero tremenda vergüenza (αἰδέομαι) me dan los troyanos y troyanas, de rozagantes mantos, si como un cobarde trato de escabullirme lejos del combate” (*Il.* 6. 441-3). Sobre Héctor y su vinculación con la vergüenza, véase especialmente Redfield (1975). Williams (1993: 91), al igual que Cairns, sugiere que no es exagerado el hincapié puesto sobre la vergüenza en el estudio de la sociedad homérica.

¹⁸⁵ Sobre estas acepciones y la siguiente, consúltese DGE *s.v.* ‘αἰσχύνη’.

¹⁸⁶ Véase Thgn. 1272 y Cairns (1993): 174-5.

¹⁸⁷ Cairns (1993): 175 n.100 y (2010): 297-8.

¹⁸⁸ Williams (1993): 194 n.9.

clásica, y especialmente en poesía, el término αἰδώς sigue admitiendo ambos sentidos.¹⁸⁹ El mismo Konstan advierte que los términos no son enteramente sinónimos, aunque al consultar los diccionarios lexicológicos encuentra cierta superposición de sentidos ya que ambas nociones pueden significar una virtud restrictiva.¹⁹⁰ Asimismo, el autor cita el caso de Aristóteles, quien en su *Ética a Nicómaco* otorga a αἰδώς un sentido inhibitorio y prospectivo y a αἰσχύνη un sentido retrospectivo, pero aclara que, en *Retórica*, el estagirita no repara en tal distinción de manera que, en su amplitud y ambigüedad, αἰσχύνη se presenta como una turbación relativa a aquellos vicios tanto presentes, pasados como futuros.¹⁹¹

Ahora bien, más allá de esa superposición o distinción entre los sentidos que comportan los términos αἰδώς y αἰσχύνη, en los capítulos siguientes veremos que ambas nociones aparecen, en los fragmentos sofísticos, en conexión con las características definitorias de la vida pública de la *pólis*. Ambos términos representan, desde la óptica sofística, nociones cardinales a la hora de comprender tanto el origen mismo de la ciudad como su funcionamiento básico. Si en la Atenas clásica la vida ciudadana consistía en una serie de apariciones públicas (en la corte, en la Asamblea, en el teatro y con ocasión de los juegos y ritos) y si el derecho de los ciudadanos residía justamente en su facultad de participar de esos acontecimientos,¹⁹² la vergüenza toma contacto con las experiencias fundamentales de la *pólis* en tanto involucra, *inter alia*, la distinción entre las acciones ejecutadas bajo la mirada de los otros y aquellas realizadas en secreto.

A partir de la perspectiva propuesta por Goldhill y de las consideraciones que hemos desprendido de ella, nos es posible afirmar que la cultura política de la Atenas de los siglos V y IV privilegiaba, a nivel institucional, una serie de *shows* democráticos (fundamentalmente los de la Asamblea, las cortes y el teatro, unidos por un particular isomorfismo) a través de los cuales la ciudad se exhibía ante sí y ante los otros y, a nivel individual, una serie de apariciones públicas por medio de las cuales los ciudadanos ingresaban, participaban y experimentaban el mundo político. Sin embargo, esta singular

¹⁸⁹ *Ibid.* y Konstan (2006): 93-4.

¹⁹⁰ Konstan (2006): 94.

¹⁹¹ Konstan (2006): 95-7. En relación con los textos aristotélicos, véase: *EN* 1128b32-2 y *Ret.*, 1383b12-14. Racionero (2007: 185 n. 88) sostiene que en *Retórica*, Aristóteles no ofrece una distinción de sentidos sencillamente porque no se ocupa del αἰδώς, mientras que en *Ética a Nicómaco* define el αἰδώς como una pasión subjetiva y la αἰσχύνη como una reacción pasional objetiva.

¹⁹² Al respecto, consúltese Redfield (1993): 189.

dimensión de la *pólis* ateniense no solo se deja ver a través de perspectivas planteadas por intérpretes modernos. En el siglo IV, filósofos como Platón y Aristóteles, oradores como Demóstenes y Esquines y comediógrafos como Aristófanes se muestran extremadamente conscientes al menos del *continuum* entre las instituciones públicas.¹⁹³ Y en los capítulos siguientes, intentaremos demostrar que la conciencia no solo del isomorfismo institucional, sino también de buena parte de la perspectiva planteada ya había germinado entre los intelectuales del siglo V, en especial en el movimiento sofístico que, en sus fragmentos, presenta los primeros esbozos de un enfoque performativo de la Atenas clásica.

¹⁹³ Sobre Platón, véase, especialmente, su razonamiento sobre la *θεατροκρατία* en *Ley.* 700a-701c. Ober (1989: 154 n.123) advierte que Demóstenes demuestra una clara conciencia sobre la continuidad experiencial entre las arenas políticas y el teatro (21.226-27); además, siguiendo a Sattler (1957), advierte que las reflexiones aristotélicas sobre el *ethos* en su *Retórica* están relacionadas estrechamente con su discusión en *Poética* sobre las formas a través de las cuales los personajes dramáticos revelan su propio *ethos*. Sobre Aristófanes véase *infra* cap. V.

Capítulo III

Protágoras

Enrique IV - Uno se acostumbra fácilmente, y se pasea más fácilmente aún, como si nada fuera, encarnando a un personaje trágico, en una sala como ésta. [...] Estoy curado, señores, porque sé perfectamente fingirme loco, aquí, y lo hago tranquilo.

(L. Pirandello)

Uno de los textos más extensos y explícitos que se conserva sobre el pensamiento político de los sofistas se encuentra en el diálogo *Protágoras*. Allí, Platón no solo convierte al sofista homónimo en el interlocutor principal de Sócrates, sino que además pone en su boca una larga intervención (integrada por un mito, un pasaje explicativo y un razonamiento) que la crítica ha coincidido en considerar un fiel testimonio del pensamiento auténtico del sofista de Abdera. En el presente capítulo, y luego de ocuparnos del supuesto obstáculo que representaría acceder a su pensamiento a través de la interpretación platónica, estudiaremos una serie de conceptos clave para nuestro recorrido que se incorporan en esa intervención de Protágoras. En primer lugar, nos encargaremos de la virtud del *αἰδώς* que cumple un papel sustancial en el mito sobre el titán Prometeo. Luego, analizaremos la cuestión de las apariencias de los ciudadanos que emerge por medio de una noción cara al pensamiento del abderita como es la de *φαντασία*. Finalmente, nos abocaremos al uso del adjetivo *αἰσχρός* en el cuadro de la educación ateniense trazado por el mismo Protágoras y a la tímida apelación al paradigma teatral incorporado a la hora de comparar el aparecer de los ciudadanos. A nuestro entender, los tres textos terminan trazando los contornos del espacio público de la *pólis* donde los ciudadanos y la propia ciudad dependen de su aparecer.

III.1: El Gran discurso de Protágoras

Considerando los escasos fragmentos que han sobrevivido de Protágoras, una de las cuestiones más controvertidas a la hora de abordar su pensamiento gira en torno al testimonio que de él nos ofrece Platón en sus diálogos. En este sentido, es posible soslayar ese testimonio estudiando materiales contemporáneos al sofista (como los de

Anaxágoras, Demócrito, Eurípides o Zenón)¹⁹⁴ o intentar descubrir al Protágoras histórico detrás del personaje de aquellos diálogos. Esta última es la estrategia que aquí adoptaremos, teniendo en cuenta que a) la letra platónica es la fuente más copiosa para reconstruir las ideas protagóricas, b) es posible identificar ciertas marcas textuales en los diálogos que le otorgan autonomía al pensamiento del sofista frente a la crítica socrático-platónica¹⁹⁵ y c) *a posteriori*, y con el objeto de confirmar esa autonomía, es posible cotejar los contornos de ese pensamiento con los de los otros sofistas que estudiaremos en los capítulos subsiguientes. Más allá del punto *a*, cuya realidad es indiscutible, la crítica ha logrado cierto consenso en relación con la autenticidad de la intervención del sofista en el diálogo *Protágoras*.¹⁹⁶ Para justificar tal postura, los estudiosos sostienen que el estilo del discurso es, a todas luces, pre-platónico,¹⁹⁷ que el conjunto de la intervención mantiene una coherencia interna (lo que sugiere la posibilidad de que haya sido incorporado de manera intacta),¹⁹⁸ que Platón habría tomado las tesis de los propios escritos del abderita¹⁹⁹ y, por último, que la reproducida posición protagórica es abiertamente opuesta a la doctrina ética y política de la tradición socrático-platónica, sobre todo en lo que respecta a la participación política de los ciudadanos y a las diferencias entre las virtudes técnicas y políticas que luego estudiaremos.²⁰⁰

Ahora bien, antes de abocarnos al estudio de la intervención protagórica, es necesario decir algunas palabras sobre la obra en la que se incluye. Se ha considerado que *Protágoras* pertenece a esa serie de diálogos socráticos que abordan la cuestión de las virtudes (como *Laques*, *Eutifrón* y *Cármides*) aunque, en realidad, la amplitud de su temática

¹⁹⁴ Véase la propuesta de Kulesz (2009): 41-68.

¹⁹⁵ Véase Spangenberg (2009): 70-2.

¹⁹⁶ Algunas voces se han alzado en contra de esa consideración, como las de Capizzi (1955): 259 y Havelock (1957): 407-9.

¹⁹⁷ Véase Gagarin citado por Schiappa (1954): 146.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Véase Adam (1905): xxii, Croiset (1923): 9, Nestle (1944) y García Gual (2009: 141-4). Además, puede consultarse Taylor (1976: 78) quien, basándose en la lista de títulos de obras del sofista consignadas por Diógenes Laercio, considera que el discurso reproducido por Platón podría haber estado incluido en el escrito titulado *Sobre el estado original de las cosas*.

²⁰⁰ Véase Brisson (1975): 7 n. 2. Solana Dueso (2011: 7) sostiene que “el mito y el discurso protagórico defienden esencialmente la diferencia entre la sabiduría para la vida y la virtud política. Ambas tienen origen distinto (Prometeo y Zeus) y corresponden a dos momentos diferentes de la experiencia histórica de la especie humana. Toda la argumentación platónica, que, por cierto, enlaza con el pensamiento socrático, consiste en negar esa inecuación radical entre sabiduría técnica y virtud o sabiduría política, es decir, en reducir la virtud política a ciencia.”

no permite reducirlo a una exclusiva reflexión sobre ellas.²⁰¹ El dato de composición es incierto, pero todo hace pensar que debe situarse en la época de juventud de Platón o, en todo caso – como sugiere Guthrie – hacia el final de ella, pues, si bien supera los argumentos propios de aquella serie, aún no se ocupa de las temáticas metafísicas, escatológicas y matemáticas que vinculan a Platón con los pitagóricos y que, como se piensa, han sido incorporadas luego de su primer viaje por el sur de Italia.²⁰² En relación con la temática del diálogo, Gagarin advierte que a pesar de los desacuerdos establecidos entre la crítica,²⁰³ todos parecen coincidir en que la obra representa un ataque contra los sofistas y, en particular, contra Protágoras. No obstante, el propio Gagarin pretende probar que Platón busca establecer ciertas continuidades entre el pensamiento del sofista y Sócrates, quienes, a pesar de las diferencias respecto de los métodos utilizados, coinciden en que la ἀρετή y su enseñanza es el problema central en la vida de los hombres.²⁰⁴ Y es justamente sobre la naturaleza, adquisición y enseñanza de esa ἀρετή que Taylor hace girar las preocupaciones de Sócrates. Este, según el mismo Taylor, ofrece, respecto de la primera cuestión, tanto una perspectiva crítica (objetando la posición de Protágoras de particularizar las virtudes) como una constructiva (en la que propone la unidad de esas virtudes) y respecto de las últimas cuestiones un serio cuestionamiento de aquellos que pretenden enseñarla (los maestros tradicionales y los propios sofistas).²⁰⁵ Es en este marco donde cobrará sentido la intervención de Protágoras que, a continuación, ubicaremos en el argumento de la obra.

En el comienzo del diálogo, Sócrates sale en busca del abderita (que ha llegado a la ciudad de Atenas días atrás)²⁰⁶ impulsado por un Hipócrates que pretende recibir sus

²⁰¹ Véase Ildefonse (1997): 8-10.

²⁰² Guthrie (1975): 213-4.

²⁰³ Gagarin (1969: 133) cita los casos de aquellos que se inclinan por proponer cuestiones de método como Adam; cuestiones vinculadas a la educación como Jaeger, Friedländer o Nestle; cuestiones éticas como Taylor e incluso cuestiones epistemológicas como Kirk.

²⁰⁴ Gagarin (1969: 134) supone que Sócrates y Protágoras comparten tanto la tarea de enseñar a los jóvenes como las reacciones adversas que ello genera en la ciudad, pero que fundamentalmente comparten la idea de que la ἀρετή es enseñable. Las diferencias estriban entonces en los métodos utilizados para probar esta tesis: Sócrates lo hace por medio de la dialéctica, mientras que Protágoras opta por la retórica. Además, el mismo Gagarin sostiene que en el diálogo, Platón propone un retrato favorable del abderita y un respeto no solo por su persona, sino también por su pensamiento, aunque evidentemente intenta demostrar la superioridad del enfoque socrático.

²⁰⁵ Taylor (1976): xi.

²⁰⁶ Protágoras nació *circa* 490 y se cree que llegó a Atenas por primera vez hacia el 460. Luego de varias visitas a la ciudad, el sofista terminó formando parte del círculo de Pericles, quien incluso le habría

enseñanzas, no sin antes cuestionar el interés del joven y los objetivos que persigue (310a-314b). Una vez en casa de Calias (donde se encontraban reunidos Protágoras y sus discípulos, los hijos de Pericles, Hipias, Erixímaco y Pródico, entre otros), Sócrates le pide al sofista que le explique qué cosa enseña. Este le responde que a todo aquel que acuda en busca de sus lecciones le enseñará a administrar de manera correcta la casa y los bienes familiares y, en cuestiones políticas, a ser el más capaz de la ciudad tanto en el obrar como en el decir (318d-319a). Sócrates infiere que Protágoras ha hecho profesión de enseñar la virtud política y, suponiendo que ello es imposible, le objeta que a) en temas que se consideran enseñables (como, por ejemplo, la construcción naval), los atenienses solo escuchan el consejo de los expertos, pero que en lo que atañe a la política en general aceptan el consejo de todos (ya sea el de un carpintero como el de un herrero, el de un curtidor como el de un mercader), considerando que éste no es un asunto que requiera adiestramiento y b) que los mejores y más sabios hombres de Estado se consideran incapaces de transmitir su ἀρετή a otros, incluyendo a sus propios hijos (319a-320b). No obstante, habiendo formulado estas réplicas, Sócrates admite estar doblegado frente a la posición del sofista y le solicita que demuestre sus asertos de manera más clara. Entonces, Protágoras inicia el llamado “Gran discurso” con el mito de Prometeo que se extiende desde 320c8 hasta 322d5.

En la versión ofrecida por el sofista,²⁰⁷ el mito en cuestión comienza con el relato del modo por medio del cual los dioses forjaron a los mortales encargándoles a dos titanes, Prometeo (“el que piensa por adelantado”) y su hermano Epimeteo (“el que piensa tarde”),²⁰⁸ el reparto de las diferentes capacidades entre los seres vivos. Epimeteo se encarga de una distribución equilibrada entre los animales, pero, sin advertirlo, deja

encomendado la redacción de la constitución de la colonia panhelénica Turios. Al respecto, véase DK80A1 y A2; Guthrie (1969): 257-8, Brisson (2000): 109-10 y Divenosa (2011).

²⁰⁷ En la literatura griega, el mito de Prometeo cuenta con otras dos versiones además de la protagórica, las de Hesíodo en *Trabajos y Días* y en *Teogonía* y la de Esquilo en *Prometeo Encadenado*. Sobre las tres versiones pueden consultarse Dougherty (2006) y García Gual (2009).

²⁰⁸ Burkert (1977: 234 y 364) ubica a Prometeo entre los dioses menores del panteón y señala que, según la tradición mítica, creó a los hombres robando el fuego para ellos, razón por la cual Zeus castigó tanto a los recién creados con la tinaja de males de Pandora como al héroe, al encadenarlo en el Cáucaso y enviarle un águila con instrucciones para que le devorara el hígado. Para el mismo Burkert, la característica esencial que define a Prometeo no sólo es la portación del fuego, sino el ser, junto con Hermes, un φιλόανθρωπος, un verdadero “amante del género humano”. Con respecto a la etimología de los nombres de los titanes, el antropónimo Προμηθεύς deriva del dórico προμηθής y el verbo προμηθέομαι que implica el ser previsor y precavido, mientras que Ἐπιμηθεύς deriva de ἐπιμήθεια que significa pensamientos tardíos. Al respecto, véase Chantraine (1968): 940 y LSJ (1996): 646.

incapacitados a los humanos. Siendo el día destinado para que surjan de la tierra hacia la luz, Prometeo nota que los hombres han quedado desnudos y descalzos, sin coberturas ni armas; entonces, buscando alguna protección para ellos, roba a Hefesto y a Atenea (dioses vinculados estrechamente a la función técnica) el fuego junto con la “sabiduría técnica” (έντεχνος σοφία, 321d1).²⁰⁹ Esta donación del héroe filántropo supone la obtención por parte del hombre de las “técnicas demiúrgicas” (δημιουργικαί τέχναι, 322b3) gracias a las cuales nacen la religión, el lenguaje, la confección de casas, vestidos, calzados, coberturas y las artes vinculadas a la obtención de alimentos.

Aun con esas capacidades en su poder, los hombres viven dispersos, a la merced de las fieras, y, por ello, intentando ponerse a salvo, se reúnen y fundan ciudades. No obstante, continúan pereciendo a causa de los ataques entre sí, de modo que nuevamente se dispersan y mueren. La razón de ese círculo vicioso, afirma Protágoras, estriba en la ausencia de la “técnica política” (πολιτικὴ τέχνη, 322b8),²¹⁰ técnica que depende de Zeus. Entonces, compadeciéndose, Zeus envía a Hermes para que les done a los hombres αἰδώς y δίκη con el objeto de alcanzar orden en las ciudades y vínculos de amistad. A diferencia de las otras técnicas, en las que bastaba con que uno solo entre muchos las domine, Zeus ordena que Hermes reparta estas virtudes entre todos para que todos participen de ellas, pues de lo contrario no habría ciudades. Por último, Zeus establece una ley: el incapaz de participar en la virtud política deberá ser eliminado como una “enfermedad para la ciudad” (νόσον πόλεως) (322c-d).

Al concluir el relato del mito, Protágoras sostiene que los atenienses, dada esa participación de todos en la virtud política (πολιτικὴ ἀρετή, 322e2-a1),²¹¹ no ponen

²⁰⁹ En el mito y el culto, el dios Hefesto se vincula con la herrería (de suma importancia en la Edad de Bronce y en la primera etapa de la Edad de Hierro) y con el fuego (de hecho, su nombre, en un caso, significa literalmente “fuego”). A su vez, el calendario de las fiestas incluye una en honor de los herreros en la que toma parte la misma Atenea. Al respecto, véase Burkert (1977): 226-8

²¹⁰ En el mito, Protágoras habla de una τέχνη πολιτικὴ (322b8), aunque luego, una vez acabado el mito, se refiere a una ἀρετὴ πολιτικὴ (322e2-a1). En ambos casos, la traducción del griego es dificultosa. Como bien señala Poratti (1999), las traducciones usuales de estos términos suelen decir justamente aquello que no son. Τέχνη, traducido de manera usual como técnica o arte, no es ni una técnica en el sentido moderno del término (ligado al desarrollo mecánico y a la apropiación de la naturaleza) ni un arte si entendemos por ello algo vinculado a las “bellas artes”. Gagarin (1969: 142) sostiene que, en el mundo griego, una τέχνη era una habilidad especializada, poseída por unos pocos miembros de la sociedad y pasada de unos a otros por aprendizaje, mientras que con la ἀρετή, que en el siglo V no estaba confinada a ningún grupo ni clase, no era claro si se la enseñaba o si era un don de nacimiento.

²¹¹ Protágoras cambia aquí la denominación: si antes habló de una πολιτικὴ τέχνη (322b8) ahora se refiere a una πολιτικὴ ἀρετή. Gagarin (1969: 144) sugiere que Protágoras intenta demostrar que la ἀρετή es similar

reparos cuando se trata de discutir alguna cuestión relativa a ella y que, en cambio, cuando se trata de algún tema referido a las virtudes profesionales solo aceptan la opinión de unos pocos (322d-e). Además, para reforzar su idea, el sofista añade lo siguiente: en el caso de las ἀρεταί profesionales, si alguien afirma ser buen flautista siendo un inexperto, el resto se burlará de él y lo verá como a un loco, pero en el caso de la virtud política (πολιτικὴ ἀρετή), si saben que alguno es injusto y este lo dice abiertamente en contra de la mayoría, lo que en el otro terreno se juzgaba sensato, ahora se considera locura (μανία). Esos mismos afirmarán que delira el que no aparenta ser justo, lo sea o no, de modo que parece necesario que nadie deje de participar de la justicia, a menos que desee ser excluido de la comunidad (323b-c). Si esos argumentos se ofrecen como prueba para justificar la idea de que los atenienses aceptan a todos cuando se trata de discutir sobre la virtud política porque todos participan de ella, Protágoras decide continuar demostrando que la ἀρετή no se da ni por naturaleza ni por azar (φύσις, τύχη, 323d1), sino que se obtiene por práctica, entrenamiento y enseñanza (ἐπιμέλεια, ἄσκησις, διδασχί, 323d6-7).²¹² Sostiene entonces que frente a los defectos que se poseen por naturaleza o azar, los hombres no reprenden a sus poseedores, pero que sí lo hacen frente a aquellos que no poseen los bienes que se obtienen por medio del ejercicio, como lo son los de la virtud política (323d-324a). Los hombres reprenden, pero además castigan, y puesto que el objeto de este castigo es la disuasión, se demuestra así que la virtud es enseñable (324a-b).

Poco después, el sofista se encarga de responder la última objeción que ha hecho Sócrates sobre la enseñanza de la ἀρετή (aquella en relación con la tarea que emprenden los padres ilustres con sus hijos) por medio de un razonamiento (λόγος, 324d7). Protágoras afirma que sería increíble que hombres de bien instruyeran a sus hijos en variadas cuestiones y se abstuvieran de hacerlo con aquellas sobre las que gravitan el castigo, el destierro o la muerte y, para demostrarlo, presenta un panorama de la educación de los niños en Atenas:

Empezando desde la infancia, a lo largo de toda la vida les enseñan y aconsejan. Tan pronto como uno comprende lo que se dice (συνιῆ τις τὰ

a las otras técnicas en la medida en que puede ser enseñada, pero diferente de ellas ya que es poseída por todos en algún grado.

²¹² Protágoras ofrece argumentos similares a los desarrollados aquí en algunos de sus fragmentos, véase especialmente: DK80B3 y DK80B10.

λεγόμενα), la nodriza, la madre, el pedagogo y el propio padre batallan por ello, para que el niño sea lo mejor posible; le enseñan en concreto la manera de obrar y decir y le muestran que esto es justo (δικαίως) y aquello injusto (ἀδικίως), que eso es bello (καλός) y eso otro feo/vergonzoso (αἰσχρός),²¹³ que una cosa es piadosa (ἕσιος) y otra impía (ἀνόσιος) y “haz estas cosas, no hagas esas”. (325c5-d5).

Finalizada esa instrucción, advierte Protágoras, los padres envían a sus hijos a un maestro al que le recomiendan que se ocupe mucho más de la buena formación que de la enseñanza de las letras o de la cítara (325d7-9). Por ello, los maestros les hacen leer elogios y encomios de hombres virtuosos para que los niños imiten (μιμέομαι, 326a3) y deseen hacerse semejantes a ellos. Por último, cuando se separan de los maestros, la ciudad misma los obliga a aprender y a vivir de acuerdo con las leyes, pues el que intenta avanzar al margen de ellas es castigado (326c-e).

A partir de esa descripción de una enseñanza universal de la virtud y por medio de una analogía, el sofista busca responder la segunda objeción de Sócrates. Protágoras imagina una ciudad en la que fuera indispensable ser flautista (independientemente de la calidad que cada uno consiguiera) y supone que si bien todos serían flautistas capaces, solo los más dispuestos naturalmente serían famosos, mientras que los menos capaces por naturaleza serían ignorados (327a2-c4). Del mismo modo, en una ciudad como Atenas, aunque, por diferentes disposiciones naturales, de un padre excelente puede surgir un hijo vulgar y de uno vulgar otro excelente, todos son al menos capaces en la virtud política si se los comparara con aquellos que nada saben ni de leyes ni de tribunales, como los salvajes presentados en la comedia del poeta Ferécates (327b-d).²¹⁴ En este sentido, añade el abderita, existen algunos que aventajan a otros en lo que atañe a la enseñanza de la virtud y él mismo se presenta como uno de ellos (328b). Finalmente, habiendo respondido las objeciones de Sócrates, Protágoras resume lo alcanzado (afirma que se ha

²¹³ El término αἰσχρός ha sido traducido de diversas formas, aunque guardando alguna relación con el término καλός. En este sentido, Croiset y Bodin (1948) e Ildefonse (1997: 91) se han inclinado por ‘laid’ y ‘beau’; Chambry (1967: 56) por ‘honteux’ y ‘beau’ y Taylor (1976: 17) por ‘shameful’ y ‘praiseworthy’.

²¹⁴ Ferécates fue un comediógrafo ateniense, contemporáneo de Cratino, Crates y Aristófanes, al que se le adjudican alrededor de dieciocho obras. Solo han sobrevivido unos pocos fragmentos de sus escritos y entre ellos los de su obra Ἄγριοι que fue presentada en las Leneas del 420. Al parecer, la pieza en cuestión representaba en escena a un coro de misántropos que abandonaban la civilización y entonces el autor se complacía al presentar diversas formas de vida primitiva contrastándolas con las de su época. Al respecto, véase Lesky (1963): 451.

demostrado que la virtud es enseñable y que no hay nada extraño en que de padres excelentes surjan hijos vulgares y viceversa) y acaba con su larga disertación (328c-d).

Ahora bien, antes de pasar a nuestro análisis del discurso de Protágoras, quisiéramos repasar brevemente una serie de interpretaciones sobre el sentido general de ese texto con el fin de enmarcar nuestra propuesta. En las primeras décadas del siglo XX, Jaeger ubicó la disertación del sofista en el contexto de la discusión sobre la posibilidad de enseñar la virtud política. Así, supone Jaeger, mientras que Sócrates se inclina por la negativa (suponiendo que si un hombre se hace bueno no es por los cuidados de otro hombre), Protágoras expone su convicción acerca de esa posibilidad, entendiendo que tal educación tiene la misión de desarrollar el don natural de la virtud.²¹⁵ Nestle, por su parte, ha leído el mito como una teoría del origen de la cultura, teoría revestida de lenguaje mitológico y opuesta a los tradicionales relatos de una Edad de Oro.²¹⁶ Por otro lado, Guthrie propone la antítesis νόμος-φύσις y la discusión sobre si los Estados surgen por ordenación divina, por necesidad natural o por νόμος, como los marcos general y particular en los que debe comprenderse el mito relatado por Protágoras.²¹⁷ En la década de los setenta, Rodríguez Adrados consideró que, en su conjunto, el relato mítico cumple con una definición de la naturaleza humana basada en la igualdad y, al mismo tiempo, con una historia de esa naturaleza. Y, por medio de ellas, advierte el autor, el sofista justifica su posición respecto de la participación de todos en la política de la ciudad, en la medida en que cada uno de ellos está dotado de la virtud necesaria, virtud que no debe entenderse como una donación divina, sino como el resultado de la necesidad humana (promotora de

²¹⁵ Jaeger (1933-47): 489-510.

²¹⁶ Con respecto al lenguaje mitológico, Nestle (1944: 116-26) confirma el sentido retórico del uso de figuras divinas relacionando este relato con el contenido de otro escrito protagórico, *Acerca de los dioses*, en donde, al parecer, el sofista habría afirmado que de los dioses no se puede afirmar nada, ni si existen ni cuál es su forma, debido sobre todo a la brevedad de la vida humana y a la oscuridad del asunto (véase DK80 B4). Por otro lado, Nestle entiende que la teoría protagórica rompe claramente con la idea tradicional de una Edad de Oro a la que le sigue una creciente degeneración del hombre, pues aquí el camino es inverso: presenciamos un lento ascenso del hombre desde un estado sin leyes próximo a la vida animal hasta la conformación de las ciudades luego de la donación de la virtud política. Asimismo, García Gual (2009: 150), entiende que el mito relatado por Protágoras se opone por completo a la visión pesimista de Hesíodo que en el relato de Prometeo y Pandora y en el de las Edades “imagina una degradación progresiva desde la Raza de la Edad de Oro hasta su época, en la Edad de Hierro, al final de la cual desaparecerán de entre los hombres *aidós* y *dike*”.

²¹⁷ Guthrie (1969): 72-77 ubica al abderita entre los defensores de la idea de que el Estado surge por *nómos* y su mito entre las teorías antropológicas del progreso que comienzan a reemplazar, en el siglo V, la idea mítica de la degeneración desde una perfección original (idea que se encuentra, además de en Hesíodo, en la “Esfera del Amor” de Empédocles).

todas las invenciones).²¹⁸ Finalmente, ya a principios del siglo XXI, Solana Dueso afirma que el mito se inserta en una tradición racionalista que pretende explicar la historia de la humanidad y el origen del hombre, tradición a la que Protágoras le añade una preocupación por la fundamentación del sistema democrático, por la participación en la vida política de todos los ciudadanos y por el origen del Estado.²¹⁹

III.2 Aparecer y ser en el marco de la *pólis*

Es indudable que el discurso que Protágoras emite en el diálogo platónico homónimo excede por completo la discusión sobre la enseñanza de la virtud que lo origina. La intervención del abderita es deudora de una teoría política que no solo se ocupa de los orígenes del hombre, la ciudad y el Estado, sino que además, como ha sugerido Solana Dueso, ofrece ciertas consideraciones sobre el funcionamiento del sistema democrático. No obstante, a pesar de la serie de interpretaciones que hemos reseñado, creemos que aún no se han destacado todos los sentidos políticos que entrañan tanto el relato mítico como el pasaje explicativo y el razonamiento que lo suceden. Por ello, a continuación intentaremos poner en evidencia un enfoque sobre la *pólis* que no ha sido del todo explicitado y que, según nuestra interpretación, el sofista desarrolla en su disertación a través de tres puntos: I) la incorporación, en el mito (320c-322d), de la virtud del *αἰδώς* como condición de posibilidad de la *pólis*; II) la postulación, en el pasaje explicativo (322d5-324d7), de la necesidad de que los *πολιῖται* aparezcan participando de la justicia y

²¹⁸ Rodríguez Adrados (1975): 172-180.

²¹⁹ Solana Dueso (2000: 104-5) subraya que esa preocupación por el origen del Estado se traduce en el esbozo de una teoría del contrato social. En su formulación básica esa teoría supone tres momentos imprescindibles (un estado de naturaleza, una situación de peligro que amenaza al hombre y el estado de civilización como fruto de un pacto) y todos ellos, según el autor, se encuentran en el mito. Aparece un estado de naturaleza donde el hombre, aun contando con el lenguaje, la religión y la sabiduría técnica, es devorado por las fieras y engañado por sus pares, lo que supone la situación de peligro y, finalmente, el estado de civilización que surge después de la experiencia que le permite al hombre adquirir el arte político (constituido por *αἰδώς* y *δίκη*) y lograr para las ciudades “lazos comunes de amistad”. Por lo tanto, piensa Solana Dueso, la vida política no se asienta sobre cimientos técnicos ni es innata al hombre, sino que se apoya en la noción de justicia y es el resultado de la experiencia. Por otro lado, Kerferd (1981a: 147-8) advierte que no puede asimilarse inmediatamente la propuesta protagórica a un modelo contractualista, en la medida en que las voluntades particulares no asumen ningún rol de forma explícita. Además, véase Kahn (1981) quien supone que es necesario distinguir claramente entre los orígenes de la teoría del contrato social como una consideración histórica sobre la génesis y el desarrollo de la sociedad del uso retórico y político de tal teoría para atacar o defender la autoridad de la ley o alabar los logros de la civilización. Sobre la visión sofística del pacto social, véase Álvarez (2012: 261-84).

III) la apelación al paradigma teatral en el razonamiento sobre la educación de los niños (324d7-328d2).

I

En la versión protagórica del mito de Prometeo, *αἰδώς* y *δίκη* gozan de un absoluto protagonismo. Su donación proviene no de la mano de un titán como Prometeo, sino de la de Zeus y su aparición permite nada menos que la estabilidad de las *póleis* que antes, con la mera obtención de las técnicas demiúrgicas, sucumbían. La donación por parte del dios supremo del panteón le imprime a esas virtudes dos características clave que pueden ser explicitadas mediante lecturas simbólicas y desacralizadas de la operación. Por medio de estas lecturas – que interpretan el uso de las figuras divinas como un recurso meramente retórico – es posible comprender el elevado origen divino de *αἰδώς* y *δίκη* como una marca de su importancia, de su preeminencia en el cuadro de las capacidades de los hombres,²²⁰ y su donación tardía como una marca de su condición no natural. En relación con este último punto, urge contrastar las técnicas demiúrgicas con la política, pues mientras que las primeras parecen formar parte de la naturaleza humana (en la medida en que son donadas antes de que los hombres salgan a la luz) y están repartidas de manera desigual (solo unos pocos las poseen), la virtud política en su conjunto no es natural ni innata (*αἰδώς* y *δίκη* son otorgadas por Zeus luego de la creación de los hombres) y está repartida entre todos. En este sentido, todos la poseen en algún grado (aunque no exactamente en el mismo),²²¹ todos cuentan con una especie de “predisposición natural” para practicarla,²²² y por estas razones ella puede ser desarrollada por la enseñanza y el ejercitado esfuerzo, justificando así la propia tarea de Protágoras como maestro de virtud.²²³

Hemos advertido que el protagonismo de *αἰδώς* y *δίκη* se debe a su elevado origen y a su condición de sostenes de la *pólis*. Cabe preguntarse, entonces, en qué medida y por

²²⁰ Véase Solana Dueso (2000: 99-121) quien propone esa novedosa lectura simbólica que cuestiona tanto las interpretaciones literales como aquellas que creen ver en las intervenciones divinas puros adornos retóricos. En esa lectura de Solana Dueso, el mito relatado por Protágoras aparece incorporando una novedad fundamental respecto de la versión de Esquilo: Prometeo y sus artes son superados (al no garantizar la supervivencia del género humano) por el arte de la política que es patrimonio de todos y asegura esa supervivencia al provenir de un origen más elevado, el de Zeus.

²²¹ Véase Kerferd (1953): 43.

²²² Véase Zilioli (2007): 97.

²²³ Véase Guthrie (1969): 73-4.

qué razones estas virtudes garantizan, a los ojos del sofista, la subsistencia de una comunidad política. Para responder esta cuestión, es necesario desentrañar los significados de ambos términos en el entramado del relato protagórico. Dilucidar los sentidos de *δίκη* no presenta demasiadas dificultades ya que el término señala con claridad el campo de la justicia que viene a suplantar a la fuerza y a la *ὑβρις* propias de ese estadio en el que los hombres se atacan los unos a los otros.²²⁴ No obstante, debemos pensar que esta justicia no representa un cuerpo legal universal y definitivo aplicable a cualquier ciudad, sino, en todo caso, un sentido general de la justicia o de la norma que es particularizado por cada *pólis*. Recordemos, en este sentido, lo que Sócrates le hace decir a Protágoras en su apología en el diálogo *Teeteto*: “lo que a cada ciudad le parece justo (*δίκαια*) y honorable, es así para esa ciudad, por el tiempo que así lo juzgue” (167c).²²⁵ Pero además, teniendo en cuenta el contexto mítico en el que se inserta, esta *δίκη* tampoco debería comprenderse según las acepciones del siglo V que la vinculan a un tipo de castigo institucional,²²⁶ sino desde sus valores pre-homéricos que resaltan las ideas de ‘costumbres’ y ‘usos’.²²⁷ Si consideramos la condición no natural de la virtud política, esos valores estarían en sintonía con la lectura desacralizada de la donación, pues los usos y costumbres, propios de cada grupo, representarían la cristalización de aquella larga experiencia de los hombres previa a la creación definitiva de las *póleis*. Por último, siguiendo la interpretación de Cassin, es posible distinguir cierta dimensión visual de esta virtud, puesto que las normas y usos que ella supone serían aquellos que el ciudadano debe exhibir en público.²²⁸ Sin embargo, el verdadero aspecto visual de la *ἀρετή πολιτική* emerge de manera clara en el otro miembro del binomio, *i.e.* en el *αἰδώς*.

A la hora de estudiar el uso de ese *αἰδώς* en la propuesta del abderita, resulta fructífero comenzar considerando ciertos antecedentes que pueden hallarse en los poemas hesiódicos. Si bien en las versiones del mito de Prometeo ofrecidas en *Trabajos y Días* (vv. 42-105) y en *Teogonía* (vv. 536-616) Zeus no reparte las virtudes políticas consignadas por Protágoras, en el primero de esos poemas, y una vez acabado dicho mito, el autor se ocupa de ellas de un modo especial y distinto al del sofista. En primer lugar, luego del

²²⁴ Solana Dueso (2000): 117.

²²⁵ La traducción le corresponde a Boeri (2006) aquí y en citas ss.

²²⁶ Véase Saxonhouse (2006): 68.

²²⁷ Véase LSJ (1996): 430.

²²⁸ Cassin (1994): 91-2.

aniquilamiento de la quinta raza, se afirma que “la justicia (δίκη) estará en la fuerza de las manos y no existirá αἰδώς”²²⁹ (v. 193); en segundo lugar, se especifica que es entonces cuando “Αἰδὼς y Νέμεσις [...] irán desde la tierra de anchos caminos hasta el Olimpo para vivir entre la tribu de los Inmortales, abandonando a los hombres” (v. 200) y, finalmente, aconsejando a Perses, el autor afirma: “[...] escucha ahora la voz de la justicia y olvídate por completo de la violencia, pues esta ley impuso a los hombres el Cronión: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia entre ellos; a los hombres, en cambio, les dio la justicia (δίκη) que es mucho mejor” (vv. 275-80). Teniendo en cuenta estos versos, es posible sostener cierta filiación entre ellos y el discurso del abderita, aunque siendo así debería llamar poderosamente la atención la ausencia del αἰδώς.²³⁰ En los versos citados, Hesíodo considera en forma conjunta el αἰδώς y la δίκη, pero se ocupa de subrayar la ausencia del primero advirtiendo que si bien entre los hombres existe la justicia entregada por Zeus (no así entre las fieras), el Αἰδώς, en cambio, los abandonó al marcharse al Olimpo. Por lo tanto, si la incorporación de esa virtud representa una innovación del sofista, los sentidos que ella comporta serán clave para comprender el funcionamiento de la ἀρετή πολιτική como condición de posibilidad de la πόλις.

La presencia del αἰδώς en el relato de Protágoras es, en primer lugar, coherente con el contexto mítico en el que se inserta. El vocablo resultaba anacrónico en los siglos V y IV, pero su uso se justifica puesto que representa, como ya hemos indicado, un término arcaizante y poético.²³¹ Por esta razón, en el pasaje explicativo que el sofista ofrece a continuación – una vez abandonado el espacio mítico –, el αἰδώς es reemplazado por el término σωφροσύνη que indica el buen juicio, el auto-control y la prudencia.²³² Dicha prudencia opera mediante el dominio de sí mismo que le impide al hombre hacer todo aquello que desea, en la medida en que entiende que la satisfacción de algunos de esos

²²⁹ La traducción le corresponde a Jiménez (2000) aquí y en citas ss.

²³⁰ Declava Caizzi (1999: 319) considera que no es una coincidencia que el núcleo del relato protagórico se encuentre en los versos 274-80 de *Trabajos y Días*, pues el sofista parece estar adaptando la narración hesiódica a su tiempo. Sin embargo, la autora no tiene en cuenta la ausencia del αἰδώς en el relato del poeta.

²³¹ Sobre esos términos, véase, especialmente, las consideraciones de Cairns y Williams reseñadas *supra* cap. II.3.

²³² Véase LSJ (1996): 1751.

deseos será vergonzosa o dañará a otros o bien violará las normas sociales.²³³ No obstante, según creemos, con la incorporación del αἰδώς, el abderita no busca solo resguardar una coherencia temática, sino que intenta, fundamentalmente, introducir algunos de los sentidos que ella comporta.

Las traducciones que se han ofrecido del αἰδώς protagórico han sido abundantes y disímiles,²³⁴ y, salvo raras excepciones, no alcanzan a recuperar del todo la constelación de sentidos que abarca el concepto, según hemos consignado en el capítulo anterior. En este sentido, más allá de algunas propuestas que se refieren al αἰδώς como ‘conciencia’, ‘sentido moral’ o ‘respeto por el otro’, es Ildefonse quien, al optar por ‘vergogne’, permite reinstalar aquella constelación.²³⁵ Siguiendo entonces la propuesta de la traductora francesa, podemos afirmar que, mediante la incorporación del αἰδώς, el sofista inscribe en el campo de las incipientes relaciones sociales las cuestiones en torno a la presencia de los otros y a la articulación de su mirada (cuestiones que vinculaban la noción griega con nuestro concepto de vergüenza). Evidentemente, desde la óptica de Protágoras, la δίκη (el conjunto de los usos y costumbres comunales) es una condición necesaria, pero no suficiente para el sostenimiento de las ciudades, por ello urge incorporar ciertos lazos que mantengan unidos a los unos con los otros, un escenario que parece garantizar el αἰδώς. Siendo que esta virtud representa, como ya hemos indicado, una emoción inhibitoria de la acción basada en la sensibilidad frente a la mirada de los otros, aquellos lazos se establecen a través de esas miradas. Si el αἰδώς asegura la pervivencia de la πόλις, lo hace sellando la pertenencia de sus miembros a través de una red de miradas que cubre el espacio público y regula la adhesión a los valores comunales. Los hombres dejan de atacarse entre sí por dos razones concomitantes: porque las miradas de todos gravitan sobre las acciones y las apariencias de todos y porque cada uno de ellos actúa para los

²³³ Al respecto, véase Taylor (1976: 85-6), quien considera que ‘αἰδώς’ es prácticamente un sinónimo de ‘σωφροσύνη’. Por su parte, García Gual (1982: 526-7 n. 31) se opone a esa equivalencia suponiendo que los sentidos del primero son mucho más amplios que los del último.

²³⁴ En relación con la traducción de αἰδώς, Croiset y Bodin (1948: 37) se han inclinado por ‘pudeur’; Guthrie (1956: 54) por ‘respect for others’; Chambry (1967: 53) también por ‘pudeur’; Taylor (1976: 14) por ‘conscience’; García Gual (1982: 526) por ‘sentido moral’; Ildefonse (1997: 87) por ‘vergogne’; Dívenosa (2006: 138) por ‘vergüenza’ y Arieti & Barrus (2010: 56) por ‘reverential fear’.

²³⁵ Ildefonse (1997): 87. Véase Mondolfo (1955: 536), quien ha sugerido que en el mito la traducción correcta de αἰδώς sería “sentimiento o conciencia moral”, aunque advierte que el término conserva los sentidos de “pudor, respeto y vergüenza”, una vergüenza que se experimenta no solo ante los demás sino ante uno mismo.

otros sabiendo que, en simultáneo, esos otros actúan para él. Finalmente, el aspecto visual de la ἀρετή πολιτική – que apenas se insinuaba con la δίκη – aparece ahora en su real dimensión operando por medio de un doble movimiento: la proyección de una imagen de sí mismo y el escudriñamiento de esa imagen por parte de los otros.

En lo atinente al funcionamiento de la virtud del αἰδώς en el mito relatado por Protágoras, cabe hacer dos observaciones. En primer lugar, es necesario destacar que el funcionamiento del αἰδώς depende de la δίκη y que incluso entre ambas virtudes se establece un juego de interdependencias. La inhibición de la acción que supone el αἰδώς necesita de la δίκη (tanto la proyección de apariencias como las miradas reguladoras se atienen al acervo de usos y costumbres de cada comunidad), mientras que esta última virtud necesita de la primera para ser efectiva (el conjunto de esos usos y costumbres solo puede mantenerse si los sujetos lo exhiben en público al tiempo que les exigen a sus pares la misma exhibición). En segundo lugar, quisiéramos advertir que el sofista podría estar refiriéndose a los sentidos que comporta el αἰδώς cuando afirma que la virtud política enviada por Zeus es la que asegura el orden (κόσμοι) de las ciudades y las “ligaduras acordes de amistad” (δεσμοὶ φιλίας συναγωγοί, 322c). Si tenemos en cuenta la propuesta de Benveniste sobre la íntima vinculación que, en los textos homéricos, mantienen φιλία y αἰδώς (los aliados, los parientes, los amigos y todos aquellos que están unidos por deberes recíprocos de αἰδώς son considerados φίλοι),²³⁶ podríamos pensar que, en el caso de Protágoras, esas ligaduras aluden a la red de miradas articulada por la virtud en cuestión.

Ahora bien, tanto en la versión hesiódica del mito de Prometeo como en la tragedia de Esquilo sobre el titán, esas mismas δεσμοὶ aparecen jugando un papel represivo y violento: Zeus castiga a Prometeo con “irrompibles ligaduras” (δεσμοῖς ἀργαλέοισι, Hes. *Teog.* 522) y el titán se queja de estar aherrojado mediante “cadenas a cielo abierto” (ὑπαιθρίοις δεσμοῖς, Esquilo *PB.* 113). En sintonía con estos sentidos, el propio Protágoras afirma, hacia el final del relato mítico, que Zeus impuso una ley por la cual los hombres incapaces de participar de la virtud política deberían ser eliminados como una “enfermedad para la ciudad” (νόσον πόλεως, 322c-d). Por lo tanto, si en las versiones primigenias del mito las ligaduras representan el castigo infligido por Zeus, en la versión protagórica es la ruptura de esas ligaduras la que desata el castigo. La ciudad

²³⁶ Benveniste (1969): 340-41.

parece depender de tal manera de la internalización ciudadana del αἰδώς, que aquel que no se encuentra ligado por esa red de miradas que le hace respetar los usos y costumbres es considerado como una plaga que debe, eventualmente, ser expulsada de la comunidad.

II

Entre las coordenadas que definen el particular enfoque sobre la *pólis* que ofrece Protágoras en el diálogo platónico que estamos estudiando, la dimensión visual de la virtud política cumple un papel decisivo. Sin embargo, tal dimensión solo puede comprenderse de forma cabal si se estudia el pasaje explicativo dispuesto a continuación del mito (*Prot.* 322d5-324d7), donde ella es explicitada y ratificada. Ahora bien, si en la primera sección del Gran Discurso, el sofista se ocupa de un supuesto tiempo primigenio apelando a un mito (como símbolo del estatus epistemológico de la hipótesis que maneja), en la segunda sección parece ocuparse de una ciudad real y de la práctica cotidiana de sus ciudadanos y, en consonancia con ello, abandona aquel género y ofrece un pasaje que explica y aplica lo dicho en el mito.²³⁷

Habiendo establecido la participación de todos los ciudadanos en la virtud política, la nueva sección comienza una vez que Protágoras señala que ahora pueden entenderse las razones por las cuales los atenienses (ya no se habla de cualquier hombre, sino de los πολῖται de Atenas) no excluyen a nadie cuando se trata de discutir sobre alguna cuestión relativa a esa virtud. Entonces, como ya hemos visto, intentando reforzar esa idea, afirma que

...en la justicia (δικαιοσύνη) y en la restante virtud política (πολιτικῆἀρετή), si saben que alguno es injusto (εἰδῶσιν ὅτι ἄδικός ἐστιν) y éste, él por su propia cuenta, habla con sinceridad en contra de la mayoría, lo que en el otro terreno se juzgaba sensatez (σωφροσύνην), decir la verdad, ahora se considera locura (μανία), y afirman que delira el que no aparenta ser justo, lo sea o no (φάναι εἶναι δίκαιους, ἐάντε ᾧσιν ἐάντε μή). De modo que parece necesario que nadie deje de participar de ella en alguna medida, bajo pena de dejar de existir entre los humanos.²³⁸ (323b2-c2)

²³⁷ Al respecto, consúltese Kerferd (1953): 42 y Solana Dueso (2000): 118.

²³⁸ La traducción, con algunas modificaciones, le corresponde a García Gual (1982) aquí y en citas ss.

Protágoras supone que a) en el marco de las ἀρεταί profesionales, los atenienses cuestionan a aquel que pretende ser bueno cuando no lo es, en cambio, b) en el marco de la otra virtud política, si saben de alguien que es injusto (εἰδῶσιν ὅτι ἄδικός ἐστιν) y este dice su verdad frente a muchos, lo que en el otro terreno consideraban sensatez (σωφροσύνη) ahora lo consideran locura, pues c) afirman que desvaría el que no aparenta justicia (φάναι εἶναι δικαίους) y, debido a todo lo anterior, d) es forzoso que nadie deje de participar de esa virtud en alguna medida, bajo pena de dejar de existir entre los humanos.

En este pasaje explicativo, el abderita presupone la existencia de una ciudad y por ende la existencia de las virtudes políticas y técnicas y, dadas estas condiciones, se ocupa del funcionamiento de una πόλις en particular. Sostiene entonces que los atenienses efectúan una distinción entre los espacios propios de cada tipo de virtud (puntos a y b), distinción que se verifica en cierta inversión de sentidos: lo que se considera sensatez en un espacio se entiende como locura en el otro y viceversa. Particularmente, en el espacio de la virtud política, la locura es decretada una vez que los ciudadanos saben que alguien es injusto. En relación con esto, cabe una observación fundamental: es en este punto donde el sofista sustituye de manera subrepticia las virtudes del αἰδώς y la δίκη por las de σωφροσύνη y δικαιοσύνη. Como ya hemos indicado, el cambio de términos responde al cambio de contextos (de uno mítico a uno lógico o argumentativo), pero no podemos dejar de señalar que la virtud de la σωφροσύνη (que supone el buen juicio, el auto-control y la prudencia) parece perder la esencial dimensión visual con la que contaba el αἰδώς.²³⁹ No obstante, según creemos, el sofista reemplaza de forma inmediata esa dimensión perdida por medio de la incorporación de dos verbos que estudiaremos a continuación.

En primer lugar, el verbo utilizado por Protágoras para referirse al eventual conocimiento de cierta injusticia que pueden tener los πολῖται no es otro que οἶδα. Los sentidos de este verbo – un perfecto con valor resultativo, cuya forma reconstruida del presente es εἶδω – implican saber, pero un saber por ‘haber visto’.²⁴⁰ En este sentido, en el corpus homérico, el uso de οἶδα implica justamente la idea de que la visión proporciona un conocimiento fidedigno de lo real, pues por medio de ella el hombre capta la “pluralidad

²³⁹ Taylor (1976: 85) sugiere que σωφροσύνη es virtualmente un sinónimo de αἰδώς cuando el sentido de ‘buen juicio’ del primero es usado para hacer referencia a un hombre que acepta su propio rol en la sociedad prestando la debida atención al derecho de los otros.

²⁴⁰ Véase LSJ (1996): 483.

de las cosas”.²⁴¹ Por otra parte, en el *Agamenón* de Esquilo, el mismo verbo es utilizado para dar cuenta de la certeza que poseen los argivos respecto de los familiares que han despedido antes de su marcha a la guerra y, por contraposición, la incertidumbre que despiertan las cenizas que reciben a cambio, en la medida en que ellas no les permiten reconocer a los familiares (vv. 433-436).²⁴²

En el caso particular que estamos analizando, οἶδα señala el saber que resulta de la exhibición que alguien efectúa respecto de su condición injusta. Por lo tanto, la dimensión visual de una virtud clave para el sostenimiento de la ciudad como el αἰδώς reaparece con este verbo que pone nuevamente en juego el doble movimiento que suponía dicha dimensión: la proyección de una imagen que genera un agente y las miradas de sus pares que la evalúan. Sin embargo, las líneas que estamos estudiando presentan algunas dificultades de interpretación. La incorporación del verbo οἶδα supondría, como acabamos de ver, que alguien se ha mostrado de cierta forma, pero el sofista dice específicamente que los que saben, saben que ese alguien *es* (ἐστίν, 323b3) injusto y no que se ha mostrado como tal. Estas dificultades pueden disiparse cuando tengamos en cuenta la incorporación de la φαντασία protagórica, aunque antes de ello terminaremos de considerar las implicancias de este argumento.

Protágoras sostiene que, en el terreno de la virtud técnica, cuando alguien pretende ser experto en cualquiera de las técnicas sin serlo realmente, el resto se irrita y se burla de él, mientras que, en el ámbito de la virtud política, cuando alguien es/se muestra injusto, si sus pares lo saben (lo saben por haberlo visto) y si, además, lo dice con sinceridad frente a muchos, éstos lo consideran loco. El argumento establece una clara diferencia entre los terrenos de cada una de las virtudes y es posible pensar que el ámbito por antonomasia de la virtud política es el espacio público de una ciudad. En efecto, entre las características definitorias de la *pólis*, los investigadores han consignado la distinción entre un dominio público y otro privado, distinción que implica una exigencia de publicidad que obliga a colocar bajo la mirada de todos un conjunto de conductas que antes constituían un privilegio exclusivo del βασιλεύς.²⁴³ Teniendo en cuenta la existencia de tales dominios en el seno de la *pólis*, podemos afirmar que solo en la arena pública es posible que un

²⁴¹ Al respecto, véase Leshner (1981): 2-24.

²⁴² Véase Douterelo Fernández (2004): 16-20.

²⁴³ Véase Vernant (1962): 63.

ciudadano se muestre y hable ante muchos (πολύς, 323b4) y, llegado el caso, sea considerado loco al pronunciarse contra esa mayoría, pues tales conductas solo son viables en un espacio distinto al del secreto de lo privado. Por último, quisiéramos señalar que esta atribución de locura en el pasaje explicativo nos invita a leerla en paralelo con la atribución de enfermedad hacia el final del mito. En ambos casos, se insiste en la gravedad que representa para la ciudad el estar al margen de las virtudes políticas: en el primer caso, Zeus había establecido que el incapaz de participar en el αἰδώς y en la δίκη debía ser eliminado como una epidemia y, en el segundo caso, Protágoras advierte que, en el marco del espacio público de la virtud política, se considera loco a aquel que abiertamente habla en contra de la mayoría. A los ojos de los ciudadanos involucrados en la red de miradas que se impone en la ciudad, es loco aquel que frustra las expectativas de sus pares, quienes esperan que cada uno de los miembros de esa ciudad participe, al menos en algún grado, de las virtudes políticas.

En segundo lugar, Protágoras añade en el mismo pasaje explicativo que los atenienses le adscriben locura a aquellos que no aparentan ser justos (φάναι εἶναι δικαίους, 323b6), lo sean o no (ἐάντε ὧσιν ἐάντε μή, 323b6). En el comienzo del punto *b* se había aclarado explícitamente el marco de esta argumentación, a saber: “la justicia y la restante virtud política” (323b2), y de nuevo aquí se señala con claridad la δικαιοσύνη, aunque, al parecer, nada se dice del resto de la ἀρετή πολιτική. No obstante, según creemos, el sofista se ocupa de ese resto (*i.e.* del αἰδώς o, ya en este tramo, de la σωφροσύνη) no solo al enfrentarlo a la locura (Protágoras aclara que lo que en un terreno se considera locura en el otro es “sensatez o prudencia” [σωφροσύνη, 323b4] y viceversa) sino, fundamentalmente, al reincorporar aquel doble movimiento de carácter visual que nosotros hemos vinculado de manera estrecha con el αἰδώς. La presencia de ese doble movimiento – proyección de apariencias por un lado y miradas evaluadoras por el otro – ya se había insinuado mediante el uso del verbo οἶδα, pero en este caso se incorpora claramente junto al verbo φαίνειν. Ahora bien, este verbo, puesto en boca de Protágoras para hacer referencia al aparecer de los ciudadanos, merece toda nuestra atención en la medida en que el concepto de φαντασία, vinculado a dicho verbo, irrumpe en el ámbito filosófico justamente de la mano del abderita.

El sustantivo *φαντασία* deriva del verbo en voz media *φαντάζομαι* (que significa ‘volverse visible’, ‘aparecer’, ‘mostrarse’), verbo que, a su vez, se vincula con *φαίνω*, cuyos sentidos son ‘traer a la luz’, ‘hacer brillar’, ‘mostrar’, ‘manifestar’ y, en voz media, ‘hacerse visible’, ‘dejarse ver’.²⁴⁴ En el contexto del pensamiento griego antiguo (en el cual la distinción entre sujeto y objeto no había sido todavía esclarecida de manera neta), el concepto de *φαντασία* involucra tanto la apariencia de algo como la presentación o aparición de eso mismo a un sujeto, a su conciencia, memoria o sentidos.²⁴⁵ De esta forma, el concepto se desplazaba en un espacio objetivo-subjetivo que no se reducía ni al campo de los fenómenos ni tampoco al campo de la actividad psíquica de un sujeto, sino que operaba en una zona de interacción entre el sujeto y el mundo.²⁴⁶ Al organizar los distintos testimonios antiguos en los que aparece la *φαντασία*, Spangenberg ha sugerido que en las primeras ocurrencias (sobre todo en Homero) el término se utilizaba para hacer referencia a un aparecer ante los ojos de astros o del fuego; en un segundo caso, se utilizaba para indicar la presentación física de alguien ante los sentidos de otro; en un tercer caso y en virtud de una extensión del campo de aplicación del concepto, el término comenzó a incluir apariciones no ya ante los sentidos, sino ante la mente de alguien. Finalmente, el concepto incluyó el significado de ciertas apariciones fantasmagóricas.²⁴⁷ Estas últimas ocurrencias del término podían implicar la presentación falsa de algo (*i.e.* la aparición deliberada de algo como no es) o bien una ilusión sin correlato real, un mero producto de la fantasía.²⁴⁸

A la hora de dilucidar el pensamiento de Protágoras sobre la *φαντασία*, es necesario dirigirnos hacia la presentación de la sentencia de la *homo-mensura* en *Teeteto*, donde Sócrates nos dice:

Sostiene [Protágoras] que el hombre es «medida de todas las cosas, de las que son en cuanto son, de las que no son en cuanto no son» (πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον εἶναι τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστι, τῶν δὲ μὴ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν) [...] ¿Y no está diciendo algo así como que las cosas

²⁴⁴ Véase LSJ (1996): 1912.

²⁴⁵ *Ibid.*: 1915.

²⁴⁶ Véase Díaz, Livov y Spangenberg (2009): 29-30.

²⁴⁷ Spangenberg (2010): 49-51.

²⁴⁸ *Ibid.*

particulares son para mí tal como me (a)parecen (φαίνεται), y que para ti son tal como se te (a)parecen” (152a2-6).²⁴⁹

Antes de ocuparnos de esas últimas líneas – donde finalmente se incorpora la cuestión de la φαντασία – y aunque no es nuestra intención ofrecer aquí un análisis detallado de la sentencia, nos parece necesario decir algunas palabras sobre su controvertido significado. En efecto, como ya hemos visto,²⁵⁰ tal sentencia comporta una serie de dificultades en relación con los términos utilizados y algunos de los sentidos de estas nociones serán clave no solo al relacionarlos con la φαντασία, sino también en nuestro análisis del enfoque sobre la πόλις ofrecido por Protágoras en el diálogo homónimo.

En primer lugar, existe un cierto consenso respecto de los sentidos del término que encabeza la sentencia. Se entiende, por un lado, que χρῆμα hace referencia específicamente a las cosas en tanto se vinculan con alguien, en este caso con ese ἄνθρωπος que analizaremos.²⁵¹ Este sentido del término se desprende de su relación con el verbo χρῆσθαι del que deriva, verbo que implica los sentidos de ‘usar con un fin o propósito’, ‘gestionar’, ‘tratar con’, ‘valerse de’.²⁵² Por esta razón, τὰ χρήματα estaría representando aquellas cosas útiles, aquellas cosas con las que trata o de las que se vale ese hombre del *dictum*. Por otro lado, se entiende que el término no se refiere solo a las cosas visibles objetos de nuestra percepción, sino también a aquellas cosas que involucran cuestiones del ámbito ético-político (como lo justo y honorable que el mismo Sócrates incorpora en el diálogo [*Teet.* 167c]).

En segundo lugar, el término μέτρον parece comportar los sentidos de ‘medida’ o ‘regla’ que el hombre aplicaría a las cosas.²⁵³ Teniendo en cuenta la raíz compartida con el término μέδω (cuyos sentidos son los de ‘proteger’ o ‘gobernar sobre’),²⁵⁴ Untersteiner ha sugerido que la noción de μέτρον supone cierta carga normativa y que, por ello, implicaría la idea de un dominio ejercido por el hombre sobre las cosas.²⁵⁵ Guthrie piensa que el

²⁴⁹ La traducción le corresponde a Boeri (2006) aquí y en citas *ss.* Con la grafía “(a)pariencia” el traductor pretenden recuperar la valencia doble del término, *i.e.* el valor fisiológico de “aparece”, “se presenta” y el cognitivo de “parece que”.

²⁵⁰ Véase *supra* cap. I, I.

²⁵¹ Véase Versenyi (1962) y Cassin (1995): 229.

²⁵² Véase LSJ (1996): 2004.

²⁵³ Sobre los sentidos de μέτρον, véase LSJ (1996): 1123.

²⁵⁴ Véase LSJ (1996): 1089.

²⁵⁵ Untersteiner (1949):117-123. Contra esa interpretación se opone Capizzi (1955: 108).

término en cuestión resulta equivalente a ‘juicio’ o ‘criterio’ (una noción utilizada por el propio Platón a la hora de explicar la sentencia).²⁵⁶ Por su parte, van Berkel, rastreando los usos de μέτρον en la literatura pre-protagórica, destaca especialmente aquellos que implican la aplicación de medidas realizada cotidianamente al dividir tierras o al utilizar la geometría y la aritmética comercial y, a partir de este uso, advierte cierta conciencia sobre el establecimiento humano de esas medidas y el hecho de que dichas medidas se basaban en partes del cuerpo humano (δάκτυλος, πούς, παλαμή, πήχυς, etc.).²⁵⁷ Entonces, el autor concluye que – en su sentencia – Protágoras habría extrapolado esa experiencia cotidiana de aplicación de medidas humanas a la esfera de todo lo que tiene relación con la existencia del hombre y, posteriormente, al reino del ser y del no ser.²⁵⁸ De esa forma, según piensa van Berkel, la sentencia estaría reaccionando frente a una tradición arcaica y presocrática según la cual el hombre adquiere las normas y las medidas de la realidad, pues, bajo la mirada del abderita, el hombre sólo proyecta sus propias medidas.²⁵⁹

En tercer lugar, el sustantivo ἄνθρωπος goza de una ambigüedad que lo hace capaz de ser comprendido en sentido individual, genérico o colectivo. La primera alternativa parece haber sido abierta por el propio Sócrates – que, líneas después de presentar la sentencia, se pregunta si no es cierto que en ocasiones cuando el viento sopla “para uno de nosotros es frío y para el otro no” (*Teet.* 152b2-3) – y, en la actualidad, es sostenida por Guthrie y Kerferd.²⁶⁰ Por otro lado, a partir de un pasaje del mismo diálogo *Teeteto* donde Sócrates sostiene que si el hombre es medida también podría serlo el cerdo (161c5), se ha pensado que el ἄνθρωπος del *dictum* hace referencia a un sentido genérico, pues lo que estaría en juego es la medida que el hombre como especie, como género, aplica a las cosas, a diferencia de, por ejemplo, los caballos o los cerdos.²⁶¹ Por último, otros pensadores han optado por un sentido más restrictivo que el genérico y más amplio que el individual. Dupréel, por ejemplo, piensa que el término ἄνθρωπος se refiere al ciudadano de la *pólis* y habla de un ‘convencionalismo sociológico’.²⁶² Por su parte, Caujolle-

²⁵⁶ Guthrie (1969): 185. Sobre la explicación platónica, véase *Teet.* 178b.

²⁵⁷ van Berkel (2013): 55-60.

²⁵⁸ *Ibid.*: 60.

²⁵⁹ En ese sentido, van Berkel (2013: 61) vincula la sentencia de Protágoras con la crítica de Jenófanes a la concepción antropomórfica de los dioses (DK21B11).

²⁶⁰ Guthrie (1969: 173) y Kerferd (1981a: 86).

²⁶¹ Los pilares de tal interpretación son defendidos por Gomperz (1893: 451).

²⁶² Dupréel (1948): 25.

Zaslavsky, siguiendo la versión de la sentencia ofrecida por Sexto Empírico, ubica la noción de ‘hombre’ en un punto que media entre el sentido individual y el genérico, específicamente como un elemento representativo de un grupo particular de hombres.²⁶³ La autora deriva este especial significado intermedio no solo del texto de Sexto Empírico (quien brinda los ejemplos del loco, del soñador y del niño como los criterios correctos frente a aquellos fenómenos que aparecen en un estado de locura, de ensueño y en la niñez), sino también de la propia labor de Protágoras como educador. Según piensa Caujolle-Zaslavsky, desde la perspectiva educadora del abderita, cada ser individual era al mismo tiempo el representante de un determinado grupo, de un colectivo que respetaba una misma ley, de un grupo social que poseía unos mismos valores y una común evaluación de las cosas.²⁶⁴

Por último, en la sentencia se indica que el hombre es medida de las cosas con las que trata ‘en cuanto’ (ὥς) son y ‘en cuanto’ (ὥς) no son. El término clave aquí es ὥς, y los intérpretes, a la hora de traducirlo, han optado por la conjunción ‘que’, por ‘como’ o bien por ambas.²⁶⁵ La elección de una conjunción subordinada sustantiva como ‘que’ supondría que el hombre es medida de la existencias de las cosas, ya que ὥς no implicaría cualificación alguna.²⁶⁶ Por el contrario, la elección de un adverbio de modo (‘como’ o ‘en cuanto’) permite hacer del hombre una medida no de la existencia, sino de la cualidad de esas cosas.²⁶⁷ Untersteiner ha sugerido que ὥς debe entenderse simultáneamente en ambos sentidos, pues la diferencia entre el ‘que’ y el ‘como’ solo es abstracta: la existencia de las cosas implican ya su manifestación.²⁶⁸ Vinculados con estos sentidos de ὥς se encuentran los del verbo ἔστιν y su participio ὄντα que, asimismo, pueden ser interpretados no en su sentido existencial, sino en el predicativo que volvería a insistir sobre ese modo en el que las cosas son.

Esclarecidas las distintas variantes de lectura de cada uno de los términos, el *dictum* protagórico se deja ver dueño de una singular ambigüedad (ambigüedad que algunos

²⁶³ Caujolle-Zaslavsky (1986): 157.

²⁶⁴ *Ibid.*: 157-8.

²⁶⁵ La primera opción es defendida por Gomperz (1912) y Masfeld (1981), la segunda por Classen (1989) y la última por Untersteiner (1949).

²⁶⁶ Al respecto, véase Spangenberg (2010): 56.

²⁶⁷ Laas (1879: 226), por ejemplo, es partidario de esa primera opción, mientras que Natorp (1891: 269) se inclina por la segunda.

²⁶⁸ Untersteiner (1949): 123.

consideraron “oracular”)²⁶⁹ de la que emerge la figura de un sujeto – ya sea individual o colectivo – medida de todas aquellas cosas que le conciernen. Ahora bien, es posible pensar que dicha medida se encuentra signada por la cuestión de la φαντασία. Ya hemos notado que, líneas después de la presentación de la sentencia, Sócrates advierte a Teeteto que el sofista habría querido decir que “las cosas particulares son para mí tal como me (a)parecen (φαίνεται), y que para ti son tal como se te (a)parecen” (152a6-8). En esta explicación, Sócrates no utiliza la expresión τὰ χρήματα, pero si seguimos el orden del *dictum* podría sobreentenderse que la φαντασία de la que habla es la que media entre ἄνθρωπος y χρεῖμα y, que, por esa razón se erige en medida. Si el *dictum* plantea una relación triádica entre hombre, φαντασία y cosas, es posible pensar, como hace Spangenberg con apoyo en la interpretación platónica, que sus resultados suponen una conclusión anti-ontológica, en la medida en que la prioridad de la φαντασία implica que no hay ninguna cosa en sí, sino que todas las cosas son en relación con el hombre y su parecer. Esos resultados supondrían además una conclusión disolutiva de la verdad, en la medida en que la φαντασία se vuelve infalible ya que su objeto no puede ser otro que lo que es: lo que le (a)parece a una persona (en tanto verdadero) es de hecho verdadero.²⁷⁰ Sin embargo, a continuación intentaremos matizar la primera de esas conclusiones al recuperar no solo las variantes de lectura de la sentencia, sino también al vincularla con el Gran Discurso que Protágoras ha ofrecido en el diálogo homónimo.

Es posible sostener que la tesis de la *homo-mensura* no representa una posición estrictamente anti-ontológica y esto por varias razones. Como hemos visto, el término que encabeza la sentencia es χρήματα – y no ὄντα – lo que daría a entender, desde un principio, que su alcance está circunscripto a las cosas que se vinculan con el hombre. Los términos de esta vinculación se encuentran explicitados por medio del significado adverbial de ὡς (que supone una vinculación no entre el hombre y la existencia de las cosas, sino entre el hombre y la cualidad o el modo de esas cosas) y luego, gracias a la explicación socrática, por medio de la incorporación de la φαντασία (que podría estar circunscribiendo el significado de aquellas χρήματα a los fenómenos). Por lo tanto, el hombre es medida de la cualidad con que las cosas se presentan o del modo de las cosas

²⁶⁹ Véase Zilioli (2007): 34.

²⁷⁰ Spangenberg (2009): 84-9 y (2010): 63-4.

con las que trata y esas cosas no son más que apariencias. Si este es el caso, el *dictum* no estaría planteando una adherencia entre “las cosas en sí” y la *φαντασία* (adherencia que disolvería la instancia del ser en la del aparecer), sino que, desde una posición más bien prudente, estaría señalando los límites del ámbito propio del hombre que no es otro que el de los fenómenos. Utilizando un lenguaje kantiano, podríamos decir que la sentencia invita a referirse con exclusividad a los fenómenos y guardar silencio sobre el noúmeno. De esta forma, más que una propuesta anti-ontológica, la del abderita sería una propuesta de indeterminación ontológica.

Esa propuesta o, mejor dicho, los signos de tal indeterminación podrían, a su vez, ser vinculados con otro de los fragmentos del sofista que ya hemos estudiado. Nos referimos a aquel en que el abderita se abstiene de hablar sobre los dioses y que Diógenes Laercio nos transmite del siguiente modo:

Sobre los dioses no puedo saber ni si existen ni si no existen ni tampoco cómo son en su forma externa (*περὶ μὲν θεῶν οὐκ ἔχω εἰδέναι, οὐθ' ὡς εἰσιν οὐθ' ὡς οὐκ εἰσιν οὐθ' ὅποιοι τινες ἰδέαν*). Ya que son muchos los factores que me lo impiden: la oscuridad (*ἀδηλότης*) del asunto así como la brevedad de la vida humana” (DK80 B4).²⁷¹

Más allá de la existencia de cierta analogía estilística entre este fragmento y la sentencia de la *homo-mensura*,²⁷² aquí nos interesa indicar que el manifiesto agnosticismo de Protágoras podría ponerse en paralelo con la indeterminación ontológica de la que hemos hablamos. En efecto, mientras que en este fragmento B4, el sofista aclara expresamente que no puede pronunciarse sobre la existencia o no existencia de los dioses (tanto por factores objetivos – la oscuridad del asunto – como por factores subjetivos – la brevedad de la vida del hombre –),²⁷³ en el B1 parece abstenerse de hablar sobre el hombre como medida de la existencia o no existencia de las cosas. Es más, si B1 se refiere con exclusividad a las cualidades y modos de las cosas que están en relación con el hombre y

²⁷¹ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996) con algunas modificaciones. El fragmento también es citado por Sexto Empírico (DK80A12), Cicerón (DK80A23) y Eusebio (DK80B4), y además es parafraseado por Filóstrato (DK80A2), Filodemo (DK80A23) y Platón (*Teet.* 162d).

²⁷² Sobre tal analogía estilística véase Capizzi (1955): 119.

²⁷³ La alusión a la brevedad de la vida humana enfrentada a las entidades divinas podría vincularse con un fragmento de Empédocles donde el filósofo afirma: “Después de observar una pequeña porción de la vida entre los seres animados, efímeros, elevándose a la manera del humo, se van volando, persuadidos tan solo de aquello con lo que cada uno se encontró, empujados en cualquier dirección, mas todos se jactan de haber descubierto el todo” (DK31B2).

esta relación se funda en la *φαντασία*, en B4 – luego de aclarar que nada puede decirse sobre la existencia de esos dioses – se señala que incluso nada se sabe de su conformación, de su forma externa (*ιδέα*). Así, el sofista parece separar un plano de la existencia, un plano del ser o no ser de esos seres divinos (*οὐθ' ὡς εἰσιν οὐθ' ὡς οὐκ εἰσιν*),²⁷⁴ y un plano propio del aparecer (*οὐθ' ὅποιοι τινες ἰδέαν*). Frente al caso de B1, aquí la indeterminación es mayor en la medida en que ni siquiera puede saberse cómo es esa forma externa, puesto que al hombre esos seres no se le aparecen. En este sentido, cabe destacar que el abderita utiliza una forma del verbo *οἶδα* (el infinitivo perfecto *εἰδέναι*) para señalar el desconocimiento que el sujeto enunciador tiene acerca de los dioses, mientras que en el pasaje explicativo del mito de Prometeo que hemos analizado se utiliza el mismo verbo para indicar el conocimiento que los *πολιταί* tienen de sus pares. Si en aquel caso se conocía por haber visto (recordemos que este era el sentido del verbo), en este caso se desconoce porque nada se puede ver. Asimismo, tal desconocimiento resulta ratificado en este fragmento por el adjetivo *ἄδηλος* – que comporta el sentido de ‘dudoso’ e ‘incierto’, pero también de ‘invisible’ y ‘oscuro’ –²⁷⁵ que se incorpora para confirmar la invisibilidad, la no-aparición, de los seres divinos.²⁷⁶

Finalmente, estamos en condiciones de vincular los sentidos que hemos precisado respecto de la noción de *φαντασία* – y su uso en la sentencia de la *homo-mensura* – con la incorporación del verbo *φαίνειν* en el Gran Discurso, vinculación que nos servirá, entre otras cosas, para ofrecer una última prueba de la indeterminación ontológica del abderita. En el pasaje explicativo de ese Gran Discurso, el sofista sostiene que, en el marco de la virtud política, los ciudadanos “afirman que delira el que no aparenta ser justo, lo sea o no (*φάναι εἶναι δίκαιους, ἕαντε ὧσιν ἕαντε μή*)” (323b6). La fórmula final de esta línea (con su lógica de opuestos) es similar a la utilizada tanto en B1 como en B4 – en esos casos para referirse a las cosas y a los dioses respectivamente y aquí para hablar de los hombres – y, además, a esta fórmula que cuenta con usos del verbo *εἰμί* se le opone, al igual que en B4,

²⁷⁴ Como ya hemos indicado, en su estudio sobre el uso del verbo ‘ser’ en el mundo griego antiguo, Kahn (2003: 302) sostiene que es probable que esta aparición de *εἰμί* en el fragmento de Protágoras sea uno de los primeros usos técnicos del verbo como predicado existencial.

²⁷⁵ Consúltese DGE *s.n.* ‘ἄδηλος’.

²⁷⁶ Con respecto a esta interpretación del adjetivo en el contexto de la sentencia, véase la traducción y el comentario del fragmento ofrecidos por O’Brien en Sprague (1972): 20.

un plano del aparecer. Pero ¿qué implica esta frase en la explicación del funcionamiento de la *pólis*?

Protágoras afirma que, en ese terreno de la ἀρετή πολιτική, es decir, en el espacio público de una ciudad, no es suficiente *ser* mínimamente justo (recordemos que en el contexto del Gran discurso esto significaría “participar mínimamente de los valores comunales”), sino que es necesario *aparecer* de ese modo. El no participar al menos de manera mínima en la justicia representaría una anomalía – porque, según hemos visto, Zeus entrega las virtudes políticas a todos –, pero Protágoras deja ese plano en un estado de indeterminación, en una incertidumbre que es articulada mediante el uso del verbo ser en modo subjuntivo y reforzada por la partícula ἐάν. Por el contrario, y gracias a su lúcida observación del funcionamiento de la ciudad, el sofista sugiere que esa incertidumbre se elimina en el plano del aparecer: sea o no sea justo, lo importante aquí es que el πολίτης aparezca como tal; si lo hace, formará parte de la comunidad; si no lo hace, correrá el riesgo de ser catalogado como un loco o de perder su lugar entre los hombres. Ahora bien, para ratificar que esta teoría no plantea ni una negación ni una disolución del plano del ser, es necesario aclarar cuál es ese castigo que le adviene al hombre que no aparece participando de la justicia. A pesar del castigo, en ninguno caso se pone en riesgo el polo objetivo: el hombre no deja de existir, sino que pierde su lugar “entre los hombres” (ἐν ἀνθρώποις, 323c2), *i.e.* su lugar en la comunidad política. El hombre que no se muestra participando de la justicia se convierte en un otro respecto del cuerpo ciudadano y de allí la incorporación de la locura, una figura de la otredad. El loco es aquel sujeto que no es permeable a la red de miradas que impone el αἰδώς, es aquel sujeto que ha perdido el ‘buen juicio’ que supone la σωφροσύνη. En suma, es necesario aparecer como justo para no ser catalogado como loco y perder el lugar entre los hombres, espacios por antonomasia de lo indeterminado.²⁷⁷

De esta forma, nos reencontramos con la indeterminación ontológica que le hemos adjudicado al abderita, pero esta vez en el marco de una teoría política. En esa teoría, la φαντασία resulta prioritaria, pero no niega la existencia de un objeto al margen

²⁷⁷ Como ejemplo de esta relación de la *μανία* con lo indeterminado y en oposición a la *σωφροσύνη* es posible citar el caso de los ritos en honor a Dioniso, pues lo dionisiaco aparece como un culto del delirio y la locura mediante el cual el hombre se libera de todos los órdenes, mientras que el culto cívico se sujeta a un ideal de *σωφροσύνη* hecho de control y dominio de sí. Al respecto consúltese Vernant (1965): 319.

del fenómeno, sino que evidencia el particular funcionamiento de la ciudad que se rige por los apareceres de los ciudadanos. Como hemos intentado mostrar, la incorporación de los verbos φαίνειν y οἶδα en el pasaje explicativo del Gran Discurso cumple con la función de rehabilitar los sentidos que se habían perdido por el reemplazo de la virtud del αἰδώς por la σωφροσύνη, ya que, en ambos casos, *i.e.* tanto en un contexto mítico como en uno racional, esos términos buscan arrojar luz sobre el mismo funcionamiento de la πόλις. En particular, la presencia del αἰδώς y de la φαντασία como sostenes del espacio público supone la primacía de las miradas, de la visibilidad y del cuidado que cada uno de los πολῖται deposita en la proyección de su propia imagen. El ciudadano-agente procura mostrarse justo sabiendo que así satisface las expectativas de sus pares, mientras que el ciudadano-espectador escudriña y controla las apariencias de los otros. Ambas funciones (la de espectador y la de agente) son, no solo intercambiables, sino también simultáneas: un πολίτης observa al mismo tiempo que se muestra y viceversa. Si antes habíamos afirmado que los hombres dejaban de atacarse entre sí, en la medida en que actuaban para los otros sabiendo que, en simultáneo, esos otros actuaban para ellos, ahora podemos añadir que cada uno de los ciudadanos muestra de sí lo que sabe que el otro (su auditorio) espera que muestre, es decir, representa un papel convenido. Así, el rol del αἰδώς se complementa con el de la φαντασία y el enfoque performativo de Protágoras se termina de trazar: en Atenas, donde cada ciudadano cumple de manera intermitente los roles de agente de apariencias y espectador de apareceres, el espacio público hace las veces de gran escenario donde los actores deben aparecer participando de los valores comunales.

Ahora bien, si la ciudad descrita por Protágoras se sostiene en las (a)pariencias de sus πολῖται – (a)pariencias que se desentienden de cualquier instancia trascendente que queda así en un estado de indeterminación – y si además lo que a cada ciudad le parece justo puede variar de manera indefinida,²⁷⁸ el lazo que mantiene unida a tal comunidad no puede ser más que precario, incierto y ficcional.²⁷⁹ Sin embargo, cabe señalar que las virtudes políticas que hemos estudiado operan justamente contra esa precariedad. La virtud de la δίκη supone una serie de usos y costumbres que el ciudadano debe exhibir en público y el αἰδώς supone una mirada inquisidora que vigila las apariencias de todos y extiende de manera indefinida el ámbito público que parece configurarse allí donde ya

²⁷⁸ Véase *Teet.* 167c.

²⁷⁹ Al respecto véase Gallego (2003): 322, 334-44 y 389.

opera mínimamente una mirada sobre una acción ajena. Por todo esto, cada uno de los ciudadanos debe procurar aparecer como justo de manera incesante, pues, por un lado, desconoce los límites en donde lo privado se convierte en público y, a la vez, sabe que será tal cual aparezca y que si lo hace de manera injusta corre un riesgo no menor: se pone en juego su lugar entre los hombres. Esta parece ser la misión de la *pólis* desde la óptica protagórica: reducir el espacio privado del secreto y ampliar el ámbito del αἰδώς para sostener así sobre bases más amplias y firmes su estabilidad.

Para terminar, y volviendo a la cuestión de las tres formulaciones de la indeterminación ontológica de Protágoras, quisiéramos sugerir la posibilidad de que el propio funcionamiento de la *pólis* (y, quizás en menor medida, la cuestión acerca de los dioses) le haya ofrecido al sofista un paradigma a la hora de pensar el funcionamiento general de la φαντασία y la propia sentencia de la *homo-mensura*. En efecto, el espacio público de una ciudad, atravesado por las virtudes del αἰδώς y la δίκη, representa el ámbito por antonomasia donde tanto el hombre como la φαντασία cobran preeminencia absoluta. En este sentido, si en su reflexión sobre la dimensión política, el sofista menciona ambos planos (el del aparecer y el del ser) para señalar la prioridad del primero y si en su reflexión sobre los dioses vuelve a señalarlos para indicar la incertidumbre sobre ambos, ya en el caso de la sentencia de la *homo-mensura*, el abderita se estaría ocupando exclusivamente de ese plano donde el hombre es medida de los modos y las cualidades de las cosas que le aparecen, mientras que, sobre el resto, solo guardaría silencio. Siendo la teoría de la *homo-mensura* un posible corolario de su reflexión sobre la *pólis*, es posible reafirmar la lectura del ἄνθρωπος de la sentencia como el miembro representativo de un grupo. Ese hombre-medida no es otro que aquel que mide y juzga inmerso en una serie de valores comunales que lo atraviesan y lo constituyen, valores que varían de un espacio a otro y de un tiempo a otro.

III

Habiendo tratado ya la incorporación del αἰδώς y de la φαντασία, nos resta ocuparnos ahora de la descripción de esa especie de formación universal que Protágoras ofrece en el último razonamiento del Gran Discurso. Recordemos que Sócrates había objetado la enseñanza de la virtud política advirtiendo que los mejores y más sabios ciudadanos no

eran capaces de transmitir su ἀρετή a otros (320d-e), mientras que el sofista se ocupaba de esa objeción luego del pasaje explicativo del mito. Allí afirmaba que si existe una condición para el sostenimiento de una ciudad, esa condición es la virtud del hombre (compuesta de δικαιοσύνη y σωφροσύνη) a la que todos se abocan (324d-325c). En efecto, según añadía el abderita, tan pronto como los niños comprenden el λόγος de sus mayores, comienzan a incorporar valores: en el ámbito privado, la madre, la nodriza, el pedagogo o el propio padre les enseñan lo justo (δίκαιος) e injusto (ἀδίκος), lo bello (καλός) y lo feo/vergonzoso (αἰσχρός), lo piadoso (ἕσιος) y lo impío (ἀνόσιος) y, en el ámbito público, los maestros les presentan los encomios de hombres virtuosos para que ellos los imiten (μιμέομαι) (325c-326b). Por último, tengamos en cuenta que Protágoras presentaba, por medio de una analogía, el supuesto caso de una ciudad en la que fuese indispensable ser flautista y sostenía que en una πόλις de tales características, si bien todos serían flautistas capaces, solo los más dispuestos por naturaleza serían famosos mientras que los menos capaces serían ignorados (327a2-c3).

Mediante ese λόγος, Protágoras demuestra, por un lado, que no solo los padres ilustres enseñan la virtud política, sino que lo hacen todos los sujetos que forman parte de la ciudad (sean o no sean ciudadanos de estricto derecho) en todo momento y en todo lugar. Y, por otro lado, sostiene que lo que ocurre con los hijos de hombres distinguidos puede explicarse por otras razones que nada tienen que ver con la cuestionada enseñanza de la virtud, como, por ejemplo, las diferentes aptitudes de los pupilos.²⁸⁰ Como ha sugerido Ildefonse, el sofista parece invertir el modelo educativo tradicional en el que unos pocos maestros instruían a muchos alumnos en un momento y lugar específico, por este modelo en el que lo hacen todos en todo momento.²⁸¹ Sin embargo, a la hora de justificar su oficio de maestro de virtud (que procede del modelo tradicional que acaba de subvertir), el sofista debe aclarar que, si bien todos son maestros, algunos aventajan a otros (328a) y esta ventaja, puede suponerse, proviene de la práctica y el entrenamiento. En relación con este cuadro de la educación ateniense que ha trazado Protágoras en respuesta a la objeción de Sócrates, pretendemos detenernos específicamente en dos cuestiones.

²⁸⁰ Véase Taylor (1976): 100.

²⁸¹ Ildefonse (1997): 29-30.

Es de notar, en primer lugar, la aparición del adjetivo *αἰσχρός* entre aquellos valores que se les enseñan a los niños, adjetivo que indudablemente, como ha señalado Cairns, remite a la virtud del *αἰδώς* y a los sentidos que hicimos explícitos.²⁸² Si bien el término puede referirse, sobre todo cuando se opone a *καλός*, a la fealdad de una apariencia externa (lo que, en verdad, ya nos hace pensar en la cuestión del aparecer y las miradas de los otros entrecruzadas en el *αἰδώς*), lo cierto es que, en un sentido, *αἰσχρός* se refiere a aquello digno de vergüenza o deshonor.²⁸³ En el campo semántico del término aparece el verbo *αἰσχύνω* ('deshonrar', 'avergonzar') y, derivado de él, el sustantivo *αἰσχύνη* ('vergüenza', 'deshonor') que en varias oportunidades es usado, como ya hemos notado, con el valor de *αἰδώς*.²⁸⁴ Por lo tanto, es posible pensar que los sentidos de esta virtud del *αἰδώς* que, tras su reemplazo por *σωφροσύνη*, fueron retomados gracias a la incorporación de la *φαντασία*, son de nuevo recuperados aquí por medio de la cuestión del *αἰσχρός*. Mientras que *αἰδώς* comprende los sentidos que el sofista necesita para postular su hipótesis sobre los tiempos primigenios y *αἰσχρός* es el término prosaico que elige para dar cuenta de la práctica cotidiana de los ciudadanos atenienses, ambos señalan la presencia de la otredad a través de sus miradas y el manejo de lo que se aparenta o representa frente a esas miradas. Entonces, si el primer término aparece como una condición *sine qua non* para el establecimiento de cualquier ciudad (en la medida en que los hombres necesitan contar con esta virtud para estar atentos a las miradas de los otros, cuidar su imagen y no frustrar las expectativas de esos otros), luego, en una ciudad como Atenas, esa capacidad que todos los ciudadanos poseen en algún grado es desarrollada mediante la educación que establece los límites de lo *αἰσχρόν*. No bien el niño comienza a hablar y a comprender lo que otros dicen, se inicia la interiorización de esos límites que comprenden un saber sobre la actuación en el ámbito público.

Con el objeto de ilustrar el uso y el alcance de este adjetivo *αἰσχρός*, creemos oportuno tratar ahora su aparición en un escrito de clara raigambre sofística – y, según piensan algunos estudiosos, protagórica – que además puede ampliar nuestra visión del enfoque performativo sobre la ciudad. El escrito en cuestión es *Dissoi Lógoi*, un opúsculo anónimo hallado al final de los manuscritos de Sexto Empírico que se le adjudica o a

²⁸² Véase *supra* cap. II.3.

²⁸³ Véase LSJ (1996): 43.

²⁸⁴ Véase Chantraine (1968): 40.

algún orador o a un alumno que seguía el método de Protágoras, datado a comienzos del siglo IV.²⁸⁵ El texto está compuesto por nueve capítulos presentados, en general, bajo la forma de argumentos dobles u opuestos (de allí el título con el que se lo conoce) sobre temas como el bien y el mal, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto, lo verdadero y lo falso o la enseñanza de la virtud. Puesto que la mayoría de estos capítulos se inicia constatando que, sobre esas cuestiones, “existen discursos dobles”, se los ha vinculado con Protágoras, quien, según el testimonio de Diógenes Laercio, habría escrito una obra titulada *Antilogías* (de dos volúmenes) y habría sido el primero “en sostener que sobre cualquier cuestión (πράγματα) existen dos discursos mutuamente opuestos” (DK80 A1).²⁸⁶

El término *αἰσχρός* aparece en el segundo capítulo del opúsculo que se titula justamente *Περὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ*, es decir “De lo bello y lo feo” o “De lo bello y lo vergonzoso”. En la primera parte de este capítulo, el autor pasa revista a una serie de ejemplos para demostrar que las cosas son o bellas o vergonzosas según la ocasión y entre los argumentos que presenta aparecen los siguientes:

Que las mujeres se bañen dentro de casa (ἐνδοί) es bello, en la palestra es vergonzoso (αἰσχρόν) (§3). Hacer el amor con un hombre en la soledad (ἀσυχίαι), al amparo de las paredes (ὅπου τοίχοις κρυθήσεται), es bello; fuera (ἔξω), en donde se puede ver (ὅπου τις ὄψεται), es vergonzoso (αἰσχρόν) (§4). Maquillarse, ungirse de perfumes y adornarse con joyas, en un hombre es vergonzoso (αἰσχρόν), en la mujer es bello (§6). Para los espartanos, que las muchachas hagan gimnasia y aparezcan en público (παρέρπεν) arremangadas y sin túnica es bello, para los jonios es vergonzoso (αἰσχρόν) (§9). Para los tracios, que las muchachas se tatúen es un adorno, para los demás los tatuajes son el estigma de los culpables (§13).²⁸⁷

²⁸⁵ Sobre el sentido general del opúsculo véase Guthrie (1969: 305), quien le quita todo mérito filosófico y literario; Kerferd (1981): 54 y Levine Gera (2000). Sobre la discutida datación véase Conley (1985).

²⁸⁶ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996). Sobre la concepción protagórica de los “discursos dobles” véase Schiappa (1954): 89-102, quien considera fidedigno el testimonio de Diógenes y presenta dos interpretaciones sobre la concepción del sofista: aquella que subjetiviza el término *πράγματα* (al traducirlo como “temas” o “cuestiones”) reduciendo el pensamiento de Protágoras a la retórica y aquella que lo entiende como “cosas” (incluyendo hechos, eventos y actos) lo que amplía el enfoque del abderita y lo conecta con la filosofía de Heráclito, particularmente con la unidad de las oposiciones. Schiappa se inclina por la última alternativa y sostiene que el testimonio refleja el pensamiento del abderita sobre la relación entre el lenguaje y la realidad.

²⁸⁷ La traducción le corresponde a Piqué Angordans (1985) modificada levemente siguiendo la edición de Diels y Kranz (1951-1952). Decidimos unificar criterios en la traducción de *αἰσχρός*, pues si bien el traductor elige el término ‘feo’ en la mayoría de las ocasiones no lo hace, por ejemplo, en §10.

Unos párrafos después, el autor concluye que “todas las cosas en el momento oportuno (*καιρῶι*) son bellas, fuera del momento, vergonzosas” (§20). A partir de esta conclusión, parece indudable que el autor pretende demostrar que nada hay absolutamente bello ni vergonzoso, sino que todo depende de la ocasión; el momento oportuno (*καιρός*) hace que algo sea de un modo o del contrario. Sin embargo, más allá de esta clara referencia a una variable de tipo temporal, los ejemplos brindados apelan a una variable de tipo espacial. El autor insiste tanto en las diferencias que se dan entre ciudades como en aquellas que se producen entre distintos espacios dentro de una misma ciudad: lo que en Esparta es bello, en Jonia es vergonzoso; lo que dentro de la casa es bello, fuera de ella es vergonzoso o viceversa. Cada uno de estos marcos (Esparta o Jonia, la casa o la palestra) condiciona las acciones de los individuos y, por ello, siendo mujer, no es lo mismo practicar gimnasia y aparecer arremangada en Esparta que hacerlo en Jonia, como no es lo mismo bañarse dentro de la casa que hacerlo en la palestra.

Ahora bien, los espacios opuestos dentro de la ciudad son configurados del siguiente modo: por un lado, nos encontramos con lo interior, con el hogar (*ἔνδοι*), con la soledad (*ἡσυχία*) y con el amparo de las murallas; por otro lado, aparece lo exterior (*ἔξω*), la palestra, un espacio donde es posible ver (*ὄραω*). El autor parece estar delimitando un espacio privado y otro público, caracterizando al primero por medio del secreto que guardan la soledad y las murallas y al último por medio de la publicidad que garantiza la mirada de los otros. Por otra parte, en paralelo a esas delimitaciones, el autor apela a la categoría de lo vergonzoso (*αἰσχρός*) para señalar, en general, aquellos hechos y acciones que están en desacuerdo con los valores del espacio público. En este sentido, podría deducirse que si un sujeto franquea el ámbito privado, pretendiendo evitar la vergüenza, deberá acomodarse a lo establecido, atenerse a su papel, para no frustrar la expectativa de los otros: por ejemplo, maquillándose y adornándose con joyas si se es hombre. De esta forma, queda claro que lo vergonzoso vuelve a estar en relación con los aspectos visuales de los agentes (tatuajes, maquillaje, adornos, vestuario y/o actividades) y con la mirada de los espectadores que se activa toda vez que el agente ingresa en la esfera pública.

Evidentemente, la vinculación entre ese opúsculo y el pensamiento de Protágoras excede la cuestión de la metodología (aquella de los discursos dobles), al involucrar aspectos fundamentales del enfoque sobre el funcionamiento de la ciudad que hemos

estado analizando. De hecho, tanto en el segundo capítulo de estos *dissoi logoi* como en el Gran discurso, la virtud del αἰδώς y el adjetivo αἰσχρός (que comparten el campo semántico de la vergüenza) se presentan como ejes de la conformación de las ciudades. Una como condición indispensable para el establecimiento de una *pólis*, el otro como aquello que se le inculca a los niños de cada ciudad, para que puedan, una vez constituidos en sujetos políticos, comportarse según los usos y costumbres de la comunidad. En ambos casos, la vergüenza condiciona las acciones de los individuos (primero evitando el daño de unos contra otros y luego evitando que cada uno frustre la expectativa del otro) a través de la constante presencia de la mirada de todos sobre las acciones de todos y de la necesidad de protección de la propia imagen.

La segunda cuestión del razonamiento del Gran Discurso que quisiéramos remarcar aquí comienza a plantearse una vez que Protágoras describe la educación pública que reciben los atenienses. Luego de exponer los detalles de la instrucción privada por medio de la cual los pupilos son inmersos en los valores comunales, el sofista introduce la educación pública, en la que los maestros les presentan a esos mismos pupilos los encomios de hombres virtuosos para que ellos los imiten (μιμέομαι, 326a3). La incorporación de este último verbo puede resultar significativa en la medida en que parece reinstalar la dimensión visual en el seno de la vida comunal. El verbo μιμέομαι (que implica los sentidos de ‘imitar’, ‘representar’ o ‘retratar’) deriva – junto con el sustantivo μίμησις – del término μῦθος que hace referencia a una especie de actor que recita, canta y danza,²⁸⁸ lo que nos sitúa en el campo de las artes visuales y musicales. Por su parte, μίμησις comporta el sentido de ‘imitación’, de ‘reproducción de un modelo’, aunque se utiliza, sobre todo, para señalar una representación artística, especialmente aquellas de la poesía dramática.²⁸⁹ Un examen de los significados y alcances de este grupo de términos excede los objetivos de este trabajo. En efecto, aquí solo buscamos sugerir que, en el contexto del razonamiento en cuestión, el verbo podría estar insinuando que las relaciones entre los aprendices y sus modelos pueden comprenderse en términos visuales. Si la virtud del αἰδώς y la noción de φαντασία planteaban un espacio público basado en las apariencias y en las miradas de sus miembros, la comprensión de esa educación en tales

²⁸⁸ Véase Chantraine (1968): 703.

²⁸⁹ Véase LSJ (1996): 1134. En relación con el sentido estético del término μίμησις, puede consultarse especialmente Halliwell (2002), quien ofrece un detallado análisis del uso de esta noción en los *corpora* platónico y aristotélico.

términos sería del todo coherente con ese cuadro. Ahora bien, a la hora de referirse a esa instrucción, Protágoras nos habla de escritos que se colocan en los bancos para que los niños lean los encomios de hombres virtuosos (325e), lo que nos da a entender que se trata sobre todo de relatos presentes en la épica y en la lírica, géneros con los cuales el aprendiz sólo podría entablar una imitación visual de manera indirecta. Sin embargo, líneas después de esta descripción de la instrucción pública de los niños atenienses, Protágoras introduce el género teatral.

Con el objeto de concluir su respuesta a la segunda objeción de Sócrates, el sofista ofrece un último argumento sobre la participación de todos los miembros de la *pólis* en la virtud política. En este sentido, aclara a Sócrates que “incluso el que te parece (*φαίνεται*) el hombre más injusto entre los educados en las leyes” (327c4-6) sería justo si se lo confrontara con los que nada saben ni de tribunales ni de leyes ni de fuerzas que los obligan a cuidar de la virtud, como aquellos salvajes que enseñó (*διδάσκω*, 327d4) el poeta Ferécates en las Leneas (327c-d). Añade luego que si el propio Sócrates se encontrara entre esos salvajes – *i.e.* en medio del coro de la comedia *Ἄγριοι* –²⁹⁰ extrañaría a los hombres de su ciudad e incluso desearía toparse con Euríbato y Frinondas – dos conocidos delincuentes de la época –²⁹¹ (327d4-e1). Finalmente, el sofista le advierte que ahora, en su situación, goza de paz porque “todos son maestros de virtud, en lo que puede cada uno, y ninguno te lo parece (*καὶ οὐδείς σοι φαίνεται*)” (327e1-3). Si bien en líneas anteriores se planteaba una imitación de los hombres virtuosos encomiados en los poemas y ahora se esboza, por el contrario, una comparación entre ciudadanos comunes y personajes teatrales privados de toda participación en la virtud, no deja de ser cierto que el sofista considera digno de atención, en el espacio de la reflexión y de la acción políticas, el conjunto del género poético.²⁹² Particularmente, el abderita parece apelar al teatro como

²⁹⁰ García Gual (1982: 534 n. 35) no duda en comparar al coro de la obra de Ferécates con Pisetero y Evélpides, personajes centrales de la comedia *Aves* de Aristófanes, pues ambos casos parecen representar el afán utópico y escapista de ciertos misántropos que abandonan la vida de la ciudad en busca de una existencia idílica.

²⁹¹ Taylor (1976: 97-8) y Divenosa (2006:149 n. 85) afirman que Euríbato y Frinondas eran nombres de personas reales que se habían convertido en sinónimos de perversión. En *Tesmoforiantes*, Aristófanes menciona el mismo nombre de Frinondas (v. 861) y Balzaretta (2010: 118: n. 238) sugiere que en Atenas tal nombre era proverbial y equivalía a “villano” y “delincuente”.

²⁹² Esa importancia de la poesía en la educación, al menos del género épico, es explicitada por el propio Protágoras más adelante en el diálogo cuando considera que “[...] una parte muy importante de la educación del hombre consiste en ser buen conocedor de la poesía épica, esto es, poder entender los escritos de los poetas, lo que han expuesto correctamente y lo que no y saber discernir y dar razón de ello

una fuente de enseñanza, como un código cultural compartido por todos y, algo que es fundamental para nosotros, como un paradigma a la hora de comparar el (a)parecer de los ciudadanos. El ejercicio mental que Protágoras le propone a Sócrates supone equiparar, en primer lugar, su discurrir por la ciudad con un discurrir por la escena teatral y, en segundo lugar, a ciudadanos como Euríbato y Frinondas con personajes del coro de una comedia y, en ambos casos, las relaciones interpersonales se definen por los pareceres y apareceres.

El argumento protagórico que acabamos de exponer comienza y concluye con usos del verbo φαίνεται que, a nuestro entender, entrañan la naturaleza anfibia de la φαντασία de la que ya hemos hablado. En este sentido, Protágoras se refiere tanto al *aparecer* de los ciudadanos como al *parecer* de Sócrates y, a la hora de corregir este último, apela a la representación de una pieza teatral. Si a Sócrates le parece que los ciudadanos de su *pólis* son injustos, puede compararlos con el aparecer de los personajes de Ferécates para tomar conciencia de la diferencia. Podría pensarse que, a los ojos del sofista, el teatro guarda tales similitudes con las condiciones de la ciudad que es posible equiparar no solo a sus personajes con los ciudadanos, sino también a su misma lógica de funcionamiento con la de la *pólis*. En un contexto en el que se ha insistido sobre las apariencias que deben sostenerse en determinadas situaciones y las miradas que evalúan dichas apariencias, el caso del teatro parece resultar paradigmático. Al asistir al θέατρον, los ciudadanos atenienses del siglo V se enfrentaban a una serie de apariencias que los actores proyectaban no solo ante la mirada de sus pares (personajes de la trama como ellos), sino ante la de todo un auditorio. Si la dinámica básica del drama griego antiguo suponía el uso de un disfraz mimético que sostenía la ilusión sobre la escena, el trabajo del actor representaba un claro ejemplo para el ciudadano de la *pólis* que, desde la perspectiva protagórica, debía aparentar justicia en el espacio público. De esta forma, actor y ciudadano comparten una obligación elemental: ambos deben sostener sus apariencias si pretenden mantener su condición. El actor seguirá siendo actor en la medida en que sostenga su disfraz y el ciudadano seguirá siendo ciudadano (y hasta podríamos aventurarnos a decir que el hombre seguirá siendo hombre) en la medida en que, en el espacio público, aparente participar de las convenciones de su ciudad.

cuando sea preguntado” (338e6). Sobre el lugar de la poesía en el pensamiento del abderita pueden consultarse DK80A28 y A29.

Concluidos los argumentos sobre la participación de los *πολιται* en la virtud política, Protágoras decide finalmente justificar su oficio de maestro de virtud sosteniendo que, si bien todos ellos participan de alguna manera, algunos aventajan a otros y estos deben ser dignos de estima. En este sentido, el abderita se ubica justamente entre esos destacados afirmando que su labor puede ser provechosa para aquel que busque ser un hombre virtuoso (328b). Con estas declaraciones, el sofista sella su intervención y termina conciliando su justificación del sistema democrático ateniense con su tarea de maestro de virtud.

III.3 Balance: Protágoras y su enfoque performativo

Una vez que Protágoras proclama su enseñanza de la buena administración de los asuntos privados y públicos y Sócrates le formula sus objeciones, el abderita expone su Gran Discurso con el objeto de cuestionar las réplicas socráticas. No obstante, sus respuestas cubren un amplio rango de cuestiones entre las que se destaca su visión particular del funcionamiento de la *pólis*. La descripción de tal funcionamiento, consumada en tres momentos sucesivos de su discurso (el relato del mito de Prometeo, el pasaje explicativo de ese mito y el razonamiento en el que se añaden las últimas réplicas a las objeciones socráticas), nos permite hablar del primer esbozo sofístico de un enfoque performativo de la *pólis* ateniense. A continuación y a modo de balance general, intentaremos señalar los puntos centrales de dicho enfoque.

En el primer segmento de su discurso, la *pólis* que describe Protágoras presupone la existencia de las virtudes políticas: no hay ciudad posible sin *αἰδώς* ni *δίκη*. A su vez, las características esenciales de la virtud del *αἰδώς* presuponen la configuración, en dicha ciudad, de un espacio público atravesado por la mirada evaluadora de sus miembros y gobernado por las apariencias que cada uno de ellos proyecta hacia los otros. En el segundo segmento del discurso, se aclara que en ese espacio público (un dominio que excede claramente el *ἐνδοῖ* evocado en los *Dissoi Lógoi*) y ante la mirada atenta de sus conciudadanos, cada individuo debe cumplir con un rol que, ante todo, supone respetar y participar de la justicia propia de su *pólis*. Protágoras puntualiza que el modo particular a través del cual los ciudadanos deben cumplir con ese propósito es aparentando su participación y, de esta manera, incorpora la noción de *φαντασία*. Con dicha cuestión, el

abderita termina de delinear aquel ámbito público señalando que, dentro de sus límites, sus miembros son guiados por las (a)pariencias. Cada ciudadano debe invertir un denodado esfuerzo en la proyección de tales apariencias, pues a aquel que no aparenta participar de la justicia le sobreviene un castigo que o lo aparta del mundo de los cuerdos o, en el peor de los casos, lo aparta del mundo de los hombres. En el tercer segmento, el sofista insiste sobre la importancia del αἰδώς al sumar un término del mismo campo semántico como αἰσχρός, noción mediante la cual demuestra que, desde su instrucción inicial, el niño incorpora los límites de lo vergonzoso (i.e. los límites tanto de lo que proyecta como de lo que evalúa). En las últimas líneas de su intervención, el abderita incorpora el paradigma teatral con el objeto de comparar el aparecer injusto de los ciudadanos en el marco de la ciudad y en el marco de la escena cómica planteada por el poeta Ferécates.

Teniendo en cuenta el marco teórico ofrecido por Goffman,²⁹³ la descripción protagórica del funcionamiento de la ciudad puede catalogarse como performativa por cuatro razones fundamentales. En primer lugar, aquello que los ciudadanos proyectan en el ámbito público de la *pólis* es equivalente a las fachadas caracterizadas por Goffman, pues en ambos casos nos encontramos con apariencias que buscan ilustrar e incorporar los valores consagrados por la sociedad, al tiempo que pretenden encubrir, mantener en secreto, las acciones, los hechos y los motivos que son incompatibles con dichos valores. En segundo lugar, el cuestionamiento, planteado por el mismo Goffman, de la diferencia entre actuaciones honestas y actuaciones falsas (diferencia basada en la suposición que las primeras son productos involuntarios, mientras que las otras están industriosamente confeccionadas) tiene un claro correlato en la exposición de Protágoras, quien considera que, en el marco del espacio público, todos los ciudadanos de la *pólis* – tanto los ‘justos’ como los ‘injustos’ – deben aparecer como justos. En conclusión, no hay lugar para una especie de ‘actuación involuntaria’ en la medida en que todos, de alguna u otra forma, construyen su rol, su aparecer ante los otros. En tercer lugar, las consecuencias que, según Goffman, recaen sobre el que defrauda a sus pares (la inmediata humillación y la pérdida de reputación) marchan en paralelo a la conceptualización del αἰδώς que presenta Protágoras (vinculado claramente con el honor y la reputación), aunque el propio abderita

²⁹³ Al respecto, véase *supra* cap. II.2.

profundiza los eventuales castigos que podría recibir aquel que se muestra injusto (nos referimos, claro está, a la pérdida de un lugar entre los hombres). Por último, si bien la incorporación del paradigma teatral en el razonamiento de Protágoras no parece alcanzar el estatus de metáfora a través de la cual se observa el funcionamiento de la *pólis*, lo cierto es que el sofista ha esbozado una equivalencia entre el aparecer de los ciudadanos en el espacio público y el mismo aparecer de los actores en la escena teatral. No obstante, la de Protágoras no es más que una insinuación de las propuestas que, más adelante, ofrecerán Antifonte y Gorgias, ratificando el singular enfoque sofístico de la política ateniense. En suma, si nuestra interpretación es correcta, en su discurso, Protágoras brinda una visión performativa de la *pólis* ateniense en cuyo espacio público los ciudadanos ponen en juego su destino – y el de la propia ciudad – a través de la proyección de apariencias.

CAPÍTULO IV

Antifonte

Si las acciones vergonzosas las realizas a escondidas, no caerás en vergüenza.

(Sófocles *Traq.* 596-7)

En el presente capítulo, buscaremos explicitar el enfoque sobre la *pólis* desarrollado por Antifonte en su tratado teórico y en sus discursos forenses que, desde una postura unitaria, leeremos como obras de un mismo autor. En primera instancia, abordaremos algunos fragmentos del tratado *Sobre la verdad* donde el autor configura una especie de espacio público regido por los νόμιμα, los μάρτυροι, la αἰσχύνη y la δόξα. Las características y la interrelación de estos elementos hacen de ese espacio un ámbito donde lo que cada ciudadano muestra y oculta con respecto a sus acciones se vuelve un factor determinante. En segundo lugar, nos ocuparemos de los discursos confeccionados por Antifonte en su rol de logógrafo para ver en ellos no solo la reiteración y profundización de algunas de las vinculaciones establecidas en el tratado, sino también la explícita incorporación del paradigma teatral.

IV.1: La caracterización del espacio público en *Sobre la verdad*

El camino hacia una interpretación cabal de la obra de Antifonte sigue obstaculizado por la controvertida cuestión de su identidad. Ya en el siglo III de nuestra era, Hermógenes de Tarso sugirió la existencia de dos autores con el nombre Antifonte: el ῥήτωρ de los discursos forenses y políticos y el adivino, intérprete de sueños y autor de los tratados *Sobre la Verdad* y *Sobre la concordia*.²⁹⁴ En la actualidad, la discusión sigue dividida entre los que sostienen una visión ‘unitaria’ de su identidad, con Gagarin como máximo exponente, y aquellos que defienden una visión ‘analítica’ (o ‘separatista’), como Pendrick.²⁹⁵ Una recapitulación exhaustiva de la, así llamada, “cuestión antifonetea” excede los objetivos de nuestro trabajo y sería reiterativa debido al carácter oscilante que ha cobrado a través del

²⁹⁴ Véase DK87A2. El argumento de Hermógenes se basa exclusivamente en las diferencias de estilo entre los textos que, en su época, se encontraban bajo el nombre de Antifonte, diferencias que pueden explicarse por las exigencias de los distintos géneros en los que se adscriben tales textos.

²⁹⁵ Entre los ‘unitaristas’ cabe mencionar a Morrison (1961), Avery (1982), Decleva Caizzi (1969) y Gagarin (2002) y entre los ‘analíticos’ a Bignone (1938), Untersteiner (1949) y Pendrick (2002).

tiempo.²⁹⁶ No obstante, es conveniente, al menos, decir algunas palabras sobre los campos en los que se libró la discusión. Cada una de las corrientes se ocupó, por un lado, de la exégesis de ciertos testimonios antiguos (sobre todo de los de Hermógenes, Jenofonte y Tucídides) y, por el otro, del análisis de los fragmentos adjudicados a Antifonte teniendo en cuenta sus aspectos formales y su contenido doctrinal.

En relación con los testimonios, la crítica analítica le ha otorgado mayor crédito al de Jenofonte – por su proximidad temporal con el contexto de nuestro autor –, quien en *Recuerdos de Sócrates* introduce al personaje en cuestión afirmando que “Vale la pena no dejar de lado las discusiones que mantuvo Sócrates con el sofista Antifonte”.²⁹⁷ Los analíticos como Pendrick creen ver aquí una alusión a un ‘Antifonte sofista’ distinto del orador, conocido como Antifonte de Ramnunte, distinción que se corroboraría por las diferencias entre las descripciones que ofrecen Jenofonte y Tucídides.²⁹⁸ Sin embargo, los unitarios consideran que ese mote de sofista adjudicado por Jenofonte no es prueba suficiente para certificar la existencia de dos autores del mismo nombre y que, más allá de este testimonio, no hay documentos contemporáneos al autor que proporcionen indicios claros para justificar una tesis separatista.²⁹⁹ Asimismo, Gagarin afirma que, en verdad, la descripción que Jenofonte ofrece en su relato sobre ese ‘Antifonte sofista’ coincide con aquella brindada por Tucídides, pues ambos nos hablan de un individuo que se ocupaba de aconsejar sobre las formas de participar en la Asamblea o en los tribunales, que cobraba tarifas altas por su labor y que, hacia el final de su vida, se involucró en la política de la ciudad.³⁰⁰ A pesar de que el propio Tucídides, según la visión de Gagarin, no identifica explícitamente a Antifonte ni con un orador o logógrafo ni con un sofista, su descripción estaría sugiriendo que desempeñaba ambos roles, en la medida en que era conocido por su astucia, su capacidad oratoria y por las grandes sumas de dinero que

²⁹⁶ Al respecto, véase Palerm (1996) quien ofrece un repaso integral de la “cuestión antifonetea” hasta mediados de la década del noventa. Para actualización bibliografía, véase los trabajos de Gagarin (2002) y Pendrick (2002).

²⁹⁷ DK87A3.

²⁹⁸ Pendrick (2002): 3-11. Sobre el testimonio del historiador, véase *Th.*, VIII, 68-90.

²⁹⁹ Véase Palerm (1996): 26-27. Gagarin (2002: 42) sostiene que los motivos por los cuales Jenofonte utiliza motes suplementarios para referirse a algún sujeto varían de manera considerable y que, por lo tanto, es difícil comprender sus razones. En este sentido, el mismo Gagarin sugiere que Jenofonte pudo haber utilizado el mote de ‘sofista’ con el fin de señalar que las discusiones a las que se refería estaban enmarcadas en la disputa entre Sócrates y los sofistas o buscando perjudicar la fama del propio Antifonte o para distinguir a este Antifonte de otros que no pertenecían al círculo de intelectuales atenienses como el poeta trágico también llamado Antifonte.

³⁰⁰ Gagarin (2002): 40-2.

cobraba por sus servicios, pero además por la ayuda que brindaba a los participantes de un juicio. Finalmente, el mismo Gagarin concluye que, a excepción de Jenofonte, el resto de las fuentes antiguas, cuando se refieren a los escritos o ideas de un autor llamado Antifonte, solo diferencian entre un tragediógrafo homónimo y el orador-sofista al que generalmente no le añaden ningún epíteto.³⁰¹

En relación con el *corpus* antifonteo, y tal como hemos anticipado, las discusiones entre la posición unitaria y la analítica han girado en torno a sus aspectos formales y a su contenido doctrinal. En cuanto a los primeros, ambas posiciones han prestado especial atención al género, a la técnica compositiva, a la lengua y al estilo. En este sentido, varias fueron las controversias que se desataron. Por un lado, se discutió si, en cuanto al género y a las técnicas estructurales, los discursos judiciales reales (*i.e.* aquellos discursos que Antifonte, como logógrafo, compuso para que fuesen pronunciados en los tribunales) diferían de las *Tetralogías* (discursos ficticios compuestos, se supone, con objetivos didácticos). En este caso, ambas posiciones se inclinaron por la afirmativa, pero mientras que los analíticos vincularon esas diferencias con la existencia de dos autores diferentes, los unitarios estimaron que las mismas discrepancias se debían al carácter escolar y sofisticado de las *Tetralogías*.³⁰² Por otro lado, se discutieron los registros lingüísticos y las diferencias entre dichas *Tetralogías* y el resto de la producción de Antifonte y, en este nuevo caso, la corriente analítica se encargó de señalar ciertas diferencias y la unitaria de sostener, muy por el contrario, una unidad lingüística.³⁰³ Finalmente, se discutieron las diferencias lingüísticas y estilísticas entre la producción oratoria y los tratados. En cuanto a las cuestiones lingüísticas, el exhaustivo estudio de Ortolá Guixot reviste un carácter casi concluyente al demostrar las estrechísimas relaciones que unen los fragmentos del sofista con los discursos del orador (su minuciosa lectura de los dos *corpora* arroja un largo número de rasgos compartidos a nivel fonético, morfológico y sintáctico).³⁰⁴ En cuanto al estilo absolutamente variado que presenta la producción de nuestro autor, lo cierto es que

³⁰¹ *Ibíd.*: 43.

³⁰² Véase Decleva Caizzi (1969): 18-21.

³⁰³ Sobre la posición analítica, consúltese Gernet (1923) y sobre la unitaria Redondo (1986-87).

³⁰⁴ Ortolá Guixot (2003: 261-274) sostiene que entre ambos *corpora* existen, a nivel fonético, siete rasgos compartidos contra uno no compartido; a nivel morfológico, doce contra dos; a nivel sintáctico, trece contra uno y que los usos léxicos y estilísticos también pueden considerarse compartidos.

la propia posición analítica lo considera un argumento subsidiario o lo desestima,³⁰⁵ mientras que los unitarios lo atribuyen al gusto de la propia prosa antifontea.³⁰⁶

Para concluir con nuestro breve repaso de la discusión sobre la identidad de Antifonte, cabe señalar los distintos argumentos que se han aducido en relación con el contenido de su producción. Por un lado, la crítica analítica ha sugerido diferencias sustanciales entre las concepciones jurídicas vertidas en las *Tetralogías* y en los discursos judiciales reales, aunque la posición unitaria ha cuestionado el sentido de tales diferencias.³⁰⁷ Por otro lado, se ha discutido la relación entre el contenido político e ideológico del tratado *Sobre la verdad* y la personalidad histórica de Antifonte de Ramnunte. La disputa principal ha girado en torno al significado de unas líneas de ese tratado donde el autor cuestiona las diferencias entre griegos y bárbaros.³⁰⁸ Hasta los años ochenta del siglo XX, la crítica analítica sugería que la visión igualitaria que se desprendía de esas líneas de *Sobre la verdad* estaba en contradicción con la ideología conservadora del Antifonte de Ramnunte que nos presenta Tucídides en su consideración de la revolución oligárquica del 411.³⁰⁹ No obstante, el descubrimiento y la edición, a fines del siglo pasado, de nuevos fragmentos papiráceos atribuidos al propio Antifonte echaron por tierra la interpretación que hacía de aquellas líneas una crítica igualitaria de la distinción de clases.³¹⁰ Actualmente, el mismo Pendrick, máximo exponente de los analíticos, admite que las evidencias sobre las actitudes intelectuales no son pruebas conclusivas para hablar de uno o dos autores con el nombre Antifonte.³¹¹ Del lado de los unitarios, y luego de la edición de ese nuevo fragmento, se ha sostenido que, en *Sobre la verdad*, Antifonte solo habla de cierta igualdad biológica entre griegos y bárbaros con el objeto de cuestionar el valor absoluto que se le otorga al νόμος y que, en época democrática, ese cuestionamiento suponía, en realidad, una crítica al νόμος propio de la democracia.³¹²

³⁰⁵ Mientras que Bignone (1938: 23-57) piensa lo primero, Pendrick (1987: 47) desestima el argumento estilístico.

³⁰⁶ Véase Palerm (1996): 34.

³⁰⁷ Al respecto, véase la posición analítica de Gernet (1923) y la unitaria de Decleva Caizzi (1969).

³⁰⁸ DK87B44 B Col. II.

³⁰⁹ Véase Bignone (1938) y Luria (1963). Sobre el retrato de Antifonte de Ramnunte, consúltese *Tb.*, VIII, 68.

³¹⁰ Al respecto, véase Decleva Caizzi (1986) y (1989).

³¹¹ Pendrick (2002): 24.

³¹² Véase Decleva Caizzi (1986): 66-7 y Palerm (1996): 38.

Expuestos los puntos principales de la ‘cuestión antifontea’ y dado que, en el estado actual de la discusión, los argumentos de la posición unitaria parecen presentarse de manera mucho más sólida que los de la analítica,³¹³ aquí adoptaremos como hipótesis de trabajo la existencia de un único Antifonte autor del tratado *Sobre la verdad*, de las *Tetralogías* y de los discursos forenses. A partir de esta hipótesis, intentaremos reconstruir el enfoque sobre el funcionamiento de la *pólis* que el sofista emplea a lo largo de su producción. En esa reconstrucción será clave la aparición del fenómeno de la *αἰσχύνη* – y de una determinada constelación de sentidos que lo acompaña – que, a continuación, analizaremos en nuestra lectura del tratado *Sobre la verdad*.

Gracias al hallazgo y a la publicación de los papiros P.Oxy. #1364, #1797 y #3647 (conocidos como fragmentos 44 A [#1364], B [#1364 y #3647] y C [#1797]), hoy contamos con un considerable testimonio directo de la labor teórica de Antifonte.³¹⁴ Los críticos han aceptado que el #1364 –apoyados en una cita del gramático Harpocración–³¹⁵ y el #3647 – por su proximidad física con el anterior – provienen de *Sobre la Verdad* y que, dadas ciertas similitudes en su estilo y contenido, el #1797 también proviene de ese tratado, aunque quizás de un segmento distinto del de los anteriores. Según numerosos testimonios indirectos, este tratado estaba compuesto de, al menos, dos libros,³¹⁶ y esos mismos testimonios dan cuenta de una gama amplísima de temas discutidos por Antifonte. Entre esos temas se destacan los epistemológicos y psicológicos (DK87B1-5), los cosmológicos (DK87B22-25), los astronómicos y meteorológicos (DK87B26-29), los geológicos (DK87B30-32), los médicos (DK87B 29a y 33-39) y aquellos vinculados a las instituciones y la conducta humana (DK87B44 a-c). Esta amplitud temática parece desconcertante y, por ello, se ha intentado agrupar los temas suponiendo que, en el primer libro, Antifonte pudo haberse ocupado de cuestiones relacionadas con la percepción sensible y con la teoría del conocimiento y, en el segundo, de cuestiones vinculadas con la física, la antropología y la ética.³¹⁷ La preocupación central de este último libro parece haber sido el estudio de una especie de física que, abarcando todas las cosas, comprendía una antropología. Y en tanto ese estudio antropológico se presenta como una

³¹³ Al respecto, véase Hourcade (2001-2002): 243 y Veneciano (2008): 92.

³¹⁴ Sobre la edición de los fragmentos, véase Diels y Kranz (1951-1952) y Decleva Caizzi (1989).

³¹⁵ Sobre la cita de Harpocración, véase Sprague (1972): 218.

³¹⁶ Véase, entre otros, DK87B1, 3, 4, 5, 10, 11 y 12.

³¹⁷ Sobre esta división, véase Diels y Kranz (1951-1952), Melero Bellido (1996: 344) y Pendrick (2002: 35-8).

investigación del modo de comportarse del hombre en sociedad,³¹⁸ la lectura del fragmento 44A adjudicado a ese libro puede ayudarnos en nuestra búsqueda del enfoque antifonteo sobre el funcionamiento de la *πόλις*.

En la primera columna del fragmento 44A,³¹⁹ Antifonte expresa lo siguiente:

La justicia (*δικαιοσύνη*) consiste en no transgredir las disposiciones legales (*νόμιμα*) vigentes en la ciudad de la que se forma parte (*ἀν πολιτεύηταί τις*). En consecuencia un individuo puede obrar justamente en total acuerdo con sus intereses (*μάλιστα ἑαυτῷ ζυμφεπόντως*), si observa las grandes leyes en presencia de testigos (*μαρτύρων*); pero si se encuentra solo (*μονούμενος*) y sin testigos, su interés reside en obedecer los dictados de la naturaleza (*τὰ τῆς φύσεως*). En efecto, las exigencias de las leyes son impuestas (*ἐπίθετα*) y las de la naturaleza, en cambio, necesarias (*ἀναγκαῖα*). Los preceptos legales son fruto de la convención (*ὁμολογηθέντα*), no nacen por sí mismos; sí lo hacen, por el contrario, los de la naturaleza, ya que no resultan de una convención.³²⁰

Tradicionalmente, estas líneas han sido interpretadas como parte de la antítesis *φύσις-νόμος* planteada por los sofistas y, en particular, como una prueba para considerar a Antifonte un defensor de la *φύσις* y/o un utilitarista.³²¹ Guthrie, por ejemplo, entiende que el autor del tratado propone un curso de acción de acuerdo con la naturaleza y en detrimento de la ley y además sugiere que podría aplicársele la etiqueta de un “utilitarismo hedonista”.³²² Por el contrario, Furley demuestra que el sofista no defiende ninguna concepción normativa de la justicia y que en ninguna parte de los fragmentos conservados aplica la etiqueta de ‘justo’ a un comportamiento que esté de acuerdo con la naturaleza y en oposición a la ley o a las convenciones.³²³ Sin embargo, tanto el propio Furley como Ostwald le adjudican al sofista, al igual que Guthrie, un incipiente utilitarismo al observar en el texto tanto una búsqueda del placer como una clara intención de evitar el dolor.³²⁴ Por otro lado, Pendrick, cuestionando todo intento de convertir a Antifonte en un adepto al naturalismo y evitando adjudicarle una postura utilitarista, afirma que el argumento general del fragmento 44A, en el marco de la antítesis *φύσις-νόμος*, es el de establecer los

³¹⁸ Véase Veneciano (2008): 95.

³¹⁹ Aquí seguimos la enumeración propuesta por Diels y Kranz (1951-1952).

³²⁰ La traducción del griego, aquí y en citas ss., corresponde a Melero Bellido (1996) aunque modificada siguiendo la edición de Pendrick (2002).

³²¹ Sobre las reflexiones sofisticas acerca de la antítesis *νόμος-φύσις*, véase *supra* cap. I.3.

³²² Guthrie (1969): 118-9.

³²³ Furley (1981) : 84.

³²⁴ Furley (1981) y Ostwald (1990).

méritos relativos de cada uno de esos términos como normas de conducta ventajosa para el individuo.³²⁵ De acuerdo con este autor, Antifonte apunta a demostrar dos cosas: a) que el comportamiento respetuoso de la ley es desventajoso, mientras que el contrario a la ley es ventajoso y b) que el comportamiento de acuerdo con la naturaleza es ventajoso.³²⁶ Sin embargo, de esta argumentación no debe colegirse la idea de que el sofista busca rechazar la ecuación entre justicia y obediencia a la ley o proponer una nueva y superior concepción de la justicia. Asimismo, Barnes y Gagarin, sin adjudicarle a nuestro autor ningún tipo de utilitarismo, suponen que su posición en el tratado *Sobre la verdad* es más bien ambivalente y que su discusión no se propone condenar la justicia o establecer su propia doctrina positiva, sino analizar tanto lo que ocurre de hecho con el accionar humano como las concepciones populares sobre esa justicia.³²⁷

Siguiendo la línea de estos últimos autores – a partir de los cuales la tarea de Antifonte se revela como descriptiva en vez de prescriptiva – podríamos concluir que el tratamiento de los conceptos de *δικαιοσύνη*, *νόμος* y *φύσις* está al servicio de la preocupación central del sofista; a saber: la de analizar cómo se conduce el hombre en sociedad (y cuáles son sus conductas ventajosas y desventajosas) desde una perspectiva sociológica.³²⁸ En efecto, hacia el final de la segunda columna del mismo fragmento que estamos estudiando, y con el objeto de referirse a lo hecho líneas atrás, el propio Antifonte utiliza el término *σκέψις* que comporta los sentidos de ‘examen’, ‘análisis’ o ‘especulación’, y cuyo uso pudo haber sido un *leitmotiv* de los escritos sofísticos.³²⁹ Además, esta línea de lectura que entiende la tarea de Antifonte como un análisis de lo que ocurre en la *pólis* es coherente con la ubicación de los fragmentos en el segundo libro de *Sobre la Verdad* donde, según hemos señalado, se busca poner en evidencia los modos de comportarse del hombre en sociedad. Ahora bien, más allá de las controversias planteadas alrededor de la verdadera tarea que Antifonte emprende en su tratado, lo que

³²⁵ Pendrick (2002): 319.

³²⁶ *Ibid.*: 320.

³²⁷ Barnes (1982): 407 y Gagarin (2002): 73-4.

³²⁸ Sobre esa denominación, véase Veneciano (2008): 93-6.

³²⁹ Antifonte afirma específicamente que “Un análisis (*σκέψις*) tal está justificado por el hecho de que la mayor parte de los derechos que emanan de la ley están en oposición a la naturaleza” (Col II). Sobre los sentidos de *σκέψις*, véase LSJ (1996): 1608. Moulton (1972: 336) sostiene que este uso de *σκέψις* con el sentido de ‘examen’ representa el primer caso atestiguado en prosa y además, siguiendo unas líneas de *Ramas* (vv. 973-4) de Aristófanes, sugiere que tal noción pudo haber sido un recurso típico de los sofistas.

aquí nos interesa particularmente es su enfoque del funcionamiento de la *pólis* y, con este objetivo, emprenderemos el estudio del fragmento en cuestión.

En las líneas citadas, Antifonte comienza con una definición de la justicia (*δικαιοσύνη*) y lo hace a través de un proceso de relativización y particularización. En primer lugar, ofrece una caracterización legalista de ese concepto al vincularlo con *τὰ νόμιμα* (noción equivalente a *οἱ νόμοι* o a *τὰ τῶν νόμων* que aparecen luego), es decir con las leyes escritas, pero también con las costumbres y normas de conducta no escritas. En segundo lugar, especifica que esos *νόμιμα*, en cuyo respeto consiste la justicia, son los vigentes y aquellos vigentes en la *pólis* particular de la que se es ciudadano. La justicia, como se ve, nada tiene de universal. En tercer lugar, la relatividad y particularidad de esa justicia se agudizan, pues esos *νόμιμα* son, en realidad, aquellos que los ciudadanos respetan solo si están en presencia de testigos (*μάρτυροι*), mientras que, si se encuentran solos, pueden obviarlos y obedecer los dictados de la naturaleza (*τὰ τῆς φύσεως*) que, en este caso particular, podrían estar señalando las cualidades fisiológicas y genéticamente arraigadas en el hombre.³³⁰ Finalmente, el proceso de definición llega a su fin cuando Antifonte enfrenta las exigencias que imponen los *νόμιμα* con las que impone la *φύσις*. De hecho, mientras que los primeras son impuestas (*ἐπίθετα*), *i.e.* ‘puestas’ sobre algo que *a priori* no cuenta con ellas, y productos de una convención (*ὁμολογέω*), *i.e.* el resultado de un acuerdo establecido entre los hombres;³³¹ las que impone la *φύσις* son, muy por el contrario, necesarias (*ἀναγκαίᾳ*), *i.e.* esenciales e inamovibles, y se gestan por sí mismas.

En ese proceso de relativización y particularización de la justicia, Antifonte parece estar delimitando dos espacios regulatorios de la acción de un individuo: *i.* la ciudad de la que forma parte como ciudadano (espacio que excluye a otras ciudades o, en todo caso, a lo que no es una *pólis*) y *ii.* el ámbito propio de *τὰ νόμιμα* (ámbito que excluye una contraparte donde reina la *φύσις*). A la hora de actuar de manera justa y en acuerdo con sus propios intereses (*συμφερόντως*), los ciudadanos se atienen a dos conjuntos de convenciones: el que regula lo que debe hacerse en tal o cual ciudad y el que, ya en el marco de una determinada ciudad, regula lo que debe hacerse en el espacio gobernado

³³⁰ Al respecto, véase Ostwald (1990): 299.

³³¹ Nestle (1942): 376 n. 24 y Kahn (1981): 95 y 102 creen ver aquí un esbozo de la teoría del pacto social. Pendrick (2002): 324-5, por el contrario, sostiene que Antifonte solo parece referirse a un simple acuerdo entre hombres.

por τὰ νόμιμα. Antifonte no se detiene en las particularidades del primer espacio (lo que supondría un estudio de diferentes πόλεις), pero sí en las del segundo y en el centro de ese marco regulatorio atravesado por los νόμιμα ubica la figura de los testigos. El término μάρτυρος suele utilizarse especialmente en contextos jurídicos³³² y aunque el propio sofista pueda estar pensando aquí en un eventual testigo de un juicio (juicio contra aquel que hubiera violado alguna de las normas de la ciudad), no debe soslayarse el hecho de que el término se refiere, ante todo, a una persona que ha visto.³³³

Ya hemos señalado las estrechas relaciones que unen a las instituciones públicas de la Atenas democrática (hablamos del Consejo, de la Asamblea, de los tribunales y del teatro) y la cadena de influencias y condicionamientos recíprocos que sujeta a los individuos que participan de ellas,³³⁴ y es evidente que aquellas relaciones y estos condicionamientos se basan, fundamentalmente, en el comportamiento visual de los ciudadanos. Ser parte de esas instituciones representa un acto político elemental para definirse como πολίτης, un acto que supone, sobre todo, observar y ser observado, juzgar y ser juzgado.³³⁵ Sin embargo, la mirada cívica resulta clave no solo en el marco específico de esas instituciones, sino en todos los espacios públicos de la ciudad que parecen especialmente diseñados para despertar y recibir esa mirada. En este sentido, pueden mencionarse los conjuntos arquitectónicos emplazados en la acrópolis o en el ágora: desde la misma construcción de las columnas del Partenón que, con su deformación calculada, responden a las particularidades del ojo humano hasta el pórtico pintado (ἡ ποικίλη στοά) del ágora que le ofrece al observador imágenes de las victorias militares de

³³² Tanto en los discursos forenses reales como en las *Tetralogías* de Antifonte son numerosos los usos y la reflexión sobre la figura de los testigos. En *Sobre el Coreuta* (§§ 30-1), por ejemplo, al mencionar cuáles deberían ser los fundamentos de una argumentación que alcance la verdad sostiene que los discursos deben ser verosímiles, que éstos deben estar apoyados por testigos, que se deben presentar hechos que concuerden con el testimonio de esos testigos y, por último, que los hechos deben dar lugar a presunciones que estén de acuerdo con esos mismos testimonios. Evidentemente, el papel de los testigos cumple un rol fundamental como medio de prueba en la retórica de Antifonte. Por esta razón, en el mismo discurso citado sostiene que si una de las partes se niega a admitir la declaración de testigos, la otra parte tiene inmediatamente la presunción más fuerte (§27). Sin embargo, *Contra la madrastra por envenenamiento*, el propio Antifonte presenta algunos reparos al afirmar que el testimonio ofrecido por un esclavo torturado por su dueño no es digno de fe (§10). Al respecto, véase Ramírez Vidal (2000): 43-8.

³³³ Véase Chantraine (1968): 368-9.

³³⁴ Véase *supra* cap. II.3.

³³⁵ Al respecto, véase Goldhill (2000): 166.

la ciudad con el objeto de asociar las glorias pasadas y las presentes.³³⁶ Tales fenómenos son, en realidad, los índices de una mutación general de los modos de representación que sufre el conjunto de la civilización griega. Según piensa Goux, esa mutación implica el pasaje de un mundo dominado por la *aspectiva* (en donde las cosas se representan como *se ven*, desde el ángulo que permite identificarlas más fácilmente) a otro dominado por la perspectiva (donde las cosas se representan como las ve un *yo*, desde la óptica particular de un individuo).³³⁷ En el contexto específico de la Atenas clásica, el punto de vista singular del sujeto (de ese sujeto pensante, perceptor y deseante) pasa a ser determinante y, por ello, la *pólis* se construye y funciona sobre la base de un ciudadano que observa y juzga desde su particular perspectiva.

Dadas esas características propias de la ciudad y su espacio público, ahora puede comprenderse mejor por qué Antifonte ubica la figura de un ciudadano como *μάρτυρος* en el centro del marco regulatorio de la acción. La comunidad regulada por *τὰ νόμιμα* se funda en los ojos de sus miembros, en la medida en que su mirada busca garantizar el respeto por esas normas. No obstante, el testigo instala en ese marco no solo su mirada controladora, sino además, y al mismo tiempo, la imagen que se enfrenta a esa mirada. Tal como un edificio se construye teniendo en cuenta la mirada del observador, tal como ese edificio produce su apariencia para el que lo ve, el ciudadano se muestra en el espacio público teniendo en cuenta la mirada del *μάρτυρος*, produce su apariencia (la de respetar *τὰ νόμιμα*) teniendo en cuenta la mirada cívica de sus pares.

Hasta el momento, dos son las características definitorias del segundo marco regulatorio de la acción señalado por Antifonte: la presencia de los *μάρτυροι* y la existencia de los *νόμιμα*. Los testigos garantizan un ámbito público dominado por las miradas que atraviesan las instituciones que hemos mencionado, pero también el ágora y todo espacio abierto, todo espacio por fuera de lo privado. Los *νόμιμα* garantizan un espacio dominado por la artificialidad y la contingencia, pues en tanto las normas surgen de una convención, *i.e.* no nacen por sí mismas, resultan artificiales y en tanto se oponen a otras que son inexorables, su contenido se vuelve contingente. Asimismo, las características de este

³³⁶ Véase Goldhill (1998): 105-9. Además, consúltese Osborne (1987), quien se detiene en los frisos del Partenón que, representando procesiones cívicas, parecen jugar con la identidad de los ciudadanos en procesión que se dirigen a su interior.

³³⁷ Goux (1990: 125-58) ofrece como ejemplos paradigmáticos de esos modos de representación la pintura de los egipcios (dominada por la 'aspectiva') y la pintura de los griegos (dominada por la perspectiva).

marco suponen la exclusión de otro que – al ser definido por la presencia de un hombre que permanece en soledad (μόνος), sin testigos, y por el predominio de la φύσις – puede ser caracterizado como un marco privado signado por lo inexorable. Sin embargo, de este último marco el texto no ofrece mayores precisiones a excepción de la vida y la muerte que parecen adscribirseles líneas después cuando el sofista sostiene que “el vivir y el morir sí son naturales y el vivir les viene a los hombres de aquello que les resulta útil; el morir, en cambio, de lo que no lo es” (Col. III).³³⁸

Sobre ese silencio de Antifonte volveremos más adelante al tratar la cuestión de la ἀλήθεια (un valor que también parece formar parte de este espacio de la φύσις), pero ahora debemos proseguir con el análisis de la segunda columna del fragmento 44A, donde Antifonte añade lo siguiente:

Al transgredir las normas legales (τὰ νόμιμα), <alguien> queda libre (ἀπήλλακται) de toda vergüenza (αἰσχύνη) y castigo (ζημία) si pasa inadvertido (λάθῃ) para los que las han convenido; pero si no pasa inadvertido, no. Por el contrario, si, más allá de lo posible (παρὰ τό δυνατόν), violenta algún principio inherente a la naturaleza misma, aun cuando escape al conocimiento de la humanidad entera, no por ello el mal es menor, ni sería mayor en el caso de que todos los hombres lo vieran (ἴδωσιν). Porque el daño resultante no lo determina la opinión (διὰ δόξαν), sino la verdad (δι’ ἀλήθειαν).

Una vez establecidos los marcos regulatorios gobernados uno por las normas y otro por la naturaleza, Antifonte se ocupa de diferenciar las consecuencias que resultan de las transgresiones cometidas en cada uno de esos marcos. En ese sentido, si un individuo transgrede τὰ νόμιμα existen dos posibilidades: que sufra vergüenza (αἰσχύνη) y reciba un castigo (ζημία) si la transgresión es de conocimiento público o que quede libre de esos males si nadie se percata de dicha transgresión. Por el contrario, la situación es bien distinta si ese mismo individuo violenta, más allá de lo posible (παρὰ τό δυνατόν), algún principio de la naturaleza. Si bien algunos intérpretes han entendido que ese παρὰ τό δυνατόν supone el sentido de “contrario a” (lo que equivaldría a pensar que es imposible violar aquellos principios),³³⁹ lo cierto es que el texto parece admitir la posibilidad de tal

³³⁸ Sobre el silencio de Antifonte respecto del espacio de la φύσις, véase Kerferd (1981a): 116-7.

³³⁹ Véase Kerferd (1956-7): 27-8 y Gagarin (2002: 67), quien ofrece la siguiente traducción: “But if someone tries to violate one of the inherent requirements of nature, *which is impossible*, the harm he suffers is no less if he is seen by no one, and no greater if all see him”.

violación, “más allá de lo posible”,³⁴⁰ en la medida en que luego se alude a un eventual castigo.³⁴¹ En efecto, a diferencia de la transgresión de τὰ νόμιμα, si alguien quebranta alguno de los principios de la φύσις, el daño no es menor si nadie presencia la acción o mayor si todos lo ven (εἶδω), pues dicho daño está determinado por la verdad (ἀλήθεια) y no por la opinión (δόξα). Las diferencias entre las consecuencias derivadas de una desobediencia a las normas o de una desobediencia a los principios de la naturaleza suponen que, en el primer caso, los castigos son contingentes, mientras que en el otro caso son inexorables.

Al marco regulatorio de la acción gobernado por τὰ νόμιμα que, en la primera columna del fragmento 44A, quedaba definido por la presencia de testigos y la propia existencia de las normas, se le añaden ahora dos nuevas características solidarias con las anteriores, hablamos de la αἰσχύνη y de la δόξα. Comencemos analizando el rol jugado por la primera. Antifonte precisa que el individuo que transgrede las normas (recordemos que estas normas representan tanto las leyes escritas como las costumbres)³⁴² en presencia de testigos obtiene αἰσχύνη y ζημία. Ahora bien, mientras que el último término se refiere a una pena legal y formal,³⁴³ el primero de ellos comporta cuestiones relacionadas con la deshonra social y su mención por parte del sofista conlleva la incorporación de toda la constelación de sentidos que, en su momento, hemos vinculado con ese concepto.³⁴⁴ Ante todo, vale recordar que la noción de αἰσχύνη se vincula de forma sinonímica con la de αἰδώς (según Cairns y Williams la primera tiende a reemplazar a la última)³⁴⁵ y que ambas pueden traducirse por nuestro moderno concepto de vergüenza. En este sentido, y tal como se desprende del estudio del propio Cairns, las tres nociones suponen la presencia de un otro (de una especie de audiencia ya sea real o imaginaria) frente al que sufre vergüenza, las tres están relacionadas con la cuestión de la mirada y la visibilidad y,

³⁴⁰ Sobre el sentido de ‘beyond’ que se deriva del uso de παρὰ con acusativo, véase LSJ (1996): 1303.

³⁴¹ Seguimos aquí la interpretación de Moulton (1972: 335-6) y de Pendrick (2002: 326) quienes suponen que Antifonte no piensa que los mandatos de la naturaleza sean inviolables.

³⁴² Por el contrario, Ostwald (1990: 297-8) sostiene que, en este caso, la presencia de la vergüenza supone que los νόμιμα se refieren únicamente a las costumbres, a la moral.

³⁴³ Sobre estos sentidos de ζημία, véase LSJ (1996): 755.

³⁴⁴ Véase *supra* cap. II.3.

³⁴⁵ Cairns (1993): 175 n.100 y Williams (1993): 194 n.9.

por último, las tres comportan ciertos patrones de conducta que implican la evasión de la mirada de ese otro.³⁴⁶

Esos tres sentidos que vinculan nuestro concepto de vergüenza con los términos griegos *αἰδώς/αἰσχύνη* aparecen de manera clara en el texto de Antifonte. En primer lugar, la presencia de un otro queda garantizada por la figura de los testigos que son no solo quienes han acordado las normas, sino también aquellos que, dada su presencia como una especie de audiencia, provocan vergüenza en el transgresor. En segundo lugar, Antifonte incorpora explícitamente la cuestión de la mirada a través del verbo *οἶδα*, verbo que ya hemos encontrado en el enfoque sobre la *pólis* brindado por Protágoras y que aquí volverá a señalar ese saber por haber visto.³⁴⁷ Es evidente que la figura del *μάρτυρος* ya garantizaba la proyección de miradas, pero Antifonte retoma esa cuestión hacia el final de la segunda columna y el comienzo de la tercera.

Luego de precisar que “la mayor parte de los derechos que emanan de la ley están en oposición a la naturaleza”, el sofista enumera, en la tercera columna del fragmento 44A, los dominios codificados por la ley:

Las leyes han establecido, para los ojos (*ὀφθαλμοῖς*), lo que deben y no deben ver (*ὄρᾶν*); a propósito de los oídos, lo que éstos deben y no deben de oír, de la lengua, lo que debe y no debe decir; de las manos, lo que deben y no deben de hacer; de los pies, los lugares a donde deben y no deben dirigirse; del espíritu, los objetos que debe y los que no debe desear.

A partir de estas líneas, puede entenderse que, una vez que ingresa en el espacio dominado por *τὰ νόμιμα*, el hombre es atravesado por un conjunto de normas que le dictan qué cosas deben hacer y qué cosas no deben hacer cada una de las partes de su cuerpo y su espíritu. Antifonte había sugerido antes que la mayoría de esas normas se encuentra en contradicción con la naturaleza, pero el texto no especifica en qué consiste esa contradicción, por lo que es factible suponer que la *φύσις* no dicta reglas diferentes al *νόμος*, sino que, en realidad, no dicta reglas en absoluto.³⁴⁸ La contradicción residiría entonces en que la *φύσις* mantiene una libertad total sobre las acciones del cuerpo y el

³⁴⁶ Cairns (1993): 15.

³⁴⁷ Sobre el uso del verbo en el enfoque ofrecido por Protágoras, véase *supra* cap. III.2. Sobre los sentidos de *εἶδω*, forma reconstruida de *οἶδα*, consúltese LSJ (1996): 483.

³⁴⁸ Tal opinión es sostenida por Gagarin (2002: 68-9).

espíritu, mientras que los νομοί, por el contrario, imponen pautas sobre un espacio indiferenciado, no reglado.

Más allá de esa oposición entre φύσις y νόμος, lo cierto es que Antifonte ubica en el primer lugar de la lista de dominios codificados por la ley al ojo (ὀφθαλμός) del hombre que, dado el rol de los testigos, condiciona el funcionamiento del espacio público al posibilitar la delación y provocar la vergüenza. Al parecer, Antifonte se preocupó especialmente por las cuestiones relativas a la visión y lo visible y, en este caso particular, los ojos parecen ser los encargados de fiscalizar no solo las grandes transgresiones que podían inferirse de la lectura de la primera columna del fragmento antifonteo, sino también, como queda claro en estas últimas líneas que desarrollan una especie de ‘microfísica del poder’, las mínimas transgresiones a las normas.³⁴⁹ Resulta claro, a partir de las líneas citadas, que toda performance se encuentra inscrita físicamente en el cuerpo de los agentes,³⁵⁰ pues, a la hora de penetrar en la esfera pública, cada una de las partes del cuerpo debe adecuarse a los modos impuestos por la ley. En efecto, el texto de Antifonte representa un primer esbozo del reconocimiento (que luego se hará más evidente, por ejemplo, en los debates de los oradores Esquines y Demóstenes)³⁵¹ de las estrictas normas que regían, en la Atenas Clásica, el comportamiento y la apariencia en público. Dichas normas se aplicaban a la correcta forma de caminar, pararse, sentarse o vestirse, así como a la posición y al movimiento de los brazos y de la cabeza, a los estilos del pelo y la barba, a los movimientos oculares y al volumen y modulación de la voz: en suma, a todos los elementos de la conducta de un individuo de acuerdo con su sexo, edad y lugar en la sociedad.³⁵²

Ahora bien, en relación con la mirada fiscalizadora, la αἰσχύνη puede jugar dos roles. El primero y evidente es el rol retrospectivo a partir del cual, una vez consumada la infracción, la mirada del otro provoca vergüenza en el transgresor. Sin embargo, la misma αἰσχύνη puede jugar un rol prospectivo: sin haber cometido transgresión alguna, pero con el objeto de evitar la deshonra social, el sujeto puede o bien inhibir la acción o bien transformar una vergüenza potencial en un catalizador de la proyección del yo en el

³⁴⁹ En relación con las reflexiones de Antifonte sobre la visión, consúltese DK87B4, 6 y 7 y Pendrick (2002): 253-5. Sobre esa ‘microfísica del poder’, véase Vegetti (1998): 165.

³⁵⁰ Kavoulaki (1999): 294.

³⁵¹ Véase, por ejemplo, Demóstenes *De cor.* 129.

³⁵² Al respecto, consúltese Zanker (1995): 48-9.

espacio público.³⁵³ En efecto, si, como sostenía Williams, la reacción ante la vergüenza es el deseo de vaciar el espacio donde se encuentra el sujeto, los mecanismos para evitarla suponen un control sobre lo que se haga y muestre en ese espacio que se ocupa una vez que el sujeto franquea lo privado y se ofrece, en la arena pública, a la mirada escudriñadora que todo lo ve.³⁵⁴ En este sentido, el sujeto debe adaptarse a los νομοί y ver, oír, decir, hacer, dirigirse y desear lo que se debe.

Volviendo a la cuestión de los sentidos comportados por nuestro concepto de vergüenza y por los términos griegos αἰδώς/αἰσχύνη, resta indicar que, en tercer lugar, aquel patrón de conducta que implica la evasión de la mirada del otro aparece, en la citada segunda columna del fragmento 44A, por medio del verbo λανθάνω. Este verbo implica, justamente, los sentidos de ocultarse y pasar inadvertido³⁵⁵ y es incorporado por el sofista a la hora de referirse a la circunstancia en la que un posible transgresor de una norma pública evita la mirada de los testigos para escapar de la vergüenza y el castigo. Evidentemente, el tópico de concretar acciones injustas o indecorosas al abrigo de la mirada de los otros se había extendido en el círculo que frecuentaban los sofistas como lo demuestran las reflexiones de Critias sobre la invención de los dioses como medio para evitar los crímenes cometidos a ocultas, las acciones y los discursos de algunos personajes de Eurípides o los razonamientos de Demócrito sobre la vergüenza.³⁵⁶ Aquí, en los fragmentos antifonteos, tales reflexiones, según intentamos demostrar, parecen dirigidas no solo a caracterizar el espacio gobernado por τὰ νόμιμα, sino también a señalar los límites entre los espacios público y privado.

Ahora bien, tanto la figura de un otro como las variables compuestas por los pares mirada/evasión de la mirada y visibilidad/ocultamiento que hemos vinculado con el

³⁵³ Véase *supra* cap. II.3.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Véase LSJ (1996): 1028.

³⁵⁶ Sobre las reflexiones de Critias, véase DK87B25, donde el sofista sostiene que “...las leyes impedían, por su fuerza, cometer a los hombres crímenes manifiestos, aunque, a ocultas, seguían cometiéndolos, entonces, yo creo que, por vez primera, un hombre astuto y sabio de mente inventó, en bien de los hombres, el miedo a los dioses, para que los malvados temieran, si cometían, a ocultas, alguna maldad de obra, palabra o pensamiento.” En relación con Eurípides puede consultarse especialmente la tragedia *Hipólito* donde el personaje Fedra reflexiona, en numerosas oportunidades, sobre el fenómeno de la vergüenza, sobre las formas de ocultar las cosas pudorosas y sobre la figura de los testigos (vv. 240-50, 320-5, 330-4, 401-6). Con respecto a Demócrito, véase el fragmento 264 donde el pensador de Abdera sostiene que: “No sentir vergüenza ante los hombres más que ante uno mismo, ni realizar más algo malo si no lo va a saber nadie que (si lo fueran a saber) todos los hombres; sino más bien sentir vergüenza sobre todo ante uno mismo y establecer en el alma esta ley: no hacer nada inadecuado” (La traducción le corresponde a Cornavaca [2009]).

término *αἰσχύνη* dependen de uno de los significados primordiales de esta noción que, según hemos anticipado, es el de la deshonra social. En el tratado *Sobre la verdad*, la *αἰσχύνη* aparece junto con la *ζημία* y mientras que esta última, en tanto castigo legal, nace en los otros y se dirige al transgresor, la primera parece plantear un movimiento inverso: nace en el transgresor que tiene en cuenta el juicio social. El transgresor o potencial transgresor – una vez cometida la infracción o antes de cometerla – siente vergüenza ante la opinión ajena, ante la opinión de aquellos que no solo son testigos (reales o potenciales), sino también los que convienen permanentemente las normas que rigen el espacio público. De esta forma, cobra sentido el último de los términos que caracteriza el espacio gobernado por *τὰ νόμιμα*, hablamos, claro está, de la *δόξα*. Esta *δόξα* – que, según Antifonte, define el castigo que reciben aquellos transgresores de las normas – puede comprenderse, por un lado, como la opinión o la creencia de los otros, como una especie de ‘opinión pública’³⁵⁷ que pesa sobre los sujetos que caen presos de la vergüenza y, por otro lado, como la reputación o la fama de esos sujetos que se pone en cuestión.³⁵⁸ En ambos casos, la *δόξα* se vincula con el ‘qué dirán’ y si tenemos en cuenta el valor que la fama (*φήμη*) y la reputación tenían en la cultura griega,³⁵⁹ no podemos afirmar, como lo hace Gagarin, que las desventajas que supone quebrar la ley pueden ser teóricamente ignoradas, en la medida en que solo son un producto de la opinión.³⁶⁰ Por el contrario, siguiendo a Pendrick, sostenemos que no hay razón para asumir que el daño que resulta de la transgresión a la ley es menor al de la transgresión a la naturaleza: el propio Antifonte no plantea como una conducta ventajosa para el ciudadano el seguir cuidadosamente los principios de la *φύσις*, pues en presencia de testigos deben respetarse las normas para evitar la *αἰσχύνη* y la *ζημία*.³⁶¹

³⁵⁷ Al respecto, véase Ostwald (1990): 299.

³⁵⁸ Sobre los sentidos de *δόξα*, LSJ (1996): 444.

³⁵⁹ La importancia de la fama pública (*φήμη* o *κλέος*) en el mundo griego ya aparece en los poemas homéricos donde el héroe desea como nada en el mundo el reconocimiento presente y futuro de su fama; al respecto, véase, por ejemplo, *Il.* V, 171; VII, 87 y ss.; VIII, 192; XI, 390; XVIII, 165; XX, 362; *Od.* IX, 20 y XIII, 422. También en la tragedia de Eurípides se evidencia una preocupación por el qué dirán y la fama; véase, por ejemplo, *Med.* 236 y ss. e *Hip.* 330, 419, 685 y ss. Por el contrario, en la filosofía platónica, Sócrates se encarga de cuestionar en varias oportunidades el valor de la reputación, por ejemplo, en *Crit.* 44c y ss.

³⁶⁰ Gagarin (2002): 72.

³⁶¹ Pendrick (2002): 323.

Frente a esa δόξα que define el carácter del castigo dirigido contra los transgresores de la normas, Antifonte ubica la ἀλήθεια, la verdad, como el valor que define el castigo dirigido contra los transgresores de la naturaleza. Siendo ἀλήθεια un sustantivo derivado del adjetivo ἀληθής, adjetivo que, claramente, se encuentra formado por una α-privativa y por λήθη (que comporta el sentido de ‘estar oculto’),³⁶² resulta claro que Antifonte contrapone esta ‘verdad’ con el pasar inadvertido (λάθη) de las primeras líneas de la segunda columna. Si la verdad es una privación del ocultamiento (un *des-ocultamiento* en términos heideggerianos),³⁶³ se esclarece su vinculación con la φύσις, pues ninguna violación de la naturaleza puede pasarle inadvertida a la misma φύσις, sus castigos son inexorables porque su violación es inmediatamente ‘visible’. Por el contrario, el castigo derivado de la transgresión de algún principio de τὰ νόμιμα depende de si fue visible o permaneció oculto, al abrigo de las miradas. Aunque algunos intérpretes han querido ver en la confrontación entre ἀλήθεια y δόξα una oposición entre apariencia y realidad,³⁶⁴ lo cierto es que si mantenemos los sentidos que acabamos de adjudicarle a ἀλήθεια podemos decir nuevamente que los castigos en el ámbito de la naturaleza son inexorables porque están signados por un inevitable *des-ocultamiento*, mientras que los propios del νόμος son contingentes porque, en última instancia, dependen de la opinión y de la mirada de los otros.

A la hora de estudiar el espacio gobernado por la φύσις, habíamos advertido que Antifonte no ofrecía mayores precisiones sobre su configuración a excepción de los valores de la vida y la muerte que se le adscribían en la tercera columna. En el mismo sentido, Antifonte parece guardar silencio sobre las consecuencias de la ἀλήθεια. En efecto, si el sofista especifica los males que padece el hombre determinados por la δόξα (hablamos de la αἰσχύνη y la ζημία) no hace lo mismo con aquellos determinados por la ἀλήθεια. Si el tratado se ocupa de agrupar, por un lado, las nociones de νόμος – μάρτυρος – δόξα y, por otro lado, las de φύσις – μόνος – ἀλήθεια, lo cierto es que estas últimas aparecen apenas esbozadas. Hemos intentado demostrar que el primer grupo de nociones caracteriza el espacio público de la πόλις, mientras que el segundo hace lo propio con el espacio privado y, en este sentido, es posible pensar que este último, donde reina la

³⁶² Véase Chantraine (1968): 618-9.

³⁶³ Heidegger (1954): 54-6.

³⁶⁴ Al respecto, consúltese Pendrick (2002): 326.

naturaleza y la verdad, solo puede distinguirse en la retirada de lo público, en el vacío de lo político. La φύσις se descubre si se retiran las leyes que rigen nuestros ojos, nuestros oídos, nuestras manos, nuestros pies y nuestro espíritu, pero lo que queda permanece en el secreto de lo privado. El *des-ocultamiento* de la verdad no parece tener cabida en la arena pública.

Con la consideración de la δόξα hemos concluido nuestro estudio de ese marco regulatorio de la acción regido por τὰ νόμιμα que se configura en los fragmentos del tratado *Sobre la verdad*. En su análisis de las conductas ventajosas y desventajosas para un hombre, Antifonte parece haber deslindado un marco particular que circunda aquella acción y que se identifica por medio de la presencia de cuatro elementos: los νόμιμα, los μάρτυροι, la αἰσχύνη y la δόξα. El sofista ha sugerido que, una vez franqueados los límites de ese ámbito, cada individuo se encuentra expuesto ante los ojos de sus conciudadanos, testigos de sus acciones, razón por la cual debe proyectar una determinada imagen de sí y actuar de acuerdo a las normas si lo que pretende es escapar del castigo legal, pero sobre todo de la vergüenza. Dadas las características y la interrelación de estos elementos, hemos intentado interpretar dicho marco como el ámbito público de la πόλις. Ahora bien, más allá de esta caracterización, lo cierto es que el enfoque performativo de Antifonte quedará incompleto hasta tanto no estudiemos, desde una visión unitaria de su identidad, el especial tratamiento que reciben en sus discursos forenses algunas de las características esenciales de ese espacio público.

IV.2: El rol de la vergüenza y de las apariencias en los discursos forenses

En la Atenas del siglo V, los δικαστήρια eran los centros neurálgicos del sistema legal donde se interpretaba y ejecutaba la ley. En cada uno de esos tribunales populares participaban entre doscientos y mil quinientos δικασταί, individuos comunes que oficiaban de jueces luego de ser seleccionados al azar entre el grupo de aproximadamente treinta mil ciudadanos mayores de treinta años. Los δικαστήρια sesionaban alrededor de doscientas veces al año y en cada una de esas sesiones se podían tratar entre cuatro y cuarenta casos,³⁶⁵ una numerosa cantidad de litigios que le valió a los atenienses el título

³⁶⁵ Al respecto, véase Hansen (1979).

de φιλόδικοι (“amantes del litigio”) entre los extranjeros.³⁶⁶ Dichos litigios tomaban la forma de un ἀγών en el que las partes involucradas pronunciaban una serie de discursos opuestos a partir de los cuales los δικασταί ofrecían su veredicto. Evidentemente, los ἀγῶνες desarrollados en el marco de estos tribunales populares representan otra de las instancias de competencia pública comunes entre los atenienses (como las de los festivales dramáticos o las de los eventos atléticos) en la que los involucrados se enfrentan, en este caso, no solo por una disputa de naturaleza legal, sino también como una forma de poner en juego su honor y reputación.³⁶⁷

Como hemos dicho, los ἀγῶνες consistían en una serie de discursos opuestos formulados por los litigantes y la influencia que esos discursos ejercían sobre el veredicto pronunciado por los δικασταί contribuyó al desarrollo de la retórica forense que entre el siglo V y el IV atravesó su época de máximo esplendor. Dado que la práctica judicial ateniense no contaba ni con la figura de los abogados ni con la de los fiscales (al igual que en el resto de las instituciones públicas, en la esfera legal regía un amateurismo casi absoluto),³⁶⁸ se esperaba que los litigantes – tanto los acusados como los demandantes – se pronunciaran ellos mismos ante los δικασταί.³⁶⁹ Este sistema terminó favoreciendo la proliferación, entre los ciudadanos medianamente pudientes, de la figura del logógrafo que componía los discursos que luego sus clientes memorizaban y exponían como si fueran propios.³⁷⁰

Se supone que uno de los primeros logógrafos fue justamente Antifonte, quien parece haber inaugurado la práctica de aconsejar a sus allegados sobre los asuntos legales más delicados y las cuestiones de naturaleza retórica.³⁷¹ A pesar de su rechazo a hablar en público, el propio Antifonte obtuvo una fama de excelente orador atestiguada por Tucídides (quien lo describe como el más capaz de su tiempo en reflexionar y

³⁶⁶ Véase *Th.*, I, 77.

³⁶⁷ Al respecto, véase Cohen (1995): 61-86. Lanni (2006: 34) sostiene que, más allá de la importancia del honor y la reputación entre los atenienses, el foco de los litigios parece haber estado puesto sobre la posibilidad de encontrar un resultado justo y no en la elección del litigante que merecía más honor.

³⁶⁸ *Ibid.*: 31-2.

³⁶⁹ Existía la posibilidad de que un orador invitase a alguna persona a hablar en su nombre, el llamado *συνήγορος*, pero este ‘acompañante’ no cumplía las funciones de un abogado pago moderno. Sobre su rol y prevalencia, véase Rubinstein (2000).

³⁷⁰ Al respecto, véase Todd (2000): 21.

³⁷¹ Véase Gagarin (1998): 4-5 y Ramírez Vidal (2000): 9.

expresarse)³⁷² y Filóstrato (quien añade que su enorme capacidad persuasiva le valió el sobrenombre de Héctor).³⁷³ De su obra retórica se han conservado seis piezas y una serie de títulos y fragmentos pertenecientes a una veintena de trabajos entre los que se destaca su último discurso titulado *Sobre la Revolución*.³⁷⁴ Entre las piezas completas conservadas, tres de ellas fueron escritas para ser pronunciadas en juicios reales, hablamos de *Contra la madrastra por envenenamiento* (I), *Sobre el asesinato de Herodes* (V) y *Sobre el coreuta* (VI), mientras que las otras tres, llamadas *Tetralogías* (II, III y IV), fueron, al parecer, ejemplificaciones prácticas destinadas a la enseñanza.³⁷⁵ Asimismo, se le han adjudicado una colección titulada *Prólogos* y otra obra titulada *Arte retórica* que habrían sido, al igual que las *Tetralogías*, manuales con ejemplos dirigidos a los alumnos.³⁷⁶ A continuación y con el objeto de completar el panorama del enfoque performativo antifonteo, nos ocuparemos de echar luz sobre el empleo de ciertos términos en el discurso *Sobre el coreuta* y sobre la apelación a modelos teatrales en el discurso *Contra la madrastra por envenenamiento*.

I

El discurso *Sobre el coreuta* fue pronunciado hacia el 418/9 por un ateniense anónimo acusado de homicidio.³⁷⁷ Un tiempo antes de iniciado el juicio, este ciudadano había obtenido el encargo público (λειτουργία) de entrenar a los futuros integrantes de un coro de las fiestas Targelias y con ese cargo de corego (χορηγός) había reclutado a unos cincuenta niños y acondicionado un espacio de su propio hogar para el entrenamiento.³⁷⁸

³⁷² *Th.*, VIII, 68, 1-2.

³⁷³ *V.S.*, I 15, 2.

³⁷⁴ Al parecer, una vez depuesto el régimen oligárquico y establecido un régimen intermedio (que fue conocido con el nombre de los “Cinco mil”), Antifonte fue acusado de formar parte de la revolución oligárquica que en el 411 instaló el gobierno de los Cuatrocientos. La acusación derivó en una condena a muerte y, según Tucídides, en su último discurso, Antifonte realizó la mejor defensa que se haya pronunciado en un proceso de pena capital (*Th.*, VIII, 68 2).

³⁷⁵ Pendrick (1987) se niega a aceptar el carácter escolar de las *Tetralogías*, mientras que Gagarin (2002) lo reafirma de manera insistente. Como ya hemos indicado, la autenticidad de las *Tetralogías* ha sido cuestionada sosteniendo que las discrepancias estilísticas, históricas y legales no permiten agruparlas junto con los discursos reales de Antifonte. Sobre estas cuestiones, véase especialmente Sealey (1984) y Carawan (1993). Por otro lado, Declava Caizzi (1969: 11–30) y Gagarin (1997: 7–9) muestran de forma convincente que las diferencias se explican por el marco particular de estos modelos forenses.

³⁷⁶ Al respecto, véase Gagarin (1998): 6.

³⁷⁷ Sobre la datación de la pieza, véase Dover (1950): 44.

³⁷⁸ El sistema de las λειτουργίαι garantizaba que, por medio de una rotación regular, los ciudadanos ricos proveyeran fondos para satisfacer ciertas necesidades públicas. El festival de las Targelias se desarrollaba en los meses de abril-mayo y en él se ofrecía la producción de los primeros panes a Apolo, al respecto, véase Burkert (1992): 256.

Según nos relata el propio acusado, dado que sus responsabilidades judiciales (tenía procesos entablados contra dos conciudadanos) no le permitían ocuparse personalmente de dicho entrenamiento, asignó esas tareas a su yerno y a otros tres hombres de experiencia (§§12-3). Bajo la tutela de estos hombres, y en ausencia del acusado, a uno de los niños llamado Diódoto le fue suministrado un medicamento para mejorar su entonación o aliviar alguna dolencia de la garganta que, en su lugar, le causó la muerte. Dos días después de ese hecho, el hermano del niño, Filócrates, acusó formalmente al χορηγός de haber asesinado a Diódoto “no sin albergar el propósito del crimen” (§16).³⁷⁹ Una vez recibida la demanda, el funcionario público que supervisaba los casos de homicidio se negó a aceptarla (aduciendo que el número de audiencias preliminares necesarias para dicho caso se extendía más allá del tiempo que duraba su cargo), razón por la cual Filócrates debió esperar unos meses hasta la asunción del nuevo funcionario que, finalmente, aceptó la demanda e inició el juicio.³⁸⁰

A pesar de que no han sobrevivido las intervenciones de los acusadores, contamos con el discurso completo de la defensa – confeccionado por el propio Antifonte –, en cuyo exordio el acusado declara:³⁸¹

Para un hombre, ciudadanos jueces (ὦ ἄνδρες δικασταί), el mayor placer consiste en que no se produzca ningún peligro (κίνδυνον) con respecto a su persona, de modo que cualquiera, de estar haciendo algún ruego, haría este. En el caso de que alguien se viera obligado a enfrentar un peligro, que al menos esté de su lado lo que yo considero lo más importante en un caso así: saber (συνειδέναι) que no ha cometido ninguna falta (ἐξημαρτηκότι) y que si sobreviene una desdicha (συμφορά) esta no se debe a ninguna maldad (κακότητος) ni trae vergüenza (αἰσχύνη), sino que es resultado del azar (τύχη) y no el efecto de la injusticia (ἀδικία). (§1)

³⁷⁹ La traducción del griego, aquí y en citas ss., corresponde a Redondo (1991), aunque modificada siguiendo la edición de Gernet (1923).

³⁸⁰ Sobre la figura de este funcionario llamado βασιλεύς, véase Gagarin (1998): xviii y 73.

³⁸¹ Se supone que fue Córax el primero en establecer el esquema tripartito de los discursos entre proemio (προοίμιον), debate (ἀγών) y epílogo (ἐπίλογος), pero este esquema, con ciertas ampliaciones, alcanza su punto más alto en la época de Antifonte. A pesar de que, en sus discursos reales, la distribución no es fija, sino que se adapta a las circunstancias particulares de cada caso, es posible distinguir cinco partes: el exordio o proemio, la preparación, la narración (διήγησις), las pruebas y el epílogo. Al respecto, véase Ramírez Vidal (2000: 110). En *Sobre el coreuta*, por ejemplo, el proemio se extiende desde el párrafo 1 al 6; la preparación del 7 al 10; la narración del 11 al 13; las pruebas del 14 al 47 y el epílogo del 48 al 51.

En sus primeras palabras dirigidas a los *δικασταί*, el orador confronta dos situaciones: aquella que supone el mayor placer para un hombre (no correr peligro alguno) y aquella en que un hombre se ve obligado a enfrentar un peligro. Luego, determina que el escenario más favorable de esta segunda situación (una circunstancia que, de por sí, es adversa) es aquel en que la víctima del peligro sabe que no ha cometido ninguna falta y que, incluso ocurriendo una desgracia, esta se produce sin vicio ni vergüenza y no como efecto de una injusticia, sino como un producto del mero azar. Dado que el *χορηγός* está siendo acusado de homicidio, es evidente que la primera situación queda descartada. En efecto, líneas después, declara que: “al ser encausado estoy corriendo un peligro (*κινδυνεύοντι*)” (§3). Ahora bien, más allá de esta circunstancia adversa, el orador pretende demostrar que su situación es, a pesar de todo, la más favorable. En este sentido, se muestra, en primer lugar, consciente de que no ha cometido falta alguna, pues en las tres líneas argumentales principales de su discurso sostiene que *i.* hizo todo lo requerido e incluso más en la supervisión de la formación del coro; *ii.* nada tiene que ver con la muerte de Diódoto, ya que ni siquiera estuvo presente en el momento del hecho y *iii.* el querellante lo acusa debido a los sobornos recibidos por sus enemigos políticos que buscan obligarlo a abandonar sus ataques legales sobre ellos.³⁸² En segundo lugar, parece sugerir que la desgracia a la que se enfrenta se produce sin vergüenza y no como efecto de una injusticia.

Como hemos visto, el litigante afirma que si eventualmente sobreviene una desgracia (*συμφορά*) lo mejor del caso será que esta se produzca sin maldad (*κακότης*) ni *αίσχύνη* y que su causa sea el azar (*τύχη*) y no la injusticia (*ἀδικία*). En relación con este razonamiento, Konstan propone lo siguiente: una determinada acción puede sugerir a los otros un defecto en el carácter del agente y, por lo tanto, producirle vergüenza, pero la verdadera vergüenza solo se presenta si el individuo se sabe agente de la falta y la falta se expone ante los otros (situación que podría evitarse porque nadie está, por completo, a merced de la opinión pública).³⁸³ Evidentemente, esta lectura de Konstan podría vincular nuestra interpretación del uso de la *αίσχύνη* en el tratado *Sobre la verdad* con el uso del mismo término en este discurso retórico, en la medida en que las cuestiones conectadas con la *αίσχύνη* vuelven a ser aquellas de la mirada, del saber de los otros y de la

³⁸² Sobre estas líneas argumentales, véase Gagarin (1998): 74.

³⁸³ Konstan (2006): 104.

posibilidad de ocultarse de esa mirada. No obstante, aquí entendemos que la *συμφορά* de la que habla el litigante no se refiere a una eventual acción realizada por el individuo como agente, sino, por el contrario, a una desgracia padecida por ese mismo individuo.³⁸⁴ De esta forma, el litigante parece estar aludiendo nuevamente a su propia situación. Enfrentado a la desgracia (*συμφορά*) de ser acusado de homicidio, sabe que ese infortunio no se produce por causa de una maldad (*κακότης*) engendrada por él y que además no le ocasiona *αἰσχύνη*. Consciente de que no ha cometido injusticia alguna, sabe que la acusación no le reportará vergüenza ya que no afectará su estima. En efecto, en los párrafos dedicados a los ataques preliminares a los acusadores, el mismo hablante afirma que, al exponer en detalle todo lo que ha ocurrido, eso reportará respeto (*τιμῆ*) para él y *αἰσχύνη* para los que lo acusan e injurian (§§ 8-9).

En el discurso confeccionado por Antifonte, el litigante comienza contraponiendo la situación más placentera a la más desfavorable y en la cúspide de esta última decide ubicar la *αἰσχύνη*. En el polo opuesto del placer se halla la vergüenza y esta, al igual que en *Sobre la verdad*, aparece vinculada con la pérdida de estima y la mirada de la otros. En este sentido, el *χορηγός* construye y exhibe ante los *δικασταί* una determinada imagen y carácter para sostener esa estima, precisando que sus acciones son “bien visibles a toda la ciudadanía (*πόλει φανερός*)” (§45). La construcción de dicha imagen es perceptible ya en la primera y breve sección narrativa (§§ 11-13) donde el litigante se encarga de adoptar la *persona* de un ciudadano que cumple sus deberes con el máximo rigor. De hecho, a través de sus intervenciones en la narración, propaga la imagen de un sujeto que conduce sus labores con meticuloso cuidado: “...equipé un lugar de adiestramiento en la parte de mi casa en que resultaba más adecuada...”; “...reuní el coro de la mejor manera que pude, sin multar a nadie ni imponer cauciones por fuerza...” (§11). Poco después, previendo una acusación por negligencia, aclara que no tuvo tiempo de entrenar a su coro debido a los procesos que había entablado contra dos ciudadanos por *εἰσαγγελία* exponiéndolos “recta y justamente” (§12) al Consejo.³⁸⁵ Luego, en los pasajes narrativos dentro de la sección destinada a las pruebas (§§ 21-24 y §§ 34-40), el hablante afirma que los

³⁸⁴ Sobre este sentido del término *συμφορά*, pueden consultarse los usos en *Tetralogía Segunda* I, 2 y II, 1

³⁸⁵ El proceso de *εἰσαγγελία* era una forma de acusación dirigida contra cualquier líder político o funcionario público (durante su mandato o posterior a él). Al respecto, véase especialmente: Ostwald (1969: 525-27), Rhodes (1979: 103-14) y Hansen (1980: 83-95).

ciudadanos a los que estaba enjuiciando no tenían esperanza de ser absueltos por la gravedad de las acusaciones y que, por ello, se encargaron de persuadir a los familiares de Diódoto para que iniciaran acciones judiciales y así lo privaran a él de continuar con sus demandas (§§ 35-36). Finalmente, cerrando el segmento de pruebas, enumera sus tareas públicas – sus sacrificios y plegarias en nombre de la ciudad; el ejercicio de su pritanía; sus propuestas de voto y sus opiniones “sobre los asuntos más importantes y dignos de mayor consideración” – y afirma, como hemos anticipado, que esas tareas fueron y son visibles a toda la ciudadanía (§45).³⁸⁶

Indudablemente, el objetivo que atraviesa el discurso del *χορηγός* no es otro que el de demostrar que, incluso padeciendo un infortunio, él se encuentra en el escenario más favorable: sabe que no ha cometido ninguna falta y que la acusación que pesa sobre su persona no le reporta *αἰσχύνη*, pues no es el resultado de una *ἀδικία*. En este sentido, los argumentos del *χορηγός* buscan poner en evidencia ante los ojos de los *δικασταί* que tanto su propio carácter como los hechos ocurridos mantienen intacta su estima y, en cambio, les reportan vergüenza a los acusadores, quienes iniciaron un proceso solo persuadidos por terceros. Sin embargo, es posible pensar que incluso habiendo cometido el crimen que se le imputa, el orador no hubiese caído preso de la vergüenza. En un razonamiento que retoma ciertas variables utilizadas en el tratado *Sobre la verdad*, el *χορηγός* afirma que sobre aquello que se hace en secreto (*λάθρα*) y en ausencia de testigos (*μάρτυρες*) “hay que formarse un juicio a partir de los discursos mismos, así del acusador como de quien le responde” (§18). Si seguimos los razonamientos esgrimidos por Antífote en el tratado, es evidente que aun en el caso de que el *χορηγός* hubiera cometido el asesinato de Diódoto, eso no le habría reportado *αἰσχύνη*, en la medida en que el delito se cometió al abrigo de la mirada de testigos.

No obstante, en este discurso, la vergüenza juega otro papel, no tanto como la eventual consecuencia de una determinada violación de las normas, sino como el eventual resultado de una acusación, de un discurso o de un veredicto que pueden poner en riesgo el honor. Más allá de los hechos ocurridos, lo cierto es que en la apertura de cada juicio entablado en los *δικαστήρια* se pone en juego la vergüenza de los involucrados, y el

³⁸⁶ Como señala Todd (2000: 23-4), los litigantes ricos solían mencionar sus *λειτουργίαι* y señalar la ausencia de esos servicios público en sus adversarios sabiendo que ello podía modificar no solo la penalidad sino también el veredicto.

veredicto final – que debe ser respetado tanto por aquellos que saben que han cometido un crimen como por lo que saben que no lo han cometido – decide “a despecho de la verdad y aun ante la verdad misma” (§5) la suerte de todos. A continuación, veremos nuevamente la forma en que la reputación de los involucrados podía ponerse en peligro en un tribunal por la sola interpretación de los hechos ofrecida por un litigante.

II

Contra la madrastra por envenenamiento, pronunciado entre el 420 y el 411 por un joven que inculpa a su madrastra de haber planeado el asesinato de su padre, representa el único ejemplo de acusación entre los discursos reales que se han conservado de Antifonte.³⁸⁷ En su sección narrativa (vital para un caso de acusación como este)³⁸⁸ que se extiende del §14 al §20, el orador-narrador comienza refiriéndose a uno de los amigos de su padre, Filóneo, quien tenía claras intenciones de emplear a su propia concubina (*παλλακῆ*) en un prostíbulo.³⁸⁹ La acusada, segunda esposa del padre del demandante, traba una amistad con esta *παλλακῆ* y la convence – ya que, al parecer, las unía el común desprecio de sus parejas – de suministrarles a sus hombres un fármaco para hacerlos más cercanos con ellas (§§ 15-6). Cuando estos hombres se dirigen al Pireo (Filóneo para celebrar unos ritos sacrificiales en honor de Zeus *Ktesios* y el padre del orador para navegar hacia Naxos), la concubina viaja con ellos y, luego de una cena, les administra el fármaco disolviéndolo en el vino utilizado para la libación (§17-9). Como, al parecer, desconocía las verdaderas intenciones de la acusada, la *παλλακῆ* decide suministrarle más cantidad del fármaco a su pareja, quien muere instantáneamente, y menos cantidad al otro, quien cae enfermo y muere veinte días después, no sin antes pronunciarle a su hijo un mandamiento de venganza (§20). Tiempo después de ocurridos estos hechos, los familiares de Filóneo consiguen la ejecución de la *παλλακῆ*, pero la madrastra queda impune.

En relación con la *διήγησις* de este discurso, y a pesar de la crítica tajante que esgrime Kennedy (quien supone que es el mejor ejemplo de la falta total de pericia narrativa de la que adolece Antifonte),³⁹⁰ Edwards, desde el marco de una teoría narratológica, sostiene que nuestro logógrafo emplea una variedad de recursos estilísticos

³⁸⁷ Sobre la datación de la pieza, véase Dover (1950).

³⁸⁸ Al respecto, véase Edwards (2004a): 318.

³⁸⁹ Gernet (1923: 43) y Gagarin (1998: 12) sugieren que la concubina era una esclava de Filóneo.

³⁹⁰ Kennedy (1963): 131.

mediante los cuales produce un relato que resulta del todo persuasivo.³⁹¹ En este sentido, el propio Edwards especifica que Antifonte i) se sirve de diversas frecuencias y ritmos narrativos para cumplir con el objeto de culpar a la madrastra, empleando la forma del resumen al hablar de los hombres y secuencias cercanas a una escena (incluyendo el discurso indirecto) cuando se ocupa de las mujeres (§§ 15-16), pues esa velocidad del relato ayuda a subrayar los movimientos negativos de estas últimas;³⁹² ii) utiliza una serie de prolepsis en §19 (“... estaban haciendo, oh jueces, plegarias que ya no se cumplirían...”) para agudizar el πάθος de sus *narratarios* principales inculcándoles cólera y compasión y, líneas después, (“... todavía no sabía que estaba siendo engañada por mi madrastra...”) para anticipar su idea de que, aunque la concubina haya sido culpable, también lo es la madrastra y debe ser acusada por ello; iii) construye y ubica de manera ingeniosa párrafos que suenan simples (en los que las proposiciones principales son conectadas hasta tres veces por la conjunción καί) para mantener viva la impresión de inexperiencia del orador mencionada en §1; iv) dedica las oraciones más largas de la sección narrativa a la descripción de situaciones que derivan por completo de su imaginación (o de la imaginación del orador).³⁹³

Mediante el uso de esos recursos, Antifonte parece componer un discurso eficaz a pesar de la situación desfavorable en la que se encontraba el denunciante, en la medida en que no contaba con ningún testigo para apoyar su relato (recordemos que, de los cuatro protagonistas de los sucesos, ya han muerto tres y el cuarto es la acusada).³⁹⁴ Sin embargo, aún nos resta mencionar otro recurso que, en el marco de nuestro estudio, resulta esencial. Hacia la mitad de la sección narrativa, cuando se relata el viaje de los hombres y la παλλακίη al Pireo, el orador afirma:

Y tan pronto como hubo acabado los sacrificios rituales, ya desde ese mismo instante discurría la mujer cómo les daría el fármaco, si antes o después de la cena. Pues bien, deliberando consigo misma le pareció que lo mejor era administrarlo después de la cena, pues en todo atendía las recomendaciones de esta Clitemnestra (τῆς Κλυταιμνήστρας), la madre de este sujeto. (§17)

³⁹¹ Edwards (2004b): 51.

³⁹² En §16 no se especifican las razones de los ritos sacrificiales que debe realizar Filóneo ni del viaje del padre a Naxos pero luego, en §17, se ajusta nuevamente el ritmo para narrar en detalle las ideas de la concubina respecto de cómo administrar el fármaco.

³⁹³ Edwards (2004b): 51-62 y Edwards (2007): 321-8.

³⁹⁴ Edwards (2004b): 62.

En medio de su intento por establecer los roles de cada uno de los protagonistas del suceso (la madrastra como autora intelectual; la *παλλακή* como autora material que ignora las propiedades del fármaco; Filóneo y el padre como los sujetos asesinados de forma injusta y el hijo como el vengador del homicidio), el orador decide referirse a la madrastra como ‘esa Clitemnestra’. Tal operación ha suscitado entre algunos críticos la sospecha de que este discurso es, en realidad, otro de los modelos ficticios de Antifonte, pero tal sospecha se basa únicamente en la comprensión del epíteto como si fuera el ‘verdadero’ nombre de la acusada en ese supuesto marco ficcional.³⁹⁵ Por el contrario, como bien señala Gernet, la interpretación más simple y plausible es la de reconocer, en esas líneas, los rasgos de la persistente memoria literaria y dramática que poseían los griegos.³⁹⁶ Antes de indagar las vinculaciones entre esa memoria y la esfera legal, debemos explicitar la importancia de este recurso utilizado en §17 que, según creemos, radica en tres cuestiones. En primer lugar, en su presunta originalidad, dado que Antifonte es un precursor del oficio de logógrafo.³⁹⁷ En segundo lugar, en el carácter verosímil y persuasivo que debía revestir este original recurso como cualquiera de los argumentos esgrimidos en un juicio. Y, en tercer lugar, su valor radica en el contexto específico en el que se inserta, pues, como han sostenido algunos intérpretes, buena parte de lo narrado en §§16-7 sobre los hechos ocurridos en el Pireo parece un producto de la imaginación del orador y, en este sentido, tanto el relato sobre mujeres que conspiran contra hombres como la apelación particular a Clitemnestra debían funcionar como formas de camuflar ese hecho y hacer olvidar a los *δικασταί* del desconocimiento del denunciante.³⁹⁸

Ahora bien, dada la originalidad e importancia de este recurso, urge preguntarse por las razones que llevaron a Antifonte a escoger esa particular figura de Clitemnestra. Wohl destaca la inclinación personal de Antifonte hacia la especulación creativa – inclinación que se manifiesta con creces en el conjunto de las *Tetralogías* – y el particular momento histórico del derecho ateniense en el que, quizás, los discursos forenses, aún sin

³⁹⁵ Al respecto, véase Redondo (1991): 23.

³⁹⁶ Gernet (1923): 43.

³⁹⁷ En el discurso de defensa titulado *Sobre los misterios* y datado hacia el 399, Andócides parece reproducir el recurso antifonteo al utilizar un epíteto proveniente de la tragedia: “Pues, con ser tres las mujeres con las que habrá estado conviviendo su padre, es, según dice, hijo de una, hermano a la vez de la segunda, y aún tío de la tercera. ¿Qué clase de hombre podría ser este individuo? ¿Un Edipo, o un Egisto? ¿O cómo hay que llamarlo?”. Luego, ya en el siglo IV, la oratoria forense hace ocasionales alusiones a la tragedia. Al respecto, véase Bers (1994): 189-91 y, especialmente, Wilson (1996).

³⁹⁸ Véase Gagarin (2002): 147, Edwards (2004b): 60 y Wohl (2010): 45.

una identidad discursiva totalmente independiente, se apoyaban en otros géneros discursivos. Sin embargo, a la hora de establecer la razón fundamental de la elección de Clitemnestra, la propia Wohl no duda en atribuirle a la cuestión de la intencionalidad y responsabilidad que el logógrafo busca captar de la historia de la reina de Micenas.³⁹⁹ Sin pruebas sólidas sobre lo ocurrido entre la *παλλακή* y la madrastra, el logógrafo pretende convencer al jurado de la existencia de voluntad y deliberación en el espíritu de esta última y, para ello, apela a la historia de Clitemnestra, quien, en ausencia de su esposo Agamenón, se convierte en amante de Egisto y junto a él trama y ejecuta la muerte del rey una vez que éste retorna de Troya.⁴⁰⁰

A partir de los poemas homéricos y de los relatos míticos, Clitemnestra se convierte en el paradigma de la mujer infiel y asesina que, con su pecado, mancha incluso a los miembros más virtuosos del género femenino.⁴⁰¹ Sin embargo, Antifonte parece referirse, sobre todo, a la Clitemnestra que aparece en la escena trágica. En este sentido, varios críticos han señalado la presencia de diversos elementos típicos del drama en *Contra la madrastra por envenenamiento* (ritmos, dicciones y términos propios del género).⁴⁰² Y, en particular, Wohl cree ver en §17 una referencia a la Clitemnestra de Esquilo, en la medida en que la *Orestíada* parece estar elaborada en términos eminentemente jurídicos, lo que cerraría el círculo de influencias recíprocas entre el drama y el derecho.⁴⁰³ Calcando los roles de los involucrados, el orador se presenta como un Orestes que debe vengar la muerte de su padre (§1), ubica a su madrastra como la Clitemnestra asesina y culpable (§17) y convierte a los *δικασταί* en los responsables del desenlace de la historia.⁴⁰⁴ No obstante, más allá de estas cuestiones que enlazan tramas literarias, morales y jurídicas, aquí creemos que otra de las razones fundamentales de la inclusión de Clitemnestra, razón que no debe soslayarse, es aquella que surge de los paralelos entre los roles que los

³⁹⁹ Wohl (2010): 38-9.

⁴⁰⁰ En la versión más antigua del mito, la que aparece en *Od.* XI, 409-12, es Egisto quien se destaca como el autor del crimen. No obstante, ya en *P.* XI, 17-22 de Píndaro, el asesinato de Agamenón sucede a manos de Clitemnestra. Al respecto, véase Finglass (2007): 87.

⁴⁰¹ Al respecto, véase Pomeroy (1975): 20-2.

⁴⁰² Véase Due (1980): 20-2 y Bers (1994): 189-90.

⁴⁰³ Wohl (2010): 46.

⁴⁰⁴ Gagarin (2002: 147) sugiere que, a raíz de la narración del orador, los *δικασταί* podrían además recordar el parlamento de *Medea*, en la pieza trágica de Eurípides, donde se afirma que “la mujer está llena de miedo, y es mala para la lucha y para contemplar el hierro, pero cada vez que, por azar, la afrentan en lo que se refiere al lecho, no hay pata para ella propósito más homicida” (vv. 265-6). La traducción le corresponde a Nápoli (2007).

ciudadanos desempeñan en cada una de las instituciones públicas de Atenas. Si las tareas cumplidas por esos ciudadanos en la Ἐκκλησία, en los δικαστήρια y en el teatro (tanto como asambleístas-jueces-espectadores o como oradores-actores) guardaban profundas similitudes – percibidas, incluso, por ellos mismos –,⁴⁰⁵ no es de extrañar que la alusión a ‘esa Clitemnestra’ evoque tanto la trama literaria y jurídica de la tragedia, como la propia disposición escénica de los actores.

Apelando al universo visual compartido por cualquier ateniense medianamente educado y a los condicionamientos recíprocos entre la experiencia de juzgar en el teatro y en la corte,⁴⁰⁶ el logógrafo parece introducir ese recurso novedoso con el objeto de que los δικασταί retomen su memoria como θεᾶται y fusionen la imagen de la madrastra con la de Clitemnestra saliendo a escena en poder del arma homicida, presa todavía de la embriaguez del crimen y celebrando la sangre derramada.⁴⁰⁷ Antifonte aprovecha hasta sus últimas consecuencias la pregnancia de esta escena y la fama ganada por el personaje para recrear, ante el auditorio, la imagen negativa de la madrastra y construir el perfil exacto y necesario para la intencionalidad jurídica del denunciante.⁴⁰⁸ En este sentido, la inclusión de Clitemnestra no solo estaría poniendo en evidencia los paralelos entre los δικασταί y los θεᾶται, sino también entre los litigantes y los actores. En efecto, teniendo en cuenta que las mujeres (al igual que los niños y los esclavos) debían ser representadas por un ciudadano en las cortes,⁴⁰⁹ es probable que, mediante esa referencia a un retrato femenino conocido por todos, el orador intentara suplir los inconvenientes que impone la ausencia de la madrastra en el estrado: la imagen de un actor sobre la escena ocupa el vacío dejado por la mujer como litigante. Por otra parte, desde esta óptica que equipara el rol de los litigantes con el de los actores, es posible pensar que las propias *Tetralogías*, en tanto μιμήσεις teatrales,⁴¹⁰ hayan supuesto, por parte de los alumnos de Antifonte, ensayos similares a los realizados por actores teatrales que practican sus libretos. De hecho, algunos críticos han señalado que el lenguaje utilizado en estos ejercicios

⁴⁰⁵ Sobre tales similitudes, véase *supra* cap. II.3.

⁴⁰⁶ Sobre ese universo visual, véase Todd (2000): 25; sobre tales condicionamientos recíprocos, Hall (2006): 384.

⁴⁰⁷ Sobre esa imagen de Clitemnestra, véase Lesky (1963): 287.

⁴⁰⁸ Al respecto, véase Buis (2010). Bers (1994) cree, sin embargo, que los jueces encontraron de mal gusto esta referencia y que, en el futuro, otros oradores y el mismo Antifonte hicieron un ajuste en sus discursos viendo que los jurados no querían que les ofrezcan un espectáculo demasiado evocador de la tragedia.

⁴⁰⁹ Al respecto, véase MacDowell (1978): 243 y Johnstone (1999): 19.

⁴¹⁰ Véase Wohl (2010): 40.

ficcionales (sobre todo aquel relacionado con el *μίασμα*, esa mancha o polución producida por un homicidio que puede contaminar a la comunidad si el asesino no es debidamente castigado) es tomado por Antifonte de las propias piezas teatrales.⁴¹¹ En definitiva, en el instante mismo en que el orador pronuncia ‘esa Clitemnestra’, la trama, la escena y el espacio mismo del *δικαστήριον* se tornan trágicos en simultáneo.

Para terminar, quisiéramos señalar una cuestión sobre las posibles consecuencias del discurso del denunciante. En la medida en que desconocemos los veredictos pronunciados por los *δικασταί* en cualquiera de los casos en los que interviene Antifonte como logógrafo,⁴¹² nada podemos decir sobre los resultados y las penas formales atribuidas a los litigantes. Sin embargo, sí podemos hacer ciertas conjeturas sobre las consecuencias de naturaleza más abstracta que se desprenden de los discursos y, en este caso particular, del epíteto adjudicado a la madrastra. En la Atenas clásica, existe una especie de cotilleo institucionalizado al nivel de los *δῆμοι* (especies de sociedades del cara-a-cara),⁴¹³ y este cotilleo se vincula de manera estrecha con la consabida cuestión de la reputación. El chisme sostiene los valores del grupo, pero al mismo tiempo fomenta la crítica y el ridículo hacia aquellos que desobedecen las reglas. Por esa razón, funciona como un medio de control social que, a través de sus sanciones, busca asegurar la conformidad con dichas reglas.⁴¹⁴ El cotilleo circula en las áreas públicas de la *pólis* ocupadas por los hombres, en la privacidad de los hogares ocupados por las mujeres y en las instituciones públicas como el teatro, la Asamblea y los tribunales. En estos últimos, el material presentado por los oradores podía destruir la reputación pública de algún individuo mediante la proliferación del chisme causada por los miembros del jurado que transmitían a sus conocidos y familiares todo aquello que consideraban relevante.⁴¹⁵ En este sentido, es factible pensar que el uso del epíteto ‘esa Clitemnestra’ – más allá de su eventual eficacia sobre el veredicto final de los *δικασταί*, *i.e.* más allá de la pena formal que la acusada pudo o no haber recibido – repercutió sobre el honor de la madrastra. Probablemente, reproducida de manera exponencial por los *δικασταί*, la adjudicación de

⁴¹¹ Al respecto, consúltese Carawan (1993): 253-4 y (1998): 196-7 y Gagarin (2002): 58.

⁴¹² Véase Gagarin (2002): 138.

⁴¹³ Sobre la institucionalización del chisme, véase Morris (2007): 238-44; sobre la cuestión de los *δῆμοι*, consúltese Osborne (1985: 64-5) quien cuestiona la aplicación del concepto de ‘sociedad del cara-a-cara’ a la ciudad ateniense, pero acepta adjudicársela a esos *δῆμοι*.

⁴¹⁴ Véase Hunter (1994): 96.

⁴¹⁵ *Ibid.*: 101.

‘esa Clitemnestra’ provocó vergüenza en la acusada y, en el peor de los casos, la destrucción de su reputación.⁴¹⁶ Y esas probables consecuencias solo pueden imaginarse a partir de la fuerza del chisme, de la fuerza de ese saber compartido por los oyentes que hunde sus raíces en la pregnancia de la escena trágica, pero sobre todo a partir de esa novedosa y poderosa equiparación entre los ciudadanos y los actores.

IV.3 Balance: Antifonte y su enfoque performativo

A raíz de las evidencias proporcionadas por nuestro examen del *corpus* antifonteo, creemos que es posible atribuir al sofista, como lo hemos hecho con Protágoras, un enfoque de naturaleza performativa sobre el funcionamiento de la *pólis* ateniense del siglo V. Por consiguiente, ahora intentaremos, a modo de balance general, puntualizar los fundamentos de ese singular enfoque que han aparecido diseminados a lo largo del tratado teórico y de los discursos forenses, obras que – desde una posición unitaria – hemos considerado fruto de un mismo autor.

En el tratado *Sobre la verdad*, Antifonte parece delimitar dos espacios reguladores de la acción de los individuos: uno regido por la φύσις y otro por el νόμος. El primero de ellos se encuentra signado por la naturaleza, la soledad y la verdad, mientras que el último aparece determinado por cuatro elementos: los νόμιμα – escritos y no escritos, impuestos y acordados – que rigen sobre todas y cada una de las acciones de un ciudadano; los μάρτυροι que tienden a garantizar, gracias a su mirada inquisidora, el respeto de esas normas; la αἰσχύνη que, debido a sus funciones prospectiva y retrospectiva, puede o inhibir la acción del ciudadano o catalizar la proyección del yo o provocar vergüenza y deshonra en el eventual transgresor y, finalmente, la δόξα que le otorga su sesgo particular al castigo compuesto por αἰσχύνη y ζημία. Dadas la oposición entre ambos espacios y la presencia, características esenciales e interrelación de los elementos del último de ellos, es posible suponer, por un lado, que el de la φύσις representa un ámbito privado, mientras

⁴¹⁶ Con respecto a la vergüenza, es de notar que, en el *Agamenón* de Esquilo, y en su salida a escena luego del asesinato de su marido y de Casandra, Clitemnestra afirma no avergonzarse (ἐπαισχυνθήσομαι) (v. 1373) por haber proferido palabras de amor hacia Agamenón, pues lo requería la ocasión y respondía a un plan premeditado. Por otro lado, y en relación con las miradas de los otros que pueden causar dicha vergüenza, cabe señalar que en la *Electra* de Eurípides, esa Clitemnestra, en palabras del campesino que abre la obra, evita el asesinato de sus hijos justamente por miedo a ser mirada con malos ojos (φθονηθείη φόνω) (v. 30).

que el del νόμος uno público y, por otro lado, que el enfoque que ofrece Antifonte de este ámbito público es de naturaleza performativa. En efecto, el sofista dilucida su dinámica haciendo hincapié en aquellas cuestiones que involucran tanto las miradas como las acciones y apariencias de los ciudadanos. En los fragmentos del tratado se deja entrever que, al franquear los límites del ámbito privado, todo individuo comienza a observar y a dejarse observar por sus pares (debido a la reciprocidad visual de la cultura griega). En este sentido, y en la medida en que pretende evitar los castigos (castigos entre los que se destaca la vergüenza como causa de la mala fama), cada individuo debe actuar y aparecer respetando las reglas que rigen la arena pública: lo que sus ojos ven, lo que sus oídos oyen, lo que su lengua dice, lo que sus manos hacen, lo que su espíritu desea y los lugares a dónde se dirigen sus pies deben estar de acuerdo con las normas y, por ende, con la mirada y la expectativa de los otros.

Al detenerse en tales cuestiones, Antifonte nos recuerda (al igual que ocurría con Protágoras) los parámetros utilizados por Goffman en su análisis de la interacción social. Como hemos apreciado,⁴¹⁷ el sociólogo enfoca las técnicas de manejo de las impresiones a través de la noción de *performance*, noción que entraña dos divisiones esenciales: la que se da entre el actuante y su audiencia y aquella que separa la fachada del actuante (*front-stage*) de su detrás de escena (*back-stage*). En el *front-stage* el sujeto busca ejemplificar e incorporar los valores oficialmente acreditados por la sociedad y en el *back-stage* el sujeto actuante descansa, se quita la máscara, deja de lado el personaje. En el caso de Antifonte, la interacción social en el ámbito público supone justamente un determinado manejo de las impresiones, en la medida en que la violación de una regla frente a los testigos implica una serie de castigos que es preferible evitar. Por esta razón, cada individuo debe mostrar que todo su cuerpo se adecua a las normas, mientras que en el espacio propio de la φύσις puede dejar de observar las grandes leyes convenidas por todos, pues allí, al abrigo de las miradas de los otros, se mantiene el secreto de lo privado.

Por otro lado, las consecuencias que, según el mismo Goffman, recaen sobre aquellos que defraudan a sus pares transgrediendo los valores establecidos (hablamos de la humillación y la pérdida de reputación) son tematizadas por el sofista a través de la αἰσχύνη que implica, precisamente, la pérdida de honor del transgresor. Dicha emoción

⁴¹⁷ Véase *supra* cap. II.2.

no solo juega un rol clave en el tratado teórico, sino que además reaparece en la labor retórica de Antifonte señalando la centralidad tanto de la pérdida de estima como de las miradas y las apariencias de los litigantes en el marco de un juicio. El discurso *Sobre el coreuta* gira en torno a la vergüenza que puede surgir de una eventual acusación recibida (la situación más desfavorable) como de un discurso pronunciado en los *δικαστήρια*. Si los juicios desarrollados en estos tribunales (como las discusiones entabladas en la Asamblea) adquirirían la forma de un espectáculo similar al teatral, es evidente que las miradas y las apariencias de los involucrados resultan medulares. Por ello, el orador procura mediante su intervención construir y exponer ante los *δικασταί* una imagen positiva de sí mismo que le reporte *τιμή* y, en simultáneo, le cause *αίσχύνη* a los acusadores.

Finalmente, aquello que termina de confirmar el enfoque performativo brindado por Antifonte (y que en el caso de Protágoras solo aparecía como una insinuación) es la apelación a la misma metáfora dramática que atraviesa el enfoque goffmaniano. En el marco de la retroalimentación entre el género teatral y la oratoria forense, el orador de *Contra la madrastra por envenenamiento*, mediante la adjudicación del epíteto de ‘esa Clitemnestra’ a la acusada, parece equiparar no solo el sustrato literario y moral de la tragedia con la trama del juicio, sino también, y fundamentalmente, el rol de los actores con el de los ciudadanos. Calcando los modelos trágicos, Antifonte intenta construir el perfil homicida de la acusada y reconstruir su aspecto visual ante los *δικασταί* (cuyo rol como jueces y jurados estaba condicionado por su rol como espectadores teatrales) en el supuesto espacio vacío dejado por la acusada. De esta forma, y por un instante, el juicio parece convertirse en una tragedia, el *δικαστήριον* en un teatro, los *δικασταί* en espectadores y los litigantes en actores.

En suma, la reflexión de Antifonte puede comprenderse como un enfoque performativo que explora las formas a través de las cuales los ciudadanos participan y experimentan la política de la ciudad, en la medida en que la *pólis* delineada por el sofista – tanto el marco general del espacio público como así también el particular de los tribunales – se encuentra signada por el rol decisivo de las miradas y de las apariencias que proyectan y ofrecen los ciudadanos.

CAPÍTULO V

Gorgias

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 torno a Gorgias existe el dilema de comprenderlo o como un sofista (o filósofo) o como un retórico. Ya desde la antigüedad, varios estudiosos han privilegiado de manera unilateral algún aspecto de su obra y por esta razón se ha extendido la idea de un personaje bifronte.⁴¹⁸ Sin ahondar en las discusiones que se han librado en relación con este dilema, en el presente capítulo intentaremos ofrecer una lectura de conjunto de la

⁴¹⁸ Parte del dilema se origina ya en la antigüedad, pues el propio Platón parece considerar a Gorgias un retórico y no un sofista debido a su negativa de enseñar la virtud (véase *Men.* 95c). Sin embargo, en el diálogo *Gorgias*, el personaje homónimo, presionado por Sócrates, termina admitiendo la posibilidad de enseñar la justicia (*Gorg.* 460a). Por otro lado, no deja de ser cierto que el pensamiento ‘filosófico’ de Gorgias (aquel que desarrolla, sobre todo, en su tratado *Sobre el no ser*) ejerció una fuerte influencia en la obra de Platón quien se vio en la necesidad de refutar implícitamente algunas de las tesis gorgianas a la hora de establecer las propias (al respecto, véase, por ejemplo, *Sof.* 261d-262e donde Platón se acercaría a la posición gorgiana al reconocer el carácter productor del discurso). En relación con la identificación de Gorgias con un retórico, se ha señalado su vinculación con los siracusanos Corax y Tisias, precursores de esa técnica (véase *Fed.* 267a y 273a-c; *Ret.* 1402a18 y Guthrie [1969: 264] quien apela al estilo florido de Gorgias para demostrar tal vinculación). En época moderna, y luego de la severa crítica platónica, la rehabilitación de la sofística y de Gorgias en particular se inicia a fines del siglo XIX con la obra de Grote (1875) que ubica el pensamiento gorgiano en oposición al de Zenón y a principios del XX con la edición de los fragmentos sofísticos junto al resto de los pensadores presocráticos por parte de Diels en su monumental obra *Die Fragmente der Vorsokratiker*. A mediados del siglo XX, la rehabilitación y lectura conjunta de la obra gorgiana aparecen de la mano de Untersteiner (1949) quien se ocupa de explicitar los postulados ‘ontológicos’, ‘gnoseológicos’, ‘éticos’ y ‘retóricos’ del pensador de Leontinos. Sin embargo, en la década del sesenta, Segal (1962) sostuvo que el tratado *Sobre el no ser* no era representativo del pensamiento de Gorgias (en la medida en que pertenecía a una época temprana en la que aún se encontraba bajo la influencia de los eleáticos y de Empédocles), pero sí sus obras epidícticas, mientras que Guthrie (1969) volvió a unir el costado filosófico y retórico de la obra gorgiana. En los ochenta, el trabajo monográfico de Kerferd (1981a) se esforzó en situar el pensamiento sofístico de lleno en la historia de la filosofía, aunque mantuvo su dimensión retórica como un aspecto accesorio y secundario. En la década de los noventa, Capizzi (1990) denegó el estatus filosófico al pensamiento gorgiano, mientras que Cassin (1995) – buscando demostrar que la sofística explicita los límites del discurso filosófico – contrapuso el tratado *Sobre el no ser* con el poema de Parménides. A fines de los noventa, Mazzara (1999) ofrece un estudio integral de la obra gorgiana sosteniendo la coherencia entre el tratado teórico y las piezas retóricas. Finalmente, a principios de nuestro siglo, se destacan los trabajos de Consigny (2001) y McComiskey (2002) cuyos objetivos se dirigen hacia una reactualización del pensamiento gorgiano que, en algunos casos, parece perder de vista el horizonte temporal del sofista.

obra gorgiana rastreando en ella las señas de un enfoque de naturaleza performativa. En tal sentido, nos ocuparemos, en primer lugar, de ciertos pasajes de sus piezas retóricas, sobre todo de *Defensa de Palamedes*, donde el sofista distingue entre una muerte natural y una muerte violenta y vergonzosa provocada por el hombre y configura una vida en comunidad signada por la mirada de todos que se posan sobre las acciones de todos. Para concluir con esta primera parte, vinculamos la importancia otorgada por Gorgias a la visión en *Defensa de Palamedes* con el lugar que se le concede a la ὄψις en *Encomio de Helena*. Ya en la segunda parte del capítulo, nos ocupamos, en primer término, del concepto de ἀπάτη que, en *Encomio de Helena* §9, aparece relacionado con el poder persuasivo del λόγος y con las cualidades del discurso poético. En segundo término, examinamos el fragmento B23 donde el sofista ofrece un razonamiento sobre el uso y el valor del engaño en la tragedia. A partir de un cuidadoso estudio de sus términos clave (ἀπάτη, δίκαιος y σοφός) y de su relación con el fragmento B23a, intentamos probar que aquel razonamiento habilita una lectura tanto estética como política. Por último, nos encargamos de estudiar una serie de pasajes del tratado hipocrático *Sobre la dieta* y de las comedias de Aristófanes con el fin de establecer ciertos nexos y posibles proyecciones de la concepción gorgiana de la ἀπάτη.

V.1: Visibilidad integral y reciprocidad visual en el espacio público

En *Retórica* (1358a40-b20), Aristóteles se ocupa de dividir el género discursivo en tres clases teniendo en cuenta el tipo de receptor al que se dirigen los oradores; a saber: el receptor que juzga sobre eventos pasados, aquel que lo hace sobre cosas futuras y el espectador. Entonces, dados esos tres tipos de receptores, el estagirita distingue entre el género judicial, el deliberativo y el epidíctico. Mientras que lo propio del primero es la acusación o la defensa (sobre eventos ya sucedidos) y lo propio del deliberativo el consejo o la disuasión (sobre lo que sucederá), aquello que define al epidíctico es el elogio o la censura (en general, sobre lo presente, aunque “puede actualizarse lo pasado por medio de la memoria y lo futuro usando conjeturas” [*Ret.* 1358b20-1]).⁴¹⁹ A partir de esta propuesta aristotélica, se ha pensado que las piezas retóricas de Gorgias, hablamos, claro está, de

⁴¹⁹ La traducción le corresponde a Racionero (1982).

Encomio de Helena, de *Defensa de Palamedes* y de *Epitafio*,⁴²⁰ pertenecen al último de esos géneros. Sin embargo, habida cuenta de que no es clara la existencia de tal distinción en época de Gorgias, lo cierto es que el sofista juega en los límites del género judicial y el epidíctico.⁴²¹ En efecto, si bien el contenido de los dos primeros discursos parece adecuarse a una típica defensa judicial, su contexto de enunciación no es el del *δικαστήριον* sino el de la *ἐπίδειξις* sofística.

Los sofistas solían ofrecer demostraciones o exposiciones públicas en espacios como el teatro, las escuelas, el gimnasio, las casas privadas o en ocasión de las competencias atléticas con el objeto de entretener, demostrar su maestría oratoria y atraer futuros estudiantes.⁴²² Dichas exposiciones (cuya presentación era oral, aunque luego podían circular de forma escrita) versaban sobre cualquier tema (el orador podía elegir el tópico o, dando lugar a la improvisación, solicitar que lo haga la audiencia) e incluso podían incorporar reflexiones de carácter teórico o filosófico.⁴²³ Siguiendo esta línea, a continuación intentaremos rastrear en las piezas gorgianas, particularmente en *Defensa de Palamedes*, los esbozos de una teoría sobre el funcionamiento de la *pólis* que, según creemos, coincide con algunos de los aspectos del enfoque performativo que venimos adjudicando a los sofistas.

En *Defensa de Palamedes*, Gorgias se encarga del legendario personaje del título, un héroe civilizador, hijo de Nauplio y Clímene, conocido por su astucia e ingenio, pero, sobre todo, por sus numerosas invenciones, que le valen el título de *πρῶτος εὑρετής* ('primer inventor').⁴²⁴ Ausente de los poemas homéricos, su figura aparece en los Cantos Ciprios y en tres tragedias perdidas de Esquilo, Sófocles y Eurípides.⁴²⁵ No obstante, nuestras fuentes más completas sobre el mito de este héroe se encuentran en *Biblioteca mitológica* de Apolodoro (2.1.5 y 3.2.2) y en *Fábulas* de Higino (95, 2). En la versión dominante de la tradición mítica, se cuenta que Palamedes encontró a Odiseo arando sus

⁴²⁰ Sobre su discutida autenticidad, véase *supra* cap. I.

⁴²¹ Al respecto, véase Wardy (1996): 26-8.

⁴²² Véase DK82A1a y 9; DK82B7, 8 y 9; DK84B8 y 9; DK86A9.

⁴²³ Véase Giombini (2012): 53. Por el contrario, Adkins (1983: 107-28) piensa que, en los discursos retóricos, Gorgias no se sirve de teorías filosóficas, sino de un sofisticado uso del lenguaje para probar casos *ad hoc* y que, incluso, la retórica sustituye a la lógica y al uso de argumentos válidos.

⁴²⁴ A Palamedes se le adjudica la invención de los números, el uso de la moneda, el cálculo de los meses, el juego de las damas y de los dados y algunas letras del alfabeto. Sobre esta última creación, véase Powell (1991): 233-36.

⁴²⁵ Sobre la aparición de Palamedes en obras previas a la época clásica, véase Szarmach (1974); en relación con las tragedias perdidas, véase Cropp (2005) y Giombini (2012): 149.

campos con sal en un supuesto estado de locura que le impedía participar de la guerra de Troya. Dudando de la veracidad de tal estado, Palamedes decide colocar a Telémaco frente al arado, lo que provoca la instantánea reacción de su padre que, de esa forma, pone en evidencia su cordura. Al momento del asedio a Troya, y como venganza, Odiseo falsifica una carta enviada por Príamo al propio Palamedes, en la que se deja ver que el héroe griego estaba dispuesto a traicionar a los suyos. Para asegurar el éxito de su empresa, Odiseo decide esconder oro – supuesta prueba del pacto concordado con el troyano – en la tienda de campaña de Palamedes. A raíz de estos hechos, el hijo de Nauplio habría sido condenado a muerte y ejecutado por un tribunal formado por aqueos, luego de ser acusado de alta traición.⁴²⁶

En el marco de ese mito, Gorgias decide recrear un juicio imaginario – previo a aquella ejecución – en el que el acusado Palamedes se defiende ante los héroes griegos. El discurso que nos ha llegado representa dicha defensa y se encuentra estructurado del siguiente modo: introducción y presentación del tema (§§1-5); demostración de la inocencia (*ἀπόδειξις*) (§§6-21); argumentación basada en la personalidad del acusador (§§22-27); argumentación dirigida a los jueces (§§28-36) y epílogo (§37). En la introducción se omite la narración de los hechos (quizás por ser estos de dominio público) y en la *ἀπόδειξις*, ante la ausencia de pruebas objetivas que demuestren su inocencia, el orador recurre a una notable argumentación basada en la imposibilidad del hecho adjudicado. En el siguiente segmento, el orador se detiene en la personalidad del acusador buscando dejar en claro que es indigno de pronunciar su denuncia. Y aunque el propio Palamedes admite ser capaz de formular acusaciones contra él por graves crímenes, afirma que no desea hacerlo, pues pretende salir libre por sus propios méritos. Entonces, apelando a los jueces, presenta su vida intachable como testimonio de la imposibilidad de haber cometido traición y, por último, concluye su discurso con una breve fórmula que apela nuevamente a los jueces (en particular a su capacidad para recordar lo expuesto). El método utilizado a lo largo del discurso es el apagógico o *reductio ad absurdum*, razón por la cual comienza por suponer la negación de la tesis a demostrar y por medio de una concatenación de inferencias lógicas válidas se busca terminar en un

⁴²⁶ Al respecto, véase Clúa Serena (2006): 181-3. Véase, por otro lado, el *Odiseo* de Alcídamente donde el propio Odiseo niega la enemistad con Palamedes (§4).

absurdo, lo que vendría a demostrar que la hipótesis de partida es falsa y su contraria verdadera.

No obstante, antes de apelar a esa *reductio ad absurdum*, el discurso abre del siguiente modo:

Tanto la acusación como la defensa no implican una decisión relativa a la muerte. Ya que la naturaleza (*φύσις*), con voto manifiesto, ha condenado a muerte a todos los mortales en el mismo día en que nacieron. El peligro, más bien, radica en el honor o el deshonor: si debo morir de forma justa o de forma violenta cubierto de los ultrajes (*ὄνειδῶν*) más graves y la acusación más vergonzosa (*αἰσχίστης αἰτίας*). (§1).⁴²⁷

El orador comienza estableciendo una diferencia entre una muerte como efecto de la naturaleza y otra provocada por el hombre. La primera es una muerte sin aditamentos y les llega a todos por un mandato manifiesto de la *φύσις*, la segunda sólo puede provocarla el hombre y, en este caso particular, los jueces por voto secreto.⁴²⁸ Para el orador, la distinción – que, sin hacerlo del todo evidente, podría formar parte de la clásica antítesis *νόμος-φύσις* –⁴²⁹ supone que el peligro en un juicio radica en la obtención de deshonor (*ἀτιμία*), en vez de honor (*τιμή*) e, intentando aclarar, añade: en morir violentamente, cubierto de ultrajes (*ὄνειδῆ*) y con la acusación más vergonzosa (*αἰσχίστης αἰτίας*), en vez de justamente (*δικαίως*). Esta serie de valores parecen señalar los límites entre dos espacios, uno signado claramente por la *φύσις* y otro, podemos suponer, gobernado por el *νόμος*. En este sentido, mientras que en el primer espacio se impone la muerte a secas, en el segundo se juegan el honor, el deshonor, la vergüenza y la justicia.

Al igual que sucedía en el tratado *Sobre la verdad* de Antifonte, aquí nos volvemos a topar, por un lado, con un cierto silencio respecto de aquello que atañe a la *φύσις* y, por el otro, con una caracterización bastante exhaustiva de lo propio del *νόμος*, pero además ambos sofistas coinciden en ubicar en el centro de este último ámbito a la *αἰσχύνη*. En su forma adjetiva (*αἰσχρός*), *αἰσχύνη* señala aquí el peor de los resultados de un juicio: una muerte cubierta de la acusación más vergonzosa, *i.e.* la de alta traición. La acusación más

⁴²⁷ La traducción le corresponde a Melero Bellido (1996) aquí y en citas ss. aunque modificada siguiendo la edición de Diels y Kranz (1951-1952).

⁴²⁸ Vale aclarar que, en la práctica judicial ateniense, el voto emitido por los *δικασταί* era de carácter secreto.

⁴²⁹ Sobre esta antítesis, véase *supra* cap. I.

vergonzosa es aquella que involucra una traición, pues de esta forma se pone en riesgo el vínculo entre el acusado y su comunidad. Por lo tanto, podemos suponer que la incorporación de la vergüenza vuelve a poner en primer plano la cuestión de la mirada y la opinión de los otros, pero tales cuestiones solo se vuelven explícitas líneas después, donde el orador configura una especie de espacio público.

El defendido sostiene que Odiseo o lo acusó sabiendo (ἐπιστάμενος) de manera fehaciente que había traicionado a Grecia o porque simplemente lo creía (δοξάζων) (§3). Ahora bien, afirmando saber (σύννοια, §5)⁴³⁰ que no ha cometido los actos que se le adjudican, supone que Odiseo lo acusó basado en creencias. Entonces, Palamedes intenta demostrar que aquel no dice la verdad valiéndose de dos argumentos: “que, ni si hubiese querido, habría podido, ni, si hubiese podido, habría querido acometer tales acciones” (§5). En relación con la primera alternativa, y siguiendo el método apagógico, el orador busca refutar la tesis según la cual pudo cometer traición para llegar a la conclusión de que no cometió traición alguna. En este sentido, afirma, en primer lugar, que no tuvo el poder de hacerlo, pues no hubo encuentro, conversación, actos, juramentos ni intercambio de dinero entre él, un griego, y un bárbaro (§§6-10). En segundo lugar, suponiendo que ese encuentro se hubiera efectuado, el autor señala que debería haberse ejecutado un plan, lo que implica problemas más insolubles que los anteriores: muchos habrían estado involucrados (libres que podrían oficiar de testigos o esclavos que podrían confesar bajo tortura) y hubiese sido necesario contar con enemigos en el propio territorio (§§11-12). Introducir enemigos resulta imposible, aclara el orador, puesto que el control sobre las entradas y salidas es tarea de los vigilantes y aun así, si hubiera podido evitarlos, su aparición habría sido manifiesta para todos (ἅπασιν ἄρα φανερὰ γένοιτο ἄν, §12), pues...

al aire libre (ὑπαίθριος) – ya que es un campamento – se hace la vida bajo las armas, en la que todos ven todo y todos son vistos por todos (ἐν οἷς <πάντες> πάντα ὄρωσι καὶ πάντες ὑπὸ πάντων ὄρωνται). De modo que me habría resultado absolutamente imposible por todos los conceptos llevar a cabo toda la empresa (§§12-3).

Los razonamientos concernientes a la primera alternativa planteada por el orador (“ni si hubiese querido, habría podido”) concluyen con la configuración de una especie de

⁴³⁰ Téngase en cuenta que en *Sobre el coreuta* (§1), Antífonte utiliza el mismo verbo para referirse al conocimiento que se tiene sobre las propias acciones.

ámbito público que Gorgias introduce por medio del término ὑπαίθριος que comporta los sentidos de ‘bajo el cielo’, ‘al aire libre’ y, por extensión, ‘en público’.⁴³¹ Dicho ámbito se encuentra signado por dos principios, que llamaremos el de visibilidad integral y el de reciprocidad visual, que garantizan que todos vean todo y todos sean vistos por todos.⁴³² Dados esos principios, el orador encuentra imposible cometer traición, lo que sugiere que, una vez franqueados los límites del espacio público, todo sujeto cuerdo procura no traicionar las expectativas de los otros.

En §13, el defendido pasa a ocuparse de la segunda alternativa (“si hubiese podido, no habría querido”) afirmando que ni por riquezas, ni por poder, ni por honor, ni por seguridad, ni con el deseo de ayudar a amigos y dañar a enemigos, ni escapando de algún temor, trabajo o peligro habría cometido la traición que se le endilga (§§15-19). En este sentido, sostiene que traicionar a Grecia implicaría traicionarse a sí mismo, a sus padres, a sus amigos, a la gloria de sus antepasados y a los santuarios patrios. Además advierte que, de haber cometido dicha felonía, le habría sido imposible continuar su vida (§§19-20). Por último, para concluir con esta segunda alternativa, el orador introduce el problema del lugar de residencia al que debería haberse dirigido luego de una eventual traición. Reconoce, entonces, que en Grecia habría recibido el castigo continuo de sus víctimas y que entre los bárbaros hubiese vivido “en medio de la vergonzosa infamia” (ἐν αἰσχίῳ δυσκλείαι διάγοντα, §20), privado del honor (τιμῆ, §20) y de la confianza (πίστις, §21) sin la cual la vida no puede vivirse. Evidentemente, la inclusión del adjetivo αἰσχρός – empleado aquí para calificar la δύσκλεια, *i.e.* la ausencia de κλέος o, en otras palabras, la infamia, la ignominia – retoma la cuestión de lo vergonzoso en su relación con la opinión y la mirada de los otros. En efecto, tal como el orador aclara líneas después, vivir entre los bárbaros habría significado permanecer entre aquellos que tienen la certidumbre de que uno ha cometido la acción más desleal, la de entregar sus amigos a sus enemigos (§21). La δύσκλεια resulta de la supuesta acción desleal y es vergonzosa en la medida en que, habitando en terreno bárbaro luego de cometer una felonía, se vive bajo la constante presión de la mirada y opinión de los otros, quienes constantemente esperarán una nueva traición. A este escenario imaginado por Palamedes, podría aplicársele la descripción,

⁴³¹ Véase LSJ (1996): 1851.

⁴³² Sobre el principio de reciprocidad visual, propio del espíritu griego, véase Frontisi-Ducroix (1995): 46-53.

ofrecida por Williams y Heller, del mecanismo de la vergüenza que opera en la víctima de tal emoción. Hablamos, claro está, del deseo de esconderse o de volverse invisible que afecta a esa víctima frente a observadores reales o imaginarios que, en este caso, no son otros que los bárbaros.⁴³³ Viviendo entre ellos, sin honor, sin confianza y en medio de la infamia vergonzosa, Palamedes solo hubiese deseado desaparecer, dejar esa “vida que no puede vivirse” (βίος δέ οὐ βιωτός, §21). Una vez presentado el problema de la residencia, el orador da por terminada la argumentación sobre la imposibilidad de las acciones que se le adjudican y de manera inmediata se encarga del acusador.

Al retomar la disyuntiva entre el ‘saber’ (οἶδα, §22) y la ‘suposición’ (δοξάζων, §22) acerca de los hechos acaecidos, Palamedes sostiene que si Odiseo sólo supone la ocurrencia de tales hechos, eso no debería ser causa de una acusación de pena capital, pues las suposiciones no merecen confianza alguna. Por otro lado, si el acusador sabe por sí mismo, lo sabe o porque ha visto o porque estuvo involucrado o porque lo ha oído de otros. Entonces, si se da el primer caso, debe decir cómo, cuándo y dónde sucedieron; si se da el segundo, sucede que él mismo es sospechoso y, en el último caso, debe presentar testigos (§§22-24).⁴³⁴ Por otro lado, apelando a un “principio de no contradicción”,⁴³⁵ el orador le endilga a Odiseo el haberle atribuido dos cualidades (la sabiduría y la locura) que, siendo tan opuestas, no pueden ser poseídas por una misma persona, pues...

...cuando afirmas que soy sagaz, hábil e ingenioso, me estás acusando de sabiduría; cuando, en cambio, dices que trataba de traicionar a Grecia, de locura. Porque locura (μανία) supone intentar acciones imposibles, inconvenientes, vergonzosas (αἰσχροί), de las que se seguirán daño para los amigos, beneficio para los enemigos y expondrán la vida de uno al oprobio y al fracaso. (§25).

Habíamos supuesto antes que, en el espacio público configurado por Palamedes, el hombre cuerdo procuraba no traicionar las expectativas de los otros y, en las líneas que acabamos de citar, el orador confirma nuestra suposición al afirmar que la μανία consiste, justamente, en intentar acciones imposibles, inconvenientes y vergonzosas (αἰσχροί).

⁴³³ Heller (1985): 5 y Williams (1993): 89.

⁴³⁴ La acusación de Odiseo, como el propio discurso de Palamedes, es un caso de λόγος ἀμάρτυρος, *i.e.* una acusación que no cuenta con los testigos de los eventos en cuestión. Al respecto, véase Giombini (2012): 222-3.

⁴³⁵ Calogero (1957), Tordesillas (1990) y Giombini (2012) ven aquí una de las primeras formulaciones del principio de no contradicción, uno de los principios fundamentales de la lógica antigua.

Emprender acciones que, ante los ojos de los otros, ponen en riesgo el propio honor representa el límite entre la cordura y la locura.

La incorporación y el uso de esta noción de *μανία* por parte de Gorgias pueden vincularse con los razonamientos ofrecidos por Protágoras en el diálogo platónico homónimo. En efecto, el abderita sostenía allí que, en el marco de la virtud política, la locura consiste en hablar, actuar y aparecer como injusto en contra de la mayoría (*Prot.* 323b2-c2). La locura suponía, entonces, desatender el *αἰδώς*. No obstante, los paralelos entre la propuesta gorgiana y la protagórica se profundizan si tenemos en cuenta las consecuencias que ambos derivan de la desatención de la vergüenza. Hablamos de una especie de ‘muerte social’ que Protágoras describía como la pérdida de un lugar entre los hombres (*Prot.* 323c2) y que aquí, en *Defensa de Palamedes*, Gorgias explicita hacia el final del discurso. En la argumentación dirigida a los jueces, el orador los exhorta afirmando que su vida está libre de culpas, que es un benefactor de todos los griegos, que se mantiene alejado de acciones vergonzosas (*αἰσχροί*, §31) y perversas (§§28-31) y, ya en las últimas líneas, les advierte:

Grave es el riesgo que corren, en caso de mostrarse injustos (*ἀδίκους φανεῖσι*), de abatir una fama (*δόξαν*) y adquirir otra. Y para los hombres de bien es preferible la muerte a una fama vergonzosa (*δόξης αἰσχρᾶς*). Aquella es el término de la vida, ésta una enfermedad para la vida. Si me condenas injustamente, ello resultará manifiesto para muchos (*πολλοῖς γενήσεται φανερόν*). Puesto que yo [no] soy desconocido, su maldad será conocida y quedará en evidencia ante todos los griegos. (§§35-36).

El discurso de Palamedes parece concluir retomando, con otros términos, aquella distinción del comienzo entre la muerte provocada por la naturaleza y la muerte cubierta de ultrajes y acusaciones vergonzosas provocada por el hombre. En este sentido, el orador supone que los hombres prefieren la muerte sin aditamentos como fin de la existencia antes que una fama vergonzosa, pues esta, como una enfermedad para la vida, no es más que una muerte en vida. De hecho, en §§20-21, el orador ya había aclarado que si realmente hubiese cometido traición no hubiera podido continuar su vida, ya que entre los griegos habría sufrido castigos y entre los bárbaros, atrapado en una vergonzosa infamia, habría perdido la confianza.

Ahora bien, esa fama vergonzosa – que vuelve a poner en primer plano las cuestiones relativas al qué dirán, al deshonor y a la mirada de los otros, gracias al uso de los términos δόξα y ἀσχροῦς – es el resultado de haber aparecido como injustos (ἀδίκους φανεῖσι, §35). El orador les advierte a los jueces que corren un grave riesgo si lo condenan, pues de ese modo aparecerán como injustos ante la mirada de todos los griegos y trocarán la buena fama en otra mala. Y es en ese punto donde se terminan de trazar los paralelos entre el razonamiento protagórico y el gorgiano, ya que si en el primero las conductas que suponen no aparecer como justos ponen en riesgo el lugar entre los hombres, para el leontinense mostrarse de forma injusta acarrea una fama vergonzosa que representa un enfermedad para la vida. La clave de ambas propuestas se encuentra en el uso del verbo φαίνεῖν que resalta la importancia de la dimensión visual tanto en el marco signado por las virtudes políticas de Protágoras como en este espacio particular del juicio que imagina Gorgias. Además, podemos apreciar que en *Defensa de Palamedes* el principio de visibilidad integral no solo reina en la vida al aire libre del campamento, sino también en el tribunal donde todos los griegos pueden ser testigos de una acción que manifiesta injusticia. Es más, si seguimos a Rodríguez Adrados cuando sugiere que la sofística se ocupa de extender el ideal aristocrático del héroe al conjunto de la ciudadanía de la *pólis* democrática,⁴³⁶ podríamos pensar que el espacio del campamento no es más que un ejemplo a pequeña escala de la ciudad donde se reproducen los principios de visibilidad integral y reciprocidad visual. En este sentido, Gorgias podría estar apelando a la figura de Palamedes no solo en tanto héroe civilizador, sino por su lúcida conciencia de los valores que reinan en esa *pólis* democrática contemporánea del sofista.

Antes de ofrecer algunas conclusiones sobre el enfoque brindado por Gorgias en *Defensa de Palamedes*, quisiéremos señalar que la centralidad de las apariencias y de la visión (representada en este discurso por la existencia de esos principios de visibilidad integral y reciprocidad visual) recibe un particular tratamiento en otra de las piezas oratorias del sofista de Leontinos. Hablamos de *Encomio de Helena*, donde la dimensión visual forma parte de una serie acotada de motivos presentados para exculpar a la protagonista. El discurso en cuestión se ocupa de un tema de larga tradición literaria como es el de la

⁴³⁶ Rodríguez Adrados (1975): 159.

culpabilidad o inocencia de Helena, quien, debido a su relación adúltera con Paris/Alejandro, huye a Troya desatando la guerra entre griegos y troyanos. Al enfrentar este tema, Gorgias no pretende reconsiderar lo acaecido, sino más bien la evaluación que se ha hecho de ellos. En efecto, si bien en los poemas homéricos Helena no aparece como un personaje del todo negativo,⁴³⁷ en Hesíodo, en Alceo y en la tragedia *Troyanas* de Eurípides, la esposa de Menelao es culpada por haber sido raptada de buena gana y no a la fuerza, pero también por su carnalidad y su conducta inmoral.⁴³⁸ Por su parte, Gorgias presenta cuatro motivaciones como posibles causantes del accionar de Helena.⁴³⁹ Supone que ella actuó como actuó por el azar (τύχη), por orden de los dioses y decreto de la necesidad (ἀνάγκη), o raptada por la fuerza (βία), o persuadida por las palabras (λόγος), o presa del amor (ἔρως) (§6). En relación con este último punto, el sofista supone que si Helena fue víctima del amor, no le será difícil escapar de la acusación debido al poder divino de ἔρως (§15). Ahora bien, a la hora de referirse a ese poder de la pasión amorosa, Gorgias se detiene especialmente en la cuestión de las imágenes y su percepción. El leontinense advierte que las cosas que vemos (ἰδεῖν) no tienen la naturaleza que queremos, sino aquella que les cupo en suerte y que, a través de la vista (ὄψις), el alma se modela incluso en sus propias disposiciones (§15).

Poco después, al precisar el poder subyugante de las imágenes, el sofista sostiene que éstas pueden o bien provocar terror, o bien producir deleite. El primer caso es ejemplificado por medio de la percepción de los soldados que, al enfrentarse a los cuerpos (σώματα, §16) de los enemigos equipados con armaduras de bronce y de hierro, pueden huir presos de pánico. El mismo Gorgias especifica que ese pánico, “que viene de la visión”, puede hacerlos abandonar “la fuerza de la ley (νόμος, §16)”, renunciar “tanto a la belleza determinada por la norma como al bien nacido de la victoria”, “privarlos del discernimiento” e incluso provocarles “enfermedades terribles y locuras incurables”,⁴⁴⁰ pues “la vista graba en el pensamiento imágenes de las acciones vistas” (§§16-17) capaces

⁴³⁷ En *Il.* III 162-5, Príamo exculpa a Helena al responsabilizar de lo sucedido a los dioses; en VI 344-358, Homero explica el amor y la pasión de Helena y Paris a través de la intervención de los dioses.

⁴³⁸ Véase Hesíodo, *Catálogo de las mujeres*, V; Eurípides, *Tr.* 372-3 y Alceo fr. 1 del Pap. Oxy. #2300.

⁴³⁹ Al respecto, consúltese *supra* cap. I.

⁴⁴⁰ Segal (1962: 104) advierte que la imagen de la enfermedad es sugerente en tanto implica una ecuación de la actividad psíquico-emotiva con procesos fisiológicos tangibles.

de eliminar el discernimiento entre lo real y lo representado.⁴⁴¹ Donadi ha conjeturado que esta escena compuesta de soldados abandonando el campo de batalla presos de pánico alude a la representación de una tragedia y, en particular, de *Siete contra Tebas* de Esquilo, aunque MacDowell ha rechazado tal interpretación.⁴⁴² Según creemos, a lo que podría hacer referencia el pasaje gorgiano es a los sentidos arcaicos del término *αἰσχρός* que señalaban justamente el comportamiento cobarde de los soldados en la guerra.⁴⁴³ Los ejemplos de tal conducta aparecen en los poemas homéricos,⁴⁴⁴ pero es Critias quien lo afirma de la manera más explícita al decir que “lo más vergonzoso (*αἰσχιστον*) de todo es arrojar el escudo en combate” (DK88B44). Entonces, desde la perspectiva gorgiana, el poder de las imágenes sobre el alma es tal que los hombres pueden dejar de lado el *νόμος*, renunciar a la victoria, perder el entendimiento e incluso cometer acciones vergonzosas.

El segundo ejemplo brindado por el sofista sobre el poder de las imágenes se vincula con las obras de pintores y escultores que, al crear cuerpos similares a los humanos, proporcionan un dulce espectáculo a los ojos, espectáculo que enciende el amor y el deseo (§18). Este ejemplo le ofrece a Gorgias la posibilidad de justificar el accionar de la esposa de Menelao, pues si...

(...) el ojo (*ὄμμα*) de Helena complacido con el cuerpo (*σώματι*) de Alejandro, provocó afán y deseo de amor (*ἔρωτος*) a su alma, ¿qué tiene de sorprendente? Si amor es un dios, ¿cómo sería capaz de apartar y repeler la potencia divina de los dioses el que es inferior. (§19)

En *Teogonía*, Hesíodo presenta a Ἔρως como el más hermoso entre los dioses inmortales y como aquel que “afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos” (vv. 120-3). Evidentemente, Gorgias se vale de esta concepción sobre la potencia divina de Ἔρως y la enfrenta a una inferior Helena a la que le es imposible repeler dicha potencia: incapaz de controlar su accionar, ella actuó como actuó presa de un amor irresistible. Sin embargo, este poder divino de Ἔρως solo es demostrado en el discurso por medio de la potencia de las imágenes y, en particular, de la imagen de los cuerpos (*σώματα*) – el de los soldados enemigos, el esculpido por los

⁴⁴¹ Véase Marcos (2011): 67-8 n.35. La traducción aquí y en citas ss. le corresponde a Marcos y Davolio (2011).

⁴⁴² Donadi (1977-1978): 44-77 y MacDowell (1982): 41.

⁴⁴³ Consúltese DGE s.n. ‘αἰσχρός’

⁴⁴⁴ Véase, por ejemplo, *Il.* II 119 y 298.

artistas o el del propio Paris – sobre el ojo (ὄμμα) de los receptores. En este sentido, y a pesar de que el desertor es el máximo infractor entre los hombres así como la Helena adúltera lo es entre las mujeres, tanto ese soldado como Helena pueden ser exculpados – según el razonamiento del sofista –, pues ambos son asaltados por la tiranía de las imágenes: la del cuerpo armado del enemigo y la del bellissimo cuerpo de Paris.⁴⁴⁵

Los razonamientos gorgianos sobre la dimensión visual, según sostiene Adkins, se basan en una misma secuencia causal (objeto visible – imagen visual – emoción en el alma – acción) y para justificar el accionar de Helena, el sofista debe probar o bien que esa secuencia es siempre necesaria e inevitable o bien que toda vez que la acción resultante es reprochable, la secuencia es de tal naturaleza. Sin embargo, según el propio Adkins, Gorgias no parece demostrar ninguna de esas alternativas, sino que se limita a presentar casos extremos cuya existencia pocos se atreverían a negar.⁴⁴⁶ Más allá de la relación entre las cosas vistas y las acciones que derivan de tal percepción, en esos razonamientos es posible apreciar los esbozos de una teoría gorgiana del conocimiento que descansa en dos tesis fundamentales. La primera de ellas supone que, en el proceso cognoscitivo, el objeto condiciona al sujeto (y no a la inversa), pues el aspecto de dicho objeto no depende de nosotros y despierta una sensación que no podemos controlar (§15).⁴⁴⁷ La segunda de esas tesis supone una primacía de la visión en el mismo proceso cognoscitivo, pues la ὄψις es una vía privilegiada a través de la cual los objetos externos se imprimen en el alma.⁴⁴⁸ En tal proceso, Gorgias parece plantear una fusión entre las dimensiones fisiológica y psicológica, en la medida en que si el alma es descrita de forma fisiológica (Gorgias parece acercarse de este modo al racionalismo científico de la medicina antigua), la ὄψις es descrita de forma psicológica: al alma manifiesta sus afectos de forma física y el ojo es sujeto de dolor y deseo.⁴⁴⁹ Asimismo, esa ὄψις representa, al parecer, el medio que determina la relación entre el hombre y el mundo, ya que con ella captamos lo que somos y la relación que entablamos con las cosas y con las personas que nos rodean.⁴⁵⁰ Sin embargo, lo que capta esa ὄψις no son más que las apariencias que se ofrecen en el

⁴⁴⁵ Al respecto, véase Wardy (1996): 47.

⁴⁴⁶ Adkins (1983): 115.

⁴⁴⁷ Véase Marcos (2011: 66) y Giombini (2012: 140).

⁴⁴⁸ Véase Giombini (2012): 140.

⁴⁴⁹ Al respecto, véase Segal (1962): 106-7.

⁴⁵⁰ Sobre esos razonamientos gorgianos acerca de la visión, véase especialmente Casertano (1982: 24) y (1995: 17).

espacio abierto a la luz: las del cuerpo armado de los soldados, las de los cuerpos esculpidos en piedra y las de los cuerpos bellos que provocan deseo.

En suma, tanto en *Defensa de Palamedes* como en *Encomio de Helena*, Gorgias subraya con insistencia la importancia y el valor de la visión, de las apariencias e imágenes (en particular del $\sigma\omega\mu\alpha$ humano) y de la fama vinculada a ellas. En el primer discurso, Palamedes apela al principio de visibilidad integral de la vida en campamento para probar que no hubiese podido cometer traición frente a sus pares porque todos lo habrían visto y, en consecuencia, habría obtenido una fama vergonzosa que le hubiera impedido vivir. Luego, hacia el final de su defensa, les advierte a los jueces que aparecer como injustos les acarreará una fama deshonrosa. Por otro lado, en el discurso sobre Helena, nos encontramos con un caso inverso: la percepción de ciertas imágenes resulta tan determinante para el alma del receptor que este puede perder el entendimiento y el control sobre su accionar y, en consecuencia, actuar obviando las normas y los bienes. En efecto, el soldado desertor y la Helena adúltera actúan contra las normas (las de la guerra y las del matrimonio) y obtienen, por ello, una fama vergonzosa. No obstante, Gorgias pretende quitárselas demostrando que ambos son inocentes, en la medida en que han actuado presos de imágenes subyugantes. Si en el caso de Palamedes, la mirada de los otros impide actuar de forma vergonzosa, en el caso de Helena las visiones subyugantes obligan al sujeto a actuar, muy a su pesar, de forma vergonzosa.

Volviendo ahora a nuestra lectura de *Defensa de Palamedes*, y con el objeto de ofrecer una serie de conclusiones finales, quisiéramos advertir que la secuencia de razonamientos expuesta en el discurso bien puede ser interpretada bajo el signo de un análisis de los motivos y factores psicológicos que intervienen en el comportamiento humano.⁴⁵¹ En este sentido, el sofista de Leontinos estaría dejando entrever: (a) que la vida de los hombres se desarrolla en un marco signado por las apariencias y los principios de visibilidad integral y reciprocidad visual, (b) que esa vida depende del honor, de la vergüenza y de la confianza y (c) que la pérdida de esos valores supone una especie de ‘muerte social’ que es entendida como una muerte más riesgosa y temible que la natural. Esta serie de afirmaciones podrían estar sugiriendo una cierta equivalencia entre la vida y la vida en comunidad y así parece entenderlo Consigny, para quien las reflexiones del sofista apuntan hacia la construcción social del individuo. Según el autor, la ética gorgiana del honor y la

⁴⁵¹ Al respecto, véase Bons (2007): 42.

vergüenza no implica que el comportamiento social sea una mera apariencia que esconde deseos animales ni tampoco entiende que la verdadera identidad del hombre se encuentre trascendiendo la contingencia social y atendiendo los dictados de una ley universal. Por el contrario, el hombre parece un ‘artefacto político’ (como podría desprenderse de DK82A19 donde el sofista supone que, de la misma manera en la que los fabricantes de morteros hacen morteros, existen unos artesanos de lariseos que hacen lariseos)⁴⁵² que se forma como tal en el momento en que comienza a participar de las instituciones y costumbres de su comunidad.⁴⁵³ Palamedes personifica el paradigma de esta concepción, en la medida en que actúa no para mantener su vida, sino motivado por la consecución del honor, sugiere que la ‘muerte social’ es más riesgosa que la natural y advierte que no podría continuar su vida si pierde la confianza de sus pares y es confinado a una vergonzosa infamia.

En *Defensa de Palamedes*, como así también en *Encomio de Helena*, aquel espacio donde el hombre consuma sus acciones (espacio que ha aparecido bajo la forma de un campamento, de un tribunal o de un campo de batalla) ha sido caracterizado por la centralidad que adquieren en él tanto la mirada como las apariencias que proyectan y ofrecen todos sus miembros. El cuerpo y 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 visiones subyugantes o por la locura que conduce a la muerte social. En el próximo apartado, nos concentraremos en la explicitación gorgiana del medio a través del cual esas apariencias logran instalarse en el espacio público, un medio que volverá a poner en evidencia los paralelos entre la ciudad y el teatro.

⁴⁵² El testimonio proviene de la *Política* de Aristóteles donde el estagirita comenta las palabras de Gorgias en el marco de su reflexión sobre los criterios para la definición de la ciudadanía (1275b 25-30). Vale aclarar que, en griego, se da un juego de palabras entre *δημιουργός* que puede hacer referencia a un artesano como así también a un cierto tipo de funcionario público y *λαρισαῖος* que puede referirse a un ciudadano de Larisa como a una tinaja de la zona. Al respecto, véase Santa Cruz y Crespo (2005): 170.

⁴⁵³ Consigny (2001): 119-122 y 136. El mismo Consigny añade que tanto la *ψυχή*, el sí-mismo, las motivaciones como el auto-conocimiento del hombre gorgiano son todos productos de la interacción social.

V.2: Engaño, tragedia y política en el fragmento B23

Entre las cuatro razones que Gorgias aduce en *Encomio de Helena* para exculpar a la protagonista de su viaje a Troya, aparece, en tercer lugar, la persuasión (πειθω) ejercida por medio del *lógos* (§6).⁴⁵⁴ Al ocuparse de esa razón, el sofista puntualiza que si fue la palabra la que la persuadió y engañó (ἀπάτη) no le será difícil escapar de la acusación, pues esa palabra “es un poderoso soberano (δυνάστης μέγας) que con un cuerpo pequeñísimo (σμικροτάτω σώματι) y del todo invisible (ἀφανεστάτωι) lleva a término las obras más divinas (θειότατα ἔργα)” (§8).⁴⁵⁵ La estructura de esta descripción supone una clara desproporción entre el σῶμα pequeño e invisible del *lógos*, por un lado, y su soberanía poderosa y producción de obras divinas, por el otro. MacDowell advierte que la adjudicación de ese σῶμα no implica que el sofista entienda dicho *lógos* en términos físicos, sino que esa operación forma parte de la personificación como soberano.⁴⁵⁶ Sin embargo, aquí creemos que tal adjudicación tiene, entre otros fines, anticipar, por contraste, la última posible motivación de Helena que hemos analizado en el apartado anterior. En efecto, mientras que el σῶμα del *lógos* es ἀφανές, la fuerza del σῶμα de Paris reside en esa visibilidad que afecta sobremanera los ojos de la esposa de Menelao. En este sentido, Gorgias deja en claro que la poderosa agencia tanto de cuerpos invisibles (tercera causa) como de cuerpos visibles (cuarta causa) sobre el alma de Helena pueden exculparla de su viaje a Troya.

Ahora bien, con el objeto de demostrar el poder soberano y divino de esa palabra que puede acabar con el miedo, atenuar el dolor, provocar alegría o aumentar la compasión,⁴⁵⁷ el sofista apela, ante todo, a la poesía. Afirma que aquellos que escuchan esa “palabra con metro” (§9) pueden ser invadidos por un...

...escalofrío terrorífico (φρίκη περίφοβος), una compasión que arranca lágrimas (ἔλεος πολύδακρυς) y una aflicción doliente (πόθος φιλοπενθήης), y a partir de la

⁴⁵⁴ Sobre las otras razones, véase *supra* cap. I y V.1.

⁴⁵⁵ Sobre la relación entre esta tesis y la expuesta en el tratado *Sobre el no ser*, donde al *lógos* se le niega la posibilidad de comunicar lo que es, véase *supra* cap. I.2.

⁴⁵⁶ MacDowell (1982): 36.

⁴⁵⁷ Macé (2007: 84) afirma que esta serie de potencialidades de la palabra supone dos tipos de acciones correlativas –unas que producen algo (alegría o compasión) y otras que hacen desaparecer algo (miedo o dolor) – de tal modo que ambas formarían parte de una misma operación.

buena fortuna y las desventuras de otras acciones y cuerpos (σωμάτων), el alma, por efecto de las palabras, padece una afección propia. (§9)

Gorgias introduce esta demostración del poder de la palabra refiriéndose a la poesía toda (τὴν ποιήσιν ἅπασαν, §9), pero lo cierto es que parece terminar delineando las potencialidades específicas de la poesía trágica.⁴⁵⁸ En un pasaje de enorme similitud verbal de la *Poética*, Aristóteles sostiene que el drama provoca justamente φοβερός y ἐλθεινός y que quien oye su relato se siente lleno de horror (φρίκη) y piedad (ἔλεος) ante los incidentes (*Poet.* 1453b).⁴⁵⁹ Sin embargo, más allá de esa serie de sentimientos que tanto Gorgias como el estagirita vinculan al discurso trágico, lo que confirma la alusión gorgiana a ese género es la incorporación de los cuerpos y de las acciones. De hecho, como sostiene Zeitlin, el conjunto de la experiencia teatral descansa sobre el cuerpo del actor, ese cuerpo que encarna un papel, representa unas acciones y se muestra en poses, gestos y actitudes estilizadas, razón por la cual, la tragedia griega puede ser definida como “las desventuras del cuerpo humano”.⁴⁶⁰ La presencia de los σώματα no hace más que aludir a la materialidad,⁴⁶¹ al aspecto físico de los cuerpos de los actores sobre la escena teatral que, al mismo tiempo, asegura la insoslayable dimensión visual de toda palabra esgrimida en el contexto del drama. De esta forma, el σῶμα de los actores oficia de contrapeso al σῶμα ἀφανές del λόγος y juntos – palabras invisibles y cuerpos visibles – logran que el espectador padezca, a raíz de venturas y desdichas ajenas, una afección propia.

La experiencia teatral por medio de la cual los espectadores – al enfrentarse a los cuerpos, a las acciones y a las palabras de los actores – podían padecer afecciones propias seguramente representaba para Gorgias un ejemplo paradigmático de la eficacia del λόγος, pero, según entendemos, dicha experiencia pudo haber representado mucho más que un ejemplo para comprender los poderes de la palabra. Durante su larga vida, el sofista de Leontinos mantuvo una estrecha relación con el universo del drama. Se dice que pronunció su primer discurso de improvisación en un teatro de Atenas y gracias al testimonio no solo de Filóstrato, sino también de Platón y Aristófanes, se sabe de su

⁴⁵⁸ Al respecto, véase Halliwell (2005): 395-97.

⁴⁵⁹ Sobre este pasaje de *Poética*, véase especialmente Lucas (1968): 149-50.

⁴⁶⁰ Zeitlin (1996): 349-52.

⁴⁶¹ Al respecto, véase los sentidos de σῶμα en oposición a los de εἶδωλον y ψυχή en LSJ (1996): 1749.

cercanía e influencia sobre el tragediógrafo Agatón⁴⁶² y de su particular interés por la tragedia de Esquilo.⁴⁶³ Incluso la sofística en su conjunto ha sido ligada reiteradas veces con el fenómeno teatral de la Atenas clásica subrayando, en general, la influencia que la primera ha ejercido sobre los argumentos, los temas y las formas de numerosas piezas trágicas.⁴⁶⁴ A pesar de esta extendida vinculación unidireccional entre sofística y tragedia, ciertos estudiosos intentaron reparar, con resultados diversos, en las interrelaciones entre ambos fenómenos advirtiendo que sofistas y trágicos compartieron la vida intelectual del siglo V y se dedicaron en paralelo a pensar la posición del hombre y su lenguaje en la vida social.⁴⁶⁵ En esta línea, y teniendo en cuenta que esos intentos de comprender el teatro y la sofística como fenómenos de influencias recíprocas parecen quedar a mitad de camino, a continuación buscaremos precisar el modo en que el funcionamiento del teatro pudo haber ofrecido a Gorgias algún tipo de modelo de análisis más allá del poder del *lógos*.

En los capítulos anteriores, hemos analizado la incorporación, ya sea más o menos evidente, del teatro en los razonamientos de Protágoras y Antifonte, pero creemos que la influencia de ese género poético – convertido en un verdadero paradigma cultural del pueblo griego –⁴⁶⁶ sobre la sofística se percibe con más claridad en un fragmento adjudicado a Gorgias. Hablamos de B23 transmitido por Plutarco, quien, en *De la gloria de los atenienses*, nos dice:

La tragedia floreció y fue célebre, 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

⁴⁶² Véase DK82A1, *Banq.* 198c y *Tesm.* vv. 198 y ss.

⁴⁶³ Véase DK82B24 y Rosenmeyer (1955): 225.

⁴⁶⁴ Aunque, en general, se advierte la dificultad de atribuirles a los propios tragediógrafos visiones específicamente sofísticas, se afirma que muchos de los personajes (sobre todo aquellos de Sófocles y Eurípides) sostienen y discuten temáticas propias de los sofistas como 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 problemas de índole ética. Al respecto, véase Rankin (1983), Goldhill (1986), Allan (2005) y Gastaldi y Gambon (2006). Sobre la relación entre Eurípides y la sofística, véase especialmente Conacher (1998).

⁴⁶⁵ Al respecto, véase Goldhill (1986: 229-238) quien incluso buscando reparar en esas interrelaciones parece más propenso a ocuparse de aquellos temas sofísticos (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 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 filósofos presocráticos sobre el drama.

⁴⁶⁶ Al respecto, véase Ober y Strauss (1990): 247.

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.⁴⁶⁷ (DK82B23)

Indudablemente esta reflexión habilita una interpretación mucho más integral del vínculo entre sofística y teatro que la que hemos esbozado en los capítulos precedentes y podría abonar nuestra hipótesis sobre el enfoque performativo elaborado por Gorgias.

Ante todo, urge advertir que Plutarco incorpora el fragmento gorgiano en el marco de una reflexión sobre la educación filosófica de los jóvenes que, al abocarse al estudio de la poesía, deben tener en cuenta su naturaleza engañosa. Según sugiere Bons, en la obra del historiador beocio, las producciones poéticas se encuentran signadas tanto por la μίμησις como por la ἀπάτη y, a la hora de analizar esta última, se cita a Gorgias, pues el sofista habría advertido sobre la necesidad de que la audiencia de una obra trágica sostenga, durante el tiempo de la performance, el engaño que se presenta en el escenario como una especie de verdad. Entonces, debido a que ambas partes (poeta y audiencia) participan en los mecanismos de la poesía, este engaño está justificado porque las intenciones son claras desde el comienzo y conformes a las convenciones.⁴⁶⁸ Ahora bien, en relación con el propio planteo gorgiano, podríamos afirmar que este descansa sobre tres términos; a saber: ἀπάτη, δίκαιος y σοφός. En efecto, el sofista sostiene que quien logra producir la ἀπάτη es más justo (δικαιότερος) que aquel que no lo logra y el engañado más sabio (σοφώτερος) que aquel que no se deja engañar, pues – al decir de Plutarco – el más justo cumple lo prometido y el más sabio se deja conquistar por el placer de las palabras. Asimismo, se añade que en el marco de la tragedia, existe una ὑπόσχεσις – *i.e.* una promesa, un compromiso –⁴⁶⁹ entre aquellos que representan el espectáculo dramático (podríamos pensar en poetas y actores) y el espectador, compromiso que se resume en el engaño: los primeros se comprometen a producirlo y los últimos a aceptarlo. En suma, podría afirmarse que la tragedia exige una convivencia en la simulación y una especie de ‘engaño contractual’.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ La traducción del griego corresponde a Melero Bellido (1996), aunque modificada levemente siguiendo la edición de Diels y Kranz (1951-1952).

⁴⁶⁸ Bons (2004): 237-48.

⁴⁶⁹ Véase LSJ (1996): 1897.

⁴⁷⁰ La expresión le corresponde a Wardy (1996): 36.

Es evidente que, entre los tres términos señalados, la ἀπάτη cumple un rol sustancial y su uso en el pensamiento gorgiano, según han subrayado los especialistas, es deudor de toda una tradición poética.⁴⁷¹ En un primer estadio de dicha tradición – representado sobre todo por la obra de Hesíodo y de Homero – ocurre que la verdad se encuentra ligada al olvido y al engaño.⁴⁷² En el prólogo de *Teogonía*, las Musas se presentan como especialistas en proclamar, cuando así lo desean, cosas falsas semejantes a la realidad o cosas verdaderas (*Teog.* 27-8). Por otra parte, el propio Odiseo, cuyos epítetos lo describen como un πολύτροπος y un πολύμητις, se caracteriza por una serie de engaños verbales y disfraces que no hacen más que revelar su propia identidad.⁴⁷³ Por esa razón, es posible preguntarse si un Odiseo franco, sin ardides y disfraces, es plenamente Odiseo o si, en realidad, ocurre que solo cuando disimula dice su propia verdad.⁴⁷⁴ En la misma línea, Block advierte que los diversos disfraces de este héroe épico expresan en términos concretos la idea abstracta que atraviesa *Odisea*, idea según la cual la revelación de la verdad nace del ocultamiento.⁴⁷⁵ En los *Himnos homéricos*, como señala Untersteiner, los engaños de Demeter asumen la manifestación de una alegría desenfadada y la astucia de Hermes convierte la ἀπάτη en una gracia.⁴⁷⁶ En el segundo estadio de esta tradición poética, aparece Simónides de Ceos, un poeta del siglo VI, que, en palabras de Detienne, se erige en maestro de engaño frente a la antigua concepción religiosa del poeta como maestro de verdad.⁴⁷⁷ Al reflexionar sobre su arte y caracterizar a la pintura como una poesía silenciosa y a la poesía como una pintura que habla,⁴⁷⁸ Simónides estaría adjudicándole a su arte aquella característica propia de la pintura que era, precisamente, el engaño.⁴⁷⁹ En efecto, en los *Dissoi Lógoi* se afirma que “en la composición de la tragedia y la pintura, quien logra el engaño perfecto creando ficciones semejantes a la verdad es un

⁴⁷¹ Al respecto, véase Untersteiner (1949), De Romilly (1973) y Verdenius (1981).

⁴⁷² Véase Hesíodo *Teog.* 27-8 y Homero *Il.* II, 485-7 y Detienne (1967): 165-208.

⁴⁷³ Al respecto, véase la caracterización que de Odiseo hace Atenea en *Od.* XIII, 291-5.

⁴⁷⁴ Véase Vernant y Frontisi-Ducroux (1997): 24.

⁴⁷⁵ Block (1985: 1-2) sostiene que los disfraces y las mentiras de Odiseo revelan su identidad de dos modos. En primer lugar, teniendo en cuenta que en la sociedad homérica aquello que una persona vestía representaba su verdadera identidad (el rey sin sus vestimentas no es rey), al disfrazarse de mendigo, Odiseo suscita una identificación errónea sobre sí mismo que, en realidad, confirma que aún no ha conquistado la posición que le corresponde. En segundo lugar, al contar historias en las que otros lo disfrazan (o imaginan disfrazarlo), Odiseo no hace más que ofrecer pruebas de que él es un maestro de las palabras y los disfraces falsos.

⁴⁷⁶ Untersteiner (1949): 169.

⁴⁷⁷ Detienne (1967): 169-70.

⁴⁷⁸ El testimonio es transmitido por Plutarco en *Glor. Ath.* III 346 y ss.

⁴⁷⁹ Véase Detienne (1967): 167.

artista insuperable” (3, 10). Teniendo en cuenta estos dos estadios de la tradición poética, podemos afirmar que Gorgias estaría heredando, de ellos, no solo la idea de la ἀπάτη como condición necesaria de las manifestaciones estéticas, sino también una concepción positiva de ella o, al menos, neutral, en la medida en que esa ἀπάτη se vincula de manera estrecha con la propia verdad.

Por otro lado, vale aclarar que esa noción de engaño ha sido diferenciada de la de falsedad (ψεῦδος), subrayando que esta última señala el momento objetivo de lo falso que no tiene en cuenta la instancia subjetiva de creación (creación que puede consistir en un error o en una mentira consciente), mientras que ἀπάτη estaría señalando el momento subjetivo, en cuanto echa luz sobre el intento mismo de engañar.⁴⁸⁰ Considerando – como hace Marcos de Pinotti – que los valores de verdad y falsedad se encuentran en crisis luego de la severa crítica gorgiana planteada en el tratado *Sobre el no ser*, lo cierto es que el engaño no puede señalar, en el pensamiento del sofista, una diferencia respecto del ser propio de las cosas, sino tan solo una especie de fingimiento de una convicción que el productor de engaño no tiene y a través de la cual busca sembrar idéntica convicción en el receptor.⁴⁸¹ En este sentido, puede citarse la interpretación de Verdenius, para quien la persuasión como una forma de engaño no implica que los pensamientos de la audiencia sean más correctos y verdaderos que los inducidos por un orador, pues originalmente el término ἀπάτη se refería solo a una situación en la que un individuo era desviado de su pensamiento sin percatarse de ello.⁴⁸² Asimismo, Untersteiner añade que, antes de las exigencias éticas del siglo VI y en el contexto de esas tradiciones poéticas que hemos señalado, ἀπάτη apuntaba al costado irracional de la existencia, al juego de la fantasía y de la actividad creativa como acto del espíritu que transforma una cosa en otra.⁴⁸³ De esta forma, podemos concluir que, lejos de una neta separación entre verdad y falsedad, la noción de ἀπάτη funciona sobre la base de una relación en la que el emisor propone una especie de treta, *i.e.* de artificio sutil generado para convencer y persuadir, y el receptor, a partir de esa treta, transforma de manera imperceptible sus modos de pensar.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ Véase Untersteiner (1949): 167.

⁴⁸¹ Marcos de Pinotti (2008): 54.

⁴⁸² Verdenius (1981: 116) utiliza la expresión “leading-away”.

⁴⁸³ Untersteiner (1949): 167-9.

⁴⁸⁴ Véase DGE *s.v.* ‘ἀπάτη’.

Volviendo al fragmento B23, y sin olvidar ni la tradición poética ni los sentidos que se le han adjudicado al término, ahora es tiempo de señalar las dimensiones que, según creemos, involucra el uso específico de la ἀπάτη en el fragmento en cuestión. Rosenmeyer ha relacionado ese uso con la controvertida cuestión de la vinculación entre los nombres y las cosas, una vinculación que el autor remonta a los tiempos de la poesía épica donde el discurso suele suscitar sospechas.⁴⁸⁵ En este sentido, cita como ejemplo el comportamiento de Zeus, quien, a la hora de ofrecer una aseveración irrevocable y no engañosa solo asiente con la cabeza.⁴⁸⁶ Ahora bien, cuando el propio Rosenmeyer intenta señalar un uso de la ἀπάτη que, en esa poesía épica, se acerque al de Gorgias, el caso citado termina implicando mucho más que la vinculación entre el lenguaje y lo real.⁴⁸⁷ Hablamos del pasaje del canto XXII de *Iliada* en el que Atenea, en medio de la lucha entre Héctor y Aquiles, se le aparece al primero bajo al aspecto de Deífobo, y el héroe troyano, al tomar conciencia de ello, exclama: “Atenea me ha engañado (ἐξαπάτησεν)” (XXII, 299). La elección 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 elegido. 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,⁴⁸⁸ recupere su conexión con la sensualidad, el encanto y la magia,⁴⁸⁹ sigue vinculando de manera estrecha la ἀπάτη gorgiana con la incapacidad del *lógos* de reflejar lo real.

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”,⁴⁹⁰ liberación que convierte a todos los discursos en ἀπατηλοί. De hecho, hemos comenzado este apartado estudiando cómo Gorgias incluye, entre las razones para absolver a Helena, un *lógos* que pudo haberla persuadido y engañado (ἀπατήσας) (§8). Sin

⁴⁸⁵ Rosenmeyer (1955): 225-7.

⁴⁸⁶ Véase como ejemplo: *Il.* I, 526.

⁴⁸⁷ Rosenmeyer (1955): 227-8.

⁴⁸⁸ Hesíodo, *Teog.* 224. Sobre esta *Apátē* personificada véase Lesky (1963): 122.

⁴⁸⁹ Rosenmeyer (1955): 233.

⁴⁹⁰ Véase Cordero (1978): 142.

embargo, ya en ese discurso, el *lógos* adquiere una significativa dimensión visual cuando, a la hora de demostrar su eficacia, el leontinense apela, en primer término, al contexto del drama. El poder de la palabra persuasiva y engañosa es demostrado al vincularlo con los cuerpos de los actores que, sobre la escena, hablan y se muestran.

A pesar de la insoslayable naturaleza retórica de la tragedia griega que se evidencia en la preocupación de los tres grandes tragediógrafos por los usos del lenguaje y en la disposición de la máscara de los actores que reserva un gran espacio abierto para la boca – enfatizando así el rol del actor como un orador –,⁴⁹¹ el drama antiguo era, por sobre todas las cosas, un espectáculo visual. Al asistir al *θέατρον* (cuyo significado es, precisamente, “lugar donde las cosas son vistas”),⁴⁹² los espectadores se enfrentaban a un *show* de máscaras, vestimentas, escenarios y maquinarias y, por ello, no solo era significativo lo que los actores decían, sino también cómo se mostraban personificando a otros.⁴⁹³ Dada esta doble filiación – retórica y visual – del drama, es factible suponer que, al hablar de la *ἀπάτη* en la tragedia, Gorgias se estuviera refiriendo tanto al engaño en palabras como a un engaño de tipo visual. En efecto, Plutarco inicia la referencia al razonamiento afirmando que la tragedia es una maravilla para los oídos (*ἀκρόαμα*) y para los ojos (*θέαμα*).⁴⁹⁴ En este sentido, 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 fundamentalmente apareciendo como Deífobo, mientras que, en la tragedia sobre la que razona Gorgias, los actores engañan al hablar y al presentarse jugando a ser otros. Por otra parte, al incorporar el costado visual de la *ἀπάτη*, el sofista estaría retomando los vínculos que, más allá del drama, guarda esa noción con las imágenes, las apariencias y las miradas. Hemos visto que el engañoso Odiseo se caracteriza por el uso de disfraces, que, en los *Dissoi Lógoi*, la pintura y la tragedia son

⁴⁹¹ Sobre el valor de la retórica en el drama antiguo, véase Rhem (1992): 41, Goldhill (1997b): 127-50, Collard (2003): 81, Pelling (2005): 83-102 y Rabinowitz (2008): 47-8. Por otro lado, puede consultarse el *Gorgias* de Platón donde se habla de la tragedia como una especie de retórica dirigida a niños, mujeres, hombres, esclavos y ciudadanos (*Gorg.* 502d).

⁴⁹² Véase LSJ (1996): 787.

⁴⁹³ Sobre la dimensión visual del drama, véase Taplin (1978), quien busca subrayar la importancia de los aspectos visuales – y también auditivos – de la tragedia clásica. En particular, Taplin se encarga de ponderar, entre otros, los movimientos y las posturas de los actores, los objetos que ellos sostienen e intercambian, las cosas que se hacen el uno al otro y sus relaciones espaciales.

⁴⁹⁴ En *Rep.* V, Glaucón se refiere a los espectadores que acuden a las fiestas dionisiacas como aquellos que “aman los espectáculos” (*φιλοθεάμονες*) y “aman las audiciones” (*φιλήκοοι*) (475d).

emparentadas por medio de la producción de engaños y nos es posible añadir un último caso, el de Empédocles, supuesto maestro del propio Gorgias,⁴⁹⁵ quien advierte sobre el engaño que pueden producir las obras de los pintores al ofrecer formas semejantes a todas las cosas.⁴⁹⁶

Habiendo explicitado las dimensiones retórica y visual de la ἀπάτη gorgiana, ahora es tiempo de ofrecer una posible interpretación integral del razonamiento en cuestión. La misma girará, en primer lugar, en torno al parentesco entre el fragmento B23 y el B23a y, en segundo lugar, en torno a la vinculación que guardan los términos ἀπάτη y δίκαιος. Con respecto al fragmento B23a, urge señalar que este ha sido transmitido también por Plutarco, pero adjudicado por él a Simónides, aunque críticos como Untersteiner suponen que fue erróneamente transferido de Gorgias al poeta.⁴⁹⁷ En dicho fragmento, Plutarco afirma 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 (ἄμαθεις) para ser engañados por mí”.⁴⁹⁸ Si la anécdota le perteneciera realmente a Simónides, podría pensarse que la cuestión del engaño que atraviesa ambos fragmentos (el B23 y el B23a) se extiende desde la tragedia a la lírica que cultiva el poeta de Ceos, aunque siempre dentro de los límites del arte literario. Por el contrario, si le adjudicamos el dicho al sofista de Leontinos (tanto por el singular uso de ἀπάτη, como también por el de ἄμαθής, un antónimo del término σοφός utilizado en B23) y tenemos en cuenta su labor como ῥήτωρ, podríamos especular con una extensión de la ἀπάτη desde el plano estético al plano retórico-político.

En ese sentido, es necesario decir algunas palabras sobre la labor de Gorgias como sujeto político y orador que participa en las reuniones públicas de las πόλεις.⁴⁹⁹ Se sabe que el sofista cumplía tareas como embajador de Leontinos y de hecho su embajada a la ciudad de Atenas se encuentra entre las más famosas de la antigüedad. Gorgias fue enviado en el 427 a Atenas para obtener apoyo en la contienda que Sicilia había entablado

⁴⁹⁵ Véase DK82A2 y A3.

⁴⁹⁶ Véase Empédocles fr. 23.

⁴⁹⁷ Véase Untersteiner (1949: 173 y 191 n. 50). Detienne (1967: 167-8), por el contrario, supone que el dicho le corresponde a Simónides.

⁴⁹⁸ 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 respecto, véase la traducción inglesa de Bernardakis (1888).

⁴⁹⁹ Sobre ese sentido del término ῥήτωρ que se extiende hacia mediados del siglo V, véase Ober (1989): 105.

con Corinto y, luego de su intervención en la Asamblea, consiguió que los atenienses enviaran una flota de veinte trirremes.⁵⁰⁰ Entre las razones del éxito de esta embajada pueden mencionarse el interés que tenía la propia ciudad de Atenas por Leontinos (debido a sus recursos comerciales, su posición estratégica y su política democrática) y la vinculación de dialectos entre ambas *póleis*, gracias a la herencia jónica compartida, que ayudó a la penetración del sofisticado uso del lenguaje por parte del sofista.⁵⁰¹ Sin embargo, considerando la situación por la que atravesaba la *pólis* ateniense – corría el cuarto año de la guerra del Peloponeso y la peste ya había diezmado 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.⁵⁰² A partir del resultado de esta embajada y suponiendo la existencia de alguna otra o de una simple *ἐπίδειξις* frente a los tesalios (cabe señalar que Gorgias vivió en Tesalia y que Jasón, tirano de la región, consideró al leontinense entre los mejores oradores),⁵⁰³ es posible imaginar – siguiendo los razonamientos que estamos estudiando – que los atenienses aceptaron la propuesta del sofista, se dejaron persuadir y engañar por su discurso, porque fueron lo suficientemente sensibles y sabios, mientras que los tesalios no pudieron hacerlo a causa de su ignorancia. Al igual que en el ámbito de la tragedia, en el contexto de la ciudad y de las asambleas públicas, la capacidad de engañar y la de dejarse engañar aparecerían, a los ojos de Gorgias, como actitudes justas y sabias respectivamente.

Ahora bien, ¿qué implica calificar de justa la producción de engaño? Verdenius admite que tal calificación resulta enigmática y propone solucionarla asumiendo que, en circunstancias ordinarias, un individuo que apela al engaño es considerado injusto, pero en la medida en que la *ἀπάτη* resulta esencial a la tragedia, lo que el poeta pone en práctica es estimado como algo *δίκαιος*, en tanto el término connota los sentidos de ‘normal’ o ‘natural’.⁵⁰⁴ Sin embargo, teniendo en cuenta que en *Encomio de Helena* la *ἀπάτη* es vinculada a un *lógos* emitido en un contexto no poético (hablamos del discurso que Paris habría pronunciado para seducir a la esposa de Menelao) y que en el fragmento B23a,

⁵⁰⁰ Al respecto, véase DK82A4.

⁵⁰¹ Véase Enos (1992): 5.

⁵⁰² Al respecto, véase Worthington (2007): 258.

⁵⁰³ Véase DK82A7 y A18. Sobre la estadía de Gorgias en Tesalia, véase Plato. *Men.* 70a-c.

⁵⁰⁴ Verdenius (1981): 117.

Gorgias estaría aplicando el mismo concepto al campo de las disertaciones retórico-políticas, es posible pensar que el término *δίκαιος* es utilizado en B23 sin eludir sus significados primigenios. Hablamos de esos significados que, desde Homero, señalan la conducta de aquellos individuos que observan las costumbres o las reglas sociales.⁵⁰⁵ De esta forma, la inclusión de *δίκαιος* en el marco de una reflexión sobre la tragedia podría estar instaurando un cruce sutil entre política y estética. En efecto, si la noción de *ἀπάτη*, heredada de la tradición poética, es utilizada por Gorgias para ilustrar el poder de los discursos en general (emitidos en contextos erótico-amorosos como el de Paris y Helena o en contextos retórico-políticos como el de Gorgias frente a los tesalios), al mismo tiempo la noción de *δίκαιος*, derivada del campo político y social, es utilizada por el sofista para señalar una particularidad del quehacer de los tragediógrafos y actores dramáticos que, cumpliendo con su compromiso, ofrecen engaños sobre la escena teatral.

Ese singular cruce entre política y estética nos permite pensar que, en consonancia con el isomorfismo de las instituciones públicas de Atenas,⁵⁰⁶ Gorgias podría estar contemplando lo que ocurre en el *θέατρον* a través del prisma de la política (lo justo en ambos casos supone atenerse a lo convenido) y lo que ocurre en los espacios públicos de la ciudad a través del prisma de la tragedia (en ambos casos se producen y aceptan engaños). Particularmente, esta última operación, implicaría una especie de estetización del ámbito político en el que los ciudadanos (al igual que los actores y espectadores de una tragedia) se inscriben en un juego de producción y aceptación del engaño, un engaño que, como hemos apreciado, involucra tanto la proyección de palabras como la de imágenes. En este sentido, cabe señalar que el propio Gorgias solía presentarse en sus disertaciones públicas vestido con trajes púrpura para emular el rol de los antiguos rapsodas,⁵⁰⁷ condensando así, en un solo gesto, los cruces entre estética y política que estamos proponiendo.

Hemos visto que, para Verdenius, la *ἀπάτη* trágica es justa porque resulta esencial a los parámetros del género, pero ¿qué ocurre cuando, a raíz de la operación gorgiana, esa *ἀπάτη* parece extender su dominio sobre el campo político y el de los discursos en

⁵⁰⁵ Véase LSJ (1996): 429.

⁵⁰⁶ Sobre tal isomorfismo, véase *supra* cap. II.3.

⁵⁰⁷ Véase DK82A9.

general?⁵⁰⁸ Podríamos especular que, junto a la ἀπάτη, Gorgias traslada a esos ámbitos no poéticos la justicia de su producción y la sabiduría de su recepción y esto por dos razones. En primer lugar, porque, como el propio sofista sostiene en *Encomio de Helena*, la mayoría de los hombres (οἱ πλεῖστοι) tiene a la opinión (δόξα) como consejera del alma, una opinión que, siendo vacilante (σφαλερᾶ) e insegura (ἀβέβαιος), se convierte en el estado ordinario del conocimiento y torna dificultoso recordar el pasado, investigar el presente y adivinar el futuro (§11).⁵⁰⁹ En este sentido, y teniendo en cuenta que, frente al nivel de la δόξα, Gorgias no parece ofrecer ninguna alternativa,⁵¹⁰ los hombres deben rendirse a la producción y recepción de discursos e imágenes ἀπατηλοί. De hecho, líneas antes, la δόξα había sido vinculada de manera estrecha con la ἀπάτη al hablar de “los engaños de la opinión” (δόξης ἀπατήματα, §10) y este nivel de la opinión engañosa parece ser el único ámbito sobre el cual puede actuar el orador, el político, el tragediógrafo, pero también todo ciudadano si tenemos en cuenta su preocupación por el honor y la vergüenza cifrada en la opinión y en la mirada de los otros.

En segundo lugar, la producción de ἀπάτη fuera de ámbitos poéticos también resultaría justa si tenemos en cuenta otro fragmento atribuido al sofista de Leontinos, hablamos de aquel en el que Proclo nos dice que, para Gorgias, “el ser es invisible (ἀφανές) si no coincide con la apariencia (δοκεῖν) y la apariencia es débil (ἀσθενές) si no coincide con el ser” (DK82B26). Evidentemente, τὸ δοκεῖν puede ser interpretado como ‘la apariencia’, pero también como ‘la opinión’. En cualquier caso, Gorgias parece estar señalando ese ámbito que no puede franquearse para acceder a un correlato real de las opiniones o apariencias. En este sentido, el fragmento en cuestión plantea dos situaciones trágicas en relación con el acceso al ser. En la primera, si bien ese ser puede manifestarse a

⁵⁰⁸ Desde una perspectiva histórica, Hesk (2000) sostiene que en la cultura democrática ateniense de fines del siglo V y principios del IV se buscaba asociar el engaño con las prácticas propias de los enemigos (por ejemplo, de los soldados espartanos o de los oponentes en un juicio). Sin embargo, el mismo Hesk advierte que, más allá de esas representaciones, en la práctica los atenienses estaban dispuestos a renegociar constantemente los límites, las connotaciones y las consecuencias sociales y éticas del engaño, recurriendo muchas veces a las nociones de ‘nobles mentiras’ o ‘buenas ficciones’ para justificarlo. Sobre esas ‘nobles mentiras’, véase Plat. *Rep.* II 377d y ss.

⁵⁰⁹ Tanto MacDowell (1982: 38) como Giombini (2012: 119) suponen que, en estas líneas, Gorgias no afirma la imposibilidad del conocimiento, sino que presenta esa capacidad humana como imperfecta, dificultosa, no clara.

⁵¹⁰ Al respecto, véase Segal (1962): 111.

través de τὸ δοκεῖν,⁵¹¹ lo cierto es que, siendo así, no es más que un complejo fenómeno, una mezcla de fuerzas perceptuales, patrones psicológicos y lingüísticos y un polo ontológico.⁵¹² En la segunda situación, ocurre que no todas las apariencias/opiniones representan el ser, pues de otro modo no habría ‘apariencias débiles’ que no coincidieran con ese εἶναι. En definitiva, la situación trágica señalada por Gorgias radicaría en la imposibilidad de detectar y aislar el ser incluso si se lo enfrentara a través de τὸ δοκεῖν. En efecto, como hemos visto en el tratado *Sobre el no ser*, el estatus del objeto pensado es imposible de precisar y se debe operar como si no existiera un correlato, pues “la inestabilidad de los métodos para detectarlo lo vuelven virtualmente incognoscible e ininteligible”.⁵¹³

Por las dos razones que hemos esgrimido, la producción y la recepción de la ἀπάτη en ámbitos que exceden el poético podrían resultar justas y sabias. En efecto, en el plano subjetivo, el hombre se encuentra enmarañado en un estado de δόξα que no puede superar y, en el plano objetivo, el ser – aun manifestándose a través de τὸ δοκεῖν – no puede ser discriminado de apareceres y opiniones que no lo representan. Siguiendo los sentidos originales del término, que probablemente Gorgias debió de tener en mente al utilizarlo, podríamos suponer que, al nivel de esa δόξα, la ἀπάτη se convierte en la condición creativa para proponer nuevos discursos y nuevas imágenes y apariencias. En el ámbito público de la πόλις, cada ciudadano estaría apelando a esa ἀπάτη tanto para instalar nuevas δόξαι como para dejarse conquistar por ellas. Este mecanismo no parece estar muy lejos del de la tragedia, donde poetas y actores ofrecen, sobre la escena, toda una serie de discursos y apariencias ἀπατηλοί, mientras que los espectadores, durante el tiempo de la performance, se dejan conquistar por aquello que se representa. De hecho, este ‘engaño contractual’ de la tragedia no hace más que recordarnos el particular acuerdo entre los πολῖται, señalado por Protágoras, según el cual, en el espacio de la virtud política, cada uno de ellos debía mostrarse justo para no frustrar las expectativas de sus pares, tal como el actor debe engañar para no frustrar las expectativas del espectador.

⁵¹¹ En ese contacto entre el ser y τὸ δοκεῖν, Gorgias parece estar quebrando la κρίσις parmenídea entre el ser y la δόξα. Al respecto, véase Spangenberg (2010): 121.

⁵¹² Véase Segal (1962): 113-4.

⁵¹³ Mársico (2005): 97.

Hasta aquí hemos intentando demostrar que Gorgias extiende el dominio de la ἀπάτη – dominio que, en principio, localiza en el fenómeno poético y, en particular, en la tragedia – a todo el arco retórico-político que, a sus ojos, aparece dominado por una δόξα omnipresente. A continuación – y con el objeto de establecer ciertos nexos y posibles proyecciones de la concepción gorgiana sobre la ἀπάτη – presentaremos una serie de testimonios, contemporáneos o posteriores al del sofista de Leontinos, que coinciden en ese particular cruce entre teatro y política signado por la noción de engaño. En primer lugar, nos ocuparemos brevemente de un pasaje perteneciente a un tratado hipocrático, para luego detenernos en algunas ideas presentes en la comedia de Aristófanes.

En el marco de la consolidación de las diversas τέχναι que comenzaban a interpretar el mundo alejadas de las explicaciones religiosas y mágicas, la ciencia médica antigua y el movimiento sofístico guardan estrechas conexiones en lo que hace a ciertos intereses y métodos racionales.⁵¹⁴ De Romilly sostiene que el arco temporal de la actividad de los médicos descarta la hipótesis de que los sofistas hayan intervenido en el desarrollo de esa ciencia y afirma, por el contrario, que los principios de la medicina pudieron haber inspirado a los futuros miembros del movimiento.⁵¹⁵ De una u otra forma, lo cierto es que los propios sofistas vincularon, en reiteradas oportunidades, su labor con la de los galenos.⁵¹⁶ Ahora bien, siguiendo con nuestro estudio particular de la ἀπάτη, es posible citar un pasaje del tratado médico *Sobre la dieta* que ofrece un significativo paralelo con nuestra interpretación de su uso en el pensamiento gorgiano. Este tratado hipocrático – cuya datación sugiere que fue confeccionado entre fines del siglo V y principios del IV –⁵¹⁷ se ocupa del modo de vida de los hombres, de allí el término διαίτησις que le da título,⁵¹⁸ desde una teoría racional que procura “reconocer y discernir la naturaleza del hombre en general” (I.2).⁵¹⁹ En este sentido, y luego de distinguir los elementos de los

⁵¹⁴ Al respecto, véase Guthrie (1969): 56, 69 y 169-71.

⁵¹⁵ De Romilly (1988): 31-2.

⁵¹⁶ En *Teeteto*, Sócrates le hace decir a Protágoras que los sofistas producen transformaciones hacia las mejores condiciones por medio del λόγος como el médico lo hace por medio de sus medicamentos (*Teet.* 167a); por otro lado, se cree que Antifonte se dedicaba a curar por medio de la palabra a los enfermos y que escribió un *Arte contra la aflicción* (DK87A6) y el propio Gorgias (cuyo hermano era médico), al hablar del λόγος como una especie de φάρμακον (*EH*, §14), establece un paralelo entre los efectos de los fármacos médicos sobre el cuerpo y los efectos de las palabras sobre el alma del oyente.

⁵¹⁷ Véase Joly (1984): 44-9.

⁵¹⁸ Véase DGE s.v. ‘διαίτησις’.

⁵¹⁹ La traducción, aquí y en citas ss., le corresponde a García Gual (1990) aunque levemente modificada siguiendo la edición de Joly (1984).

que está compuesto el hombre y de establecer una serie de similitudes entre su estructura y la del cosmos, el autor se detiene en la descripción de un conjunto de τέχναι que, a su entender, imitan procesos de la naturaleza humana (I.11-2). Así como el cosmos es imitado por la naturaleza del hombre, esta naturaleza es imitada por las τέχναι.

Se citan entonces, entre otros, el arte del zapatero, el del arquitecto, el del cocinero, el del escultor y, finalmente, las artes de aquellos que se dedican al ‘esfuerzo competitivo’ (ἀγωνίη) y al ‘aprendizaje gimnástico’ (παιδοτριβίη), quienes – según el autor – enseñan a transgredir las normas según una norma, a engañar, hurtar o robar; “a lo peor de la mejor manera” (I.24). Y, por último, el autor dietético añade:

La gente que acude al ágora hace lo mismo. Los hombres practican el engaño (ἐξαπατῶσι) comprando y vendiendo. Y el que más engaña, ése recibe admiración. [...] Corren, pelean, combaten, roban, engañan, y uno solo de todos es premiado. El actor (ὑποκριταί) engaña (ἐξάπτάται) a los espectadores. Dicen unas cosas y piensan otras; entran unos y salen otros. Propio del hombre es decir esto y hacer aquello, y que la misma persona no sea la misma, y sostener unas veces un juicio y otras otro. Así que todas las técnicas (τέχναι) tienen algo en común con la naturaleza humana. (I.24)

Respetando el plan de la sección – el de demostrar que las τέχναι imitan la naturaleza del hombre –, el autor presenta, en este capítulo veinticuatro,⁵²⁰ como primer término de comparación, las τέχναι correspondientes a la ἀγωνίη, a la παιδοτριβίη y a la ὑποκριτική y, como segundo término correspondiente a la naturaleza humana, la conducta del hombre en el ágora.⁵²¹ Por medio de una severa crítica moral, el dietético cuestiona las prácticas impulsadas por esas tres técnicas, como así también la naturaleza del hombre que está conforme con ellas. Sin embargo, lo que aquí nos interesa remarcar es que tal procedimiento se encuentra signado por la noción de ἀπάτη y que, al igual que en los razonamientos gorgianos, dicha noción es localizada tanto en el trabajo del actor frente a sus espectadores, como en el de los ciudadanos en el ámbito público de la ciudad. En este sentido, el autor puntualiza que los actores entran de un modo y salen de otro, mientras que los hombres son los mismos y no los mismos. Evidentemente, se establece aquí un paralelo entre el trabajo del actor y el del ciudadano, en la medida en que ambos recurren

⁵²⁰ Joly (1984: 33) piensa que el capítulo veinticuatro, tanto por su tono polémico y virulento como por su estilo, lleva la marca de la sofística y ofrece ciertos paralelos con los *Dissoi Lógoi*.

⁵²¹ Al respecto, véase Joly (1984): 249.

a esa transformación creativa que los hace ser una cosa y otra. No obstante, si desde la perspectiva del tratado hipocrático el engaño es cuestionado, desde la óptica gorgiana la misma ἀπάτη aparece, como hemos apreciado, justificada.

Por último, quisiéramos detenernos en una serie de pasajes de la comedia de Aristófanes que, según creemos, nos ayudarán, en general, a cerrar el círculo de influencias recíprocas entre el teatro y la sofística y, en particular, a vislumbrar posibles ecos de los razonamientos gorgianos. La figura de Aristófanes suele ser vinculada con los sofistas poniendo de relieve su hostilidad hacia estos intelectuales y 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’.⁵²² No obstante, es posible trazar otro tipo de relación 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, De Carli 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 señala el concepto gorgiano de ἀπάτη.⁵²³ A partir de esta premisa, intentaremos precisar si la serie de reflexiones del sofista de Leontinos sobre esa ἀπάτη, reflexiones que giraron en torno al particular cruce entre política y teatro, tuvieron algún tipo de repercusión en la obra aristofánica.

Como hemos dicho, De Carli se ocupa sobre todo de la obra *Ranas* y específicamente del verso 910 donde el personaje Eurípides le confiesa a Dioniso sus impresiones sobre la figura de Esquilo del siguiente modo: “... voy a refutarle a éste que haya sido vanidoso y embrollador y con qué cosas engañaba (ἐξαπατάω) a los espectadores, tomándolos por tontos (μωροί)”.⁵²⁴ 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 maquino siempre formas nuevas en nada semejantes unas de otras y todas ingeniosas, los hago

⁵²² Sobre la crítica de Aristófanes hacia la sofística, véase, por ejemplo, Guthrie (1969: 58) y de Romilly (1988: 26-7). En relación con el descrédito del término σοφιστής y el papel jugado por las obras *Nubes* y *Comensales*, véase *supra* cap. I.

⁵²³ De Carli (1971): 66-8.

⁵²⁴ La traducción le corresponde a Fernández y Schwartz (2011).

sabios (σοφίζομαι)”.⁵²⁵ Indudablemente, estas apariciones del verbo ἐξαπατᾶν sitúan la cuestión del engaño en el mismo contexto en el que lo hacía Gorgias, *i.e.* en el de las relaciones entre el dramaturgo y sus espectadores, pero el sentido de los razonamientos parece el inverso. En efecto, 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 – y, en el segundo ejemplo, el corifeo afirma que hace sabios a sus espectadores justamente sin la intención de engañarlos. Ahora bien, más allá de estos usos de la noción de ἀπάτη que mantienen ciertos desacuerdos con la propuesta gorgiana (desacuerdos que, en realidad, podrían relativizarse si se tienen en cuenta, al menos en el caso de *Nubes*, las verdaderas intenciones del corifeo),⁵²⁶ creemos que existen otros empleos del mismo término que pueden acercarse de manera sensible al planteo del sofista. En este sentido, el propio De Carli menciona uno de ellos cuando se refiere, de manera expeditiva, a un pasaje de *Acarnienses* afirmando que el travestismo del protagonista podría comprenderse como un ejemplo de engaño incluso cuando no se utiliza el concepto.⁵²⁷

Acarnienses, la más antigua de las comedias áticas que se conserva, fue ganadora en las Leneas del 425,⁵²⁸ es decir, unos seis años después de comenzada la Guerra del Peloponeso, razón por la cual parece imbuida de un espíritu pacifista, en tanto su propio título refiere al primer δῆμος castigado por el conflicto bélico.⁵²⁹ En la primera escena de la pieza, Diceópolis, un labrador, aparece sentado en un escenario vacío que, líneas después, nos enteramos 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 tiempos actuales en los que, a pesar de la crisis, la Pnyx se encuentra desierta

⁵²⁵ La traducción le corresponde a Cavallero (et. al.) (2008).

⁵²⁶ Cavallero (et. al.) (2008: 207 n. 4) sostiene que, en el caso de *Nubes*, el corifeo no expresa las opiniones particulares del poeta, sino que se vanagloria mediante alardes que, al parecer, el público comprendía como un desacuerdo entre lo dicho y la realidad.

⁵²⁷ De Carli (1971): 68 n. 30.

⁵²⁸ Sobre los festivales atenienses, véase *supra* cap. II.3. Sobre la datación de la obra, consúltese Gil Fernández (1993): 11-3.

⁵²⁹ Sobre el contexto histórico de la pieza aristofánica, véase Olson (2002): xxxi-xxxix. Sobre el supuesto espíritu pacifista, véase, por un lado, Gomme (1938: 105) quien sostiene la imposibilidad de deducir si la obra proponía o no un alegato de paz y, por el otro, las posiciones de Sommerstein (1980: 32), Edmunds (1980) y Foley (1988) que defienden el carácter pacifista. En relación con la dimensión política general de la obra aristofánica, véase Vickers (1997) quien intenta comprender el conjunto de las comedias a la luz de los acontecimientos de la ciudad durante la Guerra del Peloponeso.

(vv. 1-43).⁵³⁰ Una vez que ingresan los miembros de la Ἐκκλησία y se abre la sesión, uno de los oradores, Anfiteo, presenta una moción de paz que rápidamente es rechazada. Entonces, ingresan unos embajadores de Atenas venidos de la corte del Rey persa junto a Pseudartabas, el “Ojo del Rey”, quienes detallan las peripecias de su delegación.⁵³¹ 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).⁵³² Cuando Anfiteo le entrega el acuerdo, un grupo de ancianos acarnienses intenta matar a pedradas a Diceópolis por pactar con el enemigo (vv. 177-280). Salvándose del peligro, el labrador consigue una tregua y con el fin de convencer a esos ancianos de que sus argumentos son justos, 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 el coro de acarnienses cree estar frente a un verdadero pordiosero y varios de ellos aceptan su causa (vv. 325-625).

Antes de ocuparnos de la aparición de un verbo vinculado a la ἀπάτη que nos permitirá interpretar los comportamientos de los personajes en términos similares a los implicados por Gorgias, quisiéramos ofrecer una consideración general sobre la comedia con el fin de enmarcar el uso de ese verbo. Desde sus primeras líneas, *Acarnienses* se vale de un isomorfismo entre las instituciones públicas de Atenas al establecer un paralelo entre el emplazamiento del teatro y el de la Asamblea. Diceópolis se encuentra sentado en un escenario teatral que hace las veces de Ἐκκλησία y por ello el público asiste simultáneamente a dos ‘espectáculos’: el teatral y el asambleario. Teniendo en cuenta que, en ocasiones, el órgano de la Asamblea podía sesionar en el espacio del Teatro de Dioniso y que las conductas del público en ambas esferas eran similares (observar, escuchar y

⁵³⁰ La Asamblea se reunía en la Pnix, una colina al sudoeste del ágora que durante el siglo V podía albergar, según evidencias arqueológicas, alrededor de seis mil personas.

⁵³¹ 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.

⁵³² Como parte de la serie de inversiones propias de la comedia, Diceópolis termina coordinando un asunto privado en la Ἐκκλησία, lugar por antonomasia de lo público.

juzgar), dicho paralelo no debía parecer extraño a los propios espectadores.⁵³³ Slater ubica este isomorfismo en el contexto de la meta-teatralidad a la que muchas de las comedias de Aristófanes apelan,⁵³⁴ pues, a contramano de otros intérpretes, el autor supone que ese recurso metadiscursivo no puede reducirse en Aristófanes a una simple ‘meta-tragedia’ ya que a menudo es incorporado para reflexionar y cuestionar la política de la *pólis*.⁵³⁵ Este marco signado por el isomorfismo entre las instituciones públicas atenienses allana el camino hacia el 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 ese sentido, urge señalar que en *Acarnienses* nos encontramos, por un lado, con sujetos que simplemente interpretan sus papeles dramáticos frente a los espectadores teatrales, pero luego, y complejizando la puesta en escena, nos encontramos con otros sujetos que interpretan dos papeles en simultáneo: uno para los espectadores (en tanto actores) y otro para los participantes de la *Ἐκκλησία* (en tanto falsos asamblearios). Uno de estos últimos, Pseudartabas, incorpora, con su nombre parlante la semántica de la falsedad y el engaño,⁵³⁶ pero es el propio Diceópolis quien denuncia, mediante un gesto meta-teatral, esa falsa apariencia apelando a la cuestión del engaño. Al percatarse de que los embajadores mienten afirmando que el Rey persa les enviará dinero, increpa a Pseudartabas afirmando que los diplomáticos los engañan (*ἐξαπατάω*) (v. 114). Sin duda alguna, este engaño se refiere a las palabras de esos personajes, pero también, según creemos, a sus apariencias. Los falsos embajadores están interpretando dos papeles en simultáneo y estos son: estético el primero (el actor de la pieza cómica) y político el

⁵³³ Ya hemos anticipado (véase *supra* cap. II.3) que, 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 *Ἐκκλησία* estaban influenciadas por la experiencia que estos mismos atenienses tenían como miembros de las audiencias teatrales y viceversa.

⁵³⁴ Al respecto, véase Taplin (1991: 11-2) quien asegura que Aristófanes es el más meta-teatral de los autores antes de Pirandello.

⁵³⁵ Slater (2002: 1-8) remonta el origen del concepto de ‘metateatro’ a la obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1966) de Abel. Allí, Abel vincula ese recurso con la aparición de un nuevo género teatral (definido epigramáticamente como “the world is a stage, life is a dream”) y encuentra en Shakespeare y el Siglo de Oro español a sus mejores ejemplos. Vale recordar aquí el lema que supuestamente se encontraba inscrito en el Globe Theatre, “Totus mundus agit histrionem”, al que ya nos hemos referido (véase cap. II). Sobre la inscripción de este lema en el Globe Theatre, véase Egan (2001).

⁵³⁶ 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.

segundo (el participante de una asamblea pública). Así, la aparición del verbo ἐξαπατᾶν parece confirmar las dos dimensiones del engaño – la retórica y la visual – y su localización en ese singular cruce entre estética y política que señalábamos a propósito de las reflexiones gorgianas.

Ahora bien, en *Acarnienses*, 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 la condición del ciudadano en la Asamblea. Por esta razón, la denuncia del engaño por parte de Diceópolis puede leerse como un gesto 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 opera nuevamente en los dos niveles: lo portan todos los personajes de la pieza y por duplicado aquellos que actúan en el espacio político representado sobre la escena. A este segundo grupo pertenecen los embajadores y Pseudartabas, pero también el propio Diceópolis quien, más allá de su acusación, termina apelando al mismo recurso denunciado con el objeto de evitar la violencia de los acarnienses. El protagonista decide arreglarse (ἐνσκευάζειν, v. 384) de la manera más miserable para enfrentar el 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 parlamento (vv. 414-6).⁵³⁷

Evidentemente, la intervención de Diceópolis con su doble disfraz (el de protagonista y el que lo transforma en mendigo) asocia sentidos teatrales y políticos y el inicio de su *rhexis* 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»”.⁵³⁸ 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”,⁵³⁹ pero además el mismo discurso es político en la medida en que hablará de la ciudad. Por último, cabe señalar que en este

⁵³⁷ Antes de dirigirse a lo de Eurípides, Diceópolis reflexiona sobre lo sucedido con la comedia del año anterior (tras la representación de *Los Babilonios* en el 426, Cleón acusó al comediógrafo ante el Consejo de haber ultrajado a los magistrados y difamado la ciudad ante los extranjeros). Al respecto, véase Gil Fernández (1993: 74 n.70) quien observa que, en esas líneas, el personaje rompe la ilusión dramática al hablar como actor-autor y no como *dramatis persona*.

⁵³⁸ La traducción le corresponde a Gil Fernández (1993).

⁵³⁹ Sobre el concepto de “tragedia” véase Cavallero (2006).

nivel particular del que estamos hablando (nivel 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. 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 en la Ἐκκλησία, a la hora de enfrentarse a los Acarnienses termina por apelar al uso de disfraces. El uso del engaño, claro está, no se restringe a la participación en los órganos asamblearios, sino que parece atravesar todo el ámbito público.⁵⁴⁰

Un último ejemplo del uso de la ἀπάτη en la comedia aristofánica nos lo brinda la obra *Asambleístas*, donde un grupo de mujeres, hartas de la administración masculina de los asuntos de la ciudad, resuelve acudir a la Ἐκκλησία con el objeto de tomar el poder en sus manos. No obstante, sabiendo que solo los ciudadanos tienen el derecho de hablar y discutir en ese órgano, las mujeres comandadas por Praxágora⁵⁴¹ 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,⁵⁴² 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). En el episodio yámbico, Cremes, quien ha presenciado lo sucedido en la Asamblea, le refiere a Blépiro – esposo de la heroína – que las mujeres (confundidas con hombres zapateros debido a la palidez de sus pieles) han logrado imponer su propuesta (vv. 370-475).⁵⁴³ Al regresar el coro, Praxágora presenta el programa de gobierno que consiste, de

⁵⁴⁰ En ese sentido, es posible mencionar la comedia *Aves* donde las analogías se establecen ya no entre la Asamblea y el teatro, sino entre toda la ciudad y la escena teatral. Los personajes Pisetero y Evélpides construyen en medio del aire (del πῶλος, *i.e.* del cielo, del lugar de las aves) una nueva *pólis* (vv. 172 y ss.), pero, como sugiere Slater (1997: 76), tal *pólis* 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 θεολογεῖον y la ὀρχήστρα. De esta forma, la interpretación de papeles guiada por la ἀπάτη se desarrollaría en una escena teatral que hace las veces de toda una *pólis*.

⁵⁴¹ Aristófanes ofrece nuevamente aquí un nombre parlante: un compuesto del verbo πράττω ('hacer') y el sustantivo ἀγορά ('plaza o mercado pública'), Praxágora es entonces "la que actúa en público".

⁵⁴² En dicho 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).

⁵⁴³ 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

manera sucinta, en una especie de comunismo primitivo en el que todos comparten todo (vv. 505-709).⁵⁴⁴ 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 fiestas.⁵⁴⁵

Las analogías establecidas en *Acarnienses* tanto al nivel de las instituciones como al nivel de los individuos vuelven a operar en *Asambleístas*. El espectador de esta última pieza se encuentra en presencia de actores 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. Tal propuesta encierra sentidos meta-teatrales y políticos, en la medida en que la participación en la Ἐκκλησία parece entenderse como una actuación teatral con su respectivo ensayo. En este marco, y aunque el espacio propio de la Asamblea queda fuera de escena, las reflexiones que ligan estética, política y ἀπάτη pueden reconocerse, de manera implícita o explícita, en tres cuestiones clave.

En primer lugar, en el protagonismo que adquiere el disfraz de los actores. Las referencias a los disfraces resultan frecuentes en la comedia y entre esas referencias se destacan aquellas en las que un cambio de vestimenta pone en evidencia un cambio de rol o estatus o aquellas otras en las que el travestismo de los personajes expone uno de los componentes esenciales del *métier* actoral: el de encarnar una identidad ajena mediante la investidura del disfraz.⁵⁴⁶ En los casos que estamos estudiando, ambas referencias 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:⁵⁴⁷ antes de enfrentarse a los acarnienses,

Tesmoforiantes y *Lisístrata*, 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.

⁵⁴⁴ 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 oikós a la ciudad, al respecto véase Bowie (1993: 254).

⁵⁴⁵ Al respecto, véase Fernández (2009: 30).

⁵⁴⁶ Al respecto, véase Fernández (2010) quien rastrea todas las referencias a los disfraces de los actores en la obra aristofánica y postula que el disfraz termina funcionando como una especie de tirano que gobierna las acciones de quienes lo portan.

⁵⁴⁷ Fernández (2010: 89-90). La autora supone, además, apoyada en un pasaje de *Tesmoforiantes* (v. 167), que la actuación por medio del disfraz ayuda a superar las limitaciones que impone la φύσις, pues aquello que no se posee la actuación ayuda a conseguirlo. Vale señalar que en la comedia *Tesmoforiantes*, el pariente de

Diceópolis se disfraza de pordiosero y solo después de ello comienza a hablar como tal, mientras que las mujeres practican sus discursos solo después de atarse las barbas masculinas. En el caso particular de *Asambleístas*, el disfraz elegido por las mujeres (acompañado de una típica retórica masculina)⁵⁴⁸ les permite participar en la Ἐκκλησία y actuar allí de forma eficaz. En este sentido, podría afirmarse que las condiciones de ingreso y participación en dicho órgano se reducen a la portación de las apariencias adecuadas y que, en última instancia, ser ciudadano equivale a aparentar serlo.⁵⁴⁹ Asimismo, en estos pasajes, la pieza se detiene, de manera implícita, en una antítesis típicamente sofisticada como la de νόμος-φύσις con el objeto de poner de relieve el carácter artificial de toda apariencia: las mujeres, a base de creatividad, transforman su aspecto y su forma ‘natural’ de hablar dejando al descubierto, como señala Ober, que las apariencias – lejos de ser una realidad objetiva – son un artefacto de la acción humana voluntaria que se adapta a las convenciones sociales.⁵⁵⁰

En segundo lugar, las 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 Ἐκκλησία: “¿Quién quiere tomar la palabra?” [v. 130]), lo cierto es que toda la escena parece remitir a la rutina actoral del disfraz y el juego de roles, a los ensayos previos a una puesta en escena.⁵⁵¹ 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 la correcta forma de representar 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.

Eurípides, Mnesíloco, es travestido con ropas de mujer para intervenir en las reuniones de las mujeres y además hace las veces de personajes trágicos (vv. 90, 145-50, 155, 184, 255-60, 265).

⁵⁴⁸ Praxágora declara que, durante un exilio, vivió con su marido cerca de la Pnix y allí aprendió a “fuerza de oír” a hablar como los oradores (v. 241-4).

⁵⁴⁹ Sobre la reducción de la participación a la portación de apariencias adecuadas en el órgano asambleario, véase Bowie (1993: 260).

⁵⁵⁰ Ober (1998): 136-8.

⁵⁵¹ Véase Fernández (2009): 35.

En tercero y último lugar, la aparición de la ἀπάτη 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, Praxágora comenta, respecto de una eventual mujer gobernante, que “...una vez en el poder, nunca podría ser engañada (ἐξαπατάω), es que ellas mismas están acostumbradas a engañar (ἐξαπατᾶν)” (v. 236-8).⁵⁵² La heroína presume que las mujeres apelan a la ἀπάτη de manera corriente y que ello les permite tanto detectar el engaño de los otros como – a diferencia del razonamiento gorgiano – no dejarse seducir por él. Aun así, queda claro que si el corazón de la empresa que emprenden con su grupo consiste en la encarnación de la figura masculina en el seno de la Ἐκκλησία, el referido engaño no puede sino plantear paralelos con los sentidos gorgianos. En efecto, nos encontramos nuevamente aquí (luego del ejemplo hallado en *Acarnienses*) con otro caso que implica la doble dimensión de la ἀπάτη – las mujeres hablan y se muestran como hombres – y un cruce entre política y estética: el juego de roles de las mujeres echa luz no solo sobre la representación teatral, sino además sobre el propio funcionamiento de la Asamblea en la que los ciudadanos también deben interpretar papeles.

Al incorporar la cuestión de la ἀπάτη, Praxágora parece reproducir un tópico extendido del mundo griego antiguo según el cual el engaño forma parte de los dictados de la naturaleza femenina, de las operaciones típicas de una mujer, tópico que se remonta a la figura de Pandora.⁵⁵³ Como consecuencia de ello, las mujeres, según advierte Zeitlin, cobran una identidad compleja que las hace más ‘personajes’ que los correspondientes masculinos, sobre todo gracias a su pericia en el manejo del disfraz y el doble discurso.⁵⁵⁴ 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 (tanto los diplomáticos como el propio Diceópolis) se sirven de estos recursos y aun así, en *Asambleístas*, los mismos hombres se dejan engañar por las mujeres.⁵⁵⁵ Siguiendo con la

⁵⁵² La traducción le corresponde a Fernández (2009).

⁵⁵³ Véase *Teog.* 585-602. Vernant (1965: 60-1) afirma que Pandora misma es “...una astucia, un engaño, un *dolos*, el engaño hecho mujer, la Apaté bajo la máscara de Filotes. Adornada por Afrodita con una irresistible caris, 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.”

⁵⁵⁴ Zeitlin (2002): 117.

⁵⁵⁵ Ober (1998: 142) sostiene que, en *Asambleístas*, los hombres presentes en la Ἐκκλησία solo llegan a ver hombres frente a sí (y no las mujeres que realmente son) debido a las propias convenciones políticas

figura de la mujer, y a partir de su notable presencia en las tragedias clásicas, la misma Zeitlin sugiere que el teatro podía constituir una especie de iniciación para los espectadores hombres en la medida en que ofrecía, sobre la escena, el juego de ser otro como paradigma de la construcción de la propia identidad.⁵⁵⁶ En esa línea, y desde las propuestas de Gorgias y Aristófanes, podemos suponer que el mismo teatro representa una escuela de ciudadanía, pues a la hora de actuar en el espacio público cada ciudadano necesita construir una fachada, un rol con el cual adecuarse a los valores comunales.

Hemos apelado a dos testimonios, vinculados de alguna u otra forma con el movimiento sofístico y, en particular, con Gorgias, con el fin de vislumbrar algún tipo de paralelo con el planteo que el leontinense propone sobre la ἀπάτη. En primera instancia, acudimos a un pasaje del tratado hipocrático *Sobre la dieta* donde el autor adscribe esa ἀπάτη tanto al trabajo del actor teatral que engaña a sus espectadores como a la conducta del ciudadano común que engaña en el ágora. Ahora bien, en el marco de ese plan que busca demostrar que las τέχναι imitan la naturaleza del hombre, el autor dietético sostiene que es propio del actor entrar de un modo y salir de otro, como es propio del hombre en general ser el mismo y no el mismo. Evidentemente, la ἀπάτη parece cobrar aquí sentidos estéticos y políticos e indicar esa transformación creativa que señalábamos a propósito de sus sentidos primigenios y que, según creíamos, eran retomados por el propio Gorgias. En segunda instancia, acudimos a la comedia aristofánica donde los paralelos con el planteo del sofista se hicieron más evidentes. Tanto en *Acarnienses* como en *Asambleístas*, el comediógrafo apela a una serie de recursos meta-teatrales cuyos despliegues suponen no solo una reflexión sobre los mecanismos propios del drama, sino también sobre la misma política. Como si reflexionar sobre el teatro implicara también, y en simultáneo, reflexionar sobre la πόλις y viceversa: el grupo comandado por Praxágora practica su futura intervención en la Asamblea y esa práctica remite a los ensayos teatrales; Diceópolis cuestiona la actuación en la Asamblea de Pseudartabas (como podría ser cuestionada la labor de un actor), pero luego, con el objeto de persuadir a los acarnienses, termina recurriendo a la experiencia y al arsenal de vestuarios del tragediógrafo Eurípides. Asimismo, en ambos casos los personajes incorporan la ἀπάτη: Diceópolis, ‘el de la

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.

⁵⁵⁶ Zeitlin (2002): 122-4.

ciudad justa', y Praxágora, 'la que actúa en público', denuncian, señalan y, tarde o temprano, terminan apelando al mismo engaño que, en el marco de esas reflexiones teatrales y políticas, pone en evidencia las dimensiones retórica y visual de las fachadas que tanto el actor como el ciudadano utilizan en el escenario o en el espacio público.

V.3: Balance: Gorgias y su enfoque performativo

Como hemos advertido en nuestra Introducción, el concepto de *performance* ya ha sido vinculado con el pensamiento de Gorgias por Cassin, quien supone que la sofística se caracteriza por la sustitución de la ontología por una *logología* y que esta *logología*, cifrada en los escritos gorgianos, implica una autonomía performativa del lenguaje. Examinando la tercera tesis del tratado *Sobre el no ser* y la concepción del *lógos* como poderoso soberano en *Encomio de Helena*, la autora advierte que, desde la óptica del sofista de Leontinos, el discurso no conmemora el ser sino que hace ser y, por ende, el ser aparece como un efecto del decir. De esta forma, Cassin concluye que el *lógos* sofístico es performativo no solo en un sentido epidíctico, sino también en un sentido austiniano, es decir, productor del mundo y, en particular, del mundo político.⁵⁵⁷ Asimismo, Consigny utiliza la noción de *performance* para estudiar los aspectos estilísticos y performativos de los escritos y de las piezas oratorias gorgianas, pues, según el autor, en ambos casos, el sofista apela a recursos teatrales para encarnar explícita e intencionalmente los roles que requieren las convenciones de cada género y situación.⁵⁵⁸

Ahora bien, a nuestro juicio, esas lecturas sobre el vínculo que puede establecerse entre el concepto de *performance* y el pensamiento de Gorgias resultan incompletas, en la medida en que no se detienen en la particular visión sobre el funcionamiento de la ciudad que brinda el sofista. Al examinar esa visión, es posible afirmar que el propio Gorgias plantea un enfoque de naturaleza performativa sobre la *pólis*. En efecto, a la hora de ocuparse de las intervenciones de los ciudadanos en el ámbito público, el leontinense parece enfocar dichas intervenciones como si fueran *performances* haciendo hincapié en sus aspectos visuales y, en última instancia, apelando a una metáfora de carácter teatral. A

⁵⁵⁷ Cassin (1995): 27-99. Sobre la concepción austiniana del lenguaje véase *supra* cap. II.

⁵⁵⁸ Consigny (2001): 167-202. El autor especifica que los roles encarnados por Gorgias son: el de erudito metafísico en el tratado *Sobre el no ser*, el de orador oficial ateniense en *Epitafio*, el de defensor de la mujer vilipendiada en *Encomio de Helena* y el papel del propio Palamedes en *Defensa de Palamedes*.

continuación y a modo de balance general, intentaremos señalar los puntos centrales de ese enfoque gorgiano que hemos presentado a lo largo del capítulo valiéndonos del marco que nos ofrece el trabajo de Goffman.⁵⁵⁹

En primera instancia, es necesario señalar que, en el discurso *Defensa de Palamedes*, Gorgias configura una especie de ámbito público que introduce por medio del término *ὑπαίθριος* – que, según apreciamos, comporta los sentidos de ‘bajo el cielo’, ‘al aire libre’ y, por extensión, ‘en público’ –, un ámbito signado por dos principios: el de visibilidad integral y el de reciprocidad visual. Tales principios garantizan que todos los integrantes de ese ámbito vean todo y todos sean vistos por todos, razón por la cual cobra una importancia decisiva aquello que resulta manifiesto (*φανερός*) a la mirada y opinión de los otros. En el mismo sentido, el orador exhorta a los jueces advirtiéndoles que su decisión será manifiesta (*φανερός*) para todos y que, si actúan injustamente, obtendrán una fama vergonzosa (*δόξης αίσχροῦς*). Por otro lado, en el discurso *Encomio de Helena*, la centralidad de las apariencias y de la visión recibe un particular tratamiento que se basa en el poder subyugante que tienen las imágenes, pues estas resultan capaces de modelar, por medio de la *ὄψις*, el alma de los hombres incluso en sus propias disposiciones. El sofista ejemplifica ese poder a través de varios casos que, justamente, giran en torno al cuerpo de los hombres – los *σώματα* de soldados armados, los *σώματα* elaborados por pintores y escultores y, por último, el bello *σῶμα* de Paris – cuerpos que pueden, en un extremo, privar del discernimiento y provocar locuras incurables y, en el otro extremo, desatar un deseo irrefrenable. Estas consecuencias extremas no hacen más que confirmar el valor trascendental tanto de las apariencias que los ciudadanos proyectan en el espacio público como del ojo que las percibe, ojo que se convierte en el centro neurálgico de las relaciones entre el hombre, los otros y el mundo.

El rol que juega la noción goffmaniana de ‘fachada’ puede ayudarnos a comprender las funciones de esas imágenes que los ciudadanos tornan manifiestas en el espacio público de la *pólis*, ya que ambas representan las dotaciones expresivas por medio de las cuales los agentes buscan adecuarse a las expectativas del auditorio, ofrecer una impresión idealizada de sí mismos y provocar ciertas reacciones en el receptor. En el caso de Gorgias, nos hemos encontrado con las observaciones de Palamedes respecto de la

⁵⁵⁹ Sobre los lineamientos del enfoque sociológico de Goffman, véase *supra* cap. II.2.

imposibilidad de mostrarse traidor a los ojos de sus compañeros en armas y las advertencias dirigidas a los jueces según las cuales mostrarse injusto supone obtener una fama vergonzosa y, por otro lado, hemos visto que las imágenes de los cuerpos pueden desatar miedos y pasiones extremas en el alma de los receptores. No obstante, más allá del rol de esas fachadas e imágenes, lo que parece confirmar el enfoque performativo gorgiano es la apelación a cierta metáfora teatral. Ya en *Encomio de Helena*, Gorgias parece acudir al modelo de los cuerpos de los actores que, junto al *lógos* pronunciado en un marco teatral, pueden provocar escalofríos terroríficos, compasiones y aflicciones. Sin embargo, es a partir del fragmento B23 que la metáfora teatral se vuelve más explícita.

Como hemos intentado demostrar, Gorgias parece extender el dominio de un concepto procedente del campo poético como el de *ἀπάτη* a todo el campo retórico mediante un singular cruce entre lo estético y lo político. En efecto, si en el fragmento B23, la *ἀπάτη* trágica es descrita como *δικαίᾱ* – un término que, denotando la conducta del hombre respetuoso de las normas, se extrapola al ámbito estético –, en el fragmento B23a y en el propio *Encomio de Helena*, la misma *ἀπάτη* es adscrita a intervenciones de índole retórico-políticas, extrapolarlo a esos ámbitos un término de naturaleza estética. Teniendo en cuenta este cruce, podría suponerse entonces que si en la tragedia el engaño es justo, en la ciudad lo justo es el engaño y, en este sentido, que Gorgias examina lo que ocurre en el teatro a través del prisma de la ciudad y lo que ocurre en la ciudad a través del prisma del teatro. Vale aclarar que, en principio, Gorgias toma el concepto de *ἀπάτη* – cuyos sentidos primigenios refieren al juego de la fantasía y a la actividad creativa que transforma una cosa en otra – de una tradición poética donde la verdad aparece asociada al olvido y al engaño. Mientras que, en el contexto específico de la tragedia, esa misma *ἀπάτη* resulta justa en la medida en que existe, según sugiere Plutarco, una especie de compromiso previo entre poetas/actores y espectadores. Ahora bien, en el campo retórico-político, el uso del engaño también parece resultar justo si tenemos en cuenta no solo la puesta en crisis de los valores de verdad y falsedad en el pensamiento gorgiano, sino también su comprensión de la *δόξα* como ese estado permanente e insuperable que caracteriza a la mayoría de los hombres.

En ese sentido, el funcionamiento de la tragedia pudo haber ofrecido al sofista un paradigma a la hora de comprender el comportamiento de los ciudadanos en el ámbito

público, pero no solo por esa supuesta justicia del engaño, sino también por la doble dimensión que implica la propia ἀπάτη. Hemos intentado demostrar que esa noción supone una dimensión retórica y otra visual y, por ello, es posible pensar que Gorgias plantea una estetización no solo del discurso,⁵⁶⁰ sino también de todo el conjunto de las intervenciones de los ciudadanos en la πόλις. Al igual que los actores sobre la escena trágica, los ciudadanos estarían apelando, en la arena pública, a la ἀπάτη para construir sus roles y mostrarse/hablar ante sus pares. Toda intervención pública implicaría entonces una *performance* similar a la de los actores teatrales en la que los ciudadanos – en ese espacio en el que todos ven todo y todos son vistos por todos – buscan mostrarse justos y honorables y persuadir a los otros por medio de sus cuerpos y sus palabras, pues, de lo contrario, la fama vergonzosa los sumiría en una muerte social. Este planteo gorgiano se nos ha revelado similar al que Protágoras ofrece en el diálogo homónimo de Platón, donde los ciudadanos deben mostrarse justos si pretenden evitar la locura y la expulsión del mundo de los hombres. En el caso de Gorgias, la misma μανία supone apartarse de los modos convencionales e intentar acciones vergonzosas que, tarde o temprano, conducen a la muerte social. La locura y la muerte representan entonces, en consonancia con los valores de la cultura griega, las instancias que interrumpen las relaciones visuales recíprocas que definen la propia vida de los ciudadanos.

Por último, hacia el final del capítulo, intentamos establecer ciertos paralelos entre la propuesta gorgiana sobre la ἀπάτη y otros dos *corpora* textuales que, según creemos, retoman, refuerzan y vuelven explícitos ciertos aspectos de dicha propuesta. De hecho, tanto en un pasaje del tratado hipocrático *Sobre la dieta* como en las comedias aristofánicas, hemos localizado la ἀπάτη en una serie de yuxtaposiciones de ámbitos políticos y estéticos que vinculan los quehaceres de los actores con los roles de los ciudadanos. Así, desde las críticas morales de un autor dietético, desde el prisma burlesco de la comedia o desde la propia visión sofística de Gorgias, la ἀπάτη es adscripta tanto a las intervenciones de los actores sobre la escena teatral como a la de los ciudadanos en el espacio público de la πόλις. Ambas intervenciones se encuentran signadas por la transformación creativa y por la proyección de unas determinadas apariencias que, en el caso del leontinense, parecen

⁵⁶⁰ Véase Spangenberg (2011: 90) quien plantea esa estetización del discurso público por parte de Gorgias.

responder a los acuerdos establecidos entre las partes involucradas en los contextos específicos de producción como el teatro o la ciudad.

Conclusiones finales

Los teatros silenciosos se volvieron clamorosos,
como si conocieran lo bello y lo que no lo es en las artes
y una teatrocracia suplantó en la música a la aristocracia.

Platón, *Leyes* (701a)

Al iniciar nuestro trabajo, señalamos, por un lado, que una de las características definitorias de la *pólis* ateniense consiste en la delimitación de una esfera pública y, por otro lado, que el movimiento sofístico representa la emergencia de un discurso que echa luz y, en algunos casos, fundamenta las nuevas prácticas y experiencias políticas que se consuman justamente en esa esfera. Entonces, dado el cruce de ambos fenómenos, hemos establecido una hipótesis general de trabajo que diera cuenta de la elaboración por parte de los sofistas más destacados de un enfoque de naturaleza performativa sobre aquellas prácticas ciudadanas. En este sentido, hemos dividido esa hipótesis general en seis puntos, considerando que los sofistas: a) subrayaron la delimitación de las esferas privada y pública de la *pólis*; b) interpretaron las intervenciones de los ciudadanos en esa esfera pública como una determinada proyección de palabras y apariencias; c) estimaron que esas apariencias constituyen el eje y el sostén de la propia *pólis* y que, por medio de ellas, los ciudadanos cumplen con una serie de roles que implican aparentar lo instituido por la comunidad y ocultar aquello que lo contraría; d) apelaron – de forma explícita o implícita – al paradigma teatral imperante en la época a la hora de considerar dichas apariencias y e) evidenciaron la preeminencia sobre los comportamientos ciudadanos de un sentimiento como la vergüenza. Asimismo, planteamos que: f) dicho enfoque performativo resulta coherente con ciertos postulados gnoseológicos y anti-ontológicos (o, en todo caso, de una indeterminación ontológica) que los sofistas habrían desarrollado cuestionando el acceso del hombre a lo real y privilegiando, en su lugar, el espacio del aparecer. Por lo tanto, teniendo en cuenta estos seis puntos en los que hemos dividido nuestra hipótesis general, a continuación, buscaremos recapitular y articular las conclusiones parciales que hemos alcanzado en cada uno de los capítulos dedicados a Protágoras, Antifonte y Gorgias.

Creemos que resulta conveniente comenzar esa recapitulación por el último punto, en la medida en que el posicionamiento gnoseológico y ‘ontológico’ de los sofistas puede

proporcionarnos una serie de coordenadas donde situar su enfoque sobre la *pólis*. En el examen de ese posicionamiento, hemos advertido, en primer lugar, que Protágoras – a través de la sentencia de la *homo-mensura* – erige al hombre en medida no de lo que las cosas son en sí mismas, sino de lo que las cosas son en relación con el propio hombre (de ahí el uso del término *χρήματα*) y tal relación se encuentra signada por la *φαντασία*. El hombre sólo cuenta con (a)pareceres, mientras que el contacto con aquello que pueda haber más allá de los fenómenos, con lo que las cosas puedan ser en sí mismas, se encuentra coartado. Por esta razón, al enfrentarnos al posicionamiento del abderita, hemos optado por hablar de una indeterminación ontológica. En segundo lugar, hemos visto que Gorgias sugiere que el estatus del objeto pensado por el hombre es imposible de precisar debido a la inconsistencia de los métodos para detectarlo y que, por ende, se debe operar como si no existiera un correlato. Además, ese supuesto correlato – virtualmente incognoscible e ininteligible – no podría ser objeto del *lógos* humano porque este *lógos* sólo se dice a sí mismo, “quien dice no dice ni un sonido ni un color, sino un discurso”. Aunque, a los ojos del leontinense, el discurso humano obtiene una autonomía proliferante al convertirse en un poderoso soberano que lleva a cabo obras divinas, lo cierto es que las cosas que subsisten afuera (*τὰ ὄντα*) han quedado más allá de su alcance. Por otro lado, el mismo Gorgias parece resumir en clave trágica la situación gnoseológica del hombre al sugerir que, si bien existen apariencias que coinciden con el ser, ocurre que es imposible detectarlas y aislarlas en el campo de *τὸ δοκεῖν*. Finalmente, hemos observado que Antifonte no ofrece precisiones a la hora de describir el espacio gobernado por la *φύσις* (a excepción de los valores de la vida y la muerte que se le adscriben) y que, asimismo, guarda silencio sobre las consecuencias de la *ἀλήθεια*. Muy por el contrario, el mismo Antifonte se encarga de detallar los males determinados por la *δόξα* y por el *νόμος* (hablamos, claro está, de la *αἰσχύνη* y la *ζημία*).

Establecidos esos parámetros ‘ontológicos’ y gnoseológicos, resulta evidente que, bajo la óptica sofística, el ámbito humano ha quedado severamente restringido a la esfera del aparecer. Ahora bien, el espacio donde gobierna la *φαντασία*, donde se agrupan *τὰ χρήματα*, donde el *lógos* ejerce su verdadero poder y donde el *νόμος* y la *δóξα* deciden los destinos de los sujetos, no es otro que el espacio público y político de la ciudad. En ese sentido, y en relación con el punto (a), hemos observado que Protágoras distingue una

dimensión pública a través de la incorporación de las virtudes del αἰδώς y la δίκη. En efecto, las normas y los usos que implica la δίκη son aquellos que el ciudadano debe exhibir en público, mientras que el αἰδώς – al regular la adhesión a los valores comunales – entraña una red de miradas que garantiza el valor clave de la esfera en cuestión: la plena publicidad de lo que se dice y hace. Por otro lado, en los *Dissoi Lógoi* (opúsculo de posible filiación protagórica), la delimitación de esferas se torna evidente, ya que se subrayan las diferencias entre las acciones realizadas en el interior de los hogares (ἐνδοῖ), en soledad (ἡσυχία), al amparo de las murallas, y aquellas otras realizadas en el exterior (ἔξω), en la palestra, en un espacio donde es posible ver (ὄραω). En el caso de Antifonte, la demarcación se opera mediante la agrupación de las nociones de νόμος – μάρτυρος – δόξα, por un lado, y las de φύσις – μόνος – ἀλήθεια, por el otro. Dicha agrupación nos permite hablar de un espacio signado por la publicidad (garantizada por los testigos y las opiniones y/o apariencias que entraña la δόξα) y de otro signado por la privacidad que supone la soledad. El primer ámbito es el político por antonomasia, mientras que el segundo, desde la particular perspectiva de Antifonte, solo parece poder distinguirse en el vacío de lo político, en la retirada de lo público. La φύσις se descubre si se retiran las leyes que rigen sobre los ojos, los oídos, las manos, los pies y el espíritu, pero lo que subsiste luego de esa retirada solo aflora en el secreto de lo privado. Finalmente, Gorgias parece configurar una especie de ámbito público por medio del término ὑπαίθριος – que connota la idea de ‘en público’ –, un ámbito condicionado por dos principios: el de la visibilidad integral y el de la reciprocidad visual. Tales principios garantizan que todos los miembros vean todo y todos sean vistos por todos, razón por la cual cobra una importancia decisiva aquello que resulta manifiesto (φανερὸς) a la mirada y opinión de terceros.

En relación con los puntos (b) y (c) – *i.e.* con la interpretación de las intervenciones ciudadanas en la esfera pública como una determinada proyección de palabras y apariencias y la consideración de esas apariencias como el eje y el sostén de la *pólis* –, hemos notado que, a la hora de ocuparse de las acciones de los πολῖται en el marco de la virtud política, Protágoras se detiene específicamente en la cuestión de las apariencias. Esa maniobra protagórica no solo se vislumbra en su insistencia en la importancia de las virtudes del αἰδώς y la δίκη – virtudes que se convierten en condiciones *sine qua non* para la existencia de una ciudad –, sino también en el uso del verbo οἶδα y de

la noción de φαντασία. En efecto, a través de esos usos, el abderita pone en evidencia el particular entramado de la esfera pública en el que cada ciudadano debe aparentar justicia, pues, de lo contrario, si es visto y escuchado por otros cuando se muestra y habla contra la mayoría, será declarado loco pudiendo perder su lugar entre los hombres. A lo mismo se refiere Gorgias cuando advierte que la locura consiste en perpetrar acciones inconvenientes y vergonzosas como la de traicionar a Grecia, acción que puede derivar en una ‘muerte social’. Asimismo, dada la visibilidad integral de la esfera pública, el leontinense hace hincapié en aquello que los ciudadanos tornan manifiesto (φανερός) a los ojos de terceros, ya que al mostrarse injustos esos ciudadanos obtendrán una fama vergonzosa y perderán la confianza de sus pares. Por último, en su análisis del rol de la δικαιοσύνη, Antífonte reduce su alcance al ámbito público. De hecho, los ciudadanos solo deben mostrarse justos en ese espacio debido a la presencia de potenciales testigos y a los peligros que acarrea ser observado cometiendo injusticia (los peligros de la ἀσχύνη y de la ζημία). Cada ciudadano debe proyectar su apariencia en el espacio público teniendo en cuenta la mirada del μάρτυρος, mientras que en privado (solo y sin testigos) puede obedecer los dictados de la φύσις.

Ahora bien, con respecto al punto (d) – *i.e.* a la presencia del modelo teatral en las reflexiones sofisticas –, corresponde señalar que, en un enfoque en el que se insiste sobre las apariencias que proyectan los ciudadanos en un determinado espacio y sobre las miradas que contemplan dichas apariencias, el fenómeno teatral (verdadero paradigma cultural del pueblo ateniense) resulta ejemplar. De hecho, si la dinámica básica del drama antiguo suponía el uso de un disfraz mimético por medio del cual el actor sostenía la ilusión sobre la escena, el trabajo de ese actor representa un notorio modelo para el ciudadano de la *pólis* que debía aparentar ciertos valores en el espacio público. La apelación a la metáfora teatral es una característica esencial de todo enfoque performativo y los sofistas han acudido a ella de formas implícitas o explícitas. En primer lugar, Protágoras propone un ejercicio mental en el que Sócrates debe equiparar no solo su discurrir por la ciudad con un discurrir por la escena teatral, sino también a los πολῖται con personajes del coro de una comedia; en ambos casos, las relaciones interpersonales se definen por los pareceres y los apareceres de los involucrados. En segundo lugar, Antífonte apela, en su rol de logógrafo, al universo mítico y visual compartido por los

atenienses y a los condicionamientos recíprocos entre la experiencia de juzgar en el teatro y en la corte con el objeto de equiparar a la madrastra, como acusada, con un personaje teatral. Poniendo en paralelo el rol de dicha imputada con el de Clitemnestra, el logógrafo intenta comparar no solo la trama jurídica de la tragedia con el juicio en cuestión, sino también la propia apariencia del personaje (aquel que sale a escena presa de la embriaguez del crimen y celebrando la sangre derramada) con la supuesta madrastra homicida. Mediante tal operación, Antifonte estaría buscando recrear, ante los *δικασταί*, la imagen negativa de una mujer que probablemente estuviera ausente en el estrado y construir el perfil necesario para la intencionalidad jurídica del denunciante. Así la imagen de un actor sobre la escena parece ocupar el vacío dejado por la acusada. En tercer lugar, hemos intentado probar que Gorgias podría estar apelando a un elemento clave del fenómeno trágico como el de la *ἀπάτη* a la hora de enfocar las intervenciones de índole retórico-políticas de los ciudadanos. Gracias a un singular cruce entre los ámbitos de la estética y la política, el leontinense parece establecer una estetización de la esfera política que, dada la doble dimensión de la *ἀπάτη*, cubriría no solo el discurso, sino también el aspecto visual de las intervenciones de los *πολιται*.

Por último, en relación con el punto (e), hemos podido advertir que el enfoque sofisticado sobre el comportamiento ciudadano en el espacio público de la *pólis* se detiene especialmente en la preeminencia de un sentimiento como la vergüenza. La acentuación de ese sentimiento es del todo coherente con el resto de los puntos que estamos recapitulando, en la medida en que el funcionamiento del *αἰδώς* y de la *αἰσχύνη* depende de las normas ideales de la sociedad, de la mirada de terceros y de lo que se exhibe frente a ellos. En este sentido, observamos que en la propuesta protagórica los límites que impone lo *αἰσχρόν* son interiorizados por los niños atenienses no bien comienzan a hablar y a comprender lo que otros dicen, mientras que el *αἰδώς* sella la pertenencia de los miembros de la *pólis* a través de una red de miradas que cubre el espacio público y regula la adhesión a los valores comunales (adhesión que, como ya hemos indicado, consiste en la apariencia de justicia). Por otro lado, Antifonte resalta el valor de la *αἰσχύνη* en la esfera pública como ese castigo que les sobreviene a aquellos que transgreden las normas. Evidentemente, dicho castigo alude a la deshonra social que se materializa a través de la opinión de los otros, pero, como hemos intentado demostrar, también podría estar

apuntando a las eventuales apariencias proyectadas por los sujetos. En su rol prospectivo y desde su lugar en el horizonte de los castigos, la *αἰσχύνη* puede funcionar como catalizador de la proyección del yo en el espacio público, pues, con el objeto de evitar la deshonra social, el sujeto inhibe ciertas acciones y procura mostrarse acorde a las normas. Por su parte, Gorgias termina reafirmando la constelación de sentidos de la vergüenza al sostener que mostrarse injustos ante los otros acarrea una fama vergonzosa que debe evitarse por todos los medios, ya que provoca la pérdida de la confianza y, a su vez, desemboca en una muerte social.

El enfoque sofístico sobre el funcionamiento de la *pólis* se nos revela, finalmente, como una singular cartografía de la esfera pública en cuya superficie se destacan las apariencias proyectadas por los ciudadanos y las miradas de sus pares que las contemplan. Ambos hitos de lo público parecen señalar los límites del saber humano y los límites de los pactos de sociabilidad. En efecto, por una parte, el correlato de cualquier fenómeno (de cualquier apariencia) resulta trágicamente incognoscible e incommunicable y, por otra parte, la transgresión – ante el ojo público – de las apariencias convenidas supone una especie de muerte social. La esfera pública, esa esfera de la visibilidad total, requiere que cada *πολίτης* exhiba las normas sancionadas por la comunidad y, en simultáneo, mantenga en secreto aquello que las contraría. De esa forma, el rol de los ciudadanos – agentes de toda una semántica visual inscrita en un cuerpo regulado por cuanto puede y cuanto no puede esperarse de él – se acerca sensiblemente al de los actores que, en el espacio ficcional de la escena teatral, aparecen encarnando un papel ante la mirada atenta de los espectadores.

Casi un siglo después del auge del enfoque elaborado y compartido por Protágoras, Antifonte y Gorgias, Platón interpretará los fenómenos de la sofística y el teatro como los signos y catalizadores de los peligros de la democracia. Poetas, actores y sofistas aparecen, a los ojos de Platón, como imitadores surgidos al calor de una ciudad lujosa y afiebrada.⁵⁶¹ En ciudades de ese tipo, tales imitadores propagan la idea de que lo imitado es la verdad e, impulsada por ellos, la mayoría produce semejanzas e imitaciones de la justicia por medio de hechos y palabras.⁵⁶² Y aunque en ese marco la mayor perfección en la injusticia

⁵⁶¹ Sobre esa ciudad lujosa y afiebrada presentada por Sócrates, véase *Rep.* II, 369b-374d; en relación con las vinculaciones entre sofística y lujo, véase *Gorg.* 462b-466a.

⁵⁶² Véase *Sof.* 267c.

consista en parecer justo sin serlo, la conclusión de Sócrates es clara y categórica: se debe cuidar no de parecer bueno sino de serlo, tanto en público como en privado.⁵⁶³ Evidentemente, en una Atenas al borde de la decadencia, lejos quedó la visión sofística de una ciudad que se sostenía en la trágica condición del ciudadano que no puede *ser* más que apareciendo, que no puede *ser* más que representando un papel. Lejos quedó aquella ciudad cuyos destinos se jugaban en los precarios decires y apareceres de sus *πολιται*.

⁵⁶³ Véase *Gorg.* 517b.

ABREVIATURAS

<i>Acar.</i>	Aristófanes, <i>Acarnienses</i>
<i>Adv. Math.</i>	Sexto Empírico, <i>Adversus Mathematicus</i>
<i>Ag.</i>	Esquilo, <i>Agamenón</i>
<i>Aj.</i>	Sófocles, <i>Áyax</i>
<i>Alc.</i>	Eurípides, <i>Alcestis</i>
<i>Asam.</i>	Aristófanes, <i>Asambleístas</i>
<i>Ath.</i>	Aristóteles, <i>Constitución de los atenienses</i>
<i>Av.</i>	Aristófanes, <i>Aves</i>
<i>Banq.</i>	Platón, <i>Banquete</i>
<i>Brut.</i>	Cicerón, <i>Brutus</i>
<i>Crát.</i>	Platón, <i>Crátilo</i>
<i>Crit.</i>	Platón, <i>Critón</i>
<i>Cyr.</i>	Jenofonte, <i>Cinegético</i>
<i>DA</i>	Aristóteles, <i>Acerca del alma</i>
<i>De Cor.</i>	Demóstenes, <i>Sobre la Corona</i>
<i>DK</i>	Diels–Kranz, <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i>
<i>DL</i>	<i>Dissoi Lógoi</i>
<i>Ed. R.</i>	Sófocles, <i>Edipo Rey</i>
<i>EH</i>	Gorgias, <i>Encomio de Helena</i>
<i>EN</i>	Aristóteles, <i>Ética a Nicómaco</i>
<i>Eutid.</i>	Platón, <i>Eutidemo</i>
<i>Fed.</i>	Platón, <i>Fedón</i>
<i>Fedr.</i>	Platón, <i>Fedro</i>
<i>Glor. Ath.</i>	Plutarco, <i>De gloria Atheniensium</i>
<i>Gorg.</i>	Platón, <i>Gorgias</i>
<i>He.</i>	Eurípides, <i>Helena</i>
<i>Hec.</i>	Eurípides, <i>Hécuba</i>
<i>Híp.</i>	Eurípides, <i>Hipólito</i>
<i>Hist.</i>	Heródoto, <i>Historia</i>
<i>Hist. Pel.</i>	Tucídides, <i>Historia de la Guerra del Peloponeso</i>
<i>IA</i>	Eurípides, <i>Ifigenia en Aúlida</i>

<i>Il.</i>	Homero, <i>Ilíada</i>
<i>Ion</i>	Eurípides, <i>Ion</i>
<i>IT</i>	Eurípides, <i>Ifigenia en Tauride</i>
<i>Ley.</i>	Platón, <i>Leyes</i>
<i>Med.</i>	Eurípides, <i>Medea</i>
<i>Men.</i>	Platón, <i>Menón</i>
<i>Met.</i>	Aristóteles, <i>Metafísica</i>
<i>MXG</i>	Anónimo Pseudo-Aristóteles, <i>De Melisso, Xenophane, Gorgia</i>
<i>Od.</i>	Homero, <i>Odisea</i>
<i>Op.</i>	Hesíodo, <i>Trabajos y días</i>
<i>P.</i>	Píndaro, <i>Pítica</i>
<i>PB.</i>	Esquilo, <i>Prometeo Encadenado</i>
<i>Pers.</i>	Esquilo, <i>Persas</i>
<i>Pol.</i>	Aristóteles, <i>Política</i>
<i>Polít.</i>	Platón, <i>Político</i>
<i>Prot.</i>	Platón, <i>Protágoras</i>
<i>Ran.</i>	Aristófanes, <i>Ranas</i>
<i>Rep.</i>	Platón, <i>República</i>
<i>Ret.</i>	Aristóteles, <i>Retórica</i>
<i>SNS</i>	Gorgias, <i>Sobre el no ser</i>
<i>SV</i>	Antífonte, <i>Sobre la verdad</i>
<i>Sof.</i>	Platón, <i>Sofista</i>
<i>Teet.</i>	Platón, <i>Teeteto</i>
<i>Teog.</i>	Hesíodo, <i>Teogonía</i>
<i>Tesm.</i>	Aristófanes, <i>Tesmoforiantes</i>
<i>Th.</i>	Tucídides, <i>Historia de la guerra del Peloponeso</i>
<i>Tim.</i>	Platón, <i>Timeo</i>
<i>Thgn.</i>	Teognis
<i>Traq.</i>	Sófocles, <i>Traquinias</i>
<i>Tr.</i>	Eurípides, <i>Troyanas</i>
<i>VS</i>	Filóstrato, <i>Vida de los sofistas</i>

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones, traducciones y comentarios

Sofistas

- Capizzi, A. (1955): *Protagora: le testimonianze e i frammenti*, Firenze, G. S. Sansoni.
- Decleva Caizzi, F. (1969): *Antiphontis Tetraloeiae, Testi e Documenti per lo studio dell'antichità* XXXVIII, Milán-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino.
- (1989): “Antipho”, en Adorno, F. *et. al.* (eds.): *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, pp. 176 –236, Florence, Olschki.
- Díaz, M. E. y Spangenberg, P. (trads.) (2011): Gorgias, *Sobre el no ser*, Buenos Aires, Ediciones Winograd.
- Diels, H. y Kranz, W. (1951-1952⁶): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 3 vols. (DK)
- Gagarin, M. (1997): *Antiphon. The Speeches*, Cambridge, CUP.
- (1998): “Antiphon”, en Gagarin, M. y MacDowell (trads.): *Antiphon & Andocides*, Austin, University of Texas Press, pp. 1-92.
- (2002): *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin, University of Texas Press.
- Gernet, L. (1923): *Antiphon. Discours suivis des fragments d'Antiphon le Sophiste*, Paris, Les Belles Lettres.
- Giombini, S. (2012): *Gorgia epidittico. Commento filosofico all'Encomio di Elena, all'Apologia di Palamede, all'Epitafio*, Perugia, Aguaplano.
- Marcos, G. E. y Davolio, M. C. (2011): *Gorgias. Encomio de Helena*, Buenos Aires, Ediciones Winograd.
- MacDowell, D.M. (1982): *Gorgias. Encomium of Helen*, Bristol, Bristol Classical Press.
- Melero Bellido, A. (1996): *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- Pendrick, G. J. (2002): *Antiphon the Sophist: The Fragments*, Cambridge.
- Piqué Angordans, A. (1985): *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona, Bruguera.
- Redondo, J. (1991): *Antifonte. Andócides. Discursos y Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- Sprague, K. R. (ed.) (1972): *The older sophist*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Untersteiner, M. (1949-1967): *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Florencia, La Nuova Italia, 4 vols.

Platón

- AA.VV. (1980-1999): *Platón, Diálogos*, Madrid, Gredos, 9 vols.
- Adam, J. y Adam, A. M. (eds.) (1905): *Platonis Protagoras*, Cambridge, CUP.
- Arieti, J. A. y Barrus, R. M. (2010): *Plato's Protagoras*, Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers.
- Boeri, M. (2006): *Platón. Teeteto*, Buenos Aires, Losada.
- Burnet, J. (1900-1907): *Platonis Opera*, Oxford, 5 vols.
- Canto-Sperber, M. (1993): *Platon, Gorgias*, Paris, GF Flammarion.
- Chambry, E. (1967): *Platon. Protagoras*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Croiset, A. y Bodin, L. (trads.) (1948): *Platon. Protagoras*, París, Les Belles Lettres.
- Divenosa, M. (2006): *Platón. Protágoras*, Buenos Aires, Losada.
- Duke, E. A. et. al. (eds.) (1995): *Platonis Opera*, vol. I, Oxford, Oxford Classical Texts.
- Eggers Lan, C. (1986): *Platón. Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos.
- García Gual, C. (1982): *Platón. Protágoras en AA.VV.: Diálogos*, Vol. I, Madrid, Gredos.
- Guthrie, W. K. C. (1956): *Plato: Protagoras and Meno*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Ildefonse, F. (1997): *Platon. Protagoras*, Paris, Flammarion.
- Taylor, C.C.W. (1976): *Plato, Protagoras. Revised Edition*, Oxford, OUP.
- Vegetti, M. (ed.) (1998): *Platone. La Repubblica. Vol. II. Libri II e III*, Bibliopolis, Napoli.

Aristófanes

- Balzaretti, L. (2007): *Aristófanes. Aves*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- (2010): *Aristófanes. Las Tesmoforiantes*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Cavallero, P. (et. al.) (2008): *Nubes de Aristófanes*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Dover, K. (1968): *Aristophanes' Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- Olson, S. D. (2002) (ed.): *Aristophanes' Acharnians*, Oxford, OUP.
- Fernández, C. (2009): *Aristófanes. Las Asambleístas*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Fernández, P. y Schwartz, S. (2011): *Aristófanes. Ranas*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Sommerstein, A. H. (1980): *The Comedies of Aristophanes, Vol. I: Acharnians*, Warminster, Aris & Phillips.

Otros

- Bernardakis, G. N. (1888): Plutarch, *Moralia*, Leipzig, Teubner, Vol. I.
- Cornavaca, R. (2009): Presocráticos: *Fragments II*, Buenos Aires, Losada.
- Crespo, E. (2008): Homero: *Ilíada*, Barcelona, RBA Libros.
- Cruces, J. L., Campos Daroca, J., Marques Guerrero, M. A. (eds. y trads.) (2005): Alcídamente de Elea. *Testimonios y fragmentos*; Anaxímenes de Lámpsaco. *Retórica a Alejandro*, Madrid, Gredos.
- Finglass, P. J. (2007): Píndaro: *Pythian Eleven*, Cambridge, CUP.
- García Gómez, M., Ladero M. A. y Zamarriego (eds.) (1984): Juan de Salisbury: *Policraticus*, Madrid, Editora Nacional.
- Grimaldi, W. M. A. (1988): Aristotele. *Rhetoric II. A Commentary*, New York, Fordham University Press.
- García Gual, C., Lara Nava, M. D., López Férez, J. A. y Torres, H. (1990): Hipócrates: *Juramento Hipocrático. Tratados Médicos*, Madrid, Gredos.
- Jiménez, A. P. (2000): Hesíodo: *Obras y Fragmentos*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Joly, R. (1984): Hippocrate: *Du Regime*, Berlin, Akademie Verlag.
- Labiano, J. M. (1999): Eurípides: *Tragedias II*, Madrid, Cátedra.
- Lucas, D. W. (1968): Aristotle. *Poetics*, Oxford, Clarendon Press.
- Nápoli, J. T. (2007): Eurípides: *Tragedias I. Alceste, Medea, Hipólito, Andrómaca*, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Perea Morales, B. (2000): Esquilo: *Tragedias*, Madrid, Gredos.
- Racionero, Q. (1982): Aristóteles: *Retórica*, Madrid, Gredos.
- Rodríguez de Sepúlveda, M. (1985): Apolodoro: *Biblioteca mitológica*, Madrid, Editorial Gredos.
- Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I. (2005): Aristóteles. *Política*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Torres Esbarranch, J. (1990): Tucídides: *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid, Gredos.

Instrumenta Studiorum

- Benveniste, E. (1969): *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes. II. Pouvoir, droit, religion*, Paris, Minuit.

- Chantraine, P. (1968): *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.
- Liddell, H. & Scott, J. (1996): *Greek English Lexicon*, 9^oed., Oxford, Clarendon Press. (LSJ)
- Oxford Dictionaries Online* (2013), Oxford University Press.
- Rodríguez Adrados, F. (dir.) (1980ss.): *Diccionario Griego-Español*, Madrid. (DGE)
- Smyth, G. M. (1984): *Greek grammar*, Cambridge, Harvard University Press.
- Thesaurus Linguae Graecae* (2001), Silver Mountain Software, Irvine California.

Secundaria

- Adkins, A. W. H. (1960): *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford, Clarendon Press.
- (1983): “Form and Content in Gorgias' Helen and Palamedes: Rhetoric, Philosophy, Inconsistency and Invalid Argument in Some Greek Thinkers”, en Anton, J. P. y Preus, J. (ed.): *Essays in Ancient Greek philosophy*, 2, Albany, State University of New York Press, pp. 107-128.
- Allan, W. (2005): “Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition”, en Gregory J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, pp. 71-82.
- Allen, D. (2005): “Greek Tragedy and Law”, en Gagarin, M. y Cohen, D. (eds.): *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, CUP.
- Álvarez; L. M. (2012): “Una visión sofística del pacto social. Las palabras y las apariencias como sostenes del acuerdo”, en Livov, G. y Spangenberg , P. (eds.): *La palabra y la ciudad. Retórica y política en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, pp. 261-84.
- Arendt, H. (1958): *The human condition*, Chicago, The University of Chicago Press (citamos según trad. esp. de Gil Novales, R. (2009): *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós).
- Auslander, P. (2003) (ed.): *Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies*, Oxon, Routledge.
- Austin, J. (1962): *How To Do Things With Words*, Oxford, OUP.
- Avery, H. (1982): “One Antiphon or two?”, en *Hermes*, 110, pp. 145-58.
- Barnes, J. (1982): *The Presocratic philosophers*, New York, Routledge.

- Bers, V. (1994): “Tragedy and rhetoric”, en Worthington, I. (ed.): *Persuasion: greek rhetoric in action*, London, Routledge, pp. 176-196.
- Bieber, M. (1961): *The Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press.
- Bignone, E. (1938): *Studio sul pensiero antico*, Nápoles, Loffredo.
- Block, E. (1985): “Clothing Makes the Man: A Pattern in the Odyssey”, en *Transactions of the American Philological Association*, 115, pp. 1-11.
- Bonnazzi, M. (2010): *I sofisti*, Roma, Carocci editore.
- 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.
- (2007): “Gorgias the Sophist and Early Rhetoric”, en Worthington, I. (ed.): *A Companion to Greek Rhetoric*, Blackwell Publishing, pp. 37-46.
- Brisson, L. (1975): “Le mythe de Protagoras. Essais d'analyse structurale”, en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 20, pp. 7-37.
- (1994): *Platon. Les mots et les mythes: Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?*, Paris, Éditions La Découverte.
- (2000): “Les sophistes”, en Cantó Sperber, M. (ed.): *Philosophie grecque*, Paris, PUF.
- Buis, E. (2009): “Fragmentos de un discurso jurídico: la descontextualización del léxico judicial y su eficacia cómica en *Comensales* de Aristófanes”, en *EMERITA*, LXXVII 1, pp. 79-108.
- (2010): “El recurso a la imaginaria mítico-dramática como estrategia judicial en *Contra la madrastra* de Antifonte”, en *Homenaje a Paola Vianello de Córdoba*, México, UNAM (*En prensa*).
- Burke, K. (1957): “Ritual drama as «hub»”, en Auslander, P. (2003) (ed.): *Performance. Critical concepts in Literary and Cultural Studies*, Oxon, Routledge, pp. 72-90.
- Burkert, W. (1977): *Griechische Religion. Der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer (citamos según trad. esp. de Bernabé, H. (2007): *Religión griega. Arcaica y Clásica*, Madrid, Universidad Complutense).
- (1992): “Athenian cults and festivals”, en *The Cambridge Ancient History. Volume V, The Fifth Century B.C.*, Cambridge, CUP, pp. 245-67.

- Burns, T. (2002): *Erving Goffman*, New York, Routledge.
- Butler, J. (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge
(citamos según trad. esp. de Muñoz, A. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós).
- (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge.
- Cairns, D. (1993): *Aidōs. The psychology and ethics of honour and shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- (2010): “Shame” en Gagarin, M. (ed.): *The Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Oxford, OUP, Vol. 6, pp. 297-8.
- Calogero, G. (1957): “Gorgias and the Socratic Principle *Nemo sua sponte peccat*”, en *The Journal of Hellenic Studies*, LXXVII, pp. 12-7.
- Capizzi, A. (1955): *Protagora, le testimonianze e frammenti*, Firenze, Sansoni.
- (1990): *I sofisti ad Atene. L'uscita retorica dal dilemma tragico*, Bari, Levante.
- Carawan, E. (1993): “The *Tetralogies* and Athenian Homicide Trials”, en *AJP*, 114, pp. 235–70.
- Carey, C. (2000): “Comic Law”, en *Annali dell'Università di Ferrara*, Sezione Lettere, N. S. n° 1, pp. 65-85.
- Cartledge, P. (1997): “Deep plays: theatre as process in Greek civic life”, en Easterling, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-35.
- Cassin, B. (ed.) (1986): *Positions de la sophistique*, Paris, Vrin.
- Casertano, G. (1982): “«I dadi di Zeus sono sempre truccati». Considerazioni sulla parola, l'occhio e le passioni nell'Ellena di Gorgia”, en *Discorsi*, 2, pp. 7-27.
- (1995): “L'ambigua realtà del discorso nel *Peri tou me Ontos* di Gorgia (con un accenno all'Elena)”, en *Philosophica*, V, pp. 3-18.
- Cassin, B. (ed.) (1986): *Positions de la sophistique*, Paris, Vrin.
- Cassin, B. (1994): “Del organismo al picnic. ¿Qué consenso para qué ciudad?”, en Cassin, B. (ed): *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, pp. 85-107.
- (1995): *L'effet sophistique*, Paris, Éditions Gallimard.
- Caujoulle-Zaslowsky, F. (1986): “Sophistique et Scepticisme. L'image de Protagoras dans l'oeuvre de Sextus Empiricus”, en Cassin, B. (ed.) (1986), pp. 149-166.

- Cavallero, P. (2007): “Sócrates como chivo expiatorio o sobre la identificación de Aristófanes y Sócrates”, en *Circe* 11, pp. 91-100.
- Clúa Serena, J. A. (2006): “Palamedeia (iv): Acotaciones iconográfico-religiosas a la “*justizmord*” o muerte mítica de Palamedes”, en Calderon Dorda, E. Morales Ortiz, A. y Valverde Sanchez, M. (edd.): *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Vol. I, Murcia, Universidad de Murcia Publicaciones, pp. 181-186.
- Cole, T. (1991): *The Origins of Rethoric in Ancients Greece*, Baltimore, The John Hopkins UP.
- Collard, C. (2003): “Formal Debates in Euripides’ Drama”, en Mossman, J. (ed.): *Euripides*, Oxford, OUP.
- Conacher, D. J. (1998): *Euripides and the Sophists*, Londres, Duckworth.
- Conley, T. M. (1985): “Dating the So–Called *Dissoi Logoi*: A Cautionary Note”, en *Ancient Philosophy* 5, pp. 59–65.
- Consigny, S. (2001): *Gorgias. Sophist and Artist*, University of South Carolina Press.
- Cordero, N. L. (1978): “Lenguaje, verdad y comunicación en Gorgias”, en *Escritos de Filosofía*, N° 1, pp. 135-142.
- Cooley, C. H. (1922): *Human nature and the Social Order*, New York, Scribner’s.
- Cropp, M. (2005): “Lost Tragedies: A survey”, en Gregory, J. (ed.): *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, Blackwell Publishing, pp. 271-92.
- Csapo, E. y Slater W. (1995): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Curtius, E. R. (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, Vol. I, México, FCE.
- Darwin, C. R. (1872): *The expression of the emotions in man and animals*, London, John Murray (citamos según edición de: [1955]: *The Expression of the Emotion in Man and Animals*, New York, Philosophical Library).
- Davidson, J. (2000): “Private life”, en Osborne R. (ed.): *Classical Greece 500–323 BC*, Oxford, OUP.
- De Carli, E. (1971): *Aristofane e la sofistica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice.
- Decleva Caizzi, F. (1984): “Le fragment 44 DK d’Antiphon et le problème de son auteur: quelques reconsidérations”, en Η ΑΡΧΑΙΑ ΣΟΦΙΣΤΙΚΗ, *The Sophistic Movement*, Atenas, pp. 97-107.

- (1986): “Il nuovo papiro di Anlifonte. POxy LII, 3647” en *Protagora, Antifonte, Posidonio, Aristotele. Saggi su frammenti inediti e nuove testimonianze da papiri*, Florencia, Olschki, pp. 61-69.
- (1999): “Protagoras and Antiphon: Sophistic debates on justice”, en Long, A. A. (ed.): *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge, CUP.
- De Romilly, J. (1973): “Gorgias et le pouvoir de la poésie”, en *Journal of Hellenistic Studies*, 93, pp. 155-62.
- (1988): *Les grands Sophistes dans l’Athènes de Périclès*, Paris, Éditions de Fallois (citamos según trad. esp. de: Giralt Gorrina, P. [2010]: *Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles*, Madrid, Editorial Gredos).
- Detienne, M. (1967): *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Librairie François Maspero (citamos según trad. esp. de: Herrera, J. [1981]: *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus).
- Díaz, M. E., Livov, G. R. y Spangenberg, P. (2009): “Una introducción a la *phantasia* antigua”, en Marcos, G. E. y Díaz M. E. (eds.): *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 27-40.
- Divenosa, M. (2011): “Protágoras y la autoría de la Constitución de Turios”, en Mársico, C. T. (comp.): *Legalidad Cósmica y Legalidad Humana en el Pensamiento Clásico*, San Martín, UNSAMEdita, pp. 111-119.
- Dodds, E. R. (1951): *The Greeks and the Irrational*, California, University of California Press (citamos según trad. esp. de: Araujo, M. (1960): *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza).
- Donadi, F. (1977-1978): “Gorgia, Elena 16 (Quel quattrocentocinque)”, en *Bollettino dell’Istituto di Filologia Greca*, 4, pp. 48–77.
- Dougherty, C. (2006): *Prometheus*, New York, Routledge.
- Douterelo Fernández, E. (2004): *El vocabulario del conocimiento en la obra de Esquilo*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, (Inédito).
- Dover, K. J. (1950): “The Chronology of Antiphon’s Speeches”, en *CQ*, 44, pp. 44-60.
- Due, B. (1980): *Antiphon: A Study in Argumentation*, Copenhagen, Museum Tusulanum.
- Dupréel, E. (1948): *Les sophistes*, Neuchâtel, Editions du Griffon.
- Edmunds, L. (1980): “Aristophanes' Acharnians”, en *Yale Classical Studies*, 26, pp. 1–41.

- (1985): “Aristophanes' Socrates”, en *PBACAP*, 1, pp. 209-30.
- Edwards, M. (2004a): “Antiphon”, en de Jong, Nünlist, R. y Bowie A. (eds.): *Narrators, narratees, and narratives in ancient greek literature. Studies in ancient greek narrative. Volume One*, Leiden, Brill, pp. 317-324.
- (2004b): “Narrative Levels in Antiphon 1, Against the Stepmother”, en A. López Eire, A. Ramos Guerreira (eds.): *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 51–63.
- (2007): “Antiphon”, en de Jong y Nünlist, R. (eds.): *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, Volume two*, Leiden, Brill, pp. 321-328.
- Egan, G. (2001): “Globe theatre”, en Dobson, M. y Wells, S. (eds.): *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford, OUP, pp. 165-6.
- Enos, R. L. (1992): “Why Gorgias of Leontini Traveled to Athens: A Study of Recent Epigraphical Evidence”, en *Rhetoric Review*, 11, No. 1, pp. 1-15.
- Fernández, C. N. (2010): “La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la comedia griega antigua”, en *SYNTHESIS*, 17, pp. 81-97.
- Foley H. P. (1988): “Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians”, en *The Journal of Hellenic Studies*, 108, pp. 33-47.
- Ford, A. (1993): “Platonic insults: sophistic”, en *Common Knowledge*, 1.5, pp. 33-47.
- Frontisi-Ducroux, F. (1995): *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion.
- Furley, D. J. (1981): “Antiphon´s case against justice”, en Kerferd, G. B. (ed.) (1981a), pp. 81-91.
- Gagarin, M. (1969): “The Purpose of Plato's Protagoras”, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 100, pp. 133-164.
- (2008): “Protagoras et l'art de la parole”, en *Philosophie Antique*, 8, pp. 23-32.
- Gallego, J. (2003): *La democracia en tiempos de tragedia: asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- (2010): “«Siempre es la pesadilla». Las reformas de Efialtes y el derrotero de la democracia radical ateniense”, en Fornis C., Gallego J., López Barja P. y Valdés M., (eds.): *Dialéctica Histórica y Compromiso Social Homenaje a Domingo Plácido*, Vol. I, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 85-102.
- García Gual, C. (2009): *Prometeo: Mito y Literatura*, Madrid, FCE.

- Garner, R. (1987): *Law & Society in Classical Athens*, London and Sydney, Billing & Sons.
- Gastaldi, V. y Gambon, L. (2006): *Sofística y Teatro Griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca, ediUNS.
- Goffman, E. (1959): *The presentation of self in everyday life*, Doubleday, Anchor Books (citamos según trad. esp. de: Torres Perrén, H. y Setaro, F. (2009): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu).
- (1961): *Encounters: Two Essays on the Sociology of Interaction*, Indianapolis, Bobbs Merrill.
- (1967): *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Doubleday.
- (1969): *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Goldhill, S. y Osborne, R. (edd.) (1999): *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge, CUP.
- Goldhill, S. (1987): “The great Dionysia and civic ideology”, en *Journal of Hellenic Studies* 107, pp. 58-76.
- (1997): “The audience of Athenian tragedy”, en Easterling, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, CUP, pp. 54-68.
- (1997b): “The language of tragedy: rhetoric and communication”, en Easterling, P. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, CUP, pp. 127-50.
- (1998): “The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends”, en *Kosmos: essays in order, conflict, and community in classical Athens*, Cambridge, CUP, pp. 105-24.
- (1999): “Programme notes”, en Goldhill, S. & Osborne, R. (edd.): *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge, CUP.
- (2000): “Placing theatre in the history of vision”, en Keith Rutter y Sparkes (eds.): *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 161-82.
- Gomme, A. W. (1938): “Aristophanes and Politics”, en *The Classical Review*, 52, pp. 97-109.
- Gomperz, T. (1893): *Griechische Denker*, Vol. I., Leipzig, Veit (citamos según trad. inglesa de Magnus, L. [1901-12]: *Greek Thinkers: A History of Ancient Philosophy*, Vol. I, London, J. Murray).
- (1912): *Sophistik und Rhetorik*, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner.

- Goux, Jean-Joseph (1990): *Oedipe philosophe*, Ed. Aubier (citamos según trad. esp. de Pinkler, L. (1999): *Edipo Filósofo*, Buenos Aires, Editorial Biblos).
- Green, J. R. (1994): *Theatre in ancient Greek society*, London, Routledge.
- Griffith, G. T. (1966): “Isegoria in the Assembly at Athens”, en *Ancient Society and Institutions: Studies Presented to V. Ehrenberg*, pp. 115-38.
- Grote, G. (1849): *History of Greece*, London, John Murray (citamos según reedición: [2009]: *History of Greece*, Cambridge, CUP, Vol. V).
- (1875): *Plato and the others companions of Sokrates*, London, John Murray.
- Guthrie, W.K.C. (1969): *A history of greek philosophy. Volume III: The fifth century enlightenment*, Cambridge, CUP (citamos según trad. esp. de: Rodríguez Feo, J. [1994]: *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*, Madrid, Gredos).
- (1975): *A history of greek philosophy. Volume IV. Plato. The man and his dialogues: earlier period*, Cambridge, CUP.
- Hall, E. (2006): *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*, Cambridge, CUP.
- Halliwell, S. (2002): *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, PUP.
- (2005): “Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy”, en Gregory J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*, India, Blackwell Publishing, 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, Wiley-Blackwell, pp. 20-36.
- Hansen, M. H. y Nielsen T. H. (2004): *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Oxford, OUP.
- Hansen, M. H. (1976): “How Many Athenians Attended the Ecclesia?”, en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 17, pp. 1-23.
- (1977): “How Often Did the Ecclesia Meet?”, en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 18, pp. 43-70.
- (1979): “How Often Did the Athenian Dicasteria Meet?”, en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 20, pp. 243-46.
- (1980): “Eisangelia in Athens: A Reply”, en *The Journal of Hellenic Studies*, 100, pp. 89-95.

- (1987): “How Often Did the Athenian *Ekklesia* Meet. A Reply”, en *Greek, Roman and Byzantine Studies* 28, pp. 35-50.
- (1991): *The Athenian democracy in the age of Demosthenes: structure, principles, and ideology*, Oxford, Blackwell Publishers.
- (2006): *Polis. An Introduction to the Ancient Greek City-State*, Oxford, OUP.
- Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (2013): *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, Brill.
- Havelock, E. (1957): *The Liberal Temper in Greek Politics*, New Haven, Yale University Press.
- (1968): “The Socratic Self As It Is Parodied in Aristophanes' Clouds”, en *YCS* 22, pp. 1-18.
- Hegel, G. W. F. (1833): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Berlin (citamos según trad. esp. de Roces, W. (2002): *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía. Vol. II*, México, FCE).
- Heidegger, M. (1954): “*Alétheia*. Heraklit Fragment 16”, en *Vorträge und Aufsätze* (GA 7, 2000), Frankfurt, Vittorio Klostermann (citamos según trad. esp. de Barjau, E. [1994]: *Conferencias y ensayos*, Barcelona, Ediciones del Serbal).
- (1961): *Nietzsche*, II, Pfullingen, Verlag Günter Neske (citamos según trad. esp. de Vermal, J. L. [2000]: *Nietzsche II*, Barcelona, Destino).
- Heller, A. (1985): *The Power of Shame: A Rational Perspective*, London, Routledge & K. Paul.
- Hesk, J. (2000): *Deception and Democracy in Classical Athens*, Cambridge, CUP.
- Hymes, D. (1981): “*In Vain I Tried to Tell You*”: *Essays in Native American Ethnopoetics*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Hourcade, A. (2001-2002): “L’Homonoia selos Antiphon d’Athens: les aspects de l’heritage democriteen”, en *Elenchos*, XXII, pp. 243-80.
- Hunter, V. J. (1994): *Policing Athens. Social Control in the Attic Lawsuits, 420–320 B. C.*, Princeton, PUP.
- Irwin, T. H. (1995): “Plato’s objections to the sophists”, en Powell, A. (ed.): *The Greek World*, London and New York, Routledge, pp. 568-90.
- Jaeger, W. (1933-1947): *Paideia: die Formung des griechischen Menschen*, 3 vols. (citamos según trad. esp. de Xiral, J. [2001]: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Buenos Aires, FCE).

- Jones, L. A. (1987): “The role of Ephialtes in the rise of Athenian democracy”, en *clAnt* 6, pp. 53-76.
- Jones, N. F. (1999): *The Associations of Classical Athens*, Oxford, OUP.
- Kahn, C.H. (1981): “The origins of social contract theory”, en Kerferd, G. B. (ed.): *The sophists and their legacy*, Hermes, Einzelschriften, Heft 44, Wiesbaden, pp. 92-108.
- (2003): *The verb ‘be’ in Ancient Greek*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc.
- Kavoulaki, A. (1999): “Processional performance and the democratic polis”, en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.): *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge, CUP, pp. 292-320.
- Kennedy, G. A. (1963): *The art of persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- Kerferd, G. B. (1950): “The First Greek Sophists”, en *The Classical Review*, Vol. 64, N° 1, pp. 8-10.
- (1953): “Protagoras' Doctrine of Justice and Virtue in the 'Protagoras' of Plato”, en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 73, pp. 42-45.
- (1981a): *The Sophistic Movement*, Cambridge, CUP.
- Kerferd, G. B. (ed.) (1981b): *The Sophists and their Legacy. Proceedings of the fourth International Colloquium on Ancient Philosophy*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- Kerferd, G. B. (1981c): “The future directions of sophistic studies”, en Kerferd, G. B. (ed.) (1981a), pp. 1-6.
- (1986): “Le sophiste vu par Platon: un philosophe imparfait”, en Cassin, B. (ed.): *Positions de la Sophistique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 13-25.
- Konstan, D. (2006): *The emotions of ancient Greeks. Studies in Aristotle and Greek Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- (2011): “Socrates in Aristophanes' *Clouds*”, en Morrison D. (ed.): *The Cambridge Companion to Socrates*, New York, pp. 75-90.
- Kulesz, O. (2009): “La *phantasía* en el pensamiento preplatónico. Una ruta hacia el Protágoras histórico”, en Marcos, G. E. y Díaz M. E. (eds.): *El surgimiento de la phantasía en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 41-67.
- Laas, E. (1879): *Idealismus und Positivismus*, Berlin, Weidmann.
- Leshner, J. H. (1981): “Perceiving and Knowing in the *Iliad* and *Odyssey*”, en *Phronesis*, 26, pp. 2-24.

- Lesky, A. (1963): *Geschichte der griechischen literatur*, AG Verlag, Bern (citamos según trad. esp. de: Díaz Regañon, J. y Romero B. [1989]: *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos).
- Levine Gera, D. (2000): “Two thought experiments in the *Dissoi Lógoi*”, en *American Journal of Philology*, 121, pp. 21-45.
- Longo, O. (2009): *El universo de los griegos*, Barcelona, El Acantilado.
- Loroux, N. (2005): *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'homme et l'utopie*, Paris, Editions du Seuil (citamos según trad. esp. de: Iriarte, A. [2008]: *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*, Madrid, Akal).
- Luria, S. (1963): “Antiphon der Sophist”, en *Eos*, 53, pp. 63-67.
- Macé, A. (2009): “Thrasymaque”, en Pradeau, J.-F. (ed.): *Les sophistes*, Paris, Flammarion, pp. 149-66.
- MacDowell, D. (1978): *The Law in Classical Athens*, London, Thames and Hudson.
- Marcos de Pinotti, G. E. (1996): “La crítica de Platón al relativismo protagórico”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 31-32, Actas de las 1º Jornadas de Investigación para Profesores, Graduados y Alumnos, pp. 429-438.
- (2008): “Gorgias y Platón sobre lógos, persuasión y engaño”, en *Hypnos*, 20, pp. 44-60.
- Marcos, G. E. y Díaz M. E. (eds.) (2009): *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo.
- Marrou, H-I. (1948): *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil (citamos según trad. esp. de: Mayo, J. R. (1965): *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires, Eudeba).
- Mársico, C. (2005): “Argumentar por caminos extremos. I) La imposibilidad de pensar lo que es. Gorgias y la instauración del criterio de verdad como coherencia de enunciados”, en Castello, L. y Mársico, C. (eds.): *¿Cómo decir lo real? El lenguaje como problema entre los griegos*, Buenos Aires, GEA, pp. 87-108.
- Mazzara, G. (1999): *Gorgia. La Retorica del Verosimile*, Sankt Agustin, Academia Verlag.
- McComiskey, B. (2002): *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- McDonald, W. (1943): *The Political Meeting Places of the Greeks*, London, OUP.

- Mirhady, D. C. (2004): "Forensic Evidence in Euripides' *Hippolytus*", en *Mouseion*, 4, pp. 17-34.
- Mondolfo, R. (1955): *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Eudeba.
- Monoson, S. (2000): *Plato's Democratic Entanglements. Athenian Politics and the Practice of Philosophy*, Princeton, PUP.
- Morris, I. (2007): *Historia y Cultura. La revolución de la arqueología*, Madrid, Edhasa.
- Morrisson, J. S. (1961): "Antiphon", en *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 7, pp. 49-58.
- Mossé, C. (1971): *Histoire d'une démocratie: Athènes*, Paris, Editions du Seuil (citamos según trad. esp. de: Azpitarte Almagro, J. M. [1981]: *Historia de una democracia: Atenas*, Madrid, Akal).
- Moulton, C. (1972): "Antiphon the sophist, *On Truth*", en T.A.P.A., 103, pp. 329-66.
- Natorp, P. (1891): "Protagoras und sein Doppelgänger", en *Philologus*, 50, pp. 262-87.
- Nestle, W. (1944): *Griechische Geistesgeschichte von Homer bis Lukian. In ihrer Entfaltung vom mythischen zum rationalen denken dargestellt*, Stuttgart, Kröner (citamos según trad. esp. de: Sacristán, M. [1975]: *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*, Barcelona, Ariel).
- Nussbaum M. (1980): "Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom", en *KCS* 26, pp. 43-97.
- Ober, J. (1989): *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton, Princeton University Press.
- (1998): *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton, PUP.
- Ober, J. y Strauss, B. (1990): "Drama, political rhetoric, and the discourse of Athenian democracy", en Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.): *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, pp. 237-70.
- Ortolá Guixot, Á. F. (2003): "Retórica y sofística: la cuestión antifonéa desde el punto de vista lingüístico", en *Emerita* LXXI 2, pp. 259-276.
- Osborne, R. (1985): *Demos: The Discovery of Classical Attika*, Cambridge, CUP.
- (1987): "The Viewing and Obscuring of the Parthenon Frieze", en *The Journal of Hellenic Studies*, 107, pp. 98-105.

- Ostwald, M. (1969): *Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy*, Oxford, Clarendon Press.
- (1990): “Nomos and Physis in Antiphon’s *Peri Aletheias*”, en Griffith M. y Mastrorarde, D. J. (eds.): *Cabinet of Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honour of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, Scholars Pr, pp. 293-306.
- (1992): “Athens as a Cultural Centre”, en Lewis, D. M. (ed.): *The Cambridge Ancient History. Volume V*, Cambridge, CUP.
- Pelling, C. (2005): “Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture”, en Gregory J. (ed.): *A companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, pp. 83-102.
- Pendrick, G. (1987): “Once Again Antiphon the Sophist and Antiphon of Rhamnus”, en *Hermes*, 115, pp. 47-60.
- Pickard-Cambridge A. W. (1946): *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, Clarendon.
- (1988): *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, OUP.
- Pomeroy, S. (1975): *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken Books.
- Pomeroy, S. (et. al.) (2004): *A Brief History of Ancient Greece: Politics, Society, and Culture*, Oxford, OUP.
- Poratti, A. (1999): “Teoría política y práctica política en Platón”, en Boron, A. (comp.): *La filosofía política clásica: de la Antigüedad al Renacimiento*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 17-57.
- Poulakos, J. (1983): “Gorgias’ Encomium to Helen and the Defence of Rhetoric”, en *Rhetorica*, 1, pp. 1-16.
- Powell, B. (1991): *Homer and the origin of the Greek alphabet*, Cambridge, CUP.
- Prieto Stambaugh, A. (2009): “Performance”, en Szurmuk, M. y Mckee Irgwin (coord.): *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores, pp.205-209.
- Rabinowitz, N. S. (2008): *Greek Tragedy*, Malden, Blackwell Publishing.
- Ramírez Vidal, G. (2000): *La retórica de Antifonte*, México, UNAM.
- Ramon Palerm, V. (1996): “Antifonte de Ramnunte y la «cuestión antifonte». Actualización crítica e interpretación unitaria”, en *Habis*, 27, pp. 23-39.
- Ramnoux, C. (1968): “Nouvelle réhabilitation des Sophistes”, en *Reveu de Métaphysique et de Moral*, 73, Vol. 1, pp. 1-15.

- Rankin, H. D. (1983): *Sophists, Socratic and Cynics*, New Jersey, Barnes & Noble.
- Redfield, J. M. (1975): *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1993): “*Homo Domesticus*”, en Vernant, J-P (ed.): *The Greeks*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 153-83 (citamos según trad. esp. de Anadón Ochoa, J. A. (1995): “El hombre y la vida doméstica”, en Vernant, J-P. (ed.). *El hombre griego*, Madrid, Alianza Editorial).
- Redondo, J. (1986-87): “Las *Tetralogías* de Antífonte: un estudio lingüístico sobre la primera prosa ática”, en C.I.F., XII y XIII, pp. 133-137.
- Rehm, R. (1992): *Greek Tragic Theatre*, London, Routledge.
- Rhodes, P. J. (1979): “ΕΙΣΑΓΓΕΛΙΑ in Athens”, en *The Journal of Hellenic Studies*, 99, pp. 103-114.
- Ridout, N. (2008): “Performance and democracy”, en Davis T. C. (ed.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, CUP, pp. 11-22.
- Ritzer, G. (1993): *Contemporary Sociological Theory*, México, McGraw-Hill.
- Rodríguez Adrados, F. (1975): *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rosenmeyer, T. G. (1955): “Gorgias, Aeschylus, and Apaté”, en *The American Journal of Philology*, Vol. 76, No. 3 (1955), pp. 225-260.
- Rossetti, L. (2010): “Alle Origini dell’idea Occidentale di Scienza e Tecnica”, en *Dizionario delle Scienze e delle Tecniche di Grecia e Roma*, Pisa e Roma, Fabrizio Serra Editore, vol. III, pp. 1291-1315.
- Rubinstein, L. (2000): *Litigation and Co-operation. The use of supporting speakers in the Courts of Classical Athens*, Stuttgart, F. Steiner Verlag.
- Sattler, W. M. (1957): “Conceptions of *Ethos* in Ancient Rhetoric”, en *Speech Monographs* 14, p. 55-65.
- Saxonhouse, A. (2006): *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge, CUP.
- Schechner, R. (1988): *Performance Theory*, Routledge, New York.
- (2002): *Performance Studies: An introduction*, London, Routledge.
- Schiappa, E. (1954): *Protagoras and logos. A study in Greek Philosophy and Rhetoric* (2.^a ed.), Columbia, University of South Carolina Press.
- Seaford, R. (1994): *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Clarendon Press.

- (2006): *Dionysos*, New York, Routledge.
- Sealey, R. (1984): “The Tetralogies Ascribed to Antiphon”, en *Transactions of the American Philological Association*, 114, pp. 71-85.
- Searle, J. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, CUP.
- Segal, C. P. (1962): “Gorgias and the Psychology of the Logos”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 66, pp. 99-155.
- Segal, C. (1995): “Spectator and Listener”, en Vernant, J-P (ed.): *The Greeks*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 184-217 (citamos según trad. esp. de Bravo García, A. (1995): “El espectador y el oyente”, en Vernant, J-P. (ed.). *El hombre griego*, Madrid, Alianza Editorial).
- Sinclair, R. K. (1988): *Democracy and participation in Athens*, Cambridge, CUP.
- Singer, M. (1972): *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach To Indian Civilization*, New York, Praeger.
- 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, The University of North Carolina Press, pp. 75-94.
- (2002): *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- Smith, G. (2006): *Erving Goffman*, New York, Routledge.
- Solana Dueso, J. (1997): “Sofistas”, en AA.VV.: *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 89-112.
- (2000): *El camino del ágora: filosofía política de Protágoras de Abdera*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2011): “Protágoras y los poetas” en *Convivium*, 24, pp. 5-24.
- Sommerstein, A. H. (2002): *Greek Drama and Dramatist*, London, Routledge.
- Spangenberg, P. (2009): “Phantasía y verdad en Protágoras”, en Marcos, G. E. y Díaz M. E. (eds.): *El surgimiento de la phantasía en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 69-98.
- (2010): *El enfrentamiento entre sofística y filosofía ante el problema de la verdad*, Tesis de Doctorado, UBA, (Inédito).
- Szarmach, M. (1974): “Le mythe de Palamède avant la tragédie grecque”, en *Eos*, 62, pp. 35-47.

- Tangney, J. P. (1991): “The Moral Affect: The Good, the Bad, and the Ugly”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, 61, pp. 598–607.
- Taplin, O. (1978): *Greek Tragedy in Action*, Oxford, OUP.
- (1996): “Fifth Century Tragedy and Comedy”, en Segal, C. (ed.): *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, OUP, pp. 9-28.
- (1999): “Spreading the word through performance”, en Goldhill S. y Osborne R. (eds.): *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, CUP, pp. 33–57.
- Tell, H. (2011): *Plato's Counterfeit Sophists*, Washington, Harvard University Press.
- Todd, S.C. (2000): “The language of law in Classical Athens”, en Coss, P. (ed.): *The moral world of the law*, Cambridge, CUP, pp. 17-36.
- (2005): “Law, theatre, rhetoric and democracy in classical Athens”, en *European Review of History*, 12, pp. 63-79.
- Tordesillas, A. (1990): “Palamède contre toutes raisons”, en *La naissance de la raison en Grèce. Actes du Congrès de Nice, mai 1987*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 241-55.
- Turner, V. (1980): “Social Dramas and Stories about Them”, en *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, pp. 141-168.
- Untersteiner, M. (1949): *I Sofisti*, Torino, Giulio Einaudi (citamos según edición [2008]: *I sofisti*, Milano, Bruno Mondadori).
- van Berkel, T. (2013): “Made to Measure: Protagoras’ μέτρον”, en van Ophuijsen, J., van Raalte, N. y Stork P. (eds.): *Protagoras of Abdera: The Man, His Measure*, Leiden, Brill.
- Vander Waerdt, P. (1994): *The Socratic Movement*, Ithaca, Cornell University Press.
- Veneciano, G. (2008): “Antifonte 44 D.K.: Una investigación sobre el comportamiento humano”, en *Quaderni urbinati di cultura classica*, 89, pp. 87-116.
- Verdenius, W. J. (1981): “Gorgias’ doctrine of deception”, en Kerferd, G. (ed.): *The sophists and their legacy*, Hermes, Einzelschriften, Heft 44, Wiesbaden.
- Vernant, J.-P. y Frontisi-Ducroux, F. (1997): *Dans l'œil du miroir*, París, O. Jacob (citamos según trad. esp. de: Pons, H. [1999]: *En el ojo del espejo*, Mexico, FCE).
- Vernant, J.-P. (1962): *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France (citamos según trad. esp. de: Ayerra, M. [1992]: *Los Orígenes del Pensamiento Griego*, Barcelona, Paidós).

- (1965): *Mythe et pensée chez les grecs*, Maspero, Paris (citamos según trad. esp. de: López Bonillo, J. D. [1983]: Mito y pensamiento en la Grecia Antigua, Barcelona, Ariel).
- Versenyi, L. (1962): “Protagoras’ man-measure fragment”, en *American Journal of Philology*, 83, pp. 178-184.
- Vickers, M. (1997): *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin, University of Texas Press.
- 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.
- Walter, U. (2006): “The Classical Age as a Historical Epoch”, en Kinzl, K. (ed.) *A Companion to the Classical Greek World*, Malden, Blackwell Publishing, pp. 1-25.
- Wardy, R. (1996): *The birth of Rhetoric. Gorgias, Plato and their sucesors*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Wohl, V. (2010): “A Tragic Case of Poisoning: Intention Between Tragedy and the Law”, en *Transactions of the American Philological Association*, 140, pp. 33-70.
- Williams, B. (1993): *Shame and Necessity*, Berkeley, University of California Press.
- Wilson, P. (1996): “Tragic Rhetoric: The Use of Tragedy and the Tragic in the Fourth Century”, en Silk, M. S. (ed.): *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, pp. 310–31.
- Winkler J. J. y Zeitlin F. I. (eds.): *Nothing to do with Dionysos?. Athenian drama in its social context*, Princeton, Princeton University Press.
- Worthington, I. (2007): “Rhetoric and Politics in Classical Greece: Rise of the Rhetores”, en Worthington, I. (ed.): *A companion to greek rhetoric*, Singapore, Blackwell Publishing, pp. 255-271.
- Zanker, P. (1995): *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, University of California Press.
- Zeitlin, F. I. (1996): *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, University of Chicago Press.
- (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, Blackwell Publishers, pp. 103-138.

Zilioli, U. (2007): *Protagoras and the Challenge of Relativism. Plato's Subtlest Enemy*, Hampshire, Ashgate.

Zuckert, C. (2009): "Twentieth Century Revivals of Ancient Political Thought: Hannah Arendt and Leo Strauss", en Balot, R. (ed.): *A companion to Greek and Roman political thought*, Sussex, Wiley-Blackwell, pp. 542-56.