



Circe figura en los siguientes índices:

- ▶ *Latindex*. Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
- ▶ *L'Année Philologique*. Bibliographie critique analytique de L'Antiquité gréco-latine. Société Internationale de Bibliographie Classique
- ▶ *Bulletin d'information et de liaison de L'Association Internationale d'Études Patristiques* (AIEP)
- ▶ *SPhA. Studia Philonica Annual*. Studies in Hellenistic Judaism
- ▶ *Adamantius*. Italian Research Group on Origen and the Alexandrian Tradition
- ▶ *Poesis*. Rivista di Bibliografia Greca
- ▶ *DIALNET*
- ▶ *Bulletin de l'Association Internationale d'Études Patristiques* (AIEP)

Puede accederse a sus contenidos por:

- ▶ *SciELO*. Scientific electronic library online
- ▶ *Fuente Académica* de la base EBSCO Information Services.
- ▶ *Interclassica*. Investigación y Difusión del Mundo Griego y Romano Antiguo
- ▶ Biblioteca Universia
- ▶ Google Scholar
- ▶ *AWOL* - The Ancient World Online

E-ISSN 1851-1724

Registro de la propiedad intelectual: 213317

**Publicación del
Instituto de Estudios Clásicos y Traducción**

Directora y editora responsable

Marta Alesso

Co-directora

Paola Druille

Secretaria

Laura Pérez

Consejo editorial

Dora Battistón

Universidad Nacional de La Pampa

Lidia Raquel Miranda

*Universidad Nacional de La Pampa
CONICET*

Pablo Cavallero

Academia Argentina de Letras

Claudia N. Fernández

*Universidad Nacional de La Plata
CONICET*

Estefanía Sottocorno

*Universidad Nacional de Tres de
Febrero*

Editora de reseñas: Raquel Miranda

Diseño y diagramación: Alejandro Agustín
Peñin Saavedra, FCH

Dirección postal

Instituto de Estudios Clásicos y Traducción
Coronel Gil 353, 3° piso.
(6300) Santa Rosa. La Pampa. Argentina
Teléfono: (054) 2954-451648
Telefax: (054) 2954-433037
E-mail: circeclasicos@gmail.com

Canje y ventas

Biblioteca de la Universidad Nacional de La
Pampa
Coronel Gil 353, subsuelo.
(6300) Santa Rosa. La Pampa. Argentina
Teléfono: (054) 2954- 451636
Telefax: (054) 2954- 433408
E-mail: biblio@unlpam.edu.ar

Comité de Referato Internacional

Prof. Esther Paglialunga

Coordinadora del Grupo de Investigación de Lenguas y
Literaturas Clásicas. Universidad de Los Andes, Mérida,
Venezuela.

Apdo. postal 491 (5101). Mérida. Venezuela.
[esther.paglialunga@gmail.com]

Dr. Urpo Kalevi Kovala

Department: Research Center for Contemporary
Culture, University of Jyväskylä, Finland
P.O. Box 35. (40351) Jyväskylä. Finland
[kovala@cc.jyu.fi]

Dra. Francesca Mestre

Profesora Titular de Filología Griega de la Universidad
de Barcelona. España. Departament de Filologia Grega.
Universitat de Barcelona Gran Via de les Corts
Catalanes 585. (08007) Barcelona. España.
[fmestre@ub.edu]

Dr. Julián Gallego

Profesor Adjunto de Historia Antigua II (Clásica) en
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de
Buenos Aires. Investigador Adjunto del CONICET.
Rojas 240 PB E (1405) Ciudad Autónoma de Buenos
Aires, Argentina
[juliangallego@fibertel.com.ar]

Dr. Pedro López Barja

Profesor Titular de Historia Antigua, Universidad de
Santiago de Compostela.
(15782) Santiago de Compostela, La Coruña, España
[pedro.barjadequirola@usc.es]

Dr. Benjamín García Hernández

Catedrático de Filología Latina de la Universidad
Autónoma de Madrid
Departamento de Filología Clásica, Facultad de
Filosofía y Letras, E-28049 Madrid
[benjamin.garciahernandez@uam.es]



CIRCE

de clásicos y modernos

Publicación del Instituto de Estudios Clásicos y Traducción
Facultad de Ciencias Humanas - UNLPam



Instituto de Estudios Clásicos y Traducción
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Universidad Nacional de La Pampa





Universidad Nacional de La Pampa

Rector:	Mg. Francisco MARULL
Vice-Rector:	Esp. Oscar Daniel ALPA
Secretario Académico:	Dr. Jaime Nicolás BERNARDOS
Secretario de Investigación y Postgrado:	Dr. Martín DÍAZ ZORITA
Secretario de Coordinación y Planeamiento Institucional:	Ing. Gerardo SUCCURRO
Secretaría de Consejo Superior y Relaciones Institucionales:	Lic. Ariana GÓMEZ
Secretario Económico-Administrativo:	CPN Mauricio FERRETTI
Secretaría de Cultura y Extensión:	Lic. Anabella CANCIANI
Secretaría de Bienestar Universitario:	Esp. Fernanda GALEANO
Secretaría Legal y Técnica:	Abog. Agustina CIORDIA



FACULTAD de
Ciencias Humanas
Universidad Nacional de La Pampa

Decano:	Dr. Eric MORALES SCHMUKER
Vice-Decana:	Esp. Verónica DELGADO
Secretaría Académica:	Mg. Verónica NICOLETTI
Secretaría de Investigación y Posgrado:	Dr. Leonardo LEDESMA
Secretario Administrativo:	CPN Martín Alejandro USSEI
Secretario de Extensión:	Prof. Carlos ALAINEZ
Secretaría de Consejo Directivo:	Prof. María Marta DUKART
Directora del IECyT:	Prof. Dora BATTISTON



EdUNLPam EdUNLPam

Presidenta de la EdUNLPam:	Lic. Anabella CANCIANI
Consejo Editor de la EdUNLPam:	Martín Díaz ZORITA Jaime BERNARDOS Mauricio FERRETTI Nora FERREYRA Viviana CENIZO Lucía COLOMBATO Alicia María VIGNATI Leonardo LEDESMA Pilar GALENDE María de los Ángeles BRUNI María Soledad MIEZA



PRESENTACIÓN	7
---------------------------	---

Artículos

I. ANA CAROLINA DELGADO

Biografía y ley en Filón de Alejandría. La función específica de las leyes vivientes en la <i>Expositio Legis</i>	15
---	----

II. PABLO CAVALLERO

La cultura griega en la obra de Horacio Castillo	33
--	----

III. SANTIAGO URIEL PONCINI MANTEGAZZA

Entre hospitalidad y ἔρως; reescritura y transgresión del motivo odiseico en los <i>Ἑρωτικά Παθήματα</i> de Partenio de Nicea	59
---	----

IV. MARÍA BELÉN LANDA

Emociones femeninas: el dolor como antesala de otros πάθη en <i>Electra</i> de Eurípides	81
--	----

V. MARTA ALESSO

Navegar el mito: desde los mares homéricos hasta <i>La Odisea</i> de Christopher Nolan	99
--	----

I. MARÍA ANGÉLICA FIERRO

DELGADO, ANA CAROLINA
Platón. Gorgias. Traducción, introducción, notas y comentarios 119

II. MARTA ALESSO

NIEHOFF, MAREN
Philo of Alexandria: Every Good Man is Free. Introduction, Translation, and Commentary 125

COLABORADORES 133

NORMAS PARA COLABORADORES 137

PRESENTACIÓN

El segundo número de 2026 de *Circe, de clásicos y modernos* ve la luz en el marco político y económico de una crisis profunda de las universidades públicas argentinas y el sistema científico debido a los recortes presupuestarios aplicados por el Gobierno nacional, lo que pone en riesgo su funcionamiento básico y su rol histórico como motor de desarrollo, democracia e inclusión social. Reivindicar la educación superior como un derecho humano, gratuito y de calidad, imprescindible para la movilidad social ascendente y la soberanía nacional es una necesidad social. Ahora bien, la sociedad sabe que es importante defender estos enclaves del conocimiento, pero ¿conoce la sociedad lo que defiende? Y específicamente, ¿cómo se imagina un ciudadano común al investigador en lenguas y literaturas clásicas, a alguien que pasa su vida sobre textos escritos en griego y latín? El imaginario popular sobre el investigador en estudios clásicos se nutre quizá de una mezcla de arquetipos literarios, cine clásico y prejuicios. Para la persona que vive de otros oficios –suponemos– la figura del filólogo, helenista o latinista, tiende a proyectarse como alejado de la realidad inmediata. Se lo percibe como un ermitaño del intelecto: alguien recluido en bibliotecas, entre torres de volúmenes antiguos y manuscritos polvorientos. Obviamente, no es así. Es verdad que nuestro trabajo de “detective textual” que busca develar secretos de hace siglos es una actividad que nos hace olvidar días festivos y vacaciones. Estamos siempre trabajando o pensando. Proyectando. Se debe a que nos apasiona nuestra profesión. Pero no somos ajenos a un mundo hipertecnologizado ni desconocedores de las dificultades del



cotidiano devenir con sus profundas injusticias y desigualdades. Las investigaciones sobre los orígenes de la filosofía, la historia, la tragedia y la literatura occidental nos permite aplicar la lógica y un método científico para plantear las preguntas ontológicas que siguen vigentes. El estudio de las lenguas y textos clásicos sirve para demostrar que nuestras ideas de justicia, arte, política y existencia no son ‘naturales’: sino construcciones históricas que pueden ser interrogadas, criticadas y transformadas. Prueba de ellos son estos cuatro artículos aprobados por referato y un comentario –fuera de evaluación– en el que se compara *Odisea* de Homero con el recientemente estrenado filme dirigido por Christopher Nolan, *The Odyssey*. Asimismo, las dos recensiones de sendos libros publicados en 2026.

El primer artículo, de Ana Carolina DELGADO, nos remite a la función mediadora y arquetípica a las biografías de los patriarcas (Abraham, Isaac y Jacob) en la *Expositio Legis* de Filón de Alejandría. No se trata de meros ejemplos morales, sino que actúan como un nexo sistemático entre la ley natural y la legislación escrita de Moisés. Encarnan la razón natural en forma de virtud humana, viviendo en conformidad con la naturaleza antes de que existiera un código escrito. Su valor pedagógico y moral como modelos a seguir es indudablemente una consecuencia de su posición normativa y arquetípica en la arquitectura de la Ley. La diferenciación entre una existencia ajustada a la ley (*bíos nótimos*) y la encarnación misma de la norma (*nómos autós ōn*) demuestra que su validez emana de la razón natural y no de un código previo.

Pablo CAVALLERO, por su parte, analiza la producción ensayística y poética del escritor platense Horacio Castillo, subrayando la influencia decisiva del mundo griego –sus mitos, figuras, geografías, categorías y lenguaje– en la conformación de su pensamiento. Asimila el legado clásico para articular una cosmovisión dionisiaco-cristiana orientada a la armonía y a la reflexión sobre los grandes interrogantes de la existencia. Este análisis de la trayectoria de Castillo evidencia la profunda continuidad de su proyecto

literario. Su concepción teórica de la Grecia clásica como matriz vital y radiante de la creación poética cobra vida a través de un denso entramado de referencias indirectas, distribuidas a lo largo de sus versos. CAVALLERO encuentra en su obra las nociones clave de la Antigüedad, que iluminan problemáticas universales: la muerte, la moral, el sufrimiento, lo sagrado, las tensiones inherentes a la condición humana, el acto creador y la naturaleza trágica de un ser que busca el equilibrio y lo trascendente en medio de la ambigüedad.

Un tercer artículo, firmado por Santiago PONCINI, examina cómo las nociones de hospitalidad (*xenia*) y pasión amorosa (*érōs*) de la *Odisea* homérica sufren una profunda transformación en los *Sufrimientos de amor* (*Erotiká Pathémata*) de Partenio de Nicea. Para explicar este proceso de reescritura de Odiseo, aplica los marcos teóricos de la hipertextualidad, la cita y la pervivencia cultural (*Nachleben*), y revela un giro ideológico sustancial en la lectura helenística y romana del mito. Entiende que la obra de Partenio opera como una transposición crítica del poema homérico –siguiendo las categorías de Gérard Genette– que no busca homenajear el modelo clásico, sino alterar sus fundamentos axiológicos. En este nuevo entramado narrativo, Odiseo pierde su condición de héroe civilizador y huésped modélico para convertirse en un causante de discordia afectiva y ruptura de normas básicas. Esta resignificación evidencia tanto una nueva mirada sobre la afectividad, el deseo y el dolor, como una redefinición de las dinámicas de poder y los lazos interpersonales.

Finalmente, el trabajo de Belén LANDA examina la función del sufrimiento (*lýpē*) en el tramo inicial de la *Electra* de Eurípides y su vinculación con los afectos (*páthē*) que impulsan el deseo de desquite de los hermanos. Valiéndose de las nociones clásicas sobre los afectos –especialmente la formulación aristotélica en la *Retórica* y la influencia de las emociones en la configuración de la identidad–, se aborda en el artículo el dolor no como un mero padecimiento biológico, sino como un fenómeno integral que atraviesa el

cuerpo, la psique y el plano sociopolítico. El abordaje metodológico consiste en la identificación y análisis del repertorio verbal ligado al padecer, la profusión del llanto y el ritual luctuoso. El estudio pone de relieve que la novedad de Eurípides al situar la acción en el entorno campesino acentúa la marginación de Electra y la privación de su condición aristocrática, forzándola a exteriorizar su pesar en el aislamiento por medio de expresiones y ritos funerarios alterados. Esta articulación discursiva y somática de la aflicción funciona como un proceso de transformación interior que convierte los sentimientos receptivos o dolientes en pulsiones ejecutoras como la rabia (*orgē*) y el rencor, y suministran el soporte afectivo que legitima y pone en marcha la venganza contra Egisto y Clitemnestra.

Una quinta contribución, de mi autoría, se suma al listado de artículos de este número de *Circe*. Se trata de un comentario sobre la película de Christopher Nolan y su recreación muy particular del tema odiseico, en la que el director proyecta sobre Odiseo una culpa judeocristiana y posbélica, totalmente ajena al espíritu heroico de la épica homérica.

Dos reseñas de libros recientemente publicados completan este volumen: una, bajo la firma de María Angélica FIERRO comenta aparición de esta nueva traducción comentada del *Gorgias* de Platón, a cargo de Ana Carolina DELGADO, para la colección Colihue Clásica. Otra, de quien suscribe, refiere a la traducción con Introducción y comentarios del tratado *Todo hombre bueno es libre* (*Every Good Man is Free*) que Maren NIEHOFF nos entrega como parte de “Philo of Alexandria Commentary Series”, proyecto bajo la dirección de Gregory STERLING y David RUNIA.

El consejo editorial reitera la invitación a todo interesado en contribuir con *Circe* y les recuerda que recibimos de manera continua avances y conclusiones de investigaciones desarrolladas en el ámbito universitario. Todas las propuestas de artículos y traducciones se someterán a arbitraje luego de corroborar la condición indispensable de que sean aportes inéditos orientados a docentes y estudiantes de lenguas

clásicas, cultura grecorromana, historia antigua y filosofía. La incorporación de cada trabajo dependerá del dictamen externo; por ello, la cronología del proceso (recepción, dictamen y aprobación final) se detalla al final de cada artículo publicado.

por Marta Alesso





Ana Carolina Delgado "Biografía y ley en Filón de Alejandría. La función específica de las leyes vivientes en la *Expositio Legis*". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).

DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300201>

BIOGRAFÍA Y LEY EN FILÓN DE ALEJANDRÍA. LA FUNCIÓN ESPECÍFICA DE LAS LEYES VIVIENTES EN LA *EXPOSITIO LEGIS*

Ana Carolina Delgado

[Instituto de Investigación en Humanidades, Universidad del Salvador/ Conicet]

anacarolina.delgado@usal.edu.ar

ORCID: 0000-0003-1404-0022

Resumen: Este artículo determina la función de las biografías de Abraham, Isaac y Jacob en la organización interna de la Ley en la *Expositio Legis*. Frente a interpretaciones centradas en su ejemplaridad, examina el estatuto legal de los patriarcas como leyes generales, arquetípicas, no escritas y dotadas de alma y razón. Sostiene que median entre la recta razón natural y la legislación escrita: realizan aquella normatividad como virtud humana y preceden a las disposiciones particulares como modelos generales. La distinción entre vida νόμος y νόμος αὐτὸς ὧν muestra que su legalidad deriva de la razón natural, no de un código previo.

Palabras-clave: Filón de Alejandría; *Expositio Legis*; biografías patriarcales; ley natural; leyes no escritas.

Biography and Law in Philo of Alexandria. The Specific Role of Living Laws in the *Expositio Legis*

Abstract: This article examines the function of the biographies of Abraham, Isaac, and Jacob within the internal organization of the Law in Philo's *Expositio Legis*. Departing from interpretations centered on their exemplary character, it investigates the patriarchs' legal status as general, archetypal, and unwritten laws endowed with soul and reason. It argues that they mediate between the right reason of nature and written legislation: they actualize natural normativity as human virtue and precede particular ordinances as their general models. The distinction between a nomos life and being nomos autos shows that their legal status derives from natural reason rather than from conformity to a pre-existing code.

Keywords: Philo of Alexandria; *Expositio Legis*; patriarchal biographies; natural law; unwritten law.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 15-32

Introducción

Entre los estudios de la especialidad, el género biográfico antiguo ha sido habitualmente caracterizado como una forma narrativa, cuyo centro temático residiría en la configuración de vidas individuales para la ilustración de ejemplos valiosos desde un punto de vista pedagógico, filosófico o moral¹. En esa misma línea han sido leídas también las biografías compuestas por Filón de Alejandría.

Según la crítica, el alejandrino habría reelaborado matrices formales de raigambre griega con el fin de presentar sus propias figuras paradigmáticas, a saber, las vidas de los patriarcas de su pueblo². Es atendiendo a esto que tales biografías han recibido ante todo el tratamiento de relatos ejemplares diseñados para impulsar a la emulación de las virtudes encarnadas por sus protagonistas³.

Interpretaciones de este tipo han logrado explicar satisfactoriamente la naturaleza formativa de las biografías patriarcales y han destacado también que, al ofrecer modelos destinados a la mimesis, estas vidas habrían llegado a adquirir un carácter normativo, es decir, habrían fungido como una suerte de

¹ Para una perspectiva de conjunto, véanse DE TEMMERMAN (2020); BONAZZI y SCHORN (2016) y HÄGG (2012), entre otros.

² Investigaciones que han permitido establecer la dimensión biográfica, encomiástica, moral, pedagógica, apologética y culturalmente mediadora de los textos filonianos se encuentran en los siguientes estudios. BURRIDGE (2004) y MCGING (2006) examinan la pertenencia formal del tratado a la tradición biográfica grecorromana y destacan su estructura híbrida, así como la selección, reorganización y ampliación mediante las cuales Filón recompone el material bíblico. URBANO (2013) considera el retrato filoniano de Moisés como antecedente de las posteriores biografías filosóficas y atiende a su función en la construcción de autoridad intelectual y cultural. ADAMS (2020) analiza el empleo filoniano de los géneros literarios griegos como medio de articulación de la tradición bíblica en un contexto helenístico, mientras que GEIGER (2020) ubica las vidas de Filón dentro del escaso desarrollo de la biografía sistemática en la literatura judía antigua. Menos desarrollada ha quedado la función específica que las personas y vidas patriarcales desempeñan, en cuanto leyes generales y arquetípicas, dentro de la organización interna de la *Expositio Legis*.

³ Esta orientación se encuentra, con énfasis diferentes, en HADAS (1965), BURRIDGE (2004), FELDMAN (2007), NIEHOFF (2012) y ADAMS (2020). HADAS interpreta *De vita Mosis* conforme al patrón aretalógico, como narración de la trayectoria de un personaje excepcional destinada a ofrecer una base para la instrucción moral. FELDMAN caracteriza el tratado como encomio y aretología y entiende la representación de Moisés como personificación de las virtudes y modelo de conducta para sus destinatarios. BURRIDGE y ADAMS destacan, desde la crítica de géneros, la idoneidad de la forma biográfica para presentar bajo una configuración humana y narrativa las virtudes de los protagonistas y ofrecer sus vidas como modelos para la emulación. NIEHOFF formula de manera especialmente clara la relación entre ejemplaridad y normatividad: al presentar a sus héroes bíblicos como “leyes dotadas de alma y razón”, Filón convertiría sus vidas en paradigmas cuya imitación promueve el perfeccionamiento moral del lector.

leyes cuya observancia quedaría implícitamente indicada. El carácter normativo de las biografías derivaría, en otras palabras, del efecto que ellas lograrían ejercer sobre sus lectores, esto es, de que consiguieran despertar en ellos el deseo de ser virtuosos como también lo habrían sido sus antepasados⁴.

El problema del trabajo: la normatividad de las biografías filonianas

Ahora bien, junto con esta valencia normativa, Filón emplea también la fórmula expresa de “leyes arquetípicas” para referirse a los protagonistas de las biografías. En efecto, al inicio de los tratados sobre las vidas patriarcales, el alejandrino indica que estos hombres, sus vidas y sus virtudes, son leyes que cabe catalogar como arquetípicas y generales respecto de otras que serían, en cambio, sus copias y que tendrían alcance particular⁵:

Pero, puesto que es necesario examinar las leyes en orden sucesivo, dejando apartadas las locales y las que son, como si dijéramos, copias, dirijamos nuestra atención primero hacia las generales y, por así decir, arquetipos de estas. Estos son los hombres que han llevado una vida irreprochable y virtuosa, cuyas virtudes se convino en inscribir en las Sagradas Escrituras⁶.

Al vincular a los patriarcas con otros niveles de la legislación mosaica, el texto plantea una cuestión que, aunque ha sido advertida desde la función literaria, pedagógica, moral de las biografías, ha quedado, a mi modo de ver, insuficientemente problematizada. Me refiero a que la índole normativa de las βίοι patriarcales no se restringe a su función representacional, esto es, al hecho de que ofrezcan un contenido ejemplar de gran eficacia para los destinatarios. Los patriarcas y sus vidas parecen cumplir, en tanto leyes generales y arquetípicas, una función sistemática en la conformación del edificio legislativo de Filón, es decir, respecto de las demás leyes.

⁴ De aquí en adelante, las remisiones a los tratados se realizan siguiendo el modo estándar establecido por *The Studia Philonica Annual*.

⁵ Los trabajos de ADAMS y BURRIDGE insisten en que la biografía no constituye una digresión ornamental, sino una mediación literaria entre el orden cósmico y la legislación. No determinan, sin embargo, por qué esa mediación corresponde a figuras que Filón incluye entre las modalidades de la Ley ni agotan la relación arquetípica establecida en *Abr.* 3-5 entre las vidas patriarcales y las disposiciones particulares.

⁶ *Abr.* 3-4. Traducción de TORALLAS TOVAR (2016), levemente modificada por mí. En lo siguiente, excepto que se indique expresamente lo contrario, se usarán las traducciones de los textos filonianos de la edición dirigida por MARTÍN y ALESSO (2009-continúa). He trabajado, al mismo tiempo, compulsándolas con la edición griega de COHN-WENDLAND.

Este es el tema que discute el presente trabajo. Antes que explicar por qué los patriarcas deben ser emulados, el propósito de estas páginas es determinar qué función desempeñan, según Filón, sus personas y sus biografías en la organización interna de la Ley. La atención a la normatividad, pues, se desplazará en este trabajo desde el ámbito de la ejemplaridad hacia el de la arquitectura legislativa comprendida en la *Expositio Legis*

El lugar de las βίαι en el orden lógico de la Ley

Como es sabido, en la lectura de Filón la legislación mosaica abarca mucho más que el conjunto de las prescripciones consignadas en el Decálogo y preceptos dirigidos al pueblo judío. Estos pertenecen, sin duda, a la Ley, pero no agotan su contenido. Antes de aparecer bajo la forma de mandamientos, la Ley se presenta como el orden racional que rige el cosmos (Abr. 1), denominado por Filón, con nomenclatura estoica, “ley de la naturaleza”. Ese mismo orden, en cuanto distribuye “lo que corresponde y es pertinente a cada uno”, es designado también “ley divina” e incluso “mandamiento” (*Opif.* 143).

Ahora bien, como se sabe, Filón no pasa directamente de la ley del orden cósmico a la formulación de los mandamientos. Entre ambos momentos legislativos sitúa “las vidas de los hombres considerados sabios por Moisés”, a quienes, según afirma, los libros sagrados presentan como “leyes no escritas” (*Decal.* 1). Añade además, al introducir la exposición de las “distintas clases de leyes no escritas”, que Moisés habría dispuesto ese recorrido conforme a un “orden lógico” (*Decal.* 1), es decir: la precedencia de las vidas patriarcales respondería, a su modo de ver, no solo a la secuencia narrativa propia del Pentateuco, sino también al lugar que esas vidas ocuparían dentro de la arquitectura entera de la Ley.

En *Mos.* 2.46-48, Filón indica que Moisés habría comenzado “de esta manera la legislación, dejando en un segundo lugar lo relativo a las prescripciones y prohibiciones” con la intención de mostrar que quien adopta la legislación mosaica “se adhiere a la conformidad con la naturaleza y vive según el ordenamiento del universo”. Las prescripciones no aparecen, entonces, como un punto de partida absoluto, sino como la formulación legislativa de un orden racional que las precede y en el cual quedan inscritas⁷.

⁷ NIEHOFF (2012: 361-392) interpreta esta subordinación de la legislación al orden natural en el contexto del discurso grecorromano sobre las constituciones y destaca su posible función apologética: Filón presentaría, según la autora, la ley mosaica no como un código étnico y convencional, sino como una legislación congruente con la naturaleza. No aborda, sin embargo, la

Precisamente, dentro de este recorrido, las βίαι ocupan el tramo intermedio entre el fundamento cósmico-racional de la Ley y su expresión mediante mandamientos escritos⁸. Esta constatación abre una pregunta doble: por un lado, ¿qué función corresponde a las biografías si se atiende a la relación mediadora entre el orden natural y la legislación escrita?; y, por otro lado, ¿en qué sentido pueden ser considerados sus protagonistas “leyes no escritas” en sí mismos?

El fundamento nomotético de las βίαι

Para examinar la primera cuestión, puede ser conveniente atender ahora al pasaje en que Filón, ofreciendo un balance final sobre la vida de Abraham, sugiere la distinción entre dos diferentes modos posibles de entender la relación entre una vida y la ley:

La vida del padre fundador de nuestra nación es de esta índole;
una vida, según piensan algunos, respetuosa de la ley (νόμος);

pregunta por la función interna que las vidas patriarcales desempeñan dentro de la arquitectura legislativa.

⁸ Esta función mediadora ha sido reconocida, desde perspectivas distintas, por BRÉHIER (1950: 23-25), ANNAS (2017: 191-193) y MARTENS (2003: 83-95). BRÉHIER vincula la precedencia de las vidas patriarcales respecto del código mosaico con la necesidad de mostrar que la legislación escrita no constituye una convención arbitraria, sino que expresa el orden de la naturaleza. ANNAS precisa que la sucesión entre cosmogonía, vidas patriarcales y legislación escrita responde a la arquitectura deliberada de la Expositio Legis: las biografías no serían una digresión narrativa anterior al código, sino una parte constitutiva del modo en que Filón vincula la legislación mosaica con el orden universal. Su interpretación del lugar de las vidas a partir de la función platónica del προοίμιον permite, además, explicar el efecto protréptico de esta disposición: antes de formular lo debido, las biografías persuaden y preparan a sus destinatarios para recibir las prescripciones. MARTENS, finalmente, subraya la unidad sistemática preservada por la secuencia. La introducción de las vidas impediría, según el autor, que la racionalidad universal de la naturaleza se constituyera en un criterio exterior o rival de la Torá, pues los patriarcas muestran bajo forma humana la conformidad con el mismo orden al que remiten las disposiciones mosaicas. Consideradas conjuntamente, estas interpretaciones permiten precisar tres aspectos complementarios de la posición ocupada por las βίαι: su intervención en la fundamentación natural de la legislación escrita, su pertenencia a la arquitectura deliberada de la Expositio Legis y su función en la preservación de la unidad entre el orden cósmico y las disposiciones particulares. Sin embargo, ninguna de estas determinaciones resuelve por sí sola el problema del estatuto normativo propio de las vidas. Mostrar que estas preparan la recepción de los mandamientos, que manifiestan bajo forma humana la conformidad con la naturaleza o que articulan la racionalidad universal con la Torá todavía no explica por qué Filón denomina personalmente a sus protagonistas “leyes no escritas”.

pero que, según ha demostrado esta narración mía, es en sí misma ley (νόμος αὐτὸς ὢν) y estatuto no escrito (θέσμος ἄγραφος)⁹.

El alejandrino indica aquí que una persona podría actuar frente a la ley, por una parte, como un νόμιμος, es decir, viviendo en conformidad con una norma preexistente; o bien, por otra parte, de un modo más radical, a saber, conduciendo una vida que es ella misma ley (νόμος αὐτὸς ὢν). Tal habría sido la de Abraham. Además, añade Filón, él ha sido un “estatuto no escrito” (θέσμος ἄγραφος), por lo que la normatividad que caracteriza a su existencia no procede de que haya observado un régimen positivo previamente dado. Si la vida del patriarca puede recibir el nombre de ley, ello se debe a que encarna una forma de norma no escrita cuyo fundamento se encuentra en la naturaleza. En *Abr.* 275 Filón explicita esta idea:

A esta cantidad y magnitud de alabanzas añade como coronamiento del sabio, y dice que “la ley sagrada y los mandamientos divinos todos este hombre los ha cumplido” (Gn 26, 5), y no lo hizo habiendo recibido educación en las letras, sino esforzándose por la naturaleza no escrita en seguir los impulsos sanos e incorruptos (*Abr.* 275).

La ausencia de instrucción escrita no dejó, pues, a Abraham sin orientación normativa: la ἄγραφος φύσις le enseñaba lo conveniente y le permitía observar la ley antes de su formulación codificada¹⁰. Filón afirma, en efecto, que los patriarcas vivieron “siguiendo calurosamente la senda de la naturaleza y sostenían que esta naturaleza era, como en realidad es, la más venerable legislación” (*Abr.* 6). La naturaleza constituye así la instancia normativa que orienta la acción con anterioridad a la legislación escrita¹¹.

Ahora bien, Filón proporciona también una respuesta muy precisa a la pregunta por la forma práctica en que esa ley de la naturaleza es actuada en la vida de los seres humanos: efectivamente, declara que “la virtud es la ley de la

⁹ *Abr.* 276. Mi traducción.

¹⁰ NIEHOFF (2012: 372) destaca la función de los “impulsos sanos e incorruptos” mencionados en *Abr.* 275 para explicar la eficacia práctica de la naturaleza en Abraham. Su lectura precisa el modo en que la orientación natural opera en el sujeto y se expresa en la acción, aunque no determina todavía el estatuto nomotético de la vida patriarcal.

¹¹ CALABI (2006: 47-71) interpreta la condición prelegislativa de los patriarcas como una incorporación racional de la ley natural anterior a su comunicación formal por Moisés. La noción de incorporación racional propuesta por Calabi permite precisar cómo esa normatividad natural adquiere eficacia en la conducta antes de su formulación escrita. Su reconstrucción muestra que la condición prelegislativa de los patriarcas no supone ausencia de ley, pues el orden natural puede ser reconocido racionalmente y realizado en la acción con anterioridad a su promulgación.

naturaleza” (*Post.* 185) y, de este modo, define con exactitud cuál es el contenido humano en el que se realiza la conformidad con la ley natural, a saber, la virtud. En la misma línea, insisten las palabras de *LA* 3.245: “sea ley de cada uno de nosotros lo que parezca a la virtud, pues, si queremos escuchar todo cuanto la virtud aprueba, seremos felices”. Mientras *Post.* 185 identifica a la virtud con la ley de la naturaleza, *LA* 3.245 le atribuye a la virtud la autoridad práctica sobre la conducta individual. Dicho de otra manera, la virtud constituye el contenido humano y operativo de la normatividad natural¹².

Los patriarcas símbolos de la virtud

La virtud es, pues, el contenido humano de la ley natural. En este sentido, si los patriarcas vivieron según la ἀγαθος φύσις, fueron, como indica el alejandrino, hombres virtuosos. Desde tal punto de vista, está claro que sus personas y sus vidas son ejemplos a seguir. Ahora bien, montada sobre esta conclusión, Filón abre, al mismo tiempo, una lectura más. En línea con su habitual método interpretativo, el alejandrino entiende que los patriarcas, que son hombres históricos, significan también algo más. La alegorización de los textos bíblicos permite, según Filón, descubrir otro significado representado en estos individuos, a saber, que las indicaciones relativas a ellos en la Escritura “parecen ser cosas que se dicen sobre los hombres santos, pero son también indicaciones de una naturaleza invisible y muy superior a la de los sentidos” (*Abr.* 52). La referencia a hombres concretos permanece intacta, pero el texto contiene simultáneamente una significación que rebasa su individualidad: las vidas patriarcales remiten a una realidad invisible. En el mismo pasaje se define esa realidad invisible como los distintos modos en los que el alma podría alcanzar el bien. Allí Filón explica que el texto “parece estar investigando los modos del alma, todos de grandes cualidades, de los que uno persigue el bien a través del aprendizaje, otro a través de la naturaleza y otro a través de la práctica ascética”. Abraham representa el aprendizaje; Isaac, la naturaleza y Jacob, la práctica ascética. Cada uno de ellos expresa una vía distinta de acceso a la virtud, de modo que ofrecen, bajo una forma personal y concreta, una representación de las diversas maneras en que el alma podría llegar al bien.

¹² ANNAS (2017: 188-213) sitúa la función de la virtud en el marco eudaimonista de la legislación filoniana: sus disposiciones no se limitan a regular acciones aisladas, sino que estructuran una forma de vida orientada hacia la adquisición de la virtud y, mediante ella, hacia la felicidad. Esta lectura esclarece la finalidad aretológica y eudaimonista del sistema legislativo, mientras que *Post.* 185 y *LA* 3.245 permiten precisar el estatuto legal de la virtud y su función como criterio de la praxis individual.

Así, pues, la referencia a esos “hombres santos” da a entender que los patriarcas son modelos de conducta virtuosa. Sus vidas ofrecen, en este sentido, acciones dignas de imitación. Sin embargo, la asociación de cada uno de ellos con una vía específica de acceso al bien desplaza la interpretación también a un nuevo plano. La ejemplaridad propone una conducta que puede emularse; el símbolo hace presente, bajo forma personal, una realidad inteligible. Las narraciones de las vidas de los patriarcas no se reducen, por tanto, a suscitar el deseo de imitar una vida virtuosa; en ellos, las diversas vías por las que el alma alcanza la virtud adquieren una expresión concreta y personal.

En *Abr.* 54 Filón lleva esta interpretación un paso más allá al declarar que “en el texto son hombres, pero en realidad son estas virtudes”. En este punto, el alejandrino no afirma solamente que Abraham, Isaac y Jacob practiquen o ejemplifiquen las virtudes correspondientes, sino que identifica a los patriarcas, tal como aparecen en el relato, con las virtudes que representan. Esa identificación no elimina su condición de hombres. Precisamente porque las virtudes son presentadas bajo la forma de vidas concretas, el relato les confiere una expresión personal: la virtud deja de aparecer como una cualidad abstracta y se hace visible en la existencia de los patriarcas.

Las vidas de Abraham, Isaac y Jacob poseen, entonces, una función ejemplar, pues presentan acciones dignas de imitación, pero su significado no se agota en la exhortación moral. Los patriarcas hacen visibles, bajo forma humana, las distintas modalidades mediante las cuales el alma alcanza la virtud. La relación entre patriarca y virtud proporciona así una primera determinación del contenido personal de las βίαι, pero es preciso analizar cómo estas se vinculan con la condición nomotética que Filón les atribuye¹³.

Los patriarcas como leyes dotadas de alma y razón

En efecto, el alejandrino no se limita a caracterizar a los patriarcas como hombres virtuosos ni afirma solamente que vivieron conforme a una norma; Filón les atribuye el nombre de “leyes dotadas de alma y razón” (ἐμψυχοὶ καὶ λογικοὶ νόμοι, *Abr.* 5). Con esta fórmula, llama la atención no ya sobre la norma que orienta la conducta sino sobre la persona cuya existencia ha sido

¹³ BRÉHIER (1950: 23-25) ha advertido la concurrencia de los dos componentes que deben articularse en este punto: los patriarcas son presentados como leyes no escritas y son, al mismo tiempo, identificados simbólicamente con distintas modalidades de acceso a la virtud. Su reconstrucción permite reconocer la proximidad entre ambas determinaciones, pero no precisa la relación conceptual que las vincula.

configurada por ella: los patriarcas pasan a constituir, así, la realización personal, animada y racional, de la ley misma¹⁴.

Para precisar el significado de “racional” en este contexto, resulta útil atender a la caracterización que Filón ofrece de la ley en *Praem.* 55 donde la define como “la razón que prescribe lo que se debe hacer y que prohíbe lo que no se debe hacer”. Si la ley es, en este sentido, una razón que determina la conducta, cabe entender que λογικός no alude simplemente a la posesión de razón; se refiere también a una racionalidad que ejerce la función propia de la ley. La calificación de los patriarcas como “racionales” señala, por tanto, que su conducta está regida por una razón que prescribe lo que corresponde hacer y aquello que debe evitarse¹⁵. El pasaje ya citado de *Abr.* 6 permite precisar cuál es la naturaleza de esa razón. Allí Filón, como se vio arriba, identifica la norma que guía a los patriarcas con la “recta razón de la naturaleza”. La racionalidad de sus vidas es, entonces, expresión de una razón natural que posee fuerza normativa: los patriarcas son “racionales” no solo porque estén dotados de razón, sino porque su conducta se encuentra regida por la recta razón de la naturaleza que determina lo que corresponde hacer y aquello que debe evitarse.

Ahora bien, si λογικός precisa el principio normativo por el que la vida de los patriarcas puede ser denominada ley, ἔμψυχος señala el modo en que ese principio se realiza. Como se vio ya, en *Abr.* 5 Filón llama a los patriarcas leyes, aun cuando vivieran antes de la promulgación escrita de las disposiciones. La ley no aparece aquí bajo la forma de un texto, sino que se realiza en personas con alma cuya conducta hace visible un orden racional. El sentido de ἔμψυχος reside, pues, en el carácter personal y vivo de la realización de la ley. La ley

¹⁴ Como se sabe, la fórmula νόμος ἔμψυχος no es una creación de Filón, sino que cuenta con antecedentes en escritos pseudopitagóricos atribuidos a Arquitas. Aunque la autoría de *Sobre la justicia y la ley*, tratado en el que aparece la expresión, es discutida, su datación se ha situado probablemente hacia mediados o finales del siglo IV a. C.; véase THESLEFF (1961: 112-114). Para la historia de la idea de νόμος ἔμψυχος, véase TUSSAY (2022: 39-106). Este antecedente terminológico no elimina la especificidad del uso filoniano: la tesis de que ciertos individuos anteriores a la legislación escrita fueron ellos mismos leyes no escritas parece constituir una contribución propia de Filón; véase BIRNBAUM-DILLON (2021: 64).

¹⁵ TUSSAY (2022: 122-130) atribuye particular importancia a la adición filoniana de λογικός a la fórmula tradicional νόμος ἔμψυχος. La ley personal no solo se realiza en un sujeto viviente, sino que adquiere en él una expresión racionalmente articulada. De ahí que TUSSAY interprete al νόμος ἔμψυχος καὶ λογικός como representante de la ley no escrita y describa su función como una vocalización del λόγος; el orden normativo no formulado textualmente adquiere expresión humana en las palabras y acciones del sabio. Esta lectura esclarece el sentido racional y expresivo de la fórmula, aunque no determina todavía el contenido humano de esa normatividad, precisado aquí mediante la virtud, ni su relación arquetípica con las leyes particulares.

dotada de alma designa así la realización personal del orden natural en una existencia cuyas obras y palabras manifiestan la virtud.

La conjunción de *ἔμψυχος* y *λογικός* en el sintagma empleado por Filón reúne, por consiguiente, dos determinaciones complementarias. El primer término indica que la ley se realiza en una persona dotada de alma; el segundo explica por qué esa persona puede recibir el nombre de ley, a saber: porque su existencia está enteramente configurada por la razón normativa que ordena la naturaleza. La virtud articula ambas dimensiones, dado que constituye la forma humana en que ese orden racional se vuelve estable y eficaz a lo largo de una vida. El patriarca no se encuentra ante una regla que debe obedecer, sino que realiza personalmente, mediante la virtud, la ley que orienta su conducta.

La diferencia entre obedecer la ley y realizarla personalmente permite recoger y precisar más la distinción formulada en *Abr.* 276 entre una vida νόμιμος y una vida que es νόμος αὐτὸς ὢν. El primer término indica que una vida se ajusta a la ley, pero mantiene la distinción entre la norma y quien la cumple; la segunda fórmula, en cambio, atribuye a la vida de Abraham el estatuto mismo de ley. No expresa, por tanto un grado superior de obediencia, sino un modo distintos de relación con la norma: Abraham no solo vive conforme a ella, sino que la realiza en su existencia. Así este pasaje *Abr.* 276 confirma, en el caso particular de Abraham, lo que *Abr.* 5 afirma de los patriarcas en general. Su vida puede ser denominada ley porque la razón normativa de la naturaleza adquirió en ella, mediante la virtud, una realización personal, animada y racional¹⁶.

También Moisés, según Filón, “se volvió él mismo una ley dotada de alma y razón” (αὐτὸς ἐγένετο νόμος ἔμψυχός τε καὶ λογικός, *Mos.* 1.162; véase también *Mos.* 2.4¹⁷). Ahora bien, mientras que en los patriarcas la ley adquirió una configuración biográfica antes de la promulgación de los mandamientos, en Moisés esa configuración personal concurrirá con el ejercicio de la legislación y

¹⁶ Como es lógico, esta identificación recae sobre la vida entera considerada en su unidad. De ella no se sigue que cada acción del patriarca posea aisladamente fuerza prescriptiva ni que su biografía constituya una colección implícita de mandamientos. “Ser ley” designa una existencia unificada por la razón y realizada en la virtud, no la conversión inmediata de cada uno de sus actos en una norma reproducible. Esta restricción tampoco excluye el posible carácter ejemplar de la vida patriarcal, sino que impide confundir su condición personal de ley con el ejercicio de formular prescripciones para otros.

¹⁷ McGING (2006: 117-140) ha mostrado que *Mos.* no constituye un simple comentario continuo de la Septuaginta, sino una reescritura biográfica en la que Filón selecciona, desplaza, abrevia y amplía el material bíblico de acuerdo con la caracterización que procura ofrecer de Moisés. Este procedimiento resulta especialmente significativo en *Mos.* 1.148-162, donde Filón interrumpe el

del gobierno. Esta diferencia funcional aparece indicada expresamente en *Mos.* 2.4 donde Filón afirma que:

Al rey le corresponde mandar lo que se debe hacer e impedir lo que no se debe hacer. Ahora bien, la prescripción de lo que se debe poner por obra y la prohibición de lo contrario es algo propio de la ley¹⁸.

La afinidad entre el rey y la ley descansa en la función normativa que este ejerce: así como la ley determina lo debido y excluye lo contrario, el rey ordena mediante sus prescripciones la vida de la comunidad confiada a su gobierno. Sobre esta base funcional, Filón concluye que “el rey es una ley animada (νόμον ἔμψυχον) y la ley, un rey justo” (τόν δέ νόμον βασιλέα δίκαιον). Cabe destacar que la segunda parte de esta fórmula introduce, no obstante, una cláusula de importancia: no basta con la capacidad de prescribir y prohibir para identificar al rey con la ley, ya que podría hacer esto mismo únicamente en virtud de su poder para imponer mandatos. Pero la ley es específicamente comparada con un rey “justo”, de modo que la correspondencia, tal como la entiende Filón, exige que la función normativa del gobernante se encuentre ordenada, como lo ha sido en Moisés, por la justicia. Esta virtud marca la diferencia, pues, entre el ejercicio personal de la ley y la mera imposición de una voluntad, permitiendo reconocer, así, en la actividad del rey algo más que una coincidencia exterior con las operaciones de la ley. Moisés no recibe, en consecuencia, el nombre de ley animada solo porque gobierne y mande, sino porque ejerce las funciones propias de la ley bajo la cualificación ética requerida por el gobierno justo¹⁹.

El caso de Moisés plantea una cuestión adicional, a saber, cómo se vinculan las virtudes que están presentes en su vida con las leyes que, luego, establece. En *Mos.* 2.11 Filón presenta los libros y las leyes de Moisés como “improntas e imitaciones” de los paradigmas que llevaba grabados en su alma y los vincula con las virtudes. Las disposiciones escritas reproducen, por tanto, modelos

curso narrativo para desarrollar una reflexión propia sobre Moisés como rey, función que no se limita a reproducir su caracterización bíblica y que vuelve la figura del protagonista inteligible dentro de categorías políticas grecorromanas. La sección culmina precisamente en *Mos.* 1.162 con la afirmación de que Moisés llegó a ser una ley dotada de alma y razón. El análisis compositivo de McGING permite advertir así que la relación entre realeza y νόμος ἔμψυχος pertenece a la construcción filosófica deliberada del personaje y no constituye un título incidental.

¹⁸ Esta traducción es mía.

¹⁹ OERTELT (2014) ha mostrado que, en la reflexión política de Filón, la relación entre naturaleza y gobierno exige una mediación personal capaz de orientar las circunstancias contingentes de las ciudades conforme a un orden racional. Su análisis del político permite advertir que la virtud del gobernante no constituye una cualidad privada separada de su función, sino que debe ordenar el

previamente presentes en el legislador. Los paradigmas inscritos en el alma de Moisés poseen, en este sentido, prioridad ejemplar respecto de sus leyes: estas adquieren su forma escrita conforme a los modelos que el legislador contiene previamente en sí mismo²⁰.

Como se ha visto, en *Abr.* 3-5 Filón también atribuye prioridad a una realización personal de la ley respecto de su formulación escrita, pero describe un proceso diferente. En ese caso, los patriarcas son presentados como leyes generales y arquetípicas, mientras que las disposiciones posteriores reproducen y preservan por escrito el orden ya realizado en sus vidas. Tanto *Mos.* 2.11 como *Abr.* 3-5 vinculan una instancia personal precedente con la ley escrita, pero no asignan esa precedencia al mismo sujeto ni describen el mismo proceso. En Moisés, los paradigmas inscritos en el alma del legislador proporcionan los modelos de las leyes que él promulga; en los patriarcas, las vidas virtuosas anteriores a la promulgación funcionan como arquetipos de las disposiciones posteriores.

La comparación permite distinguir así dos modalidades. En los patriarcas, la ley adquiere una configuración biográfica y arquetípica anterior a la escritura; en Moisés, la configuración personal de la ley se une al gobierno y a la legislación: los paradigmas presentes en él se expresan en las disposiciones que promulga. Abraham, Isaac y Jacob son leyes dotadas de alma y razón porque la razón natural se realiza en la unidad virtuosa de sus vidas; Moisés lo es bajo una modalidad que integra, además, el ejercicio justo de prescribir y prohibir y la producción de disposiciones escritas.

ejercicio del poder e impedir su degeneración en arbitrariedad o tiranía. FELDMAN (2007: 16-19), por su parte, sitúa la presentación filoniana de Moisés dentro de las tradiciones encomiástica y aretológica y destaca que *Mos.* concentra la atención en la excelencia de su protagonista, personificación de las virtudes y equivalente judío del filósofo-rey platónico. URBANO (2013: 103-105) inscribe igualmente la denominación νόμος ἑμψυχος en la construcción de Moisés como filósofo-gobernante y subraya la armonía entre sus palabras y obras así como el carácter natural y paradigmático de su virtud.

²⁰ HADAS (1965: 129-160) ha destacado esta prioridad de la configuración vital y psíquica de Moisés respecto de la legislación que posteriormente entrega y ha interpretado las leyes escritas como imágenes de los paradigmas presentes en el alma del legislador. Su lectura permite reconocer que la actividad legislativa no aparece separada de la persona de Moisés. Esta prioridad debe entenderse, no obstante, en sentido ejemplar: *Mos.* 2.11 establece una relación entre modelos e imitaciones, pero no convierte la biografía del legislador en el fundamento exclusivo de la validez de las disposiciones escritas.

Las vidas patriarcales como arquetipos de las leyes establecidas

La comparación con Moisés permite precisar la función propia de los patriarcas respecto de la legislación escrita. A diferencia del legislador, Abraham, Isaac y Jacob no prescriben ni promulgan disposiciones. No son llamados leyes porque formulen mandatos para otros, sino porque la ley se realiza en sus propias vidas. Esta diferencia no separa, sin embargo, sus vidas de la legislación escrita, pues Filón establece expresamente una relación entre ellas y las leyes particulares.

El vínculo entre ambos niveles aparece formulado al comienzo del tratado sobre Abraham. En *Abr.* 3 Filón distingue las leyes generales y arquetípicas de las leyes particulares, a las que caracteriza como copias. En *Abr.* 4 identifica, a su vez, las primeras con los hombres que llevaron una vida irreprochable y virtuosa. Los arquetipos no son, por tanto, principios abstractos separados de la existencia humana, sino los propios patriarcas y sus vidas. Filón sitúa así las vidas patriarcales y las disposiciones particulares en las posiciones correlativas de arquetipos y copias.

Esta oposición muestra que los patriarcas no solo vivieron antes de que se promulgaran las leyes particulares, sino que sus vidas sirvieron de modelos para ellas. Su anterioridad no es, por tanto, solo temporal: las βίαι preceden a las disposiciones como sus arquetipos²¹. En *Abr.* 5 Filón completa esta relación al presentar las leyes establecidas como recuerdos de las vidas patriarcales, de sus obras y de sus palabras.

Esta caracterización muestra la relación desde la perspectiva de las leyes posteriores. Mientras que la oposición entre arquetipos y copias atribuye a las vidas patriarcales la posición de modelos generales, la categoría de recuerdo indica que las leyes establecidas remiten a una realización anterior de la ley²².

²¹ ANNAS (2017: 209) ha advertido correctamente que la distinción entre arquetipos y copias impide reducir la precedencia patriarcal a una mera anterioridad cronológica. Las vidas de los antiguos ocupan la posición de modelos respecto de las disposiciones escritas y contribuyen, mediante su lugar en la arquitectura de la *Expositio Legis*, a preparar la recepción racional de la legislación. Esta función protreptica no agota, sin embargo, la relación formulada en *Abr.* 3-5. El pasaje no se limita a atribuir a las biografías una eficacia persuasiva sobre sus lectores, sino que distribuye a los patriarcas y a las leyes particulares entre las posiciones correlativas de arquetipos y copias. La mediación pedagógica presupone así una relación normativa anterior al efecto que las vidas ejercen sobre sus destinatarios: los patriarcas pueden orientar la recepción de la Ley porque Filón ya les ha atribuido una posición arquetípica dentro de ella.

²² MARTENS (2003: 89-107) destaca el valor de ὑπομνήματα para interpretar las leyes establecidas como memoriales de las obras y palabras de los antiguos. Esta caracterización confirma que la escritura legal remite a una realización biográfica anterior, pero no implica que las disposiciones reproduzcan cada episodio patriarcal ni que funcionen como un archivo de acontecimientos

Filón distingue así dos formas de realización: en los patriarcas, la ley adquiere una forma personal y biográfica; en las disposiciones posteriores, adopta una forma escrita que vuelve sobre sus vidas, obras y palabras. Copia y recuerdo no son, por tanto, categorías equivalentes: la primera define la posición modélica de las vidas; la segunda expresa la referencia retrospectiva de las leyes establecidas.

Las leyes establecidas remiten a las obras y palabras de los patriarcas, pero ello no significa que cada acción o discurso funcione por separado como modelo de una disposición particular. Esas manifestaciones poseen carácter arquetípico en cuanto expresan la configuración virtuosa de una vida entera. Esta interpretación encuentra apoyo en *Abr.* 52-54, donde Filón presenta a Abraham, Isaac y Jacob como distintas modalidades mediante las cuales el alma alcanza el bien. El pasaje permite reconocer el contenido virtuoso que adquiere forma biográfica en los patriarcas, cuyas obras y palabras constituyen las manifestaciones concretas de esa forma de vida. La función arquetípica corresponde, por tanto, no a cada episodio considerado aisladamente, sino al orden que la virtud imprime a la vida patriarcal. Ello impide establecer una correspondencia material entre cada episodio y un precepto determinado: Filón no vincula cada obra o palabra de Abraham, Isaac y Jacob con una ley particular ni presenta las disposiciones escritas como una transcripción exhaustiva de sus vidas. Las βίαι preceden a las disposiciones como modelos generales, sin anticipar materialmente cada uno de sus mandamientos. Ahora bien, la virtud permite explicar por qué esas vidas poseen índole legal, pero no establece por sí sola su relación con las disposiciones particulares. Esta última se encuentra formulada específicamente en *Abr.* 3-5.

Esta prioridad arquetípica tampoco convierte a las vidas patriarcales en el fundamento último de las leyes particulares. Las propias vidas reciben su propia normatividad de una instancia anterior: la recta razón de la naturaleza orienta la vida de los patriarcas, y la virtud convierte esa orientación en una forma estable de conducta. Por su parte, las disposiciones escritas mantienen una relación propia con el orden natural: *Mos.* 2.52 afirma que los mandamientos particulares concuerdan con el λόγος de la naturaleza eterna. El pasaje no establece la relación arquetípica entre las βίαι y las disposiciones, formulada específicamente en *Abr.* 3-5, pero muestra que los mandamientos permanecen vinculados con el orden natural. La prioridad de las vidas es, por tanto,

singulares. El carácter normativo de aquello que recuerdan debe comprenderse desde la unidad virtuosa de las vidas a las que remiten.

modélica, no fundacional: preceden a las disposiciones como arquetipos generales, pero no constituyen la fuente última de su validez.

Precisamente porque reciben su orientación del orden natural y preceden a las disposiciones sin constituir su fundamento último, las vidas patriarcales median entre la ley natural y la legislación escrita. La recta razón de la naturaleza orienta la conducta de los patriarcas y la virtud da a esa orientación una forma estable en sus vidas. Las leyes particulares expresan luego ese orden por escrito y remiten a las vidas patriarcales como copias y recuerdos. Las βίοι constituyen así la realización biográfica que vincula la normatividad natural con su posterior formulación prescriptiva.

Resultados

El análisis precedente ha intentado confirmar la tesis de que la normatividad de las biografías patriarcales no se agota, en la interpretación filoniana, en su función ejemplar. Las vidas de Abraham, Isaac y Jacob ofrecen modelos de virtud capaces de suscitar la imitación, pero su estatuto en la *Expositio Legis* no depende primariamente de ese efecto sobre los lectores. Filón presenta a los patriarcas como leyes generales, arquetípicas, no escritas y dotadas de alma y razón. Su ejemplaridad presupone, por tanto, una condición legal y una función sistemática que les corresponden dentro de la exposición de la Ley.

Esta función se advierte, primero, en la posición que ocupan las βίοι. Filón no pasa directamente del orden racional de la naturaleza a las prescripciones del Decálogo y de las leyes particulares, sino que sitúa entre ambos las vidas de los sabios como leyes no escritas. Esta precedencia responde al “orden lógico” atribuido a la legislación mosaica y no solo a la secuencia narrativa del Pentateuco. Las vidas constituyen así una realización histórica y humana de la normatividad natural anterior a su formulación escrita.

La distinción entre una vida νόμος y una vida que es νόμος αὐτὸς ὢν ha permitido precisar el fundamento de esa condición legal. La primera expresión designa una vida conforme a la ley; la segunda atribuye a la existencia misma el estatuto de ley. Abraham no es presentado solo como alguien que cumple una norma previamente formulada, sino como una persona cuya vida es ley y estatuto no escrito. Esta identificación no supone ausencia de orientación normativa: según *Abr.* 275, la ἄγραφος φύσις le enseñaba lo conveniente sin la mediación de una instrucción escrita, mientras que *Abr.* 6 identifica la norma de los patriarcas con la recta razón de la naturaleza. La normatividad de sus

vidas procede, pues, del orden natural que orienta la conducta antes de toda codificación.

La virtud proporciona la forma humana y práctica de esa orientación. *Post.* 185 la identifica con la ley de la naturaleza y *LA* 3.245 le atribuye autoridad sobre la conducta individual. La recta razón natural determina lo debido, mientras que la virtud convierte esa orientación en una disposición estable. *Abr.* 52-54 precisa el aporte de la configuración biográfica: Abraham, Isaac y Jacob representan el aprendizaje, la naturaleza y la práctica ascética como distintas vías mediante las cuales el alma alcanza el bien. La virtud aparece, entonces, no como una cualidad abstracta, sino realizada en vidas concretas y manifiesta en la unidad de sus obras y palabras.

La fórmula *ἐμψυχοὶ καὶ λογικοὶ νόμοι* reúne estos componentes. Los patriarcas son leyes dotadas de alma porque la normatividad se realiza en sujetos vivientes, y son leyes racionales porque sus vidas están configuradas por la razón normativa de la naturaleza. El orden natural proporciona la orientación, la razón determina lo debido, la virtud le confiere estabilidad humana y la vida patriarcal reúne sus manifestaciones bajo una forma personal y biográfica. La identificación con la ley recae, por tanto, sobre la existencia considerada en su unidad, no sobre cada una de sus acciones aisladamente.

La comparación con Moisés delimita mejor esta condición. Filón también lo denomina *νόμος ἐμψυχος*, pero vincula esta fórmula con la realeza, el gobierno justo y el ejercicio de prescribir y prohibir. En los patriarcas, la ley adquiere una forma biográfica anterior a la promulgación; en Moisés, esa configuración personal concurre con la actividad real y legislativa. Además, *Mos.* 2.11 presenta los libros y las leyes de Moisés como improntas de los paradigmas inscritos en su alma. Abraham, Isaac y Jacob no producen disposiciones de este modo: su relación con la legislación escrita no es productiva, sino arquetípica.

Esta relación aparece formulada específicamente en *Abr.* 3-5. Allí Filón identifica las leyes generales y arquetípicas con los hombres que llevaron vidas irreprochables y virtuosas, y caracteriza las leyes particulares como copias. Añade luego que las leyes establecidas son recuerdos de la vida, las obras y las palabras de los antiguos. Arquetipo, copia y recuerdo describen aspectos complementarios, pero no equivalentes, de un mismo vínculo. La oposición entre arquetipos y copias atribuye a las vidas una prioridad modélica; la categoría de recuerdo expresa la referencia retrospectiva de las leyes posteriores a aquellas vidas.

La hipótesis inicial queda confirmada dentro de estos límites. Las vidas patriarcales cumplen una función mediadora en la arquitectura de la *Expositio*

Legis porque realizan personalmente la normatividad natural y preceden a las leyes particulares como sus arquetipos generales. La confirmación se apoya en tres resultados convergentes: las βίαι ocupan una posición intermedia entre el orden natural y la legislación escrita; su índole legal procede de la recta razón natural realizada humanamente como virtud; y *Abr.* 3-5 establece su prioridad modélica respecto de las disposiciones presentadas como copias y recuerdos.

Esta mediación no supone, sin embargo, que las biografías contengan anticipadamente cada precepto ni que las leyes escritas reciban exclusivamente de ellas su validez. La hipótesis se confirma, por ello, en un sentido sistemático y arquetípico, no material ni fundacional. La especificidad de las βίαι reside en conferir una realización personal, histórica y biográfica al contenido humano de la ley natural y en preceder como modelos generales a su formulación prescriptiva. La ejemplaridad conserva su importancia pedagógica y moral, pero constituye un efecto de esta posición normativa y no su fundamento primero.

Ediciones y traducciones

- BIRNBAUM, E. y DILLON, J. (eds. y trads.) (2021). *Philo of Alexandria. On the Life of Abraham*. Leiden-Boston: Brill.
- COHN, L., WENDLAND, P. y REITER, S. (eds.) (1962). *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*. Vols. I-VII. Berlin: De Gruyter.
- MARTÍN, J. P. y ALESSO, M. (eds.) (2009-continúa). *Filón de Alejandría. Obras completas*. 6 vols. Madrid: Trotta.
- THESLEFF, H. (1961). *An Introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*. Åbo: Åbo Akademi.

Bibliografía citada

- ADAMS, S. A. (2020). *Greek Genres and Jewish Authors: Negotiating Literary Culture in the Greco-Roman Era*. Waco: Baylor University Press.
- ANNAS, J. (2017). "Philo on Virtue and the Laws of Moses" en *Virtue and Law in*

Plato and Beyond. Oxford: Oxford University Press; 188-213.

- BONAZZI, M. y SCHORN, S. (eds.) (2016). *Bios Philosophos: Philosophy in Ancient Greek Biography*. Turnhout: Brepols.
- BRÉHIER, É. (1950). *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*. Paris: Vrin.
- BURRIDGE, R. A. (2004). *What Are the Gospels? A Comparison with Graeco-Roman Biography*. Grand Rapids: William B. Eerdmans.
- CALABI, F. (2006). "Una è la legge. Ordine divino e regalità umana nel giudaismo ellenistico" en *Obbedienza. Legge di Dio e legge dell'uomo nelle culture religiose*. Modena: Fondazione Collegio San Carlo; 47-71.
- DE TEMMERMAN, K. (ed.) (2020). *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford: Oxford University Press.

- DIHLE, A. (1956). *Studien zur griechischen Biographie*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ERLER, M. y SCHORN, S. (eds.) (2007). *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26.-29. Juli 2006 in Würzburg*. Berlin-Nueva York: Walter de Gruyter.
- FELDMAN, L. H. (2007). *Philo's Portrayal of Moses in the Context of Ancient Judaism*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- GEIGER, J. (2020). "Jewish Biography", en DE TEMMERMAN, K (ed.), *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford: Oxford University Press; 59-71.
- GENTILI, B. y CERRI, G. (1888). *History and Biography in Ancient Thought*. Ámsterdam: J. C. Gieben.
- HADAS, M. y SMITH, M. (1965). *Heroes and Gods: Spiritual Biographies in Antiquity*. London: Routledge and Kegan Paul.
- HÄGG, T. (2012). *The Art of Biography in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEO, F. (1901). *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form*. Leipzig: Teubner.
- MARTENS, J. W. (2003). *One God, One Law: Philo of Alexandria on the Mosaic and Greco-Roman Law*. Leiden/ Boston: Brill.
- MCGING, B. y MOSSMAN, J. (eds.) (2006). *The Limits of Ancient Biography*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- MOMIGLIANO, A. (1993). *The Development of Greek Biography*. Cambridge: Harvard University Press.
- NIEHOFF, M. R. (2012). "Philo and Plutarch as Biographers: Parallel Responses to Roman Stoicism": *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 52; 361-392.
- OERTELT, F. (2014). *Herrscherideal und Herrschaftskritik bei Philo von Alexandria. Eine Untersuchung am Beispiel seiner Josephsdarstellung in De Josepho und De somniis II*. Leiden-Boston: Brill.
- TERMINI, C. (2006). "The Historical Part of the Pentateuch According to Philo of Alexandria: Biography, Genealogy, and the Philosophical Meaning of the Patriarchal Lives" en CALDUCH-BENAGES, N. y J. LIESEN (eds.). *History and Identity: How Israel's Later Authors Viewed Its Earlier History*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter; pp. 265-295.
- TUSSAY, Á. (2022). *A History of the Nomos Empsychos Idea* (Tesis doctoral). Budapest: Pázmány Péter Catholic University, Doctoral School of Law and Political Sciences.
- URBANO, A. P. (2013). *The Philosophical Life: Biography and the Crafting of Intellectual Identity in Late Antiquity*. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press.

Recibido: 27-08-2026

Evaluated: 02-09-2026

Aceptado: 05-09-2026





Pablo Cavallero "La cultura griega en la obra de Horacio Castillo". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300202>

LA CULTURA GRIEGA EN LA OBRA DE HORACIO CASTILLO

Pablo Cavallero

[Academia Argentina de Letras-RAE]

[pablo.a.cavallero@gmail.com]

ORCID: 0000-0001-5756-3347

Resumen: Se pasa revista a la obra ensayística y poética del autor platense, destacando la importancia que en ella tiene la cultura griega a través de sus mitos, personajes, lugares, conceptos y lengua, y cómo la integra a su visión del mundo, dionisíaca-cristiana en búsqueda de equilibrio, y a los temas eternos.

Palabras-clave: Grecia; Horacio Castillo; mito; tradición clásica

Greek culture in the work of Horacio Castillo

Abstract: The essayistic and poetic work of the author from La Plata is reviewed, highlighting the importance of Greek culture in it through its myths, characters, places, concepts and language, and how he integrates it into his Dionysian-Christian worldview in search of balance, and into eternal themes.

Keywords: Greece; Horacio Castillo; myth; classical tradition



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.
CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 33-57

“Un poeta íntegro y un hombre bueno”, como lo calificó R. MODERN¹, ha sido Horacio CASTILLO (Ensenada 28-5-1934 / La Plata 5-7-2010), quien fue elegido el 24 de abril de 1997 como miembro de número de la Academia Argentina de Letras, aunque era miembro correspondiente desde el 14 de marzo de 1991.

Abogado de profesión, se dedicó a la literatura como poeta, traductor de poetas, crítico literario y ensayista. Su obra poética cuenta con los volúmenes *Descripción* (1971)², *Materia acre* (1974), *Tuerto rey* (1982), *Alaska* (1993), *Los gatos de la Acrópolis* (1998), *Cendra* (2000), *Música de la víctima y otros poemas* (2003), *Mandala* (2005). Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano y griego moderno; tuvo varias antologías, como la del Fondo Nacional de las Artes (1996), *Mitografías* (2009, selección con comentarios de autores); las recopilaciones *La casa del ahorcado* (1974-1999), *Por un poco más de luz* (1974-2005), *Obra reunida* (2020), póstuma esta última. También fue póstumo el libro de MAXIT, *Anotaciones de Horacio Castillo a su poesía y otras notas amigas* (2012). Hay, empero, producciones anteriores, como “Salmo de la Esfinge sepultada en la arena” y “Oda a Ricardo Rojas”, ambas publicadas en 1954, la primera con el doble apellido CASTILLO NEMBRINI.

Tradujo a Calímaco del griego antiguo y, del griego moderno, a varios poetas como ELYTIS, RITSOS, VARVITSIOTIS, además de dedicar estudios a KAZANTZAKIS, SEFERIS y otros.

Como crítico literario, hizo el estudio preliminar de obras selectas de Alberto GIRRI (1983), el prólogo de *Aldea millonaria* de Enrique LONCAN (1994) e investigaciones o comentarios sobre Sarmiento, Unamuno, Darío, Ricardo Rojas, González Lanuza, Molinari, García Pinto, Huidobro. Fue autor de decenas de artículos periodísticos para *El país*, de La Plata, y para *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires. Ha pronunciado discursos en la Academia, como “El poeta en las postrimerías” (1991), “Apuntes para una gnoseología poética” (1998) y “Palabras en el acto de entrega del Premio literario AAL” (2007). En *Colectánea* (junio de 2010) recopila veintisiete de esos ensayos, por insistencia de Enrique Anderson Imbert.

Mereció nueve premios y reconocimientos en vida y uno póstumo. Ya al año de publicar su primer libro de poesías recibió el premio de la Subsecretaría de

¹ MODERN (2011: 36).

² Recoge poemas compuestos desde 1962, en tres secciones. La tercera, “Descripción”, es prosa poética.

Cultura de la Nación y, en 1988, el del Fondo nacional de las Artes como traductor. En 2011 fue homenajeado por la Embajada de Grecia³. Ana LAHITTE lo contó entre *Cinco poetas capitales* y María MINELLONO entre sus poetas entrevistados.

Todo esto pasaba inadvertido en una charla con él, porque su personalidad era humilde y modesta: “prudente, silencioso, ávido de contemplación”⁴.

De toda esta producción, queremos centrarnos aquí en los aspectos que la vinculan con la cultura griega, de la que CASTILLO era admirador. Ellos, según la crítica, suelen ser usados como “máscaras” para una ‘alegoría’, es decir, herramientas que ‘expresan otra cosa’ buscada por el autor⁵.

El texto más específico, obviamente, es su colección de ensayos titulada *La luz cicládica y otros temas griegos*. Con la metáfora referida a las islas Cíclades como sinécdoque de Grecia, “intentamos explicar la dialéctica del espíritu griego y sus metamorfosis”⁶. CASTILLO identifica, prácticamente, a Grecia con la poesía; la Hélade tiene “una relación erótica con el paisaje”⁷ y ve en la luz la clave del conocimiento⁸. El arte griego tiende a la abstracción, a la captación de lo esencial. Apolo, o Apolón, es el dios de la luz, el dios de las artes, representa el poder luminoso que termina con las venganzas, las desmesuras, que puede pasar del mito a la metafísica. Así, se combinan el racionalismo griego con el cristianismo que asume y transforma esa tradición.

Estudia también CASTILLO la poesía prehoméica. Recoge referencias a la poesía cicládica, la persona de Olén (Ὀλήν, -ήνος), poeta licio mencionado por Heródoto, Calímaco, Pausanias, al que CASTILLO refiere como Olín porque suele usar la transcripción y pronunciación del griego moderno. Pausanias menciona también a la sacerdotisa Herófila (Ἡροφίλη). Detalles de textos, relatos, mitos, esculturas, son utilizados por CASTILLO para reconstruir los rasgos y temas de esa poesía y, sobre todo, la figura de Apolón de Delo, su madre Leto y su hermana Artémide y los cultos en honor a él. Del mismo modo, se ocupa de la poesía cretense o minoica a partir de tradiciones, mitos, objetos

³ En 2026 su familia decidió donar la amplia y variada biblioteca de Castillo a la Biblioteca de Ensenada: Casa de la Poesía Horacio Castillo, en la calle Cestino 379.

⁴ ZORRILLA (2011: 22).

⁵ Sobre esta visión cf. MARTÍNEZ ASTORINO (2005), particularmente pp. 54-55. Entre el sujeto y el objeto “media una máscara, generalmente en relación con la cultura grecolatina (o de la Antigüedad), que le conferiría al poema una suerte de neutralidad u objetividad” (p. 103).

⁶ CASTILLO (2004: 11).

⁷ CASTILLO (2004: 12).

⁸ No es casual que Jesús se haya identificado con la Luz, en un mundo helenizado como era el que vivió y al ser el griego la lengua que divulgaría su mensaje al menos hasta el año 200.

cotidianos: la poesía del culto, de las fiestas, de las ceremonias fúnebres, de la vida amorosa, de la naturaleza. Y de la poesía micénica o continental, centrada en la religión, el elogio del poder y la recreación: plegarias, enaltecimientos de héroes, lamentos, himnos, cantos de danzas. Y de los poetas míticos y de la Edad Oscura, como Lino, Támiris, Orfeo, Museo, Panfo. La poesía de tiempos homéricos suma el epitalamio, los epigramas, las canciones de amor. CASTILLO destaca que el mismo Homero, poeta épico, testimonia muchas instancias de canto lírico e incluye versos de esta índole⁹.

Su ensayo se exploya luego en la “continuidad del espíritu griego”: afirma que más allá de la impronta judeo-cristiana, de invasiones, caídas e influjos musulmanes, los griegos siguieron “junto al mismo mar, bajo la misma luz”¹⁰. Sustenta esta opinión en la conservación de la lengua, que “tiene conciencia de sí misma como canto”¹¹ y que mantiene su esencia a pesar de las transformaciones; también se mantienen la música, la danza, las canciones y fiestas populares, la concepción del Hades y mitos como las Moiras, las Sirenas.

Dedica un capítulo al testimonio que, en el s. XVI, un supuesto Cristóbal de VILLALÓN da sobre Grecia en su *Viaje a Turquía*, escrito en 1557 pero publicado en 1905. Con la pronunciación del griego moderno, en una narración que incluye diálogos entre Pedro, Juan y Mátalas Callando, se hacen juegos lingüísticos jocosos como asimismo guiños a Homero; pero también se relata aventuras variadas en el Monte Athos, en Quío, en Lemno, en Esmirna, en Melo, en Delo, en Sira, en Italia hasta un regreso a Santiago de Compostela. El personaje Pedro afirma que no hay escuelas en la Grecia otomana, que la lengua hablada deriva de la del s. XI y da ejemplos de los cambios, por los que la gente ya no comprende el griego antiguo.

El recorrido de CASTILLO sobre la admirada Grecia lo lleva a considerar la poesía neohelénica en tres períodos: el fundacional, desde el *Digenès Akritas* (s. X) hasta el *Himno a la libertad* de SOLOMÓS (1823); el de consolidación, hasta la “generación del 30”; y el contemporáneo, desde ella. Pasa revista, pues, a la *Crónica de la Morea*, las novelas bizantinas, obras didácticas y líricas; luego, a la poesía cretense; recorre, en la etapa de consolidación, las escuelas del Heptaneso o jónica, que sigue a SOLOMÓS con la lengua popular, la escuela ateniense, en lengua arcaizante, la “generación del 80”, en la que se destacan Kostès PALAMÁS y Ángeles SIKELIANÓS, Nikos KAZANTZÁKÈS y Lámpros PORPHÝRAS, Constantino KABÁPHÈS. A la etapa contemporánea dedica el

⁹ Por ejemplo, *Iliade* 14: 347-351.

¹⁰ CASTILLO (2004: 51).

¹¹ CASTILLO (2004: 55).

capítulo titulado “El aggiornamento de la poesía griega”, en el que estudia la poesía de Iorgos SEPHÉRÈS, Odyséas ELÝTÈS, Iánès RÍTSOS y muchos más. Un capítulo especial destina a KAZANTZÁKÈS quien, “para salvar lo griego negó lo griego”¹², a fuerza de anticonformista. Cierra el ensayo un capítulo centrado en “Borges y Grecia”, en el que destaca su interés por la poesía y filosofía griegas, la presencia de personajes míticos, la idea del pitagorismo y el eterno retorno, Zenón de Elea, el laberinto... *La luz cicládica* es un ensayo pero emana el amor a la poesía.

La poesía misma de CASTILLO está sembrada de ecos griegos y de una insistente referencia a la luz¹³. Vamos a indagar en ellos.

A sus veinte años de edad publicó “Salmo de la Esfinge sepultada en la arena”, poema en dísticos alejandrinos sin rima (alguno, cataléctico), con un yo poético que le habla a la Esfinge y que, aunque ambientado en Egipto y siendo niño (vv. 22, 44, 102), calza “coturnos / deshechos” (vv. 5-6), el calzado típico del actor trágico griego. La Esfinge misma es un monstruo mítico griego, con cuerpo de león, alas y cabeza de mujer, símbolo de la rapacidad. “Yo soy el buscador del cáliz sepultado” (v. 12), “Yo soy el buscador / de la dicha” (23-24), “del nuevo Gr[i]al, del cáliz con el líquido sacro” (v. 60). En el v. 29 dice tener en sus manos y palpitantes “los ojos que Edipo se arrancó”, lo cual remite al mito presentado por Sofocles en *Edipo, rey*, el vencedor de la Esfinge. El diálogo genera una prosopopeya en la que la Esfinge testimonia haber visto, cinco milenios atrás, a buscadores del “cáliz sacro”. La Esfinge se hunde, el buscador tampoco logra su objetivo, oye el himno / salmo que otrora escuchó ella, “Advenia[t] regnum pacis” (vv. 35, 70, 77, 116, 123), la acompaña en su muerte y ha “de alzar tu sepulcro de arena” (v. 121), sabiendo que “nadie ya puede / responder la pregunta: ¿Dónde está el cáliz santo?” (145-6) y que “¡Es la hora del duelo, la soledad y el salmo!” (v. 154). El poema enlaza la cultura egipcia, el mito griego y la tradición cristiana, en un esfuerzo de conjunción que veremos en toda la obra de CASTILLO.

Ese mismo año publicó en la revista *Sarmiento* de Tucumán una *Oda* que había leído en un homenaje a Ricardo Rojas, a quien solía visitar en su casa y de quien fue prácticamente un secretario. En ese poema, el v. 4 ya alude a los “antros délficos” como el lugar donde se buscan respuestas, metáfora de la casa del “Maestro” con una “fuente antigua” (v. 6, cf. 28). También menciona “el ágora” (v. 35), “el vuelo de míticas aves” (v. 37), los “Coliseos trágicos” (v. 50),”la

¹² CASTILLO (2004: 117).

¹³ Por ejemplo, en el poema IV de “El ser y la apariencia” (*Descripción*, 1971), en “Apenas por un poco más de luz”, en “Generación” (*Materia acre*, 1974).

frente / plena de laureles” (vv. 52-3), el “demiurgo” (vv. 53, 75)... Estas referencias helénicas se mezclan con la de “Ollantay, el antiguo héroe” inca, personaje del drama homónimo (v. 48) y con alusiones bíblicas (“el Verbo del Maestro”, v. 67; “cual nuevos discípulos de Emaús”, v. 79, cf. *Lucas* 24: 13-35), como veremos en obras muy posteriores. El poema, de aire neoclásico, recurre así a la cultura griega para elogiar al Libertador y a la vez a su historiador.

En “Arte poética” (*Materia acre*, 1974), CASTILLO presenta de un modo corporal, orgánico, el esfuerzo de producir la poesía; una fuerza superior mueve la lengua, el riñón, el diafragma, los músculos “como para expulsar / un caballo o un cíclope” (vv. 6-7). Estos seres reúnen dos aspectos frecuentes en el poeta: la naturaleza y el mito. El caballo es un símbolo de potencia (no por casualidad se habla de “caballos de fuerza” o *horse power*) y también del impulso sexual¹⁴; en el ámbito griego antiguo, el caballo era un elemento económico y bélico muy valorado, a tal punto que, para tentar a los troyanos, los aqueos construyeron el “caballo de Troya” (*Odisía* 4: 271-289, 8: 492-520, 11: 523-532). El cíclope era un monstruo “de ojo circular”, inmenso, violento, cruel, sensual, antropófago (*Odisía* 9: 105-566). Con dos simples palabras CASTILLO evoca el mundo homérico –su poesía fundacional– y el poder interior de la creación que necesita brotar, surgir, no de la mente sino de las entrañas.

Del mismo poemario es “Anquises sobre los hombros”. Esta obra hace referencia a un conocido mito, reproducido varias veces por el arte plástico (cuadros de Federico FIORI BAROCCI, Leonello SPADA, Jan BRUEGHEL el Viejo, estatua de Gian Lorenzo BERNINI, etc.) y narrado en la *Eneida* de Virgilio (2: 707-729), en el que el héroe troyano Eneas, primo de Héctor, huye de Troya para fundar la nueva Troya que será Roma, lleva de su mano a su hijo Ascanio Iulo, que simboliza el futuro en tanto él inicia la *gens* Julia; carga en sus hombros a su anciano padre Anquises, quien lo engendró en la diosa Afrodita y es figura del pasado y de la tradición, el cual lleva en sus manos las estatuas de los dioses familiares. La ley de la vida que se renueva en las generaciones, el peso psicológico que marca la impronta paterna, la adultez emancipada en las propias decisiones, la enseñanza que dejamos a nuestros descendientes, son aludidos en estos versos:

Todos llevamos, como Eneas, a nuestro padre sobre los hombros.
Débiles aún, su peso nos impide la marcha,
pero luego se vuelve cada vez más liviano,

¹⁴ Victoria, autoridad, actividad, obediencia y ardor laborioso son lo simbolizado por el caballo según DROULERS (39-40); cuando son yeguas se las vincula especialmente con el desborde pasional y con el sexo; cf. CHEVALIER-GHEERBRANT (1986: 214).

hasta que un día deja de sentirse
y advertimos que ha muerto.
Entonces lo abandonamos para siempre
en un recodo del camino
y trepamos a los hombros de nuestro hijo.

En el mismo poemario está “Micenas”. Hace referencia a una de las grandes ciudades de la Grecia del s. II a.C., capital de la llamada “cultura micénica”, de la que la arqueología descubrió las famosas “Puerta de los leones” y “máscara de Agamenón”, entre otras joyas. CASTILLO menciona “la sangre / que enjugó para siempre la tierra” (vv. 2-3), evocando las numerosas muertes que conllevaron las guerras e invasiones, tierra “rica alguna vez en caballos” (v. 4), donde reaparece este elemento valioso entre otros muchos animales que el poeta suele convocar a sus versos¹⁵. Luego reflexiona que ese lugar desde el que se iniciaron guerras aparece al viajero como “tumba recién abierta” (v. 7), olor a antigüedad y a muerte. Escuchar “el luciente bronce” (v. 11) y ver “el rostro de oro” (v. 12) son “pura ilusión, nostalgia de los hombres / a quienes la inteligencia sosegó el corazón / y no saben ya tensar el arco de la vida” (vv. 13-15): aquí hace referencia al paso de la “cultura del *mýthos*” a la “cultura del *lógos*”, como dirían BURNET en 1892, CORNFORD en 1912 o VERNANT en 1962, cuando el surgimiento de la filosofía, del pensamiento racional, oscureció la concepción mítica del hombre, la del “corazón”. El “no saben ya tensar el arco de la vida” nos lleva ineludiblemente a Odiseo y su venganza contra los pretendientes (*Odisea* 21: 404-411, 22: 205-382), gracias a que sólo él podía tensar su arco: los hombres intelectuales ya no pueden pensar su vida en modo metafórico, poético.

Si pasamos al poemario *Tuerto rey* (1982), hallamos varias referencias a la cultura helénica. El poema “Cinocéfalo” adapta en su título el término κυνοκέφαλος ‘cabeza de perro’, con el que los antiguos (Platón, Aristóteles, Luciano) designaban a un mono africano con cabeza perruna, ‘babuino’ según el nombre francés *babouin*. El poeta le habla a un ‘tú’ que perdió (devoró) “lo absoluto”, “la identidad”, “la posibilidad de afirmación”, el “prestigio de lo real” y que, como “hocico de perro, corazón de mono” (v. 9), pide compasión al yo poético, “intuyendo [...] que no existe culpable” (vv. 8 y 10). ¿Es el hombre impotente ante la divinidad?

El poema “Para ser recitado en la barca de Caronte” remite desde su título al mítico barquero que conducía las almas de los muertos a través del río Aqueronte o ‘río del dolor’ o de la laguna Estigia, ‘la odiosa’, y que deberán pasar por el río Léthe o ‘del olvido’. *Kháron*, -ontos (o -onos) tuvo en Bizancio dos

¹⁵ Por ejemplo, en “Metamorfosis” (*Materia acre*, 1974).

tradiciones: la de Caronte-barquero, muy marcada por el influjo de Luciano de Samósata, y la de Caronte-Muerte, más frecuente en la literatura popular. La tradición lo presenta como un viejo feo, barbudo, harapiento, con sombrero redondo, que se muestra cruel con las almas a las que hace remar. CASTILLO no menciona el Hades ni el infierno ni la muerte; el único indicio del asunto son Caronte y la referencia a una “laguna” (v. 3), donde el oxímoron “sol negro” y la “niebla” que refracta el arco iris inician la oscuridad creciente. Con una hábil gradación, pasa de un hermoso e inesperado paisaje (vv. 1-4) a un viaje en el que la boca está obligadamente cerrada porque lleva el óbolo. En la costumbre griega, la moneda llamada ὀβολός, ateniense y equivalente a un sexto de dracma, era puesta por los deudos en la boca del difunto para que éste abonara el precio del viaje al otro mundo. La moneda les impide cantar, como desearían, a estas almas “tristes sentadas en el banco” de la barca (v. 8): el canto, la poesía, en última instancia, es la vida que ya no pueden tener, porque van “más lejos de la luz” (v. 11) a medida que la nave avanza con velocidad creciente, hostigadas las almas-remeros por el “cómitre” portador de látigo (v. 9). Morir es perder la luz, perder la poesía. Hay aquí una visión ‘pagana’, opuesta a la creencia cristiana¹⁶.

“El dios está en mí”, en el mismo libro, parece expresar el sentimiento dionisiaco de CASTILLO, siempre en busca de equilibrio con el de la luz apolínea. El dios que lo hace bailar e imitarlo hasta dejarlo trastabillar, solo y a ciegas, ha de ser Dioniso-Baco, que “toma el tirso y agítalo sobre la multitud”: el *thyrsos* era el cetro utilizado por Dioniso y sus seguidores en las danzas orgiásticas, una vara envuelta en hojas de hiedra y parra y con una piña en el extremo. Posiblemente el quedarse malparado, solo y cegado represente el ‘vacío’ que deja el exceso sensual, la “lujuria del alma” que el poeta confiesa en las antítesis de “Estado de tibieza”.

También “Gnosis” emplea para el título un término griego, γνῶσις ‘conocimiento’, ‘noción’, ‘reconocimiento’. El poeta plantea las imágenes de adquirir ojos nuevos, en la frente, en los parietales, en la espalda, en el abdomen, en la planta del pie, instrumentos que lo llevan a ‘reconocer’ “la perversidad de lo real” (v. 7). Una visión hiperbólica y pesimista, doliente. Sabemos que el gnosticismo es dualista (principios del bien y del mal, lo material contra lo espiritual) y que sostiene que no se logra la salvación mediante la fe sino mediante un conocimiento intuitivo, secreto, místico, de lo divino que está encerrado en el mundo material.

¹⁶ NICOTRA (2005: 10), quien destaca el motivo del viaje como reiterado en Castillo, explica el de este poema como un “viaje hacia el infierno de nuestro mundo social productivo”.

Un poema relativamente largo, inspirado en un episodio de *Hechos de los apóstoles* 17: 22-34, es el titulado “Pablo entre los gentiles”. Pablo es Saulo de Tarso, el “apóstol de los gentiles” que divulgó el Evangelio entre los paganos. El poeta alude a él como alguien acostumbrado al desierto, que rechaza los mármoles, o sea los lujos; su llegada a Grecia se señala al decir que “descendía entre mirtos y laureles, / dioses y héroes, centauros y lapitas”, o sea entre las coronas dadas a los artistas, en una cultura en la que dioses y hombres se han fundido en una raza de héroes o semidioses, con seres míticos como los *kéntauroi*, caballos con busto y brazos de hombre, brutales, salvo Khirón y Phólos, que luchan con Heracles pero también con los lapitas, pueblo de Tesalia comandado por los amigos Pirítoo y Teseo. El poema alude al encuentro de Pablo en el Areópago, ‘colina de Ares’ (no una “plaza”), en Atenas, al decir “dirigiéndose a la plaza disputó con los gentiles / sobre el dios desconocido / que también habían cantado sus rapsodas / y tenía allí mismo un altar” (vv. 5-8). Reseña su prédica en la que Pablo identifica al “dios desconocido” con el Dios cristiano que “vendrá a rescatarnos de la muerte, / a poner sobre nuestras cabezas / no la corona corruptible de los atletas / sino la guirnalda inmarcesible de la resurrección” (vv. 11-14). Los oyentes “rieron y se dispersaron” (v. 18), siguieron su vida habitual de teatros, estadios y tabernas, pero dispuestos a volver a escuchar, “intrigados por ese dios misterioso” (v. 22)¹⁷. Los versos finales son creativos, respecto de la fuente inspiradora, y aluden a diferencias entre ese Dios predicado y los dioses conocidos: un Dios “que rehusaba el nardo y el apio, / que se negaba a sí mismo, / que atravesaba, como una lanza bárbara, / el costado del sol” (vv. 23-26). El nardo y el apio eran usados como ofrendas a los dioses en rituales, preferentemente fúnebres; el que se niega a Sí mismo es Jesucristo, que se entregó voluntariamente a la muerte; la lanza bárbara es la del soldado romano que atravesó el costado de Cristo ya muerto (*Juan* 19: 34), quien es “la Luz del mundo” (*Juan* 8: 12), lo cual lo asimila al sol. La obra muestra en clave poética lo que Werner JAEGER destacó: el cristianismo asume y transforma la cultura griega¹⁸.

“Tuerto rey”, en la colección homónima, parece aludir a Edipo: cuando “el tuerto coronado de oro repite su relato / descubrimos a través de su boca grandes señales en el cielo, / sangre de su ojo que sueña por la tribu” (vv. 7-9). El marco es el de la mosca que “ha traído la peste a nuestros ojos” (v. 3). Ya no

¹⁷ Cf. “encontré un altar en el cual está escrito ‘Al dios desconocido’” (v. 23), “algunos de los poetas entre ustedes han escrito ‘pues de Él también somos linaje’” (v. 28), “tras escuchar ‘resurrección de los cadáveres’, unos se burlaron, otros dijeron ‘te escucharemos de nuevo acerca de esto’” (v. 32).

¹⁸ Cf. JAEGER (1961).

hay Esfinge sino mosca y el daño social se concentra en la vista; el rey no queda ciego sino tuerto; sigue descifrando señales y cuidando a su pueblo. El mito griego es recreado y deja un final abierto.

Ya en *Alaska*, su poemario publicado en 1993, aparecen otras referencias al mundo helénico. En “Navegante solitario”, el yo poético se dirige a Occidente –etimológicamente ‘el que muere’–, que lo “alejara de todo” (v. 2) hacia “la nada” (v. 14). En la soledad que percibe, con sólo agua, cielo, estrellas y silencio, no hay “ni peces, ni pájaros ni sirenas” (v. 7). En este camino hacia la muerte, hacia donde la Luz ya no levantará, no hay comida (peces) ni canto (pájaros) ni engaños (sirenas). Es en esta imagen de las Sirenas donde se percibe un guiño a la cultura griega: esas aves, que la tradición transformaría en mujeres-peces por su ámbito acuático, son las voces seductoras que llevan al naufragio y a la perdición, pero que Odiseo, atado al mástil, no quiso dejar de escuchar (*Odisea* 12: 178-200)¹⁹.

El v. 1 de “La ciudad del sol”, que dice “Expulsados de la ciudad bajo el cargo de fabuladores”, alude a *República* de Platón, donde el filósofo desdeña a los poetas porque sus ficciones atentan contra la verdad.

“Dice Eurídice”, con su juego fónico en el título, es un poema de veintiocho versos en el que reaparece el tema de la muerte y de la imposibilidad del retorno²⁰. Habla Eurídice o Eurídica (Εὐρυδίκη, ‘de amplia justicia’), esposa de Orfeo –no mencionado–, el mítico cantor que con su lira subyugó a Hades para que le permitiera buscar a su cónyuge fallecida; la condición era no mirar atrás, pero él dudó y la perdió para siempre. Hay cierta analogía con la figura bíblica de la mujer de Lot quien, por mirar atrás durante su huida (quedarse en el pasado y el error), se convirtió en estatua de sal (cf. *Génesis* 19: 26, *Lucas* 17: 32). También se alude, en v. 7, al mito de Heracles que logró llevarse del Hades a Teseo y al can Cérbero. Eurídice está aquí inquieta, en las sombras, con el cabello sin brillo (muerto), ya no dorado por el sol vital –preocupación típicamente femenina–, temerosa de que su marido ya no sea el mismo, curiosa por ver a un vivo²¹. Al estrecharlo “estaba abrazando a la vida” (v. 9). Al iniciar su retorno, recupera el calor, vuelve a sentir el corazón, “aquella máquina atronadora dentro del pecho” (v. 12), y la potencia sexual, “un carbón encendido en medio de las piernas” (v. 13), por la que desea andar “por el

¹⁹ Cf. CAVALLERO (1985-6). En el poema “El hombre nuevo” v. 5 dice “canto de pájaro o Sirena”.

²⁰ Aunque incluido en *Alaska* (1993), había sido publicado en *La Nación* el 11 de marzo de 1984.

²¹ “La venida de Orfeo vivo, símbolo del tiempo profano, marca para Eurídice el retorno de un ‘antes’, un ‘ahora’ y un ‘después’, perturbadores para ella, habitante de una eternidad sin orillas”: ACUÑA (1991: 142).

mundo como una potranca tracia” (v. 24)²². Lo original de la escena es que Orfeo quiso –o ella interpreta– soltarla, librarse “de la trampa de la materia mortal” (v. 21), pero lo oye llorar “en la ribera del río infernal” (v. 27) “nuestra vieja canción: ‘Lo lejano, sólo lo más lejano perdura’” (v. 28), como si el amor que los unía sólo pudiera sobrevivir en la distancia²³. Posiblemente Orfeo se arrepiente de quitar a su esposa la condición órfica de alma purificada y de pretender llevarla de nuevo, egoístamente, a una vida perecedera, aunque ella la anhele²⁴. Pero es un arrepentimiento doloroso, como tantas decisiones y como el amor mismo.

“Hécate” es el título orientador de otro poema que refiere a la diosa griega Ἑκάτη, Hécata –quizás ‘la de cien facetas’–, diosa de triple cuerpo o triple cabeza, la *Trivia* romana, diosa de las encrucijadas, de la noche, de la magia, de la luna, esotérica y misteriosa. A ella alude CASTILLO con las frases “ella canta en la encrucijada” (vv. 5, 11, 13, 15, 17, 25), “donde el cuerpo se triplica” (v. 6), “trivia” (v. 22), “cómplice de la noche, / reina de los muertos y de los fantasmas” (vv. 20-21); con la mención de la locura, la muerte, el condenado, la falta de perdón, las puertas del infierno, la víctima... Pero a estas visiones oscuras o negativas el poeta añade la del ladrón que “traerá de los cabellos la cabeza del sol” (v. 28) para que no cese la fatalidad. El mito sirve para ilustrar lo ineludible.

En cuanto a “Tren de ganado”, uno de los poemas más largos, inspirado en el trajinar de los frigoríficos²⁵ y puesto en la voz de la víctima, puede aludir a los prisioneros destinados a campos de concentración, a los secuestrados en camino a la ‘desaparición’ o al ser humano en general que marcha hacia su ‘destino final’, hombres de cuyas manos desaparece “la línea de la vida” (v. 28), que se diluyen lentamente como “cantos de cera navegando hacia el sol” (v. 32, alusión al mito de Ícaro), si bien están acompañados por sus hijos (v. 5). Hay indicios que vinculan la escena con la tragedia griega: la mención del “piadoso coro” (v. 33) que acompaña a los protagonistas en el drama clásico, la del “ronco yambo” (v. 29) con que él gime por los compañeros, las preguntas reiteradas como las que suele hacer ese coro griego (cf. vv. 2, 6, 10, 14, 17, 21, 24)²⁶. Pero también hay indicios de un sacrificio, no sólo porque evoque el canto que

²² Cf. Anacreonte fr. 72, yambo 84 Edmonds; MAXIT (2012: 28); ACUÑA (1991: 147). Eurídica tenía origen tracio.

²³ Castillo dice que Orfeo la llora “durante siete días y siete noches” (v. 26), Virgilio dice que fue a lo largo de siete meses (cf. *Geórgicas* IV 507).

²⁴ Cf. ACUÑA (1991: 144).

²⁵ Cf. OTERIÑO (2011: 41-42).

²⁶ MODERN (1997: 61) señala que “los *leit motifs* repetidos [...] semejan el paso de un tren de carga en marcha lenta e ininterrumpida, la idea del viaje hacia la muerte”.

“hablaba por todos los destinados al sacrificio” (v. 12) sino porque ya en el v. 4 se nos dice que “un mugido nos traía el recuerdo de Ifigenia”. Es alusión al mito de Ifigenia, la joven cuyo padre Agamemnón sacrificó para aplacar a la diosa y dar lugar a la navegación hacia Troya, sacrificio de una inocente que, según la versión de la tragedia, fue reemplazada por un animal por decisión misericordiosa de Artémide, o ella misma se transformó en ternera. Lo cierto es que la mención de Ifigenia concuerda con una especie de estribillo que aparece en los vv. 1, 13 y 20: “Somos inocentes, gritábamos desde los trenes”. También el poeta equipara al alma con una “vaca coronada de nardos y violetas”²⁷ (v. 34), imagen que reúne la comparación de las personas con el ganado, la mención de Ifigenia y la costumbre griega de adornar con flores, ramas y cintas de colores a los animales que habrían de ser inmolados²⁸. Esta referencia mítica ilustra una idea de destrucción que parece confirmada por la alusión del mito de Ícaro y por la imagen “Sólo quedaron detrás nuestras líneas etruscas” (v. 31), que parece referir a la escritura etrusca, la cual adapta letras griegas invertidas y se orienta hacia la izquierda.

Treinta y cinco versos largos conforman el poema “El foso”. Este “foso” (vv. 5 y 22) o “pozo” (v. 31), “inmenso”, que se abre “en el medio del campo” (v. 5) es explicado por un muerto que dice “todos saldrán por ese mismo lugar” (v. 6). La escena recuerda la de la *nékya* o evocación de los muertos en la *Odisía* 11. Varias veces los personajes del poema preguntan “¿Dónde estamos?” (vv. 3, 7, 13, 17, 23, 32) y siempre se les responde “En ninguna parte” (vv. 4, 8, 14, 18, 24, 33). A pesar del “olor de la nada” (v. 10) que atormenta “hasta el fin de nuestros días” (v. 12), los personajes cantan en acciones cotidianas o extravagantes, hasta que todos bajan “cantando a la eternidad” (v. 35). En el v. 17, la imagen del “muchacho con el cordero sobre los hombros” remite a la estatua *Portacordero* (*Μοσχόφορος*), del s. VI a.C.²⁹, pero también a la del pastor (Cristo) que rescata a la oveja perdida³⁰. Nuevamente la muerte inevitable es tema del poema; pero aparece un rasgo griego, que es el mito del “ave fénix” (v. 32) que una niña tiene en sus brazos. Esta ave con plumas de color rojo sangre o púrpura (tal el significado de φοῖνιξ), de origen egipcio, tiene la cualidad de renacer de sus cenizas y, por lo tanto, representa la inmortalidad. Y “la madre con el balde de olvido sobre la cabeza” (v. 33) parece aludir al río Lete, que en el Hades hace que

²⁷ MARTÍNEZ ASTORINO (2025: 95) interpreta que el “piadoso coro” y el “alma mía” se identifican. Para mí, el “piadoso coro” son los compañeros de dolor.

²⁸ MAXIT (2012: 32) vincula con *Números* 18: 2-3, donde se menciona una vaca bermeja que sería sacrificada por el sacerdote Eleazar.

²⁹ Atenas, Museo de la Acrópolis N.º 624.

³⁰ Cf. *Lucas* 15: 4-5.

los muertos olviden la vida terrena. Estas dos imágenes finales, fundadas en la mitología griega, sostienen la palabra final del poema: “eternidad”.

“Omphalos”, título de otro texto del mismo poemario, es la transcripción del término griego ὀμφαλός, que significa ‘ombligo’ (cf. latín *umbilicus*), y que también designa terminaciones puntiagudas de diversos instrumentos como asimismo lo ‘central’; se aplicó ‘al centro del mundo’ identificado con Delfos, el santuario de Apolo. Esta poesía tiene cuarenta y dos versos y narra, en boca del yo poético, el viaje en busca del lugar donde debía marcar con una piedra el centro del mundo. Alguien cavó un pozo donde echa agua, de donde se sacan huesos, de donde sale un pájaro testigo, a donde mujeres arrojan albahaca; a su lado hay un árbol petrificado, junto al cual las muchachas cardan y los hombres bailan en la típica forma griega, “en círculo” (v. 32), “tomados del hombro” (v. 37), mientras uno golpea “el suelo con el pie” (v. 33). Golpea “la tierra que come niños, flores y muchachas” (v. 35), es decir la tumba de todo mortal. Pero frente a ese destino, la fuerza vital sostiene y restaura, con la imagen de que, al poner una piedra junto al árbol, “la piedra se llenó de hojas; el árbol, de sol” (v. 42). Muerte y vida, oscuridad y luz.

En 1998 apareció el volumen *Los gatos de la Acrópolis*, cuyo título ya nos remite a Atenas, si bien no es ésta la única ciudad que tenía ciudadela elevada. En el poema homónimo se mencionan elementos típicos de la cultura griega y del ámbito: “la rama de laurel” (v. 1), utilizada para premiar a los poetas y atletas ganadores, “la columna”, “el mármol”. Como en otros poemas, se repite una frase-imagen: “Cómo tiembla la rama de laurel, cómo tiembla toda la morada” (vv. 1, 7), modificada en “tiembla nuevamente la rama de laurel, se estremece toda la morada” (v. 17), en alusión a la lucha entre gatos y roedores, en la que “el gran Roedor” es identificado con “el poder que desgasta la materia del mundo” (v. 5), “lo que quita el sueño, la peste de lo que no es” (v. 6), “la alimaña del corazón, la degradación de la belleza” (v. 15), “el diente de la nada, el embrión de lo que no es” (v. 16). Frente a él, el “Matador de Ratas, siempre bello y siempre joven” (v. 10), elogiado como “tú que sólo te muestras al que es bueno” (v. 11), “tú que sólo te muestras al que es puro” (v. 13): “Matador de Ratas” traduce el epíteto apolíneo Σμινθεύς y el v. 11 recién citado traduce el v. 9 del *Himno a Apolo* de Calímaco. El gato-Apolo-razón-espíritu es quien “detiene el proceso de corrupción” (v. 18). La visión real de gatos en su visita a la Acrópolis³¹ lleva al poeta a centrar en la vieja tradición de la batalla de gatos y ratones, como la *Katomyomakhía* de Teodoro Pródromos, una analogía de la

³¹ Cf. anécdota de OTERIÑO (2011: 47).

oposición entre el bien y el mal³², entre la construcción y la destrucción, entre lo que permanece y lo que huye. La morada (el Partenón) tiembla pero subsiste, como resistió al bombardeo veneciano y al descuido otomano. Los gatos (el Bien) “vigilan. ¿Duermen o sueñan? ¿Están vivos o muertos?” (v. 3), “vigilan. ¿Son momias o espectros? ¿Dioses o demonios?” (v. 9): son lo eterno y eso los hace coherentes con la perdurabilidad del espíritu griego.

En el mismo poemario, “El quejido”, construido con una anáfora permanente, recorre los lamentos de animales, de plantas, de miradas, sueños, ámbitos, colores, de nacidos, de muertos... En esa enumeración incluye “quejido de virgen en el ojo del unicornio” (v. 11), donde el unicornio remite al ser mitológico mezcla de caballo, cabra y antílope y con cuerno en la frente, que aparece en Ctesias de Cnido, ya en el s. v a.C., y cuyo poder curativo sólo podía ser captado por una doncella³³. Y en el v. 12 dice CASTILLO “quejido de ménade con la pierna amputada”, donde la ménade es la adoradora del dios Dioniso, la cual necesita de sus piernas para hacer las danzas en su honor. Dos mitos, pues, que se suman a una larga lista de quejidos que son los de toda la humanidad.

La traducción de un verso de la *Iliade* (22: 153) sirve como epígrafe para “El lavadero”; dicho verso describe la presencia de lavaderos de piedra, anchos y bellos³⁴. Sin embargo, el poema de CASTILLO evoca escenas de la *Odisia*, cuando el héroe llega al país de los feacios y se encuentra con la princesa Nausícaa: “Qué jóvenes llegamos aquí, a los grandes lavaderos, / donde vimos por primera vez a la hija del rey / descargando su ajuar, jugando con sus compañeras” (vv. 1-3). En el texto homérico el “lavadero” es en realidad la orilla del mar, en cuya playa las jóvenes inician un juego y verán finalmente a Odiseo. El primer verso se repite en el 9 y, en el 13, se transforma en “qué jóvenes llegamos aquí, oh dios de los lavaderos”. La visión de la princesa es seguida por la de esposas e hijas que lavan, la de carros que transportan la ropa blanca para la colada, por la del propio narrador y sus compañeros/as con telas manchadas por la enfermedad, telas de vida y de muerte... El narrador presenta, en los últimos cinco versos, el deseo inútil “contra lo indeleble” (v. 15) y el sueño “con una tela incorruptible, con un agua inmaculada” (v. 17). La juventud perdida, llena de ilusiones, vista desde la perspectiva doliente de la experiencia de lo imposible. Nausícaa y sus amigas, meramente aludidas, representan todavía la inocencia prístina.

³² Para HERRERA (1991: 70) hay en CASTILLO una base ideológica maniquea.

³³ Lo menciona también en “vela el unicornio”, v. 10 de “Tapiz” (*Cendra*).

³⁴ También en un discurso cita *Iliade* 6: 528, κρητῆρα ἐλευθέρον transliterado y glosado como “copa de la libertad”. Cf. CASTILLO (1998: 91).

Ecós de la *Odisía* podemos ver también en el poema “A una nube que pasa”. Cuando dice

Y divisamos a lo lejos la nave de proa azul
y al hombre de anchos hombros dormido junto a la adúltera
–su mano tocando la cadera– y a todos los compañeros
que volvían, volvían del amor del olvido.
–Traíamos oro, bronce, mujeres, vino,
traíamos callos, sarna, peste, sueño,
pero de pronto el viento comenzó a soplar,
las olas se encabritaron y la tormenta nos dispersó,
unos hacia el destino, otros hacia el recuerdo... (13-21)

nos trae la evocación de las naves aqueas que abandonan Troya y emprenden el *nóstos*, el ‘regreso’, incluidos Menelao y Helena y muchos que prefieren olvidar. Llevan lo bueno y lo malo pero las naves fueron dispersadas, unas hacia su punto de arribo, otras a la perdición, lo cual alude al dios Éolo, el dios de los vientos, que los hospeda y les regala un odre con los vientos encerrados, para que tengan una buena navegación, pero la imprudencia de los compañeros, que abren el odre, produce desorden, retorno y expulsión (*Odisía* 10: 1-79); y alude a las tormentas enfrentadas: el viento sacude la nave de Odiseo como el Bóreas arrastra cardos por la llanura (5: 328-332). Y en el v. 27 parece confirmarse esto con la mención “navegaban hacia el sur, hacia la playa de Proteo”³⁵, “hasta que el astuto nos descubrió y empezó a transformarse” (v. 32). Para asirlo, los navegantes debieron seguir las instrucciones de su hija Idótea (*Od.* 4: 365 ss.) y él cuenta, entonces, cómo los aqueos de Ayante fueron naufragando (*Od.* 4: 495 ss.), cómo Agamemnon llegó a destino (4: 512 ss.) para también morir... Por otra parte, las nubes son proteicas porque asumen diversas formas posibles (vv. 1-2, 22-23), lo cual recuerda *Nubes* 347 ss. de Aristófanes, donde satíricamente se dice que ellas asumen el aspecto de quien las mira, un centauro si es un lujurioso, un lobo si es un codicioso, un ciervo si se trata de un cobarde, una mujer si las mira un homosexual: en el fondo remite al tema del ser y el parecer, la permanencia y el cambio. Meras alusiones de CASTILLO traen el mundo griego y los yerros del ser humano a su poesía, al instante de una contemplación

³⁵ Para MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 56), Castillo hace “una particular apropiación del mito de Proteo” con el que logra una “transfiguración de contenidos identificables y situables en lugar y tiempo”. Para este crítico, CASTILLO hace una “construcción tropológica” por la cual uno puede buscar “sólo trazas de lectura que proponen una seguridad negativa muy productiva para el discurso crítico” (pp. 63-64). La “máscara proteica” tiene una “función crítica del mundo moderno por el mito arcaico” y consiste en un “procedimiento poetológico” (p. 66).

del mar (los “prismáticos”, v. 27) y de la imagen fotográfica (el “clic”, el “álbum”, vv. 41 y 44).

En forma de textos fragmentarios aparece “Sphairon”, título que translitera el griego σφαῖρον. Éste es la forma neutra de un adjetivo que significa ‘esférico’ y que fue utilizado por el filósofo Empedocles (fr. 168, 176), de quien también quedan textos fragmentarios –formato que CASTILLO imita–, para denominar el universo esférico perfecto dominado por el Amor, el afecto amistoso, la *philia*, que lucha contra la Discordia / Querella / Hostilidad (Ἔχθρα), de modo que los elementos materiales (agua, tierra, aire y fuego) se mezclan y repulsan en constante movimiento. Los fragmentos de CASTILLO tratan sobre el alma, su elevación y su “reencarnación” que, ‘casualmente’, se da en el pelícano, el ave que representa a Cristo³⁶: CASTILLO intenta armonizar esforzadamente no sólo lo griego dionisiaco con lo griego apolíneo sino también lo griego con lo cristiano.

Ya en el año 2000 CASTILLO publicó *Cendra*, voz que el *Diccionario de la Lengua Española* define así: “Pasta de ceniza de huesos, limpia y lavada, con que se preparan las copelas para afinar el oro y la plata”. El título representa el poder de dar el brillo de lo acrisolado: la vida transcurrida, que dio experiencia, gozos y tristezas, está llegando a plenitud. Entre los poemas allí incluidos rescatamos el que se titula “Simeón Estilita”, personaje que nos lleva al mundo bizantino, el mundo de los ascetas que, subidos a un promontorio o un *stylos*, ‘columna’, pasan allí decenios, en autodomínio y reflexión, en pobreza y austeridad, predicando y aconsejando a quienes los visitan. La hagiografía presenta dos personajes con este nombre: Simeón Estilita el Viejo (s. v), considerado modelo de esta forma de ascetismo; y Simeón Estilita el Joven (s. vi), que pasó sesenta y cuatro años sobre tres columnas sucesivas. En este poema, el personaje habla en primera persona y aclara “estoy vivo” (v. 1). Sin embargo, ve pasar a sus pies restos de las épocas coetáneas y futuras, objetos anacrónicos (“latas de conserva, cámaras fotográficas”, v. 6) mezclados con otros arcaicos (“coturnos [...] palabras de Esquilo”, vv. 7-8). Una lluvia infinita lava todo y aparecen escenas de multitudes, caballos, “música de crótalos” (v. 18), jinetes, jóvenes que galantean, risas... Se repite, según una técnica ya vista en CASTILLO, el verso “Estoy vivo. ¡Ladra, Tiempo, rebuzna, Muerte!” (vv. 15, 27), con el que el santo desafía a la mortalidad humana: “ofrezco mi sangre dichosa a los nonatos” (v. 28) es el verso final en el que se canta al futuro eterno de la posteridad alimentado con la vida esforzada de los antepasados.

³⁶ El pelícano se abre el pecho con su pico para dar su sangre a sus crías cuando no hay otro alimento.

“Hechos”, “piezas fragmentadas [...] por la intuición de que todo es parte de un orden mayor que permanece oculto y que el mundo es inapresable, [...] son muestra de esta percepción y del agotamiento sufrido al comprender que estaba tocando los límites de lo decible”³⁷. Esta obra es una serie de textos dispuestos en prosa pero con la creatividad poética³⁸. En el N° 2 dice “Entré dos veces en el mismo río, sentí la frescura del agua, di brazadas; pregunté: Heráclito, ¿sabía nadar?”. El texto recoge de modo opuesto el famoso fragmento del filósofo del “todo fluye” (πάντα ῥεῖ), quien afirmaba que era imposible entrar dos veces en un mismo río, pues su cambio es permanente (δις εἰς αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης³⁹). Frente a esta opinión ontológica, CASTILLO destaca el goce dionisiaco de la naturaleza, incluso con la ironía de dudar de la capacidad de Heraclito⁴⁰ para ese goce, representado en el nadar. Y hasta se podría pensar que, al negar a Heraclito, afirma a Parménides: el ser es lo permanente, Grecia, la luz, la poesía. En el N° 8 retoma el ámbito del ombligo délfico al decir “Escondí una rama de olivo en la piedra que marca el centro del mundo”, como deseando colocar en su máxima intimidad el símbolo del renacer, de la paz y de la victoria, para invitar con anhelo a ellos.

Significativo es el poema “En el muslo del dios”. El título parece remitir a Dioniso quien, al haber sido fulminada su madre Sémela, fue cosido por Zeus a su propio muslo para concluir el período de gestación, por lo que tiene el epíteto *dimétor*, ‘de dos madres’. De ahí que se diga, en primera persona, “me dispongo a nacer” “de padre libidinoso” (Zeus) y de “madre, ay, fulminada” (Sémela), vv. 1-2. Se pregunta el personaje innominado del poema quién lo llevó a donde está, liberado de pruebas y de quienes lo despedazaron y cocieron. Alude al mito según el cual los Titanes despedazaron, cocieron y devoraron al niño Dioniso; Atenea rescató su corazón y, a partir de él, Zeus, después de fulminar a los Titanes, reconstituyó a su hijo, “el nacido dos veces”, episodio que es aludido en los vv. 11-17, donde el corazón es asimilado a “la misma alma” (v. 14), “que la muerte no pudo corromper” (v. 16). Pero los vv. 9-10 dicen “según otros / –y es lo que yo creo– me condenaron al polvo”. El “yo lírico” afirma “porque sin despedazamiento no hay redención, sin muerte / no hay conocimiento” (vv. 19-20) y da como prueba la planta de la vid, “gozo, no expiación” (v. 22). Si bien la “redención” supone un pecado o culpa, no sería

³⁷ OTERIÑO (2011: 40).

³⁸ La misma técnica se da en “Diario bizantino” y en algunos fragmentos de “Sphairon”.

³⁹ Cf. cita de Platón, *Crátilo* 402 A: “no podrías entrar dos veces en el mismo río”.

⁴⁰ En latín, *Heraclitus* (de Ἡράκλειτος) tiene -i- larga, por lo que debe ser grave la acentuación castellana.

necesaria una “expiación”. La vid alude por metonimia al vino, del que Dioniso es dios, así como la danza de los versos 25-27 remite a la fiesta báquica. “Danzo, luego soy” (v. 24) define su esencia pero hace guiños a Descartes con un enfoque más dionisiaco-sensual que apolíneo-racional. Pero luego, aparece un tránsito de lo dionisiaco a lo cristiano, que retoma el “dios desconocido” del poema “Pablo entre los gentiles”. Ya el v. 15, al decir que su alma “permaneció tres días en la profundidad del infierno”, alude a la muerte y resurrección de Cristo. La frase “yo he vencido al mundo” (v. 28) es una cita de *Juan* 16: 33, con lo que Dioniso se asimila a Jesucristo, como al decir “el agua se convierte en vino” alude a su primer milagro en Caná (*Juan* 2: 1-11) y “se multiplican los panes y los peces” alude al narrado en *Marcos* 6: 41-43 o *Mateo* 14: 17-21 o *Juan* 6: 9-13. Su obra llega a todo el universo, como “una vid infinita se ramifica entre las galaxias” (v. 30). Se tiende la mesa, se disponen el pan y el vino, “tomad y comed, este es mi cuerpo, / tomad y bebed, esta es mi sangre” (vv. 35-36, repetidos en 40-41), citas de *Mateo* 26: 26-27. La transformación llega a que la corona de hiedra y hojas se convierte en espinas pero “el vinagre sabe a miel” (vv. 32-33); la referencia a *Mateo* 27: 34 y a *Juan* 19: 28-30 es alterada de modo positivo; empero, “un río de flechas corre hacia el centro mismo de la Cruz”, deformada alusión a la lanza que atraviesa a Jesús (cf. *Juan* 19: 34). Como ya hemos visto, la técnica de repetir versos, a veces con alguna modificación, es frecuente en CASTILLO. En este poema se reiteran los vv. 25-27 en 42-44:

Y tú, ternera de la tiniebla, alza también el pie,
 salta, brinca, muerde, hinca, rompe, grita,
 grita conmigo el grito que te hará nacer. (25-27)
 Y tú, perra del Paraíso, alza también el pie,
 ríe, canta, gime, danza, sueña, sangra,
 sangra la sangre sin principio ni fin, sangra, sangra. (42-44)

Estructuras paralelas, cambio de invocaciones, uso de acusativos internos, modificación de verbos... Todo apunta en el poema a una analogía sin elementos exactos, pero que podría sugerir la continuidad de lo griego en lo cristiano, como ya hemos visto, y el ansiado equilibrio de lo dionisiaco y lo apolíneo, anhelado por los griegos y por CASTILLO.

“A una rama de laurel” está construido en referencia al mito de Dafne o Dafna (= ‘laurel’), la joven que huye de las pretensiones de Apolo (cf. vv. 3, 7) y es transformada por el dios en laurel; de ahí que este poema mencione las ramas como brazos, el follaje como cabello, la corteza como venas... (vv. 8-10) y parafrasea, en su verso final (“Y el laurel inclinó su copa como una cabeza”), a

Ovidio *Metamorfosis* I 566-7: “con ramas recién hechas el laurel / asintió y pareció sacudir, como una cabeza, su copa”⁴¹.

Asimismo, “No temas al raptor”, alude a otro mito griego, el del rapto de Perséfone por parte de Hades. El yo poético le habla a Perséfone y la exhorta a no temer:

El raptor es rey y a su lado reinarás
no sólo sobre los muertos sino también sobre los vivos,
porque allí abajo se amasa la harina inalterable,
allí, en el oscuro caldero, se cuece la nueva vida.
No temas. Y ahora que descienes al fondo de la tierra
deja que se cumpla lo que se tiene que cumplir
y regresa, aquí donde los brazos se abren impacientes,
donde esperan el viento con la semilla del doble abrazo. (vv. 26-33)

Deméter, madre de Perséfone, logra que su hija esté seis meses en el Hades y retorne seis meses al mundo visible; vivirá así con un “doble abrazo” periódico que alude al renacer de la naturaleza en las estaciones. Pero “la nueva vida” tras la muerte no deja de hacer guiños a la eternidad.

El poema “La toma de Constantinopla” pertenece a un grupo que estaba entonces inédito pero fue incluido en la *Antología poética* aparecida en 1995. En 2003 se publicó el conjunto como *Música de la víctima y otros poemas*. Por supuesto, el poema se refiere a la caída de la capital bizantina, ocurrida el 29 de mayo de 1453, hecho tan relevante que se lo considera tradicionalmente el ‘hito’ que marca el fin de la Edad Media. Significó el fin de la tradición grecorromana, el peligro del avance musulmán, que llegaría a las puertas de Viena, y la destrucción de invalorable riquezas, como ya había ocurrido en el saqueo latino de 1204. El mero título orienta hacia ese sentido de lo que termina, de lo que es destruido. Sin embargo, así como en su ensayo teórico CASTILLO sostiene la continuidad de lo griego más allá de tantos sinsabores, también aquí lo hace. Se mezclan los íconos, las procesiones, los himnos y rogativas, la sensación de “fin de época”, con frases inglesas (“my only friend”, v. 24, “Starfucker, starfucker”, v. 29⁴²) y la mención de una moderna “autopista del desierto” (v. 27); los personajes que dialogan comienzan su huida y tornan la cabeza “para ver cómo nacía una nueva civilización” (v. 38), que sería la del Imperio Otomano. Pero el yo narrador grita “No quiero morir en el lecho de una euménide” (v. 39), con lo cual alude a las diosas Erinias, castigadoras de los crímenes

⁴¹ Cf. MEXIT (2012: 48).

⁴² Tomada de *The end*, de Jim MORRISON (1969). Cf. OTERIÑO (2011: 47). También hay dejos de *Starfucker* de Mick JAGGER (1973); cf. MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 152 y 171).

intrafamiliares, convertidas en Euménides, diosas ‘benevolentes’, como ocurre en la trilogía *Orestía* de Ésquilo, diosas que perdonan y que reconstruyen el orden social. El yo narrador no quiere eso sino que se lo espere “en la tierra del sueño más azul” (v. 40). El último verso, “Pero ya había crecido la maleza en la Historia y en sus ojos” (v. 41) nos sugiere que él no podría ver el mundo que querría, pero el mundo continúa⁴³.

Hemos hecho un camino cronológico pero podemos retomar los hitos temáticos que toca esta presencia de la cultura griega: la poesía y filosofía griegas antiguas y su conservación contemporánea; la pervivencia de la lengua; los mitos eternos; la poesía como arte; la tradición familiar; lo poético y lo intelectual, lo humano y lo divino, la muerte y la eternidad, lo dionisiaco y lo apolíneo, la fe y la razón, el mundo pagano y el mundo cristiano, el horror y el dolor de la vida, lo luminoso y lo oscuro, la destrucción y la perdurabilidad.

Asimismo, una síntesis sobre la lengua griega en su obra. Si bien se habla del “coloquialismo” de CASTILLO, de su “‘copia’ [d]el habla cotidiana de la gente común”⁴⁴ y de la “sensualidad de su laconismo”⁴⁵, como también de su sensación de inefabilidad que lo lleva a la exaltación de ‘lo neutro’ (*Mandala*), el griego emerge de diversos modos en ese estilo sentencioso, narrativo y de cierto barroquismo. El autor adapta términos del griego clásico al español, muchas veces asumiendo la pronunciación bizantino-moderna. Por ejemplo, menciona como Olín al poeta que llamaríamos Olén; transcribe *nimfi* lo que adaptaríamos como *nýmpe*, *likos* lo que sería *lýkos*. Emplea muchos términos técnicos que ya están incluidos en el español, como citarista, cinocéfalo, sirena, hexámetro, metamorfosis, melancolía, epitalamio, elegía, epitafio, epigrama, eunuco, epístola, asfódelo, apocalipsis, epiléptico, tálamo, estrábico, arquetipo, partenogénesis⁴⁶; y otros que no registra el *Diccionario de la Lengua Española*, como hiporquema o titanomaquia; mientras que algunos conceptos caros a la cultura griega aparecen transliterados en cursiva, con o sin tildes: *hybris*, *kosmos*, *thalassocracia*, *ánemos*, *fós*, *uranós*, *koiné*, *glossa*, *gorós*, *polis*, *pathos*, *enthusiasmós*; o sin cursivas, como Kores, Logos, Moira. También translitera vocablos modernos, como *i Panagiá*, *ergatiká tragedia*, *tis xenitiás*, *erevna*, *agapité mu fíle*, *ton tromeró skandzoiro*. Incluso su neologismo “Labranda”⁴⁷ puede provenir de un cruce entre ‘lavanda’ y λάβρυς ‘hacha’, posible base de

⁴³ Quizás pueda aplicarse el comentario de MODERN (1997: 58) a “Las noches y los días”: “el poeta evoca la ruina del pasado –uno de sus temas favoritos– y la caducidad de cualquier esperanza”.

⁴⁴ MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 78).

⁴⁵ HERRERA (1991: 63).

⁴⁶ Varios son títulos de poemas; los dos últimos aparecen en el discurso de CASTILLO (1998: 97).

⁴⁷ “Auto de sombras” v. 19 (*Cendra*).

‘laberinto’, que designa a un lugar u objeto intrincado, con desvíos y recodos, de manera que el neologismo se hace imagen misma de la creación léxica. De este modo, también con la supervivencia de la lengua en su forma moderna y con su influjo en el español, muestra la continuidad de lo griego.

Como señala OTERIÑO, CASTILLO “respetaba el mundo griego en sus dos extremos –el del orden y el del desorden (el caos no tenía, en su concepción, carácter negativo, sino el de tentativa y riesgo)”⁴⁸, de modo que lo apolíneo y lo dionisiaco, cuyo equilibrio siempre buscaban los griegos, como destacó RONCHI MARCH en su discurso de ingreso a la Academia⁴⁹, estaban presentes en su vida y en su obra. Su poesía muestra que ese afán por la armonía llega a veces a oponer casi un hedonismo a una formación evangélica: “¿Entenderá / la Enemiga de la Carne que nada existe si no puede gozarse?”⁵⁰; “Mi alma por una última sensación”⁵¹; “sentí su aroma y eso nadie me lo podrá quitar / [...] Serví a la Belleza y a ella encomiendo mi espíritu”⁵². Así como hay ecos evangélicos en “Epístola” (“los judíos piden señales, los griegos sabiduría” v. 1, “¿dónde está el sabio, dónde está el escriba?” v. 3⁵³, “¿sois ciegos?”, “¿sois sordos?”⁵⁴, “¿queréis prodigios?”⁵⁵) o en “Música de la víctima” (“el que quiera pescado, que rece,/ el que quiera oír que muera”⁵⁶) o los ecos que hemos visto en “En el muslo del dios” y en “Pablo entre los gentiles”; en los versos recién citados resuenan los pasajes de *Juan* 16: 22⁵⁷, *Lucas* 23: 46⁵⁸; y en el verso “Sol, ¿por qué me has abandonado?”⁵⁹ resuena *Mateo* 27: 46⁶⁰.

En el discurso “El poeta en las postrimerías” (1991), CASTILLO señaló la opción constante entre “la juventud o la inmortalidad, la tierra o el cielo, la ley del día o la pasión de la noche”, “exaltación de lo humano [...] nostalgia de lo divino”, “espontaneidad o disciplina [...] el ímpetu vital o el ímpetu racional”. Es

⁴⁸ OTERIÑO (2011: 38).

⁴⁹ Pronunciado en 1981 pero publicado en RONCHI MARCH (2012).

⁵⁰ “Andrew Marvell a su tímida amada”, vv. 17-18, en *Cendra*.

⁵¹ “Prosa del pájaro”, en *Cendra*.

⁵² “Contrapunto”, en boca de El Cautivo, en *Cendra*.

⁵³ Para estos pasajes cf. *1 Corintios* 1: 22 y 20, a los que cita; cf. *Isaías* 29: 14. En este *locus*, Pablo elogia la ‘necedad’ o insensatez de la cruz que representa la sabiduría y la fuerza de Dios frente a la supuesta sabiduría humana. Por eso CASTILLO recomienda “Enloqueced”.

⁵⁴ Cf. *Lucas* 6: 39, *Mateo* 15: 14, *Mateo* 13: 13 (cf. *Jeremías* 5:21 y *Salmos* 115: 4-8).

⁵⁵ Cf. *Mateo* 12: 38-42, *Juan* 4: 48.

⁵⁶ “Música de la víctima. III, Larghetto”. Cf. *Mateo* 13: 9 y 14-17.

⁵⁷ “su gozo nadie lo quitará de ustedes”.

⁵⁸ “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”. Cf. *Salmos* 31: 5.

⁵⁹ “Música de la víctima”, I.

⁶⁰ “Padre, ¿por qué me has abandonado”; cf. *Salmos* 22: 1.

la lucha entre lo dionisiaco, corporal, sensual, y lo apolíneo, racional, medurado⁶¹.

De esa búsqueda de equilibrio surgen sus frecuentes imágenes de contrarios como en “El pecho blanco, el pecho negro” (cf. vv. 1, 8, 13, 22), incluido en *Los gatos de la Acrópolis*, porque bebía de “la leche que sacia toda hambre” (v. 16) y de “la leche que da más hambre” (v. 21); incluso las paradojas que invierten la imagen mítica y su aplicación, como “el óbolo que se pone en la boca de los vivos” y “sólo en el laberinto éramos libres”⁶². Y a tal punto llegó la admiración y afecto de CASTILLO por lo griego que “pidió que una piedra que había recogido del Oráculo de Delfos fuera colocada sobre sus restos mortales”⁶³.

Este recorrido por la obra de Horacio CASTILLO nos permite aseverar su coherencia. Su visión ‘teórica’ de la cultura griega como fundadora luminosa y viviente de la poesía se hace concreta en numerosas alusiones dispersas en sus poemas (un “arte alusivo” tan típico del helenismo⁶⁴), en las que los mitos, las obras literarias o ciertos conceptos esenciales de esa cultura emergen y ofrecen luz a temas sempiternos como la muerte, el bien y el mal, el dolor, la divinidad, las dualidades del ser humano y del mundo, la creación, lo trágico de la ambigüedad humana y de su búsqueda de equilibrio y de eternidad. CASTILLO intentó arrojar “un poco más de luz” para la “instauración del Espíritu como centro del mundo”^{65, 66}.

⁶¹ En el poema III de “las noches y los días” (*Descripción*), vv. 8-10, dice: “(las torres) invocan nuestro fervor: / inmortalidad del alma, perduración de la carne, / resurrección de los vínculos”.

⁶² “La virgen” v. 12 y “Diario bizantino” v. 6, ambos de *Los gatos de la Acrópolis*.

⁶³ OTERIÑO (2011: 43). Cf. fragmento 14 de *Cendra*.

⁶⁴ Cf. PASQUALI (1942); GIANGRANDE (1967); ROSSI (1971).

⁶⁵ CASTILLO (1991: 100 y 101).

⁶⁶ Agradezco las aportaciones generosas de Rafael F. OTERIÑO, Gustavo MARTÍNEZ ASTORINO, Alejandra LIÑÁN, Marcela MIGUELES DE DANNA y Celia WEIMER.

Bibliografía citada

Ediciones o fuentes

- CASTILLO, H. (1954). *Salmo de la Esfinge sepultada en la arena*. S. l.: Imprenta Gozaini.
- CASTILLO, H. (1954b). "Oda a Ricardo Rojas", *Sarmiento* 3/ 32; 1-3.
- CASTILLO, H. (1971). *Descripción*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1974). *Materia acre*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1982). *Tuerto rey*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1990). "Un español en la Grecia del siglo XVI", *Byzantion Nea Hellás* 9-10; 277-283.
- CASTILLO, H. (1991). "El poeta en las postrimerías", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 56; 95-101.
- CASTILLO, H. (1993). *Alaska*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- CASTILLO, H. (1993 b). "Vicente Huidobro y la paradoja vanguardista", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 58; 77-86.
- CASTILLO, H. (1996). *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- CASTILLO, H. (1994). "Homenaje a Roberto García Pinto", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 59; 213-216.
- CASTILLO, H. (1997). *Poesía griega moderna*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- CASTILLO, H. (1998). "Apuntes para una gnoseología poética", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 91-103.
- CASTILLO, H. (1998 b). "Ricardo Molinari: el desierto transparente", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 357-367.
- CASTILLO, H. (1998 c). *Los gatos de la Acrópolis*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (1999). *La casa del ahorcado*. Buenos Aires: Colihue.
- CASTILLO, H. (1999 b). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2000). *Cendra*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (2000 b). "Eduardo González Lanuza: perplejidad y transparencia", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 65; 319-326.
- CASTILLO, H. (2002). *Darío y Rojas, una relación fraternal*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2003). *Música de la víctima y otros poemas*. Brasília: Relevo.
- CASTILLO, H. (2004). *La luz cicládica y otros temas griegos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2005). *Mandala*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (2005 b). *Por un poco más de luz. Obra poética 1974-2005*. Córdoba: Brujas.
- CASTILLO, H. (2007). "Ricardo Rojas, loor y gratitud", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 72; 261-266.
- CASTILLO, H. (2007 b). "Sarmiento poeta: introducción", *Idea viva. Gaceta de cultura* 24; 6-7, 32.
- CASTILLO, H. (2007 c). *Sarmiento poeta*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2007 d). "Palabras en el acto de entrega del Premio literario AAL", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 72; 373-375.

- CASTILLO, H. (2008). "Unamuno y Kazantzakis, gemelos de espíritu", *Idea viva. Gaceta de cultura* 26; 22-23.
- CASTILLO, H. (2010). *Colección*. La Plata: Ediciones al margen.
- Estudios citados**
- ACUÑA, M. (1991). "La voz de Eurídice", en AA.VV., *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura*. Resistencia: Univ. Nacional del Nordeste; 141-152.
- ANADÓN, P. (1999). "El ojo núbil de la noche. Lectura de la poesía de Horacio Castillo", estudio preliminar a H. CASTILLO, *Obra poética. La casa del ahorcado (1974-1999)*. Buenos Aires: Colihue.
- ANADÓN, P. (2015). *La poesía en el país de los monólogos paralelos*. Córdoba: Editorial Brujas.
- CASTAGNINO, R. (1998). "Palabras de apertura de la recepción de Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 81-84.
- CAVALLERO, P. (1985-6). "Las sirenas de la antigüedad grecolatina y el motivo de las sirenas en la literatura hispano-argentina", *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires* XIX-XX; 152-173.
- CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DROULERS, E. (¿1948?). *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symbols*. Turnhout: Brepols, s.f.
- GIANGRANDE, G. (1967). "Arte allusiva and Alexandrian epic poetry", *Classical Quarterly* 17; 85-97.
- HERRERA, R. (1991). "Amanecer junto al árbol de la carroña", en *La hora epigonal. Ensayos sobre literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano; 61-73 (originalmente "La poesía de Horacio Castillo", *Poesía* XII/3, N° 68, 1987).
- JAEGER, W. (1961). *Early Christianity and Greek paideia*. Cambridge: Harvard University Press (= *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE, 1965).
- LAHITTE, A. (1995). *Cinco poetas capitales*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- MARTÍNEZ ASTORINO, G. (2005). *Alegoría y tardo-modernidad: una lectura alegórica de la poesía de Horacio Castillo*. Buenos Aires: Dunken.
- MARTÍNEZ ASTORINO, G. (2011). "Acerca de lo neutro en *Mandala* de Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 87-105.
- MAXIT, A. (2012). *Anotaciones de Horacio Castillo a su poesía y otras notas amigas*. La Plata: La luna que.
- MINELLONO, M. (2024). *Los poetas en sus voces: entrevistas*, Buenos Aires: Vinciguerra.
- MODERN, R. (1997). "Horacio Castillo o la realidad como pre-texto", en *Poesía argentina. Cinco ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán; 49-75.
- MODERN, R. (1998). "Discurso de recepción a Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 85-90.
- MODERN, R. (2011). "Horacio Castillo, in memoriam", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 25-36.

- NICOTRA, E. (2005). "Introducción" a H. Castillo, *Por un poco más de luz*. Córdoba: Brujas; 9-16.
- ORTALE, M. (2026). "El poeta platense Horacio Castillo (1934-2010)", *El país*, La Plata, 29-6-2026.
- OTERINO, R. (2011). "Retrato íntimo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 37-48.
- PASQUALI, G. (1942). "Arte allusiva", *L'Italia che scrive* 25; 11-20 (= *Pagine Stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, a cura di Carlo F. Russo. Firenze: Le lettere, 1994).
- PIÑA, C. (1999). "La precisión desaforada", *Fénix* 5; 113-115.
- RONCHI MARCH, C. (2012). "Dionisio y el dios de Delfos: la imagen de lo apolíneo en Grecia antigua", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 77; 389-400.
- ROSSI, L. (1971). "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bulletin of the Institut of Classical Studies* 18; 69-94.
- ZORRILLA, A. (2011). "Palabras de apertura", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 21-24.

Recibido: 07-08-2026

Evalúado: 02-09-2026

Aceptado: 03-09-2026





Santiago Uriel Poncini Mantegazza “Entre hospitalidad y ἔρως: reescritura y transgresión del motivo odiseico en los Ἑρωτικά Παθήματα de Partenio de Nicea”. *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026). DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300203>

ENTRE HOSPITALIDAD Y ἔρως: REESCRITURA Y TRANSGRESIÓN DEL MOTIVO ODISEICO EN LOS Ἑρωτικά Παθήματα DE PARTENIO DE NICEA

Santiago Uriel Poncini Mantegazza

[Universidad de Buenos Aires]

[santiagourielponcinimantegazza@gmail.com]

ORCID: 0009-0008-8797-4129

Resumen: Este artículo analiza los motivos de la hospitalidad (ξενία) y el amor (ἔρως) en la *Odisea* de Homero y su reconfiguración en los *Ἑρωτικά Παθήματα* de Partenio de Nicea. A partir de una lectura filológica e intertextual, se propone que la hospitalidad, valor civilizador en Homero, es reemplazada por un ἔρως destructivo en Partenio. Se emplean los conceptos de *Nachleben*, citación e hipertextualidad para estudiar cómo se reescribe la figura de Odiseo. El trabajo evidencia una inversión ideológica significativa en la recepción helenística y romana del texto homérico.

Palabras clave: *Odisea, Partenio, Nachleben*, hospitalidad, Eros

From hospitality to ἔρως: rewriting and transgression of the Odyssean motif in Parthenius of Nicaea's Ἑρωτικά Παθήματα

Abstract: This article analyzes the motifs of hospitality (ξενία) and love (ἔρως) in Homer's *Odyssey* and their reconfiguration in Parthenius of Nicaea's *Ἑρωτικά Παθήματα*. Through a philological and intertextual reading, it argues that hospitality, a civilizing value in Homer, is replaced by a destructive ἔρως in Parthenius. The concepts of *Nachleben*, citation, and hypertextuality are used to examine how Odysseus' figure is rewritten. The paper highlights a significant ideological inversion in the Hellenistic and Roman reception of the Homeric text.

Keywords: *Odyssey, Parthenius, Nachleben*, hospitality, Eros



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 59-80

Introducción

El presente trabajo se propone analizar los motivos de la hospitalidad (ξενία) y del amor (ἔρως) en la *Odisea* de Homero y su reelaboración en los *Ἐρωτικά Παθήματα* (*Sufrimientos de amor*) de Partenio de Nicea¹. En particular, se estudia cómo estos motivos, esenciales para la construcción de una ética relacional en el poema homérico, son transformados, desplazados o incluso transgredidos en la reescritura que realiza la obra de Partenio dentro del contexto helenístico y en función de un nuevo horizonte de recepción vinculado a la Roma del siglo I a.C.

La *Odisea*, texto épico reconocido del siglo VIII a.C, narra la historia del νόστος de Odiseo, el viaje de regreso hacia su Ítaca natal una vez terminada la guerra de Troya. Sufre peripecias de extremo calibre y se encuentra con muchos pueblos, seres monstruosos y divinos. Llega de vuelta a su patria y debe reclamar la potestad y la autoridad de su reino, dado que hay pretendientes que lo fagocitan. A lo largo de su viaje, la hospitalidad aparece como elemento crucial, a veces salvador, a veces condenatorio. Por su parte, los *Ἐρωτικά Παθήματα* se elaboran ya no en el mundo helénico sino en Roma, para un público romano en la lengua griega. Se escriben en el siglo I a.C, en una época de constantes cambios, siglo que marcó el fin de la República y el inicio del Imperio. Partenio de Nicea, su productor, es un esclavo en tierra romana². Escribió lírica, pero el texto que conservamos de forma más completa hoy en día son efectivamente los *Ἐρωτικά Παθήματα*, destinado a Cornelio Galo, un poeta de época romana al que Partenio, como preceptor, le escribe historias de amor sufriente resumidas en forma de mitografía para que él las pueda desarrollar como le plazca en sus escritos. Como lo señala el nombre de la colección, estos amores son amores que causan dolor y, por lo tanto, su principal hilo conductor es ἔρως. Esto no es compatible, a primera vista, con el texto homérico en el que, aunque hay amores y sentimientos de calidez, lo que lo estructura es la hospitalidad, la ξενία.

En este sentido, en los últimos años, diversas investigaciones han indagado la centralidad de la hospitalidad en la *Odisea*, en tanto vector civilizatorio y

¹ Agradezco tanto las correcciones del referato, los comentarios de la directora de mi adscripción Prof. Mg. María Belén Landa por aportar a la elaboración de este artículo, como así al Dr. Ezequiel Gustavo Rivas por el seminario que sirvió de fundamento teórico.

² Cfr. FRANCESE (1999) y DYER (1996) que sugieren que él pudo haber sido quien le enseñó a Virgilio griego o su *téchne*.

dispositivo narrativo, tales como los de CHAPARRO-MEDINA (2021) y SANHUEZA (2020). Del mismo modo, estudios como los de ROLDÁN (2006) y LIGHTFOOT (1999) han permitido considerar los *Ἑρωτικά Παθήματα* no sólo como un repertorio mitográfico, sino como una operación literaria compleja de recepción, filtrado y reconfiguración de materiales épicos, trágicos y helenísticos. El léxico de la hospitalidad con sus convergencias y divergencias ha sido analizado por autores históricos como BENVENISTE (1983). Además, ha habido estudios tales como los de KONSTAN (2007) que evidencia de qué manera era la relación de los personajes al interior de las obras con sus emociones y de qué forma éstas podían dar a entender visiones de los escritores acerca de aquellas emociones. Sin embargo, la articulación específica entre los motivos de la hospitalidad y del amor –y su inversión estructural entre ambos textos– permanece aún escasamente explorada en la bibliografía crítica.

Este trabajo se inscribe, por tanto, en el cruce entre los estudios de recepción, la filología literaria y la teoría intertextual. Se parte de una concepción de la recepción como un proceso de relectura activa, en la línea de WARGBURG (*Nachleben*) y de AGAMBEN (2007), que comprenden la supervivencia de las formas como una transformación semántica y afectiva de los motivos del pasado. Asimismo, se retoma el concepto de “citación”, elaborado por COMPAGNON (1979), entendido no como mera reproducción literal, sino como una operación crítica de selección, énfasis y reconfiguración de fragmentos significativos. Por último, el análisis se apoya en la noción genettiana de “hipertexto por transformación” (GENETTE 1982) para pensar las relaciones entre los textos como formas de desvío o deformación productiva.

La metodología consiste en un análisis comparativo de pasajes seleccionados de la *Odisea* y de los resúmenes mitográficos de Partenio que involucran al personaje de Odiseo (en particular, los relativos a Polimele, Evipe y Calco), con especial atención al léxico griego empleado, la caracterización de los vínculos interpersonales y la función narrativa de la hospitalidad y el amor. Se trabajará con ediciones críticas bilingües, traducciones propias y bibliografía secundaria relevante de los campos de la filología clásica, los estudios de género y la teoría literaria.

La hipótesis que orienta el presente trabajo se aparta de una lectura que entienda la relación entre Homero y Partenio en términos de oposición binaria o antítesis directa. En lugar de ello, se propone que los *Ἑρωτικά Παθήματα* constituyen una reelaboración en otra clave genérica y cultural del material odiseico: la transposición del universo épico al género mitográfico-amatorio, destinado al contexto romano del siglo I a.C., implica un desplazamiento de los

principios estructurales que organizan la narrativa y la ética de los personajes. Mientras que en la *Odisea* la hospitalidad (ξενία), articulada con el afecto de la φιλία, funciona como fundamento del orden civilizatorio y motor del relato, en la obra parteniana ese lugar es ocupado por el ἔρως como fuerza generadora de conflicto, sufrimiento y desposesión. No se trata, sin embargo, de que Partenio invierta simplemente los valores homéricos; antes bien, los reinscribe en un nuevo sistema literario donde el πάθος erótico —y no la *areté* hospitalaria— define la lógica de las acciones y el destino de los personajes. Esta hipótesis se apoya en la distinción conceptual entre φιλία y ἔρως propuesta por KONSTAN (2007), que permite apreciar la especificidad del afecto homérico y su transformación en el registro parteniano. A través del análisis de las reescrituras de Polimele, Evipe y Calco, se buscará demostrar cómo esta reelaboración genérica conduce a una reconfiguración de Odiseo, quien, lejos de ser un mero antagonista de su modelo épico, encarna la lógica de un ἔρως que subordina y transgrede la ξενία en función de un nuevo horizonte de sentido, ligado a las demandas estéticas e ideológicas de la élite romana a la que la obra se dirige.

De reescrituras, citas y amor

En primer lugar, se establecerán cuáles son nuestras bases teóricas para este trabajo. WARBURG (1975) nos menciona algunos conceptos de relevancia. Entre ellos, nos habla de *Nachleben*, lo que AGAMBEN (2007: 167), en su texto sobre WARBURG, define como un proceso de “transmisión, recepción y polarización”. Se trata de una “evolución” del texto, que se transforma a medida que es leído, adoptado y revalorizado. Consideramos que lo ocurrido entre la *Odisea* y los *Ἑρωτικά Παθήματα* responde a un proceso de este tipo, que desarrollaremos a lo largo del presente trabajo. Y dado que, como se dice en aquel texto agambeniano; “las mutaciones en apariencia más grandes están siempre de algún modo conectadas con la herencia del pasado” (AGAMBEN (2007: 167). También tomamos como relevante el concepto de “citación” de COMPAGNON (1979), cuyo eje central es sobre los sentidos, momentos y formas de la citación. Nos menciona que para él hay una ablación, es decir, una extrapolación, de una parte de textos a través de marcas y subrayados que resaltan lo que nos parece relevante al momento de leerlo. Este proceso, a su vez, genera una “excitación” lectora, que consiste en otorgar sentido a partir de una operación interpretativa sobre el fragmento citado. Estos conceptos que acabamos de establecer son de notable importancia debido a que, en efecto, lo que sucede entre la *Odisea* y los *Ἑρωτικά Παθήματα* es una citación, pero no es una citación “directa”, puesto que

no representa momentos que se desarrollan en la misma *Odisea*, sino que toma los personajes, las temáticas y los ideales de la obra y los reconfigura no sólo en un proceso de lectura, sino para que otro, el destinatario de los *Ἑρωτικά Παθήματα* (Cornelio Galo), los utilice y cite a su disposición.

Para comprender adecuadamente la inversión operada por Partenio sobre el motivo odiseico, resulta fundamental atender a la distinción conceptual que David KONSTAN (2007) establece entre las diferentes formas de afecto en la literatura griega antigua. El estudioso norteamericano propone que la *φιλία* – entendida como un vínculo de amistad, lealtad y reciprocidad– constituye el afecto predominante en el universo homérico, mientras que el *ἔρως* aparece caracterizado como una pasión más asociada al deseo posesivo y, en muchos casos, al sufrimiento y la desdicha. Esta diferenciación no es meramente terminológica, sino que implica concepciones éticas y relacionales profundamente distintas.

En *Odisea*, el lenguaje afectivo se inscribe mayormente dentro del campo semántico de la *φιλία*, incluso cuando se trata de relaciones conyugales o familiares. El amor que Penélope profesa a Odiseo, la hospitalidad que Menelao brinda a Telémaco o el vínculo entre el héroe y sus compañeros se articulan en términos de respeto, lealtad y apego mutuo antes que de deseo erótico desbordado. En este sentido, la hospitalidad homérica (*ξενία*) no es un mero protocolo social, sino una manifestación concreta de la *φιλία* que estructura las relaciones humanas y divinas y que otorga al *ξένος* un lugar dentro del orden civilizatorio.

Frente a este panorama, los *Ἑρωτικά Παθήματα* partenianos poseen una transformación radical. El *ἔρως* —que en el análisis de Konstan aparece como una fuerza frecuentemente disruptiva en la literatura griega— se erige como el principio estructurante de los relatos, desplazando a la *φιλία* y sus expresiones hospitalarias. Esta sustitución no es fortuita, sino que responde a una reconfiguración profunda de los valores éticos y afectivos en una reelaboración genérica distinta dentro del contexto helenístico y romano, donde el sufrimiento (*πάθος*) amoroso se convierte en materia poética privilegiada para una élite ávida de nuevas sensibilidades.

Por tanto, nos proponemos ilustrar y profundizar, a partir de estos conceptos como base, cómo los *Ἑρωτικά Παθήματα* reescriben la hospitalidad y el *ἔρως* de una manera determinada.

Hospitalidad en *Odisea*

Una inmensa cantidad de filólogos ha trabajado el concepto de ξενία en la obra homérica³. En torno a la *Odisea*, CHAPARRO-MEDINA (2021) sintetiza la cuestión: “una de las prácticas que se instituye como sustancial para la obtención del respeto y reconocimiento de los otros, y por tanto, en la posibilidad de alcanzar el ideal de la *areté*, estará signada por la hospitalidad” (106). Es así como en la obra homérica la hospitalidad es una de las bases éticas para relacionarse con el otro, y una de las que recorre la obra en su totalidad. Esto se da desde quienes la ejercen –los feacios, Menelao, Néstor– hasta quienes la rechazan y son vistos como antagonistas por sus faltas –los pretendientes, los Lestrigones, los Cíclopes, Circe–. Los que la profesan reciben a sus huéspedes –ξένοι– en sus casas y allí los agasajan como iguales.

Sin embargo, ese vocablo, ξένος, no tiene sólo el significado de “huésped”, sino también el de “extranjero”. BENVENISTE nos menciona esto en dos capítulos⁴ de su libro *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Y específicamente afirma que para él, ξένος conlleva la idea del “extranjero que se beneficia de las leyes de la hospitalidad” (1983: 231), es decir, uno de los dos significados no limita al otro e incluso, se hacen más preponderantes entre sí. En Homero ambos significados son aplicables, aunque BENVENISTE señala como más prevalente el de “huésped”.

En relación con el estudio del vocabulario, tomamos como importante lo que indica SANHUEZA. El autor hace un estudio particular del vocabulario amoroso en la obra literaria ya mencionada. En síntesis, lo que el crítico señala es que el vocabulario del amor en la *Odisea* está mayormente, sino casi en su totalidad, desligado de alguna idea sexual y, en cambio, hace referencia “al aprecio, a la amistad, a la cordialidad para con el visitante, la añoranza de la compañía enternecedora de alguien” (SANHUEZA 2020: 17). Es de este modo, con todo lo mencionado aquí, que se enmarcan momentos como en el que Menelao recibe a Telémaco y dice lo siguiente:

καί κε θάμ' ἐνθάδ' ἐόντες ἐμισγόμεθ': οὐδέ κεν ἡμέας
ἄλλο διέκρινεν φιλέοντε τε τερπομένω τε,
πρίν γ' ὅτε δὴ θανάτοιο μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν.⁵

[Y podríamos juntarnos muchas veces mientras estemos aquí: y nada más podría

³ Cfr. FINLEY (1983), GARCÍA GUAL (2009), GRIFFIN (1984), LESKY (1989).

⁴ “La hospitalidad” (1983: 57-66) y “El esclavo, el extranjero” (1983: 228-233).

⁵ Todas las traducciones son propias y nuestra edición base fue para la *Odisea* es la de MURRAY (1919) con modificaciones hechas en base a DI BENEDETTO (2013) y FERRARI (2005).

separarnos a nosotros dos mientras nos queramos y estemos gozosos,
hasta que, en efecto, una nube negra de muerte nos cubra]
(Homero, *Odisea* 4. 178-180)

Menelao recibe con buen agrado la visita de Telémaco y, entristecido por no poder haberlo hospedado, enuncia unos versos en los que se lamenta por el destino que ha sufrido Odiseo al no poder regresar a casa. En estos utiliza léxico referido no sólo al placer y al querer, sino que emplea participios en dual (φιλέοντέ y τερπομένω) para separar al resto de él (anfitrión), y de Odiseo (a quien se refieren los versos). También contrapone lo dicho en 178 y 179 a la construcción del verso siguiente, enfrentando amor y placer con la muerte. La sentimentalidad y afectividad que demuestra Menelao y con la que se recibe a la comitiva de Ítaca expresa la emotividad propia de la hospitalidad homérica. Por lo tanto, en lo citado se remarca lo que los autores críticos quieren recalcar: la hospitalidad termina deviniendo no sólo en una ley, sino que deviene de y en un querer al huésped. Como la cita puede resultar insuficiente para ilustrar la transversalidad de la hospitalidad en la obra, consideramos pertinente analizar también otros dos momentos, dado que en ellos aparece una palabra particular: primero, cuando Odiseo llega a la tierra de los feacios, preocupado y enuncia lo siguiente:

ὦ μοι ἐγὼ, τέων αὐτε βροτῶν ἐς γαῖαν ἰκάνω;
ἦ ῥ' οἷ γ' ὕβρισταί τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
ἦε φιλόξενοι καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεοῦδης;
[¡Oh, qué se me depara! ¿A qué tierra de qué hombres he llegado una vez más?
En verdad, entonces, ¿son estos no sólo violentos, sino también salvajes y no civilizados? ¿O son amigables con el extranjero y es su mente temerosa de los dioses?] (Homero, *Odisea* 6. 119-121)

La palabra en la que hacemos foco es φιλόξεινος, que significa “amigable con el extranjero/huésped”, también traducible simplemente como “hospitalario”. Esta palabra es parte de una fórmula que se repite cuando los feacios le requieren la narración de su errabundeo a Odiseo:

ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον,
ὅππῃ ἀπεπλάγχθης τε καὶ ἄς τινας ἴκεο χώρας
ἀνθρώπων, αὐτοὺς τε πόλιάς τ' ἐν ναιετώσας
ἦ μὲν ὅσοι χαλεποὶ τε καὶ ἄγριοι οὐδὲ δίκαιοι,
οἷ τε φιλόξενοι, καὶ σφιν νόος ἐστὶ θεοῦδης.
[Pero, ¡vamos!, empezá a narrar esto para mí y empezá a recitar con veracidad cómo vagaste y también cómo llegaste a aquellas tierras de hombres, cómo habitaste bien con ellos y en sus ciudades tanto con los que son salvajes y violentos

y no civilizados como con los amigables con el extranjero y como con los que su mente es temerosa de los dioses] (Homero, *Odisea* 8. 573-576)

Con esta fórmula se enuncia la disparidad entre quienes respetan a los huéspedes foráneos y son civilizados y quienes no los respetan ni son civilizados. Esta disimilitud que crea antagonismos y simpatías ya la hemos mencionado antes, pero creemos que es necesario remarcarla y enfatizar que es uno de los factores que crea “monstruosidades” a lo largo de la obra. Quienes no pueden ser φιλόξενοι ni le temen a los dioses se vuelven seres con los que no sólo hay que combatir sino que son descriptos de manera artificiosa y con rasgos de exótica corpulencia. Tal es el caso de los Lestrigones, Polifemo o incluso Circe (personaje que retomaremos luego).

Entonces, en el mismo canto de los anteriores versos citados encontramos lo siguiente:

ἀλλ' ἄγ' ὁ μὲν σχεθέτω, ἴν' ὁμῶς τερπώμεθα πάντες,
ξεινοδόκοι καὶ ξείνος, ἐπεὶ πολὺ κάλλιον οὕτως:
εἵνεκα γὰρ ξείνοιο τάδ' αἰδοίοιο τέτυκται,
πομπή καὶ φίλα δῶρα, τὰ οἱ δίδομεν φιλέοντες.
ἀντὶ κασιγνήτου ξεινός θ' ἰκέτης τε τέτυκται
ἀνέρι, ὅς τ' ὀλίγον περ ἐπιψαύῃ πραπίδεσσι.

[Pero, ¡vamos!, ciertamente él tendrá esto, para que estemos todos igual de felices,

Los anfitriones y el huésped/extranjero, porque muy bello (es) así:

Pues en pos del huésped honorable estas cosas son preparadas,

una comitiva y queridos dotes, estas cosas se las damos por amor.

El huésped/extranjero y suplicante se ha hecho

para el hombre como un hermano, que verdaderamente alcanza con poco nuestros sentidos] (Homero, *Odisea* 8. 543-548)

En esta cita, encontramos una gran cantidad de vocablos relacionados no sólo con la extranjería y la hospitalidad, sino también con el querer. No sólo en el país de los feacios se menciona la importancia de recibir bien al huésped, sino que también se incorpora la idea de que la hospitalidad se desarrolla por amor a quien se recibe. Y, además, encontramos que la hospitalidad convierte en un hombre a quien es galardonado como huésped⁶, es decir, se involucra en el proceso que hace a un individuo un sujeto propio y con derechos. Aunque esto pudiera parecer contradictorio con la idea de que la hospitalidad es otorgada a quien se la merece, en realidad, nos indica que ambos desarrollos se ayudan entre sí, haciendo que la hospitalidad haga a uno un sujeto político y a su vez un sujeto político haga de buen invitado. En suma, el querer a alguien y recibirlo en

⁶ RIVAS (2024) nos menciona una idea semejante en relación con la anagnórisis del mismo canto.

su casa lo hace crecer como individuo social y político en la sociedad homérica, otorgándole un sentido de comunidad, pero también la importancia de adquirir reglas. Como dice CHAPARRO-MEDINA (2021: 109):

<Hay> tres momentos propios de la hospitalidad: el encuentro con el otro; el honor que concede la propia práctica hospitalaria y el vínculo que se establece dentro de la comunidad de los iguales. Es así que la hospitalidad se convierte más que en un aspecto ético, en la centralidad de la cultura, es nuestra forma de relacionarnos con los otros y con reconocernos a nosotros mismos como parte de la cultura misma.

Hallamos aquí, conjuntamente con lo ya citado, la comprobación de nuestra primera hipótesis para este trabajo, que es que para la *Odisea* la hospitalidad es una base de importancia para la coexistencia y que el querer, el amor, está en profunda relación con aquella hospitalidad. No obstante, en los *Ἑρωτικά Παθήματα* esto no sucede de la misma manera.

El ἔρως destructivo en Partenio

Primero, es menester aclarar que en la obra parteniana nos encontramos con diversas historias míticas, algunas más conocidas que otras. Las relevantes para nuestro análisis son las referidas a personajes de la *Odisea* y momentos de sus vidas que Partenio retrata de una manera distinta a la homérica. El relato de Polimele se da en el momento que Odiseo está en las tierras de Eolo, el rey del viento. El de Evipe, luego de que la *Odisea* se ha acabado y Odiseo se ha embarcado en otro viaje, y el de Calco, en su estadía en la casa de Circe. Todos se entrecruzan por la aparición de Odiseo en la obra.

Teniendo esto en cuenta, podemos notar cómo los vocablos referidos a la hospitalidad son mucho menores en esta obra. Esto, que puede relacionarse con la extensión de cada resumen, está en conexión con el hecho de que en la obra que acabamos de mencionar los términos del amor no se relacionan con los hospitalarios.

Para aclarar esto, hace falta notar que las condiciones textuales no son las mismas. El sentido, el propósito del texto, como ya hemos mencionado, es diferente. Aunque ambos textos, el de Homero y el de Partenio de Nicea, son considerados por muchos como “didácticos”, su “didactismo” es distinto. En el escrito homérico, lo que se intenta enseñar tiene una correlación con cómo están formuladas las clases sociales al interior del texto mismo y como son leídas por los hombres de su época. Como indica ZECCHIN (2009: 111), hay una clase social superior que batalla contra quienes intentan tomar su poder,

señalando una posible dimensión de cambio de época para la Grecia arcaica. En cambio, los *Ἑρωτικά Παθήματα* fueron compuestos en un momento en que el poderío griego ya había declinado y el autor no sólo escribe luego del helenismo, sino que escribe con el fin de que un romano pueda usar la mitografía para sus propios escritos amorosos. La erotización de la *Odisea* responde a la demanda de la élite romana (cfr. destinatario Cornelio Galo), interesada en el πάθος amoroso como materia poética⁷.

Teniendo esto en consideración, hay tres de los resúmenes partenianos que son notables para el concepto de reescritura. Son los de Polimele, Evipe y Calco. En ellos se centra la reescritura odiseica.

Análisis de Polimele

En el primero, nos encontramos con una expansión de la visita de Odiseo al rey Eolo. Allí la relación de hospitalidad se empieza a enunciar de la siguiente manera:

τὰ δὲ περὶ Τροίας ἄλωσιν καὶ ὃν τρόπον αὐτοῖς ἐσκεδάσθησαν αἱ νῆες κομιζομένοις ἀπὸ τῆς Ἰλίου διεπυνθάνετο, ξενίζων τε αὐτὸν πολὺν χρόνον διηγέ⁸.

[Y <Eolo> preguntó sobre las cuestiones alrededor de la captura de Troya y de qué manera se dispersaron las naves de estos al apoderarse de Ilión, y lo mantuvo como huésped a este <Odiseo> durante mucho tiempo]. (Partenio. *Ἑρωτικά Παθήματα* II. 1)

Viendo solamente esto se podría considerar que no hay una gran diferencia entre la *Odisea* y la obra de Partenio. Parece haber un respeto entre extranjero y anfitrión y aparece un término propio de la hospitalidad (ξενίζων, el participio presente activo en nominativo singular masculino del verbo ξενίζω, que significa “recibir como huésped”). Sin embargo, lo que sucede a continuación demuestra un cambio:

Τῷ δ' ἄρα καὶ αὐτῷ ἦν ἡ μονὴ ἡδομένη: Πολυμήλη γάρ, τῶν Αἰολίδων τις, ἐρασθεῖσα αὐτοῦ κρύφα συνῆν. Ὡς δὲ τοὺς ἀνέμους ἐγκεκλεισμένους παραλαβὼν ἀπέπλευσεν, ἡ κόρη φωρᾶται τινα τῶν Τρωϊκῶν λαφύρων ἔχουσα καὶ τούτοις μετὰ πολλῶν δακρύων ἐναλινδουμένη.

[Y entonces él disfrutó la estadía. Pues Polimele, una de las eólidias, mantuvo relaciones en secreto con él habiéndose enamorado de este mismo. Y, cuando él se

⁷ Cfr. LIGHTFOOT (1999).

⁸ Nuestra edición base para Partenio de Nicea fue la de LIGHTFOOT (1999) con modificaciones hechas en base a la de teuberiana de HERCHER (1858).

alejó en el barco habiendo tomado los vientos encerrados, la muchacha descubre que él se ha ido aferrándose a los despojos de los troyanos y revolcándose en ellos con muchas lágrimas]. (Partenio, *Ερωτικά Παθήματα* II. 2)

En este momento ya se marca un desvío de la visión homérica del amor. El amor más mundano y sexual, el ἔρως propiamente para los griegos, aparece con relevancia e importancia para la trama. La mujer, como indica el participio en dativo ἡδόμενῳ (gozando), no es más que un medio para el placer del hombre. El dativo ἡδόμενῳ (gozando) enfatiza el placer unilateral de Odiseo, vaciando la reciprocidad ética de la ξενία homérica. Y, como sucede en la mayoría de literatura griega, el ἔρως acontece con desgracia.

Ἔνθα δὴ ὁ Αἰόλος τὸν μὲν Ὀδυσσεά καίπερ οὐ παρόντα ἐκάκισεν, τὴν δὲ Πολυμήλην ἐν νῶ ἔσχεν τίσασθαι.

[En ese momento ya Eolo por un lado si bien a Odiseo reprochaba el haberse ido, por otro tenía en su mente ganas de castigar a Polimele]. (Partenio, *Ερωτικά Παθήματα* II. 3)

Eolo es no sólo alguien que fue herido por la falta de hospitalidad, sino que es alguien cuyo estatus como rey fue afrentado debido a la seducción de su hija por parte del héroe. Necesita enmendar la situación de alguna manera y, como no puede castigar a quien hirió su honor, piensa en castigar la “insolencia” de su hija. Pero, luego sucede lo siguiente:

Ἔτυχεν δὲ αὐτῆς ἡρασμένος ὁ ἀδελφὸς Διώρης, ὃς αὐτὴν παραιτεῖται τε καὶ πείθει τὸν πατέρα αὐτῶ συνοικίσαι.

[Pero estaba enamorado de ella su hermano Diores, que le rogó y persuadió a su padre de hacerla su esposa]. (Partenio, *Ερωτικά Παθήματα* II. 3)

La solución del problema parece provenir del interior del mismo οἶκος que puede ser clasificado como “monstruoso” en la *Odisea*. El hermano incestuoso salva a su hermana del castigo al tomarla como esposa. En cambio, Odiseo parece actuar de modo no disímil al de los pretendientes que él mismo mata al llegar a su hogar, ya que utiliza el οἶκος de Eolo como una parada “disfrutable”. Saquea ese mismo hogar que lo recibió al disponer de la hija del ἄναξ y también del lugar como a él le place, causando estragos.

Análisis de Evipe

En el *Sufrimiento de Amor* III se nos cuenta que:

Οὐ μόνον δὲ Ὀδυσσεὺς περὶ Αἰόλον ἐξήμαρτεν, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν ἄλην, ὡς τοὺς μνηστῆρας ἐφόνευσεν, εἰς Ἥπειρον ἐλθὼν χρηστηρίων τινῶν ἔνεκα τὴν Τυρίμμη θυγατέρα ἔφθειρεν Εὐίππην, ὃς αὐτὸν οἰκείως τε ὑπεδέξατο καὶ μετὰ πάσης προθυμίας ἐξένιζε.

[No sólo Odiseo erró con Eolo, sino también con el errabundeo, una vez que asesinó a los pretendientes, tras llegar a Epiro en busca de algunos oráculos, sedujo a Evipe, la hija de Tirimas, que a Odiseo en su casa no sólo dio bienvenida, sino también lo recibió como huésped con toda buena predisposición].

(Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* III. 1)

Este apartado ya nos indica que el cambio con respecto a la idea de hospitalidad y lo que representa fue transgredido. Odiseo, que había sido en su obra magna el galardón por excelencia de la hospitalidad, aquí vuelve, como con Polimele, a romper los lazos de la hospitalidad que habían sido establecidos por su ξενოდόχος (anfitrión), traspasando aún más los límites de la hospitalidad homérica. Se aprovecha de la situación y dispone de la sexualidad de la mujer como le place, incluso para algunos autores, como SOMMERSTEIN, violándola⁹. El verbo ἔφθειρεν sugiere una violencia sexual que transforma la hospitalidad en trauma, reforzando la tesis de HARRIS (2018: 307) sobre el castigo masculino. Esto contrasta con la φιλία homérica, donde el ξένος es sagrado.

Sin embargo, de esta unión forzosa resulta engendrado un hijo llamado Euríalo, que da nombre a la obra de Sófocles de la cual Partenio dice tomar el resumen (“The manchette names Sophocles’ Euryalus and is corroborated by Eustathius”¹⁰). Este, luego de crecer, es enviado por la madre, que espera que su padre lo reconozca al llegar. No obstante, una vez que Euríalo llega allí:

τοῦ δὲ Ὀδυσσέως κατὰ τύχην τότε μὴ παρόντος, Πηνελόπη καταμαθοῦσα ταῦτα καὶ ἄλλως δὲ προπεπυσμένη τὸν τῆς Εὐίππης ἔρωτα, πείθει τὸν Ὀδυσσεά παραγενόμενον, πρὶν ἢ γινῶναι τι τούτων ὡς ἔχει, κατακτείνει τὸν Εὐρύαλον ὡς ἐπιβουλεύοντα αὐτῷ.

[Por casualidad, en esa ocasión que no estaba presente Odiseo, Penélope, tras examinar el asunto y también de otra forma enterada de antemano de su amorío con Evipe, convenció a Odiseo, cuando él se hizo presente, antes de que se diese cuenta de algo de lo que tenía enfrente, de que asesinara a Euríalo como un confabulado contra él]. (Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* III. 3)

⁹ Cfr. LUPÍ (2022: 56).

¹⁰ Cfr. LIGHTFOOT (1999: 385).

La ofensa contra el huésped, de todos modos, no queda marcada solamente en la inteligente artimaña de Penélope, sino por el carácter de Odiseo, que Partenio señala de la siguiente manera:

Καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν διὰ τὸ μὴ ἐγκρατὴς φῦναι μηδὲ ἄλλως ἐπιεικὲς αὐτόχειρ τοῦ παιδὸς ἐγένετο...

[Y ciertamente por esto Odiseo, que no llegaba a ser alguien que cosechase el autocontrol ni de otro modo llegaba a ser moderado, llegó a ser el asesino de su hijo...] (Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* III. 4)

Sobre esta situación, LUPÍ (2022: 56) analiza:

“Comunque si voglia qualificarne l’‘impresa’ erotica in Tesprozia, l’Odisseo restituitoci dalla testimonianza di Partenio ha i tratti di una figura ambigua, violatrice dei vincoli della *ξενία*, caratterizzata da una *tan toinedita*, quanto ‘congenita’ (cf. φῦναι, §3), mancanza di ἐγκράτεια e di ἐπιείκεια”.

Esta falta de autocontrol, de respeto por las leyes de la hospitalidad que llegan por parte de quienes los hospedan, se contradice con el texto homérico. Odiseo no es sólo un transgresor activo, sino un personaje arrastrado por un ἔρως que lo despoja de su μῆτις heroica. Sin embargo, de este tipo de relatos que sobrepasan los límites antes asignados se trata nuestro asunto. Las divergencias con respecto al hipotexto son inherentes a cualquier tipo de reescritura o citación, como señalaría COMPAGNON (1979). Antes de aventurarnos a las conclusiones, miremos el último *Sufrimiento de Amor* a analizar.

Análisis de Calco

En este último, nos encontramos en el momento en que Odiseo todavía se halla en la isla de Circe, un momento en el que su viaje de regreso, su νόστος, se halla interrumpido por su propia voluntad. Él y Circe parecen estar bien en la isla, incluso ella sintiendo algo por él, cuando Calco, un daunio, arriba:

τὴν δὲ ὑποκαομένην Ὀδυσσεὺς ‘τότε γὰρ ἐτύγχανε παρὼν ἀποστρυγεῖν τε αὐτὸν καὶ κωλύειν ἐπιβαίνειν τῆς νήσου.

[Y en ese momento, pues, sucedía al llegar de su barco que ella, al estar sobrellevada por Odiseo, lo odiaba a este e impedía que se posase sobre su isla].

(Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* XII. 1)

Aquí vemos cómo una vez más ἔρως es quien delimita la acción de la trama de la historia en la obra parteniana. El ἔρως la comanda a quedarse sólo con quien

ama y no a dejar entrar a su casa a alguien más. Esto, que puede resultar un poco congruente con lo que sucede en la *Odisea* (que a quien quisiera entrar en su palacio se lo convirtiera en cerdo), nos lleva de vuelta al lema de la hospitalidad en la Antigüedad. La Circe que lo hubiera dejado entrar, al menos para volverlo un puerco, no es la misma Circe que nos muestra Partenio aquí, que parece querer resguardarse en su palacio con su amado Odiseo (que –como sabemos– luego la abandonará) y no anhela tener interacción con nadie más por fuera de su οἶκος. Entonces, incluso conociendo cuales son las intenciones de Calco para con ella, aquí vemos una ofensa más contra la hospitalidad homérica. Es posible ver esto a través de la poca recepción que Circe le ofrece a Calco desde un primer momento. Circe prefiere estar a solas con el hombre a quien ella desea a ser una buena o, mejor dicho, una mera anfitriona. A la diosa no le interesa ni siquiera convertirlo en animal, no le presta atención alguna. Mientras Odiseo transgrede la hospitalidad como huésped (ξένο) en los casos de Polimele y Evipt, Calco ilustra la transgresión desde el anfitrión: Circe rechaza su deber hospitalario por su ἔρως hacia Odiseo. Así, la obra de Partenio muestra una doble subversión: el huésped que viola y el anfitrión que se niega, ambos movidos por un sentimiento erótico que destruye las normas impuestas previamente y las reformula a su propia conveniencia.

Esto se ve más acrecentado por el hecho de que Calco le prometía el reino de los daunos a ella en cuanto se le uniera en matrimonio si así lo anhelaba. Circe lo rechaza y Calco, como un hombre en tiempos homéricos, insiste en que la diosa debe ser hospitalaria con él y dejarlo entrar en la isla. Circe decide que no:

Ἐπεὶ μέντοι οὐκ ἀνίει φοιτῶν καὶ διὰ στόμα ἔχων τὴν Κίρκην, μάλα ἀχθεσθεῖσα ὑπέρχεται αὐτόν, καὶ αὐτίκα εἰσκαλεσαμένη τράπεζαν αὐτῷ παντοδαπῆς θοίνης πλήσασα παρατίθησιν

[Después, sin embargo, no paraba de ir y venir y de tener a Circe en su boca. Ella, muy molesta, intenta hacer que él se vaya e inmediatamente lo invita a su mesa llenándola de diversos tipos de comida]. (Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* XII. 2)

Calco logra ser tratado como huésped. Sin embargo, él no tiene noción de que la comida lo llevará a un estado de locura y que terminará en la porqueriza (el texto no dice que se vuelve un puerco, sólo que se vuelve loco). La hospitalidad vuelve al punto de la *Odisea* en que el ser monstruoso (Circe) no puede seguir las normas sociales de hospitalidad, ese mismo ser que ha sido en la obra homérica caracterizado de manera divergente a la norma se muestra tal cual es, o tal cual se la muestra en las aventuras de Odiseo. El peligro de volverse uno

mismo monstruo, tal como lo enuncia ATIENZA (2003), se halla presente en Calco, incluso en una versión relajada del mito en cuanto a metamorfosis.

Sin embargo, todavía hay más en la historia. Circe lo ha vuelto loco por medio de la comida a la cual lo invitó y lo ha llevado al corral de los cerdos. Sin embargo:

Ἐπεὶ μέντοι μετὰ χρόνον Δαῦνιος στρατὸς ἐπήει τῇ νήσῳ ζήτησιν ποιούμενος τοῦ Κάλχου, μεθίησιν αὐτόν, πρότερον ὀρκίους καταδησαμένη, μὴ ἀφίξεσθαι ποτε εἰς τὴν νῆσον μήτε μνηστείας μήτε ἄλλου του χάριν.

[Después, con el tiempo una tropa daunia llega a la isla en busca de Calco. Ella lo libera, primero haciéndole hacer un juramento: que no volvería nunca más a su isla ni con intenciones de seducirla ni por ninguna otra razón].

(Partenio, *Ἑρωτικά Παθήματα* XII, 2)

En este cierre de un Ἑρωτικόν Παθήμα podemos ver como las legalidades de la hospitalidad se entrecruzan con el relato homérico una vez más pero, también podemos observar cómo este relato es reescrito nuevamente en favor del poder de ἔρως. Circe, la que parecía imposible de ser subyugada, presta atención a lo que los soldados daunios le instan a hacer y ella coopera, dado que si lo hace ambos bandos obtendrán lo que quieren. Sin embargo, el acto no hospitalario se consuma con la encomienda de la hechicera para con Calco, en la que se le hace jurar que no va a volver a la isla por ninguna razón, ni siquiera con intenciones sexo-afectivas.

Lo narrado aquí nos hace pensar que, en efecto, podría haber habido un intento de hospitalidad, aunque fallido. Sin embargo, podemos notar que desde un principio la treta de Circe se basa en hacerle creer a Calco que va a darse lo que quiere en su estadía, mientras éste sólo la desea sexualmente. Él falla porque la fuerza del ἔρως ya ha decidido que el objeto de amor de Circe sea Odiseo y, por ende, cualquier otra relación tenderá al fracaso. Ἐρως, una vez más, se posiciona como el regidor de la hospitalidad o falta de ésta en pos de sus propios objetivos. Los juramentos hechos por el daunio, a pedido de la hechicera, no son juramentos de hospitalidad, sino de nunca regresar, nunca volverlo a intentar, lo que lo echa por siempre de la posibilidad de recibir hospitalidad de la mujer que él adora. La reescritura del caso de Calco completa el espectro de la inversión: si Odiseo pervierte la ξενία desde su rol de huésped, Circe lo hace como anfitriona, priorizando su deseo erótico sobre las leyes sagradas de la hospitalidad.

Reflexiones teóricas: KONSTAN y el amor

De este modo, como se ha adelantado, el marco conceptual proporcionado por KONSTAN (2007) resulta especialmente iluminador para comprender el desplazamiento semántico que opera Partenio sobre los motivos homéricos. La distinción entre *φιλία* y *ἔρως* no solo es pertinente desde una perspectiva lexicográfica, sino que permite apreciar las implicancias éticas y narrativas de la reescritura parteniana allí donde el amor no es vínculo de comunidad sino fuerza de desintegración.

En los tres relatos analizados –Polimele, Evipe y Calco– es posible constatar cómo el *ἔρως*, en tanto deseo posesivo y excluyente, socava sistemáticamente las bases de la *ξενία* homérica. En el caso de Polimele, la relación que Odiseo mantiene con la hija de Eolo no se enmarca en el afecto recíproco propio de la *φιλία*, sino en el goce unilateral del héroe que, como señala KONSTAN (2007: 154-155), caracteriza al *ἔρως* como una pasión que tiende a cosificar al objeto amado y a ignorar los lazos comunitarios que lo rodean. La solución incestuosa –la unión de Polimele con su hermano–, lejos de restaurar un orden fundado en la *φιλία* familiar, revela la monstruosidad de un *οἶκος* que debe resolver desde su interior las consecuencias de un huésped que ha transgredido todas las normas. Como sostiene KONSTAN (2007: 176-177), el amor entre hermanos, cuando opera dentro de los márgenes de la *φιλία*, se funda en el respeto y la camaradería forjada por los años compartidos; sin embargo, en el relato parteniano, esa misma *φιλία* se ve forzada a legitimar una unión incestuosa para encubrir la falta del *ξένος*. La paradoja es notable: lo que en Homero constituiría una transgresión monstruosa se convierte en el único recurso para restablecer el orden familiar tras la violación de la hospitalidad por parte del héroe.

El relato de Evipe profundiza aún más esta inversión. Odiseo, que en la *Odisea* había sido garante y beneficiario de la hospitalidad, se presenta ahora como un transgresor activo que abusa de la confianza de su anfitrión Tirimas y seduce (o viola, según la lectura de SOMMERSTEIN) a su hija. La palabra empleada por Partenio –*ἔφθειρεν*– sugiere una violencia sexual que transforma la hospitalidad en trauma, reforzando el carácter frecuentemente destructivo del *ἔρως* en la literatura griega, en contraste con la *φιλία* conyugal que Aristóteles describe como “natural” y fundada en el bien común¹¹. Penélope, al urdir la muerte de Euríalo, no actúa movida por la *φιλία* hacia su esposo, sino por un *ἔρως* herido que busca eliminar cualquier amenaza a su posición. Esta astucia, que en la *Odisea* habría sido celebrada como manifestación de la *μητις*

¹¹ Cfr. KONSTAN (2007: 179-180).

femenina al servicio del οἶκος, se transforma en la versión parteniana en un acto de venganza motivado por la posesión exclusiva del varón¹². Odiseo, por su parte, es caracterizado como alguien que “no llegaba a ser alguien que cosechase el autocontrol ni de otro modo llegaba a ser moderado” (Partenio, Ἑρωτικά Παθήματα III. 4), rasgo que lo aleja por completo del héroe homérico y lo inscribe en el registro del transgresor impulsivo. Esta falta de ἐγκράτεια, como señala LUPÍ (2022: 56), subvierte la imagen del astuto Odiseo.

Finalmente, el caso de Calco completa el espectro de la inversión al mostrar la transgresión desde el lugar del anfitrión. Circe, que en la Odisea *operaba* como un ser ambivalente que primero transforma en cerdos a los compañeros de Odiseo y luego se convierte en aliada del héroe, aparece en Partenio movida exclusivamente por su ἔρως hacia Odiseo. El ἔρως tiende a la exclusividad y a la posesión; Circe encarna esta lógica al rechazar la hospitalidad que Calco le solicita, priorizando su deseo sobre el deber sagrado del ξενίῳ. La negativa inicial, la invitación engañosa a la mesa y el envenenamiento que conduce a la locura del pretendiente constituyen una subversión sistemática de los códigos hospitalarios que en la Odisea *regían* incluso las interacciones con seres monstruosos. La φιλία que en Homero se extendía –aunque de manera problemática– hasta la relación con Circe, es reemplazada aquí por un ἔρως que no admite terceros y que convierte al suplicante en víctima de una anfitriona que ha abandonado toda pretensión de hospitalidad ética. La exigencia de Calco de ser recibido según las normas de la ξενία choca contra la lógica posesiva del ἔρως, que transforma el espacio del οἶκος en un territorio vedado para todo aquel que no sea el objeto del deseo.

Esta triple reconfiguración confirma la pertinencia del marco analítico de KONSTAN para abordar la operación hipertextual parteniana. Allí donde la Odisea *funda* la hospitalidad en la φιλία –entendida como afecto que reconoce al otro como igual y garante de comunidad–, Partenio sustituye ese vínculo por un ἔρως que niega la reciprocidad y exalta el πάθος individual. Esta sustitución, como se verá, no puede desligarse del contexto de producción helenístico-romano ni de las expectativas de un destinatario como Cornelio Galo, para quien el sufrimiento amoroso constituía materia poética de primer orden.

Teniendo esto en cuenta, podemos decir que el análisis de KONSTAN sobre los afectos griegos refuerza la operación hipertextual descrita por GENETTE: así como Partenio transforma paródicamente la Odisea, *también* sustituye su φιλία civilizatoria por un ἔρως que refleja la sensibilidad helenística, donde el πάθος individual prevalece sobre la ética comunitaria.

¹² Cfr. KANNICHT (2004: 442- 455) para el caso semejante de Io.

Reflexiones teóricas: reescritura y citación

Y, entonces, lo que notamos en este trabajo es que los procesos de recepción de la obra homérica cambian no sólo la visión de la época sobre ese mismo texto, sino como se cita y se reconfigura a partir del proceso de citación de COMPAGNON (1979). Probablemente, el proceso de Partenio, aunque se supone que está citando obras que ya modificaron la historia, incluía, como señala LUPÍ, algún que otro cambio propio de él¹³. A su vez, como ya fue mencionado, la transmisión del texto no fue siempre directa. Partenio toma los resúmenes de historias que él cree que son las mejores para que su estudiante y destinatario de su obra pueda utilizarlas. Esta mediación complica el proceso de recepción, ya que, aunque Partenio –como griego helenístico– conocía la *Odisea*, su destinatario romano probablemente accedía más fácilmente a una versión intermedia, como la de Livio Andrónico. Esta recepción, al mismo tiempo, causa que el proceso de polarización se haga más evidente y que las condiciones de elaboración del texto susciten aún más cambios en el proceso de reescritura. Es decir, la influencia del texto homérico se halla todavía presente, pero su pervivencia como entidad se encuentra modificada y sólo sobrevive a través de las modificaciones que se le accionaron sobre su cuerpo.

Conjuntamente, el proceso de citación conlleva y acarrea todos los procesos que acabamos de mencionar. Partenio toma las partes que le sirven no sólo de la *Odisea*, sino más bien de las reescrituras que hacen sobre ella Filetas en su *Hermes* y Sófocles en *Euríalo*¹⁴, las adapta y, como sostiene LUPÍ (2022: 56), las modifica para llevar a cabo su punto. Y aquí el desarrollo de la citación es más visible debido a que Partenio hace un doble trabajo: cita y a la vez la resume, haciendo una cita de la cita, que es en sí misma una cita también.

Y esto no sólo sucede en cuanto al contenido, sino que también en el plano de lo estructural e ideológico. HARRIS (2018: 307) en su capítulo del libro *Sex and Gender in Antiquity* nos brinda la idea de que quienes causan el sufrimiento en los Ἐρωτικά Παθήματα no son las mujeres, sino el género masculino y es éste el que termina siendo castigado. La transgresión de Odiseo no sólo viola la ξενία, sino que expone una dinámica de género: el ἔρως se ejerce como violencia patriarcal sobre cuerpos femeninos (Polimele, Evipe), mientras Penélope deviene agente de venganza. Incluso Calco es castigado por Circe por sus intentos desmedidos de poseerla y es justamente ese castigo lo que le ocurre

¹³ Cfr. LUPÍ (2022: 55) que piensa que ese cambio del autor trágico es que Odiseo mata a Euríalo y no Telémaco.

¹⁴ Cfr. LEÃO (2011b).

a Odiseo en los resúmenes de sufrimientos de amor que se analizaron en este trabajo.

También la hospitalidad sufre modificaciones que la despojan de su carácter civilizador y parece servir únicamente para marcar las faltas de los hombres y el sufrimiento femenino. No es más una herramienta de relación entre pares, sino que su rol fundamental queda subsumido y relegado debajo del poder de ἔρως. No funciona aquí como muestra de amor o aprecio, sino que el “amor” es un castigo. Ambos padres de las jóvenes seducidas por Odiseo ven su hospicio transgredido y sus hijas corrompidas y Odiseo termina siendo en la continuidad de hechos el que padece la consecuencia de sus actos.”Ἐρως se convierte así en el nuevo principio estructurante de la trama, reemplazando a la hospitalidad como motor narrativo y ético.

Teniendo esto en cuenta, los *Ἑρωτικὰ Παθήματα* son lo que GENETTE llamaría un hipertexto por transformación simple, y no por imitación. Esta reescritura opera como hipertexto paródico¹⁵: no imita la épica, sino que subvierte sus códigos éticos para exaltar el πάθος erótico demandado por la élite romana. En un sentido abstracto, la obra de Partenio de Nicea es la comedia a la tragedia de la *Odisea*. Retoma y parodia personajes, momentos, conceptos y temáticas de la “tragedia” y los modifica, recrea, plantea de manera distinta y hasta crea escenarios que no están en el hipotexto. Partenio es quien, después, con su educación hará en cierta medida que Virgilio escriba y referencie a Odiseo, de la manera en que lo hizo. Sea en correspondencia con su rol de griego esclavizado en la educación del poeta romano, como lo señalaron DYER (1996) o FRANCESE (1999), o no, la influencia posterior de Partenio es clave para entender la mirada romana de Grecia y de su mundo literario y es por eso que es importante analizar cómo él pensó su universo de origen para su nuevo cosmos y para el desconocido mundo que se avecinaba.

Conclusión

El análisis demostró que, en la *Odisea*, la hospitalidad no sólo organiza las relaciones entre los personajes, sino que funda la noción de humanidad y civilización, en estrecha relación con un afecto que, si bien puede manifestarse como amor, se aparta deliberadamente de toda forma de ἔρως destructivo. La hospitalidad convierte al ξένος en semejante, y al anfitrión en garante de una comunidad ética. En cambio, en las reelaboraciones de Partenio, ese vínculo se ve roto, transgredido o subvertido: el ἔρως irrumpe como pasión violenta, y la

¹⁵ Cfr. GENETTE (1982).

hospitalidad ya no es ocasión de crecimiento mutuo, sino escenario de abuso, sufrimiento y desposesión.

Esta inversión no puede entenderse sólo como un cambio temático, sino como el resultado de una operación de recepción activa y compleja. La categoría warburguiana de *Nachleben* permitió pensar la pervivencia de los motivos homéricos como formas vivas, cargadas de tensiones, que se reactivan en nuevos contextos culturales. Del mismo modo, la noción de “citación” de COMPAGNON dio marco a la lectura de Partenio como un lector-intérprete que selecciona, reordena y resignifica escenas y estructuras narrativas para responder a las expectativas de su destinatario romano, Cornelio Galo, y del entorno helenístico tardío.

Así, los *Ἑρωτικά Παθήματα* pueden leerse como un hipertexto por transformación –en el sentido de GENETTE– de la *Odissea*: no una imitación reverente, sino una apropiación crítica que subvierte valores fundantes del poema arcaico. En esa reescritura, la figura heroica de Odiseo ya no encarna el ideal del huésped respetuoso ni del viajero civilizador, sino que se transforma en agente de violencia erótica y transgresor de vínculos fundamentales. Este cambio proyecta no sólo una sensibilidad distinta hacia la sexualidad y el sufrimiento, sino también una concepción alterada de los lazos políticos y afectivos entre los sujetos.

Finalmente, el estudio de esta inversión ofrece una vía fértil para explorar cómo los géneros menores, como la mitografía amorosa, operan en la reconfiguración ideológica de las grandes narrativas canónicas. Futuros desarrollos podrían ampliar esta perspectiva hacia otros autores helenísticos y romanos que reutilizan material homérico, o bien hacia un análisis más profundo de la dimensión de género y poder en estas reelaboraciones. La obra de Partenio, lejos de ser mero depósito de mitos arcaicos, emerge como un laboratorio de relectura crítica del pasado, clave para comprender la metamorfosis de la tradición grecolatina en el cruce de culturas.

Ediciones y traducciones

- DI BENEDETTO, V. (ed.). (2013). *Odissea*. Milán: BUR.
FERRARI, F. (ed.). (2005). *Omero. Odissea* [Testo greco a fronte]. Torino: UTET.

- HERCHER, R. (ed.). (1858). *Erotici Scriptores Graeci*. Vol. 1. Leipzig: Teubner.
KANNICHT, R. (ed.) (2004). *Tragicorum Graecorum fragmenta: Euripides*. Vol. 5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- LIGHTFOOT, J. L. (ed.). (1999). *Parthenius of Nicaea: The poetical fragments and the Erōtika pathēmata*, Oxford: Oxford University Press.
- MURRAY, A. T. (ed.) (1919). *The Odyssey*, Cambridge: Harvard University Press.
- Bibliografía citada**
- AGAMBEN, G. (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; 157-187.
- ATIENZA, A. M. (2003). “El canto amansa a las fieras. Los relatos monstruosos en *Odisea*”: *Argos* 27; 25-40.
- BENVENISTE, É. (1983). “La hospitalidad” y “El esclavo, el extranjero” en *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus; 57-66 y 228-233.
- CHAPARRO-MEDINA, P. (2021). “La instauración de la hospitalidad como vector civilizatorio: una interpretación de la centralidad de lo femenino en *La Odisea*”: *Otro Siglo Revista de Filosofía* 5/ 2; 104-116.
- COMPAGNON, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Du Seuil.
- DYER, R. R. (1996). “Where Did Parthenius Teach Vergil?": *Vergilius*; 14-24.
- FINLEY, M. I. (1983). *El mundo de Odiseo*. Buenos Aires: FCE.
- FRANCESE, C. (1999). “Parthenius ‘Grammaticus’”, *Mnemosyne*: 63-71.
- GARCÍA GUAL, C. (2009). “La hospitalidad de Eumeo. El porquerizo y el falso mendigo” en *Encuentros heroicos, Seis escenas griegas*. Madrid: FCE; 41-59.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRIFFIN, J. (1984). *Homero*. Madrid: Alianza.
- HARRIS, E. M. (2018). “‘Yes’ and ‘No’ in Women's Desire” en Masterson, M, Rabinowitz, N. S. y Robson, J. (eds.) . *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*. London/ New York: Routledge; 298-314.
- KONSTAN, D. (2007). *The emotions of the ancient Greeks: Studies in Aristotle and classical literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- LEÃO, D. F. (2011a). III. Parténio, Paixões de Amor, 2: “Sobre Polimela”.
- LEÃO, D. F. (2011b). IV. Parténio, Paixões De Amor, 3: “Sobre Evipe”.
- LESKY, A. (1989 [1963]) “Asunto y estructura de la *Odisea*” en *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Gredos; 61-74.
- LUPI, F. (2022). “‘Schegge Di Odisseo. I ‘volti’dell’eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle”: *Lexis Supplements. Lexis studies in Greek and Latin Literature* 11: 39-60.
- RIVAS, E. (2024). “*Odisea* 8: El aedo canta. Performance poética y develamiento, auto-reconocimiento y asunción de la identidad heroica e histórica”: *Revista Épicas* 16; 48-56.
- ROLDÁN, M. A. (2006). “La mitografía como género de la prosa helenística: cuestiones previas”, *Flor* 17: 9-37.
- SANHUEZA, A. S. (2020). “Un acercamiento al lenguaje del ‘amor’ en las obras de Homero y Hesíodo”: *Historias del orbis terrarum* 24: 8-30.

ZECCHIN, G. C. (2009). "Moralidad y poder: La representación de las clases sociales en *Odisea*" en *III Jornadas de*

Estudios Clásicos y Medievales (La Plata, 2007).

Recibido: 27-05-2026

Evaluado: 12-08-2026

Aceptado: 25-08-2026





María Belén Landa "Emociones femeninas: el dolor como antesala de otros πάθη en *Electra* de Eurípides". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300204>

EMOCIONES FEMENINAS: EL DOLOR COMO ANTESALA DE OTROS πάθη EN *ELECTRA* DE EURÍPIDES

María Belén Landa

[Universidad de Buenos Aires]

[belilanda@gmail.com]

ORCID: 0009-0007-9576-6445

Cry, cry, cry, baby

cry, cry, cry
COLDPLAY

Resumen: El presente trabajo analiza el rol del dolor (λύπη) en la primera parte de la tragedia *Electra* de Eurípides y su articulación con otras emociones (πάθη) que motivan la venganza de los protagonistas. A partir de las reflexiones filosóficas sobre las pasiones en la Antigüedad —en particular la definición aristotélica en la *Retórica* y el cambio que las emociones operan en la subjetividad—, se examina cómo el dolor trasciende lo físico para constituirse en una experiencia corporal, espiritual y socio-política. La metodología se basa en un rastreo léxico de términos vinculados al sufrimiento, al llanto y al lamento fúnebre (θρήνος, γόος), evaluando el vocabulario específico y las estrategias dramáticas empleadas. El análisis demuestra que la innovación eurípidea de trasladar el escenario al ámbito rural profundiza la degradación de Electra y la pérdida de su estatus regio, impulsando a la protagonista a canalizar su pena en soledad mediante gestos y rituales de lamento subvertidos. Se concluye que esta construcción discursiva y corporal del dolor constituye una preparación anímica interior que transita de pasiones "pasivas" a emociones "activas" como la cólera (ὀργή) y el odio, ofreciendo el fundamento emocional que justifica y desencadena el castigo contra Clitemnestra y Egisto.

Palabras clave: Eurípides; *Electra*; dolor; emociones (πάθη); lamento; venganza

Female Emotions: Pain as a Prelude to Other πάθη in Euripides' *Electra*.

Abstract: This paper analyzes the role of pain (λύπη) in the first part of Euripides' tragedy *Electra* and its relationship with other emotions (πάθη) that drive the protagonists toward revenge. Drawing upon ancient philosophical reflections on passions—particularly the Aristotelian framework in the *Rhetoric* and the subjective changes induced by emotions, the study examines how pain extends beyond physical sensation to become an embodied, spiritual, and socio-political experience. Methodologically, the work employs a lexical survey of terms associated with suffering, weeping, and thnetic lamentation (θρήνος, γόος) to explore the emotional language of the play. The analysis demonstrates that Euripides' innovative shift of the dramatic setting to a rural space intensifies Electra's degradation and loss of royal status, prompting her to express her grief in solitude through subversive lamentation rituals and physical gestures. The paper concludes that this textual and corporeal construction of pain functions as an internal psychological preparation transitioning from "passive" feelings to "active" emotions such as anger (ὀργή) and hatred, thereby establishing emotional grounds to justify punishment and revenge against Clytemnestra and Aegisthus.

Keywords: Euripides; *Electra*; pain; emotions (πάθη); lament; revenge



Introducción

Pensar en el dolor constituye una experiencia central de la condición humana, pues se concibe como una emoción que trasciende la mera sensación física al referenciarse con el cuerpo en sus múltiples dimensiones: ya sea lo tangible corpóreo, ya lo intangible espiritual/ del alma. Esta amplitud permite que el dolor involucre un cúmulo de emociones diversas que posibilitan al sujeto transitar la pérdida y el accionar en función de su vivencia, convirtiéndose en una práctica colectiva y política al enfrentarnos a nuestra propia finitud. La experiencia del dolor como emoción es intransferible y toda persona lo sufre en distintas circunstancias de la vida, sobre todo, aquellas relacionadas con la pérdida de un ser querido, hecho que da cuenta de una centralidad para la persona humana (FISHER 2002: 201). En este sentido, el mundo antiguo no escapa a estas consideraciones respecto de la vivencia de la emoción y hallamos en los postulados de los filósofos algunas cuestiones interesantes para pensar el *páthos* en la Antigüedad. En primer lugar, se consideraba que la emoción poseía un rol inferior a la razón y para graficar tal relación, se utilizó la metáfora del amo y del esclavo (SOLOMON 2000: 3)¹. Mientras que Platón, siguiendo el modelo socrático, sostiene que para lograr una moral virtuosa, la razón debe gobernar las emociones y los apetitos (CRISP 2004: viii)², Aristóteles, por su parte, se dedica a estudiar las emociones y, si bien su estudio no es exhaustivo, ofrece algunas claves para reflexionar en torno de las emociones. Cabe destacar que *Retórica* es un tratado ligado al ámbito forense, cuyo eje es explorar las pasiones en tanto motores que mueven el ánimo de los jueces y su consecuente veredicto. La primera definición que el Estagirita explicita es la siguiente:

| ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία (*Retórica* 1378 a 20-23)³.

[Son las pasiones por las cuales (aquellos) difieren cambiando hacia las elecciones, a las que siguen dolor y placer, como por ejemplo la cólera, la compasión, el miedo y cuantas otras cosas semejantes y sus contrarias].

¹ SOLOMON (2000: 3) estudia esta metáfora.

² Cfr. FERNÁNDEZ Y BUIS (2022)

³ La edición base es la de KASSEL (1976) y la traducción me pertenece en todos los casos.

De esta enunciación se desprende una característica esencial que opera sobre la subjetividad del individuo: el cambio. Las emociones logran que el individuo mude y se separe de sus decisiones racionales, por lo que evidencia un estado de ánimo distinto en donde afloran la cólera, la compasión, el miedo, entre otras. A todas ellas les sigue el dolor que implica reconocer la ofensa recibida o el placer por vengarse y restablecer su estado primigenio. Es claro que el filósofo concibe a los πάθη como elementos constitutivos de la naturaleza humana que propician cambios en quienes las experimentan al tiempo que reconoce la implicancia social y política de ellas⁴.

Posando la mirada nuevamente sobre la definición, es posible identificar que Aristóteles no incluye al dolor dentro de su catálogo de emociones, aunque sí está mencionado como αἴσθησις, “sensación” que implica una muestra del sentimiento⁵. La λύπη se experimenta luego de alguna de las emociones suscitadas en el individuo que le permiten, de esta manera, tomar decisiones sobre el camino a seguir. Sin embargo, el dolor puede, y de hecho brinda, una transición hacia otros πάθη, pues su consideración implica reconocernos como seres finitos y mortales (FISHER 2002: 205), una problemática que se genera únicamente cuando nos enfrentamos a la muerte. Surge aquí, por tanto, una categoría interesante para seguir reflexionando en torno del dolor como emoción: “La capacidad de ser llorado se basa en la vulnerabilidad, en la precariedad de la existencia humana y en el hecho fundamental de la mortalidad, de modo que tiene profundas implicancias sociales y políticas” (CAIRNS 2022: 62). La muerte es parte de la vida y es una situación vivida por toda la humanidad, lo que constituye, en cierto sentido, una experiencia colectiva en tanto vivencia propia de los miembros de la sociedad.

Volviendo al análisis respecto de la λύπη como πάθος, tal como afirma KONSTAN (2006: 244), la ausencia del dolor como emoción en el tratado del filósofo no significa que los griegos no tuvieran consciencia de él o no lo padecieran, por el contrario, desde el vocabulario y desde algunas prácticas sociales como el lamento, existe una configuración que focaliza sobre éste y que le confiere un estatuto emotivo presente en el entramado social. La experiencia del lamento fúnebre como experiencia social conlleva una serie de rituales normativizados en función de la exposición controlada de la emotividad, pero, que, de igual manera, es una práctica social compartida entre quienes padecen el dolor por la pérdida: una práctica cultural que fortalece la cohesión del grupo

⁴ En *Metafísica* (1022b) y en *Ética a Nicómaco* (1105b 20) también encontramos definiciones sobre emoción en la misma clave que en *Retórica*.

⁵ Cabe destacar aquí que tomaremos el término “sentimiento” como sinónimo de emoción.

y proporciona a los sobrevivientes herramientas para afrontar y dar sentido al proceso de pérdida y muerte. (DERDERIAN 2000: 3). Este comportamiento cultural puede ser entendido a la luz del concepto de “comunidad emocional”, acuñado por ROSENWEIN (2006: 2), cuya premisa central se enfoca en analizar las mismas normas de expresión emocional de grupos sociales.

Hasta aquí observamos la expresión social del dolor como manifestación colectiva; sin embargo, existe un tratamiento interior de la emoción y que se asocia con el cuerpo. Primeramente, “el dolor se registra en la mente, cuyo componente cognitivo diferencia la mera sensación de dolor” (KONSTAN, 2006: 246). Es claro que, en ocasiones, el dolor del espíritu puede manifestarse a través del cuerpo y, por tanto, existe una dolencia física que, en rigor de verdad, está evidenciando en una materialidad corporal una afección espiritual. En esta clave se inscriben las lágrimas, comunicación espontánea y patente del dolor, aunque también pueden remitir a otros πάθη tales como cólera, miedo y otros⁶.

La tragedia griega es un género literario que escenifica las reflexiones en torno del dolor y el sufrimiento humano cuya máxima expresión se da en el héroe sufriente (GAMBON 2016: 161). Asimismo, el género dramático ha sabido explorar las emociones en su doble dimensión: por un lado, las expresiones lingüísticas de las pasiones que vivencian las *dramatis personae* y, por el otro lado, la κάθαρσις, condición del hecho espectacular.⁷ Cada género literario estaba asociado a una o más emociones y los personajes, insertos en las tramas narrativa y dramática, demuestran sus sentires más profundos en relación con su género sexual, caracterización que responde a otro pensamiento cristalizado en la sociedad antigua: creer que un género (el femenino) sentía más que el otro (el masculino) (LACOURSE MUNTEANU 2011: 1-5).

En el caso particular de *Electra* de Eurípides, el dolor es un *páthos* que circula durante toda la tragedia, pues la muerte de Agamenón, como hecho principal, y el exilio y los maltratos hacia los hermanos en segundo lugar, se configuran como elementos significativos para los protagonistas que desean vengarse de su madre. Desde este lugar, el dolor funciona como antesala de otras emociones que surgen por el hecho desafortunado que los hermanos comparten: en concreto, el crimen impío debe ser castigado y, al mismo tiempo,

⁶ Cfr. FÖLLINGER (2009) y SUTER (2009).

⁷ Cfr. Aristóteles, *Poética* (1449b, 27-28).

las acciones concomitantes, como el exilio de ambos hermanos y el casamiento de Electra con un labrador, también⁸.

El objetivo del presente trabajo es analizar el lugar que posee el dolor en la primera parte de la tragedia y su vinculación con otras emociones que exhibe la protagonista. El estudio centrado en los πάθη nos permite identificar la relación con la venganza que opera como una forma de resarcimiento por la afrenta recibida. Para llevar adelante la investigación de la temática, realizamos un rastreo léxico de términos asociados al dolor, al llanto y al lamento, herramienta que nos permite, a su vez, estudiar la realidad emocional que circunda la obra y que manifiestan con su voz los personajes.

El desplazamiento espacial, la degradación social y la subversión del lamento: hitos de una retórica patética

La tragedia comienza con el parlamento del Labrador, quien relata, de manera sucinta, los sucesos acaecidos en la casa del Atrida que sirven de marco de referencia del devenir de la obra. Cabe destacar aquí que Eurípides ha cambiado el escenario de la acción trágica: no sucede en el palacio de Agamenón, sino que todo transcurre en el campo, espacio que habita Electra como esposa de un campesino. Este cambio de escena mítica representa una innovación por parte de Eurípides⁹ y, por otro lado, profundiza el sentimiento de dolor de la protagonista, pues vive “exiliada” y en un estado de degradación respecto de su situación como princesa argiva. En este nuevo presente, Electra, rapada como una esclava, aparece en escena y ofrece su primer parlamento:

ὦ νῦξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ,
ἐν ἧ τόδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῦον κάρα
φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι
γούους τ' ἀφίημι αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί.
οὐ δὴ τι χρειὰς ἐς τοσόνδ' ἀφιγμένη,
ἀλλ' ὥς ὕβριν δεῖξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς
ἢ γὰρ πανώλης Τυνδαρίς, μήτηρ ἐμή,
ἐξέβαλέ μ' οἴκων, χάριτα τιθεμένη πόσει·
τεκοῦσα δ' ἄλλους παῖδας Αἰγίσθω πάρα
πάρεργ' Ὀρέστην καὶ ποιεῖται δόμων (vv. 54-63)¹⁰

⁸ El casamiento de la protagonista es una innovación del tragediógrafo que subvierte la derivación del nombre propio: Electra > λέκτρον (DENNISTON, 1960). De todos modos, la protagonista no ha consumado el matrimonio, por lo que el valor del nombre parlante se mantiene.

⁹ EMDE BOAS (2017).

¹⁰ La edición base es la de DIGGLE (1989) y la traducción me pertenece en todos los casos.

[¡Oh, negra noche, nodriza de los astros de oro! en la que, descansando la vasija en la cabeza, voy llevándola) hacia la fuente del río y envío lamentos hacia el gran cielo por (mi) padre seguramente no habiendo llegado a tanto por una necesidad, sino para demostrar el ultraje de Egisto a los dioses. Pues, la destructiva hija de Tindáreo, mi madre, me arrojó del palacio, ganándose gratitud para el esposo. Y, tras engendrar otros hijos con Egisto (nos) hace subordinados de la casa a Orestes y a mí].

Como surge de la primera invocación, el lamento de Electra es por el padre que ha sido asesinado. Esta es su forma de expresar el dolor que siente por la situación en la que se encuentra ahora: no sólo la pérdida del padre sino también su matrimonio y las nuevas labores que debe realizar. Ha perdido su estatus social y siente la necesidad de exponer su realidad actual: penando por su padre y por el apartamiento forzoso del palacio que ha sufrido por parte de Clitemnestra y Egisto. Es claro que esta primera aparición en escena tiene categoría de lamento, pues recurre al vocabulario trenético específico: en primera instancia, la invocación inicial, forma gramatical por excelencia que permite la expresión de la emocionalidad del hablante, posee un carácter trágico y doloroso que repercute en el contexto de enunciación. Electra, como se desprende de sus palabras, se encuentra sola y está realizando una labor doméstica: lleva una vasija en su cabeza para cargar agua. Este elemento muy común para la vida cotidiana refiere, como guiño hacia el auditorio/lectores, a la tragedia de Esquilo, en donde aparecen Electra y las esclavas con las vasijas para la libación (LUSCHNIG 1995: 87) y, por otro lado, se relaciona con ciertos momentos dentro de la *performance* del lamento fúnebre. La invocación a la “noche negra” sitúa la acción en un momento del día: es muy temprano antes del amanecer, lo que enfatiza todavía más la situación desafortunada de la protagonista, pues se levanta muy temprano para realizar las tareas del hogar. Está sola, sin esclavas que la acompañen y es un momento propicio para comenzar a honrar a su padre mediante un lamento lanzado al cielo.

En el v. 57 encontramos el sustantivo γόος, que se define como “llanto”, “lamento” y como “fuertes sonidos de dolor” (LSJ, s.v.). Para ALEXIOU (2002: 103) este vocablo remite al llanto espontáneo y tiene un carácter individual, hablado, no cantado, por lo que se relaciona más con el género narrativo¹¹. Asimismo, el sustantivo refiere al acto principal que acompaña la *próthesis*¹². Podemos identificar aquí que el tragediógrafo subvierte la práctica social, pues

¹¹ Para conocer más sobre el tema, cfr. ALEXIOU (2002).

¹² La *próthesis* y la preparación y exhibición del cuerpo del difunto.

la protagonista se encuentra sola, sin su comunidad y está alejada de la tumba de su padre.

Esta primera parte funciona, de algún modo, como la preparación anímica, el armado interior de la protagonista que va gestando sus emociones desde las más “pasivas”, como sentir dolor por la muerte del padre y por su situación social hasta las más “activas”, que son las que permiten castigar a quienes la han ultrajado: Clitemnestra y Egisto, quienes están citados en este pasaje, caracterizados de manera negativa, lo que permite tender un puente hacia la ira que Electra parece ir presentando aquí de manera sutil, una cólera que hará explosión más adelante. Para FISHER (2002: 207) el lamento y la cólera están relacionados, pues el movimiento de uno requiere el movimiento del otro; son las dos caras de una misma moneda.

La protagonista habla de “ultraje de Egisto para mostrar a los dioses” (ὄβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς, v. 59) que funciona como un primer argumento para pensar el castigo: es claro que todo su accionar debe ser escarmentado e incurre en una desmesura tal que tiene que ser expuesta frente a los dioses, destinatarios no directos de su alocución, pero sí citados como receptores. Respecto de Clitemnestra, la caracterización evidencia el enojo doloroso de su hija: habla de “destructiva” (πανώλης, v. 60) un adjetivo que deriva del verbo ὄλλυμι (destruir completamente) y cuya carga semántica es fuerte, pues remite a una forma de abominación y se usa en sentido moral (LSJ, s.v.). Esta identificación se arraiga en otra emoción, la cólera, que manifiesta otra característica de los πάθη en general: las emociones no surgen como únicas, sino en grupo, vale decir, el dolor envuelve cólera, vergüenza, culpa (BEN-ZE'EV 2001: 4). Prueba, además, que las emociones son dinámicas y pueden modificarse durante el lapso que duren (BEN-ZE'EV, 2001: 5).

Focalizamos, nuevamente, en las palabras de la protagonista que continúan la línea expresiva del dolor y sus causas:

σύντειν' -ῶρα- ποδὸς ὀρμάν· ὦ,
ἔμβα, ἔμβα κατακλαίουσα·
ἰὼ μοί μοι.
ἐγενόμαν Ἀγαμέμνωνος
καί μ' ἔτεκεν Κλυταμήστρα
στυγνὰ Τυνδάρεω κόρα,
κικλήσκουσι δέ μ' ἀθλίαν
Ἥλέκτραν πολίηται.
φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων
καὶ στυγεράς ζόας.
ὦ πάτερ, σὺ δ' ἐν Αἴδα

κεῖσαι, σᾶς ἀλόχου σφαγαῖς
Αἰγίσθου τ', Ἀγάμεμνον.
ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόνυ,
ἄναγε πολὺδακρυν ἄδονάν. (vv. 113-126)

[Apresura –¡es hora!– la velocidad de tu pie. ¡Ay! Entra, entra llorando fuertemente ¡Ay, de mí, de mí! Pertenezco a Agamenón y me dio a luz Clitemnestra, la odiosa hija de Tindáreo y los ciudadanos me llaman (la) desgraciada Electra ¡Ay! ¡Ay! ¡Qué trabajos crueles y vidas odiosas!

¡Oh, padre! Y tú en el Hades permaneces por las matanzas de tu esposa y de Egisto, Agamenón. Ve, despierta este lamento, alza el placer de muchas lágrimas].

La monodia continúa la profundización de la expresión de dolor y hallamos algunos elementos significativos para ello. En primer lugar, hay una serie de verbos en imperativo que la protagonista se los dice a sí misma. El modo exhortativo alienta a Electra a continuar en el mismo tono patético y realza toda su emocionalidad. Las exclamaciones que se interpolan dan cuenta de la expresión de la pena. En este breve pasaje encontramos el léxico propio del θρήνος así, por ejemplo, en el v. 114 aparece el participio del verbo κατακλαίω “lamentarse”, en el v. 125, el sustantivo γόος, “lamento” y en el v. 126 el adjetivo πολὺδακρυς, “de muchas lágrimas”, toda una terminología específica del registro trenético que aquí se utiliza para describir las acciones que está realizando (EMDE BOAS 2017: 81). Además de las expresiones exclamativas dolorosas (vv. 115, 120, 121, 122), encontramos algunos adjetivos que dan cuenta de la expresión de otras emociones, como la cólera, tal como indicamos anteriormente. En el v. 118 hallamos el adjetivo στυγνὰ, odiosa, referido a Clitemnestra. Esta expresión que caracteriza a su madre se inscribe dentro del registro emotivo “negativo” y nos permite acceder a las pasiones que sufre Electra. Recordemos que, para Aristóteles, el odio era más duradero que la cólera y estaba direccionado hacia un conjunto de individuos. Su objetivo se focaliza en causar daño (KONSTAN 2006: 186), mientras que la cólera sólo busca que el agresor sienta el agravio.

Respecto del léxico del dolor, el sustantivo πόνος “trabajo”, “esfuerzo”, “dolor”, “sufrimiento”, se inscribe dentro del léxico propio de la medicina hipocrática para categorizar el padecimiento (GAMBON 2016: 170) y da cuenta del conocimiento que poseía Eurípides sobre el vocabulario médico que circulaba en su época¹³. Asimismo, la acepción como “sufrimiento” está atestiguada en la épica homérica. Es claro que aquí hay un esfuerzo por parte

¹³ Cfr. GAMBON (2016).

del tragediógrafo de escenificar y poner en palabras lo que la protagonista experimenta en clave dolorosa y para ello se sirve de diferentes términos apelando a significados anteriores o contemporáneos, pero bien conocidos por la audiencia.

En relación con la intencionalidad de Eurípides, es común que sus obras comiencen de un modo similar mostrando personajes que exhiben angustia o dolor (LLOYD 1986: 4) y es lo que sucede en la presente cita al igual que en las restantes que analizaremos aquí, pues todas se encuentran en la primera parte de la obra. Respecto de los términos específicos pertenecientes al “programa narrativo”¹⁴ de Eurípides, en los vv. 119-120 hallamos el verbo *κικλήσκω*, presente en los prólogos formulaicos y el adjetivo *ἄθλιος*, que refuerza la condición de desdicha y que también es típico en los comienzos de las tragedias eurípideas (LLOYD 1986: 4). Respecto del adjetivo *ἄθλιος*, RODRÍGUEZ ADRADOS (1980-1997, s.v.) indica que se utiliza cuando el sujeto se debate en el sufrimiento y su entorno gravita en el dolor.

Si retomamos la idea de BEN-ZE'EV explicitada con anterioridad respecto de las emociones dinámicas, llaman la atención dos verbos que se encuentran al final de la cita: *ἐγείρω* “despertar” y *ἀνάγω*, “levantar”. Ambos vocablos se relacionan con un movimiento emocional que va *in crescendo* y cuyos objetos son el lamento y el placer de muchas lágrimas, elementos que permean la interioridad de Electra. Esta manifestación discursiva enfatiza la idea de emocionalidad extrema y exagerada que privilegia la palabra como vehículo de expresión de los *πάθη*. Es importante recalcar que las palabras cobran vital relevancia dentro de la representación de la escena trágica, pues la máscara que usaban los actores no poseía una clara definición respecto de la emoción que padecían estos.

Estos primeros versos de Electra permiten conocerla en su aspecto interior y genera una cierta adhesión a su sufrimiento que sigue detallando:

σύντειν' -ῶρα- ποδὸς ὀρμάν· ὦ,
ἔμβα, ἔμβα, κατακλαίουςα·
ἰὼ μοί μοι.
τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ὦ
τᾶμον σύγγον', ἀλατεύεις
οἰκτρὰν ἐν θαλάμοις λιπὼν

¹⁴ La idea de “programa narrativo” implica analizar y detectar ciertos núcleos o modalidades narrativas que los autores utilizan a menudo en sus obras como elementos que los particularizan como tales y, al mismo tiempo, permiten observar los temas recurrentes sobre los que hacen foco y despliegan su literatura.

πατράοις ἐπὶ συμφοραῖς
 ἀλγίσταισιν ἀδελφάν;
 ἔλθοις τῶνδε πόνων ἔμοι
 τᾷ μελέᾳ λυτῆρ,
 ὦ Ζεῦ Ζεῦ, πατρί θ' αἰμάτων
 ἐχθίστων ἐπικούρος, Ἄργει
 κέλσας πόδ' ἀλάταν. (vv. 127-139)

[Apresura- ¡es hora! - la velocidad de tu pie. ¡Oh! Camina, camina llorando fuertemente ¡Ay, de mí, de mí! ¿En qué ciudad, en qué casa, oh, desdichado hermano, vives una vida vagabunda, abandonando a tu sufriente hermana en la casa paterna entre las más dolorosas desgracias? Ven a ayudarme, la miserable, libertador de estos sufrimientos, ¡Oh, Zeus, Zeus!, protector de la sangre más aborrecible para el padre, tras aterrizar tu pie vagabundo en Argos].

La protagonista continúa su lamento y observamos una anáfora en los vv. 113, 114, 115, 127, 128 y 129 que patentiza la expresión del dolor y se inscribe en la misma presentación de su situación y la de su hermano. Al igual que en el v. 114, en el v. 128 hay una anadiplosis (ἔμβα, ἔμβα, κατακαλίουσα), una figura retórica que consiste en la repetición emocional de una o más palabras (ROISMAN & LUSCHNIG 2011: 32).

Los verbos en imperativo dan cuenta de las órdenes que se dedica a sí misma para exhibir, en parte, el patetismo respecto de su situación social degradada, pues tiene una vasija en la cabeza y se dirige a recolectar agua. La acción de “caminar” está modificada por el participio presente femenino del verbo κατακαλῶ “lamentarse”, “llorar fuertemente”. El llanto es una manifestación corporal que, ciertamente, posee múltiples significaciones: puede ser por felicidad, por enojo, por dolor, entre otros. Es evidente aquí que la manifestación remite exclusivamente a la λύπη de Electra y el verbo utilizado denota la expresión informal y convencional del lamento por los muertos a partir de sonidos verbales y no verbales. DERDERIAN (2000: 25 y 27) analiza, sobre el verbo en particular, que suele aparecer como participio combinado con verbos que denotan discurso directo o lamento. Si bien, como hemos indicado, el participio modifica a la acción de caminar, lo cierto es que se enmarca dentro de un discurso directo que Electra se dice a sí misma y que exhibe una disposición interna y externa de su estado de ánimo: todo su ser, incluso su caminata, está atravesada por el dolor. La mostración de los sentimientos se canaliza mediante el cuerpo, es decir, como parte natural del ser humano: el rostro, la piel, el movimiento corporal y las vocalizaciones evidencian el estado de ánimo que se constituye como vía de comunicación, pues “revelan los

pensamientos y las intenciones con más precisión que las palabras” (LEDoux 1999: 122).

La segunda parte de la cita se centra sobre la figura de Orestes y el lamento por su condición de errante y exiliado. Ella refiere que ha abandonado a su “sufriente hermana” hecho que, en rigor de verdad, no fue decisión plena de su hermano, pues fue alejado del hogar paterno por su madre. El adjetivo que utiliza la protagonista enfatiza su miseria y su dolor a partir de los sucesos desafortunados que forman parte de su vida, συμφοραῖς ἀλγίσταισιν (vv. 133-134). Dentro del rastreo léxico, retomamos el adjetivo en grado superlativo ἄλγιστος, cuya raíz es el sustantivo ἄλγος, “dolor” entendido como “dolor corporal” y “dolor en la mente” (LSJ, s.v.)¹⁵. Este vocablo también forma parte de la familia de palabras dentro del corpus hipocrático para referirse a las dolencias corporales y espirituales. Electra sostiene discursivamente que la situación que transita está plagada de sufrimientos que le generan un dolor digno de expresar mediante llanto y lamentos. La lejanía de su hermano también se inscribe en esta misma línea y hablará de él como libertador de los sufrimientos (πόνων λυτήρ) y elevando una plegaria a Zeus para que se haga presente en Argos, preanunciando, en cierta manera, la labor que conjuntamente realizarán al castigar a su madre.

Eurípides utiliza, recurrentemente¹⁶, algunos adjetivos que califican a sus personajes en relación con la desgracia. Uno de ellos es el que encontramos en el v. 136, μέλεος, “infeliz”, “miserable” y que aquí es parte de la extensa caracterización que hace de sí misma Electra y que sigue remarcando su situación desafortunada que la hace convertirse en alguien sumido en la miseria por la pobreza que ahora debe vivir como campesina y, por otro lado, la infelicidad que le fue robada cuando mataron a su padre, hecho que desencadenó el resto de las acciones que la perjudicaron y que colaboran para sentirse de esta manera.

Unos versos más adelante, el personaje femenino prosigue con su relato doloroso:

θὲς τόδε τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐ-
λοῦς', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους
ἐπορθοβοάσω,
ἰαχάν, Ἀῖδα μέλος,

¹⁵ RODRÍGUEZ CIDRE (2025) explora la conceptualización del dolor en el imaginario griego a partir del lamento en la *párodos* de *Ifigenia entre los tauros*.

¹⁶ En *Medea* y en *Ifigenia entre los tauros* –sólo para nombrar dos ejemplos– hallamos los mismos vocablos.

Αἶδα, πάτερ, σοι
 κατὰ γὰς ἐνέπω γόους
 οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἡμᾶρ
 διέπομαι, κατὰ μὲν φίλαν
 ὄνυχι τεμνομένα δέραν
 χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον
 τιθεμένα θανάτῳ σῶ. (vv. 140-149)

El contexto de la cita mantiene un tono trágico y emotivo que se puede evidenciar a partir de algunas expresiones y términos relacionados con el dolor y con la enunciación del continuo lamento fúnebre que expone Electra. En primer lugar, vuelve a citar la vasija, elemento presente en las libaciones de las tumbas¹⁷. Cabe recordar aquí que la protagonista está alejada del palacio y también de la tumba de su padre, por lo que está subvertido el sentido del gesto funerario. Para LUSCHNIG (1993: 93) es “una pose dramática” que confiere cierta gravedad a la situación. Los lamentos nocturnos (γόος νυχίος) constituyen el eje central de todas las alocuciones que hemos recuperado hasta el momento. La idea de “nocturno” se encadena a la referencia temporal del v. 54 en el que se indica que la acción se desarrolla antes del amanecer. El verbo ἐπορθροβοᾶω no se encuentra atestiguado en ningún texto griego antiguo (ROISMAN & LUSCHNIG 2011: 117), por lo que podemos inferir que es un *hápax legómenon* de Eurípides que significa “levantar un grito alto”. Este vocablo se inscribe dentro del movimiento emocional de la protagonista y remite a una expresión muy profunda, utilizando la voz y el grito como vía de declaración de sus afecciones. Respecto de la significancia del verbo, la condición trágica que encierra resulta llamativa, pues permite esclarecer todo el sufrimiento de la protagonista y la necesidad que tiene de gritar fuertemente por su padre. Otra cuestión interesante para remarcar, desde el punto de vista discursivo, es la enumeración de sustantivos de sentido similar sin conectores que están en los vv. 143-144 que tienen la intención de mostrar la emoción y la vehemencia de la dicción (ROISMAN & LUSCHNIG, 2011: 117). El contexto de sufrimiento no se encierra en un único día, sino que, por el contrario, es continuo y habitual, hecho que sigue abonando la teoría de que Electra está muy atravesada por toda su situación y que esta consideración tan presente de los hechos desafortunados operan como argumentos para pensar en el castigo. Aquí emerge la dimensión corporal que recibe laceraciones como forma de explicitar con contundencia su

¹⁷ La obra eurípidea dialoga con *Coéforas* de Esquilo en dos aspectos: por un lado, reconocer el legado del tragediógrafo en cuanto al tratamiento del mito y, por el otro, en una suerte de burla respecto de las formas de reconocimiento.

dolor, gestos propios y tradicionales del lamento.¹⁸ Ella habla de cortarse el cuello con la uña y colocar su mano sobre la cabeza rapada, otra subversión de uno de los gestos del lamento que implicaba arrancarse los cabellos como forma de expresar el dolor por la pérdida. La audiencia (y nosotros, los lectores) comprendemos la situación que expone el personaje femenino respecto de su dolor: todo su relato se enfoca en mostrarse a sí misma como desdichada, sufriente, dolida y sus acciones y palabras están en función de ello. Como expresa FISHER (2002: 201) “el dolor y el lamento son marcadores de la consciencia humana y de la protesta frente a la muerte” y, en este contexto particular, posee un sentido fúnebre, pues Agamenón no recibió la sepultura ideal y su hija, en cierto modo, está realizándola aunque, como hemos indicado, subvertido, pues no se encuentra frente a la tumba de su padre.

La última cita que analizamos en el presente trabajo se encuentra cercana al final de la *párodos*:

οὐκ ἐπ’ ἀγλαΐαις, φίλαι,
 θυμὸν οὐδ’ ἐπὶ χρυσέοις
 ὄρμοις ἐκπεπότημαι
 τάλαιν’, οὐδ’ ἰστᾶσα χοροῦς
 Ἀργείαις ἅμα νύμφαις
 εἰλικτὸν κρούσω πόδ’ ἐμόν.
 δάκρυσι νυχεύ-
 ω, δακρύων δέ μοι μέλει
 δειλαίᾳ τὸ κατ’ ἡμαρ.
 σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν
 καὶ τρύχη τάδ’ ἐμῶν πέπλων,
 εἰ πρέποντ’ Ἀγαμέμνονος
 κούρᾳ ἔσται βασιλείᾳ
 τᾷ Τροίᾳ θ’, ἃ μοῦ πατέρος
 μέμναται ποθ’ ἀλοῦσα. (vv. 175-189)

Electra está respondiendo al Coro que la invita a formar parte de un festival en honor a Hera y relata cómo se encuentra en ese momento. La primera indicación que brinda responde, por un lado, a su situación interna: su corazón, θυμός, no está disponible para pensar en adornos ni en collares de oro, elementos que conforman un atuendo especial para asistir a las festividades. La presentación de la protagonista en cuanto a la vestimenta es la de una mujer pobre que condice con su nuevo estatus social y que se vuelve a remarcar hacia

¹⁸ La imagen sobre las laceraciones en el lamento está presente en otros textos de la literatura griega. Para consultar tales ejemplos, cfr. LLOYD (1986).

el final de la cita cuando esgrime la condición andrajosa de vestimenta y su cabellera sucia.

Recuperando el sentido en clave emocional, nos detenemos en el sustantivo θυμός, pues es un término polisémico en relación con los πάθη que oscila entre el campo del λόγος y del πάθος: alude a “alma”, “espíritu como principio de vida”, a “pasión”, “mente” y “corazón como asiento de las emociones” *inter alias multas*.¹⁹ Se erige, a su vez, como representante del corazón afectivo (BERTRAND 2008: 79). Es claro, aquí, que el corazón (θυμός) alberga varias emociones, como el dolor, la cólera y se muestra como una entidad distinta a Electra, con vida propia, pues la misma protagonista expresa que “no hacia collares de oro” se dirige. La contestación del personaje femenino responde al estado de dolor que la inunda y que no puede pensar en participar de un festival que indica un cierto estado de felicidad y celebración. Su situación está en caos y necesita retornar a su estado primigenio de tranquilidad y estatus social. Asimismo, pareciera que evita ser consolada por parte del Coro (CHONG-GOSSARD 2008: 72) y evidencia una cierta resistencia de Electra a permanecer allí, en el dolor, como si fuera su zona de confort y su razón de ser.

Como característica de sus vivencias, refirma que es “desdichada”, δειλαία. Este adjetivo también se utiliza para marcar la tristeza o la miseria que sufre el ser humano. Todo el contexto expuesto aquí, además del léxico específico sobre emociones, da cuenta de un estado anímico y corporal de dolor y angustia: su ropa andrajosa, su cabeza rapada, la evidencia del llanto contrastan con la oferta del Coro de organizar el festival en honor a Hera y de vestirse con atuendos prestados para la ocasión. Es claro que Electra tiene plena consciencia de su sufrimiento y elige, de algún modo, continuar en la misma sintonía. A lo largo de la obra asistiremos a una Electra sufriente que seguirá manifestando sus emociones más profundas respecto de toda su situación, aunque veremos que comienza a decidir el castigo y, en función de ello, realizará las acciones adecuadas.

Todas las citas que hemos analizado aquí poseen un modo de comunicación ligado a la expresión de los πάθη: la protagonista canta y tal acción le confiere un cierto control y una resistencia respecto de las expectativas de comportamiento para el género (CHONG-GOSSARD 2008: 72).

Electra expresa de manera vehemente su dolor a partir de ciertos vocablos que permiten identificar tal padecimiento. Toda su corporalidad abandonada

¹⁹ LSJ (1968, s.v.) presentan un extenso articulado sobre el término en cuestión. Hemos recuperado aquellas significaciones relevantes para nuestro análisis.

colabora con la caracterización de sí misma en los términos que hemos analizado: desdichada y miserable.

Conclusiones

Para concluir, podemos identificar que las citas analizadas en el presente artículo constituyen la preparación anímica de la protagonista en pos de pensar una venganza contra su madre y Egisto. En primera instancia, nos hemos concentrado en analizar el dolor como emoción y estudiamos el léxico que da cuenta de la emoción en sí y del contexto de la protagonista.

Electra emite un canto, una forma de comunicación que es propensa a enunciar de manera más cabal las emociones que posee en su interioridad. El dolor posee dos causas principales: la muerte de su padre y el exilio de ella y de su hermano. Respecto del primero, la cuestión que subyace es la imposibilidad de haber realizado la ceremonia fúnebre tal como estaba prescrita y, el segundo radica en el desplazamiento de la protagonista de su estatus social, pues ha sido casada con un labrador pobre y ahora comparte esa vida de miseria y de acciones domésticas que debe realizar. Su aspecto físico da cuenta del estado de degradación que posee.

Todo el programa narrativo de Eurípides, que incluye el corrimiento de la escena trágica fuera del palacio de Argos, opera como un elemento dedicado a profundizar el patetismo de la situación. El trágico pone en boca de la protagonista varios adjetivos que la describen como “desdichada”, “miserable” y “sufriente”. Asimismo, todo el vocabulario trenético específico suscribe el dolor que necesita expresar el personaje femenino, una expresión en soledad, muy temprano en el día. El lamento fúnebre hacia su padre está contaminado por el dolor y la pena que siente por la situación presente de abandono por parte de su familia y de su hermano. Los marcadores de tiempo que se incluyen en la emisión de su desdicha también funcionan como un elemento que intenta remarcar la duración del dolor: no es algo pasajero o momentáneo, por el contrario, es una emoción que siente hace tiempo y que la consume día y noche, llorando.

El dolor, a su vez, se puede ligar con la cólera y el odio, dos emociones que aparecen en las citas analizadas. Si bien la protagonista no se explaya sobre ellas, lo cierto es que aparece el germen que luego cobrará más fuerza conforme avance la tragedia hasta la consumación de la venganza.

Toda esta primera parte en la que hemos conocido a Electra nos pinta el cuadro de situación respecto de sus emociones que se constituirán como

argumentos para pensar el castigo. La λύπη y la ὀργή comenzarán a estrecharse dentro de la interioridad de la protagonista permitiendo que accione para restablecer su situación primigenia de princesa argiva.

Ediciones y traducciones

- CRISP, R. (2004). *Nicomachean Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CROPP, M.J (1988). *Euripides Electra*, Oxford: Aris & Phillips Classical Texts.
- DENNISTON, J.D (1960). *Euripides Electra*. Oxford: Clarendon Press
- DIGGLE, J. (1989). *Euripidis Fabulae* t.II. Oxford: University Press.
- KASSEL, R. (ed.) (1976). *Aristotelis. Ars Rhetorica*. Berlin: De Gruyter.
- ROISMAN, H.M. and LUSCHNIG, C.A.E. (2011). *Euripides' Electra. A Commentary*. Oklahoma: University Press.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París: Klincksieck.
- CHONG-GOSSARD, J.H.K. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence*. Leiden/Boston: Brill.
- DURANTI, M. (2017). "When the King suffers what the Tyrant fears: the disruption of political order in Euripides's "Electra" and "Orestes": *Comparative Drama* 51/ 4; 564-587.
- FERNÁNDEZ, C.N. Y BUIS, E. J. (2022). "Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua": *Circe, de clásicos y modernos* 26/ 2; 15-44.

Bibliografía citada

- ARNOTT, W.G. (1981). "Double the Vision: A Reading of Euripides' 'Electra'": *Greece & Rome* 28 2; 179-192.
- BARRET, J. (2020). "Electra" en MARKANTONATOS, A. (ed.). *Brill's Companion to Euripides*. Brill.
- BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BERTRAND, J. (2008). *Vocabulaire grec: du mot à la pensée*. Paris: Ellipses.
- BUTLER, J. (2009). *Frames of War: When is life grievable?* Londres/Nueva York: Verso.
- CAIRNS, D. (2022). "Homero, Aristóteles y la naturaleza de la compasión": *Circe, de clásicos y modernos* 26/ 2; 45-74.
- FÖGEN, T. (2009) (ed.). *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlín: De Gruyter.
- GOFF, B. (1999-2000). "Try to Make it Real Compared to What? Euripides' *Electra* and the Play of Genres": *Illinois Classical Studies* 24/ 25; 93-105.
- KONSTAN, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University Press.
- LACOURSE MUNTEANU, D. (ed.) (2011). *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*. Bristol: Classical Press.
- LEDoux, J. (1999). *El cerebro emocional*. Madrid: Ariel.

- LIDDELL H. G & SCOTT, R. (1968 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- LLOYD, M. (1986). "Realism and Character in Euripides' "Electra": *Phoenix*; 1-19.
- LUSCHNIG, C.A.E (1995). *The Gorgon's severed head. Studies on Alceste, Electra and Phoenissae*. Leiden/ Boston: Brill.
- MACAGNO, F. & WALTON, D. (2014). *Emotive Language in Argumentation*. Cambridge: University Press.
- MCCLURE, L. (1995). "Female Speech and Characterization in Euripides" en DE MARTINO, F. and SOMMESSTEIN, A. (eds.). *Lo spettacolo delle voci- II*, Bari: Levante Editore; 35-60.
- ORMAND, K. (2009). "Electra in Exile" en MCCOSKEY, D. & ZAKIN, E. (eds.), *Bound by the City. Greek tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*. Albany: Sunny Press.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed.) (1980-1997). *Diccionario griego-español*, t.I-V. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Lebrija.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2025). "La emoción del dolor y su gestualidad en el lamento de la párodo en Ifigenia entre los tauros": *Synthesis*, 3 1; 1-15.
- SOLOMON, R.C. (2000). "The Philosophy of Emotions" en LEWIS, M. & HAVILAND-JONES, J.M. (eds.) *Handbook of Emotions*. Nueva York: Guildford; 3-15
- THURY, E. (1985). "'Electra': An Analysis through Character Development": *Rheinisches Museum für Philologie* 128. Bd., H. 1; 5-22.
- VAN EMDE BOAS, E. (2017). *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford: University Press.

Recibido: 17-08-2026
 Evaluado: 02-09-2026
 Aceptado: 04-09-2026





Marta Alesso "Navegar el mito: desde los mares homéricos hasta *La Odisea* de Christopher Nolan". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300205>

NAVEGAR EL MITO: DESDE LOS MARES HOMÉRICOS HASTA *LA ODISEA* DE CHRISTOPHER NOLAN

Marta Alesso

[Universidad Nacional de La Pampa]

[alessomarta@gmail.com]

ORCID: 0000-0002-0785-0978

Resumen: Comparamos *Odisea* de Homero con el recientemente estrenado film dirigido por Christopher Nolan, *The Odyssey*. La comparación transita por la descripción de algunos personajes odiseicos enfrentados a su versión fílmica y es por lo tanto parcial y sesgada, por no tratarse éste de un artículo académico ni mucho menos erudito.

Palabras-clave: *Odisea*; Odiseo; Penélope, Calipso; Circe.

Abstract: We compare Homer's *Odyssey* with the recent film directed by Christopher Nolan, *The Odyssey*. The comparison proceeds by contrasting certain characters from the epic with their film counterparts; it is therefore partial and subjective, as this is neither an academic nor, by any means, a scholarly article.

Key-words: *Odyssey*; Odysseus; Penelope, Calypso; Circe.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 99-116

La *Odisea*¹ representa una continuación de la *Iliada*, pero también se contrapone a ella. ‘Nuestra’ *Odisea* y la de Christopher Nolan tratan ambas sobre los logros y sufrimientos, las tragedias y triunfos, las batallas y capitulaciones de un solo hombre: el divino Odiseo, rey de Itaca. Destacado por su astucia –y por su capacidad de convencer con sus relatos falsos– entre los jefes griegos que fueron a Troya, resultó también el más castigado por la adversidad. Amado por los dioses –salvo una excepción–, encarna al viajero –quizá al migrante– que, tras caer y errar, alcanza la gloria. Su relato de búsqueda y superación no pertenece sólo a la antigüedad: es el retrato eterno de la condición humana y de las luchas que cada hombre libra a lo largo de la historia. Es también la historia de la naturaleza multifacética del carácter humano. Es la historia de un arquetipo. Es nuestra historia. Todos somos un Odiseo. Algunos más, otros menos, golpeados por la fortuna.

No debe asombrarnos ni incomodarnos la nueva lectura del mito original con la firma narrativa, técnica y estética del director Christopher Nolan. También hay muchos Odiseos en la antigüedad. Ahora mismo, cuando estoy traduciendo la *Iliada*, es inevitable que compare el Odiseo de *Odisea* con el de *Iliada* y rememore también el Odiseo de las tragedias (el del *Filoctetes* de Sófocles, por ejemplo). Todos son distintos, poseen una naturaleza y una personalidad diversas.

Pero hay algo que Odiseo nunca sería: un héroe arrepentido. Es ésta la divergencia fundamental –y hasta podríamos decir, imperdonable– de la película de Nolan. Odiseo –muy bien interpretado por Matt Damon, según mi opinión– se siente culpable y atormentado por la violencia de la guerra de Troya. Un dilema moral de esta naturaleza es impensable en el universo homérico. Es imposible que Agamenón, por ejemplo, a quien se le da el título de “destructor de ciudades” –πολίπορθος– (epíteto que también se suele adjudicar a Odiseo) sufra alguna vez cargo de conciencia por el recuerdo de la ciudad destruida, los hombres asesinados y las mujeres tomadas como cautivas. Era éste el modo ‘honorable’ de enriquecerse, propio de una sociedad en que la acusación de ser mercader o comerciante era un insulto. Traficar con dinero era una actividad relegada a los fenicios.

¹ Una primera versión de estos comentarios fue compartida con quienes asistieron el día 10 de septiembre de 2026 a un encuentro organizado por el Observatorio de Filología, Ciencia y Cultura del Instituto de Estudios Americanos y Europeos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa.

En *The Odyssey* de Christopher Nolan nuestro héroe se lamenta de que el caballo de madera, por él pergeñado, haya sido fruto de trampas y mentiras para lograr ingresar a la ciudad sagrada. Lo abruma la visión de muertes de inocentes y de ciudades arrasadas, cree que los dioses lo han castigado por romper las reglas sagradas de la hospitalidad y su mente revive escenas trágicas como fantasmas que lo persiguen durante su viaje de regreso. Estos remordimientos por hechos del pasado responden en realidad a una moral contemporánea. El personaje de Nolan proyecta una sensibilidad judeocristiana completamente ajena a la épica clásica.

No obstante, la película de Christopher Nolan tiene un valor inmenso. El mayor mérito reside en su capacidad para traducir el mito épico a la arquitectura del cine contemporáneo. El sello de Nolan es en este caso aportar peso, textura y realismo pragmático a la antigüedad. Es un caso particular de cine de autor dentro de la industria de Hollywood. Si bien la expresión “cine de autor” –*politique des auteurs*– nació en la crítica francesa para designar a directores de presupuesto modesto que imprimían una visión personal al margen de los estudios, Nolan ha logrado una de las proezas más difíciles del cine contemporáneo: ejercer un control creativo absoluto financiándose con presupuestos colosales. Escribe los guiones (generalmente en colaboración con su hermano, Jonathan Nolan) y produce sus obras junto a su esposa y socia, Emma Thomas, lo que le permite blindar sus decisiones frente a las presiones corporativas. Por supuesto que la expresión artística que supone un film combina elementos de otras artes y tiene carácter colectivo –participan actores, sonidistas, técnicos, escenógrafos, etc.–. La poesía épica también es una creación colectiva, pero de muy diversa índole: los aedos transmiten la memoria y los valores de una comunidad, pero fraguada a través de los siglos, con ampliaciones y reducciones continuas, para responder al gusto y expectativas de las nuevas generaciones de oyentes.

Otra marca del director es que no hay erotismo en el cine de Christopher Nolan. O mejor dicho, es inexistente en su forma tradicional –física o explícita–, aunque quizás existe de manera desplazada, intelectualizada y trágica. Al eliminar el episodio de Nausicaa, del canto 6, cuando Odiseo sale a su encuentro, de detrás de los matorrales, malcubriéndose los genitales con unas ramas (*Odisea* 6. 128) y deslumbra a la muchachita núbil a la que le dice “Me arrojo ante ti, soberana. ¿Eres diosa o mortal?” (6. 149), excluye al deseo de su historia. En el cine de Nolan, la piel y el contacto humanos quedan sofocados por la arquitectura del tiempo, el deber y la mente. Si hay erotismo, no es el de la carne, sino el erotismo de la obsesión y del recuerdo inalcanzable. Cuando el

objeto del deseo ya no es un cuerpo presente, sino una idea, un fantasma del pasado o una constante fijación, la tensión erótica se duplica. Lo inalcanzable no apaga el deseo; al contrario, lo alimenta, porque la imaginación no tiene los límites ni los defectos de la realidad. Sirva como ejemplo el episodio de las sirenas.

Las sirenas

La escena de las sirenas en la película de Christopher Nolan, es la que más se parece a la versión homérica. No aparecen en pantalla ni en forma literal ni fantástica. Las sirenas son divinidades marinas hijas del río Aqueloo (Higino, *Fábula* 141; Ovidio, *Metamorfosis* 5. 552 y 14. 87) y de una Musa (Apolodoro 1. 3. 4). En Homero son dos, se las menciona en número dual en (*Odisea* 12. 52) y viven en una isla (12. 157). Homero no se refiere aquí a su aspecto externo, mitad ave, mitad mujer. Nolan también evita mostrarlas con cuerpo de ave, tampoco cae en el error de mostrarlas con cola de pez. La amenaza se construye a través de la tensión y desesperación en el rostro de Odiseo atado al mástil. El director opta por un enfoque psicológico y abstracto en lugar de un diseño visual tradicional. La escena utiliza contrastes de silencio absoluto e intensidad sonora para sumergir al espectador en la experiencia misma del héroe mientras los marineros reman con los oídos tapados. Sabemos lo que cantaron porque el compañero de Odiseo lo pregunta:

Euríloco: ¿Cómo era el canto de las sirenas?

Odiseo: Todo lo que tú querías que fuera.

Y después, todas las cosas que desearías no haber deseado jamás.

Era la deliciosa picazón que querías rascarte, pero la encontrabas bajo la piel y no podías alcanzarla. Así que la deliciosa picazón se volvía insoportable. Te decía que lo que más deseabas era lo que menos podías tener, y que lo que menos puedes tener es lo que ya tenías y perdiste. Era la canción de todas las promesas que no cumplí. Y me decía que en realidad no quería volver a casa.

Es evidente que hay una poética propia del film, una poética anónima y moderna, nihilista y desesperanzada. No es una representación de las sirenas como criaturas voluptuosas que prometen cosas hermosas o tienen una capacidad de sabiduría omnisciente. Se ha dicho que este episodio de las sirenas es una reinterpretación poética del famoso relato corto de Franz Kafka titulado *El silencio de las sirenas* (1917), donde el atormentado escritor alemán ha

planteado que el arma más terrible y mortífera de las sirenas no era su canto, sino su silencio; por ende, no cantaron. También se ha dicho que el texto de Nolan tiene reminiscencias del poema *Siren Song* (*La canción de la sirena*) de Margaret Atwood (1974) –autora también de *Penélope y las doce criadas*–, quien en lugar de presentar el canto de la sirena como una melodía hermosa y celestial, coloca a su sirena (en singular) en un juego de seducción en el que finge ser una víctima que necesita ser rescatada. Es verdad que, en estas versiones modernas, el canto de las sirenas no seduce por la belleza, sino por la vulnerabilidad, el vacío y el engaño de la mente, pero de un modo muy diferente a la poesía de Nolan.

En *Odisea* de Homero también el resultado podría ser fatal, pero es porque el canto de las sirenas se asemeja al muchas veces engañoso canto de los aedos, que hechiza (*Odisea* 12. 40 y 44) y da placer (12. 52 y 188) e idealiza los sucesos de la guerra de Troya (12. 189-190):

Vamos, ven aquí, famoso Odiseo, gran gloria de los aqueos,
y haz detener tu nave para que puedas escuchar nuestra voz.
Puesto que nadie ha pasado de largo con su negra nave
sin escuchar la melodiosa voz de nuestras bocas,
sino que, después de gozar con ella, ha regresado, sabedor de más cosas.
Pues sabemos todo cuanto en la ancha Troya
argivos y troyanos, por voluntad de los dioses, sufrieron.
Sabemos cuantas cosas suceden sobre la tierra fecunda.

Nada podía detener ni resignar –ni en un escenario ni en otro– el objetivo de Odiseo de recuperar su lugar de señor de Itaca y volver a la vera de su legítima esposa, que desconociendo el paradero del héroe, pasaba sus días rodeada de pretendientes que dilapidaban la hacienda familiar.

Penélope

Se ha dicho –erróneamente– que Christopher Nolan se basó en la traducción inglesa de *Odyssey* de Emily Wilson. En realidad, lo que ha sucedido es que en los ámbitos de la crítica cultural y la literatura comparada el nombre de Nolan y la traducción de Wilson se citan juntos de forma constante como las dos grandes caras de la reinterpretación moderna de la épica.

En la breve “Introduction” a su traducción, Emily Wilson dedica un espacio a sus reflexiones sobre las decisiones que debió tomar respecto del texto original. Quería que su traducción tuviera un ritmo regular e invitara a la lectura en voz alta, para honrar –dice– la métrica regular y la tradición oral del

original. Utilizó el pentámetro yámbico, la métrica tradicional de la poesía narrativa y dramática en inglés (la de las tragedias de Shakespeare), para que coincidiera con el hexámetro dactílico de Homero. Según mi modesto criterio, el resultado de la elección de esta métrica fue deplorable, para muestra basta el primer verso: “*Tell me about a **complicated** man/ Muse*”.

Nuestra traducción es: “Háblame Musa de aquel varón **polifacético**”

“Polifacético” trata de reproducir con una sola palabra el πολύτροπος que define por primera vez a Odiseo. Se ha traducido *polytropos* de muchas maneras: “Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio” (Luis Segalá y Estalella 1910); “Háblame, Musa, del varón astuto” (José Manuel Pavón 1982); “Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos” (José Luis Calvo Martínez 1988); “Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas” (Agustín García Calvo 2003); “Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio” (Carlos García Gual 2004).

Y en inglés: “*Sing to me of the man, Muse, the man of twists and turns*” (Robert Fagles 1996); “*Sing in me, Muse, and through me tell the story of that man skilled in all ways*” (Robert Fitzgerald 1961). Reconozcamos que las traducciones al inglés son especialmente inadecuadas por su poca fidelidad al original.

La traducción de Emily Wilson sí se destaca en el tratamiento del personaje de Penélope. En lugar de presentarla como una víctima pasiva e indefensa que teje y desteje, llorando, la mortaja de Laertes, se distingue en aspectos clave que registra la poesía de Homero pero no aparecen en Nolan. En los cantos 13 al 20, cuando Odiseo llega a Ítaca, el poema relaciona ingeniosamente la situación de Penélope con la de Odiseo en lo que podría percibirse como una estrategia magistral: se manifiestan como seres de pensamiento afín. Odiseo inicialmente tiene ventaja sobre Penélope –de quien oculta cuidadosamente su identidad, debido al consejo de Atenea de no decirle a nadie que está en casa–, y puede observarla sin ser reconocido. Penélope, que no sabe que su esposo está en palacio, demuestra ser su igual en habilidades de supervivencia y astucia, cumpliendo así con el epíteto que le adjudica el poeta: “de mucho ingenio” –πολύφρων–, que coincide con los diversos epítetos de Odiseo, como “polifacético” –πολύτροπος– o “de mucho ingenio” –πολύμητις–. En el canto 18, especialmente, en ocasión cuando dirige un discurso al pretendiente Eurímaco (vv. 251-280), Penélope avanza en argumentaciones –falaces o no– que tienen la evidente intención de desembocar en un pedido de regalos al pretendiente. Es allí donde afirma que Odiseo le dijo: “cuando veas que le apunta la barba a nuestro hijo/ cástate con quien quieras y abandona nuestra

casa” (vv. 269-270). Algunos críticos se preguntan cómo Odiseo, que está presente escuchando, puede seguir creyendo en la fidelidad de su esposa y en la voluntad de no reemplazarlo en su lecho. No es poco probable la incidencia de una versión anterior –y aquí interpolada– en que la reina ya sabría que Odiseo había regresado y ambos esposos estuvieran actuando en complicidad. Lo cierto es que el texto que se ha conservado dice: “Así habló, y se llenó de alegría el sufridor, el divino Odiseo/ porque [Penélope] reclamaba regalos y hechizaba los ánimos/ con seductoras palabras, mientras su mente tramaba otras cuestiones (*Odisea* 18. 281-283).

Penélope posee en Homero, al menos en la segunda parte de *Odisea*, la misma inteligencia estratégica y habilidad verbal que su esposo. La estratagema de tejer y destejer el sudario de Laertes durante años no es un acto para mantenerse incólume en su fidelidad, sino que debe entenderse como un juego de ajedrez político para ganar tiempo y mantener la autoridad en Itaca. La señora de Itaca no es una figura trágica ornamental, como pareciera en el film de Nolan –donde interactúa con un solo pretendiente, Antinoo–, sino que es poseedora de una personalidad compleja, físicamente atractiva e intelectualmente brillante. Ella seduce continuamente a los pretendientes: “A ellos se les debilitaban las rodillas y el deseo les hechizaba el corazón./ Todos deseaban acostarse a su lado en la cama (*Odisea* 13. 212-213).

La famosa prueba del lecho nupcial (cuando pone a prueba a Odiseo sugiriendo mover su cama tallada en el tronco de olivo) es otra demostración fehaciente de su astucia. En Homero se trata de una mujer madura –adecuadamente interpretada por Anne Hathaway en el film–, con un dolor genuino por la presión sofocante a la que está sometida; su fidelidad es un acto de voluntad estratégica sostenida, no una simple devoción ciega. Odiseo no la ha olvidado en los siete años en que estuvo conviviendo en la paradisíaca isla Ogigia con la ninfa oriental que le ha ofrecido la inmortalidad.

Calipso

Conviven Odiseo y Calipso en una gruta que rodea un frondoso bosque, paraje dichoso donde vuelan libres los pájaros y se aprietan los racimos de uva en la viña espesa, cuatro fuentes de agua clara fluyen rodeadas de un prado de hierbas aromáticas. Un verdadero *locus amoenus* (*Odisea* 5. 64-74). Después de recibir la ninfa la orden de Zeus a través de Hermes, de dejarlo marchar a Odiseo, Calipso reacciona con enojo y amargura, recriminando a los dioses olímpicos ser celosos e injustos por no permitir que las diosas convivan libremente con

hombres mortales. Resignada ante la autoridad insoslayable de Zeus, la ninfa busca a Odiseo –quien se encuentra llorando a la orilla del mar añorando su patria–, le comunica que lo dejará partir y le facilitará los medios para zarpar. Odiseo duda de la repentina generosidad de la ninfa y sospecha una trampa, por lo que le hace jurar que no tramará ningún mal contra él, tomando como testigo las aguas del Estige, “el más terrible juramento para los bienaventurados dioses” (5. 186). Comparten una última cena en la gruta de Calipso y una última noche de amor. La ninfa intenta otra vez persuadirlo advirtiéndole sobre los severos sufrimientos que le aguardan en el mar antes de llegar a Itaca, pero Odiseo reafirma su deseo inflexible de regresar con su esposa Penélope. Durante los cuatro días siguientes, Calipso le proporciona a Odiseo las herramientas necesarias (un hacha de bronce y una azada de metal pulido) y le indica el lugar donde crecen los árboles más altos y secos de la isla. Odiseo tala los troncos y ensambla la balsa. Al quinto día, tras vestirlo con ropas perfumadas, lavarlo y proveerlo de víveres, agua, un odre de negro vino y un viento favorable, Calipso lo despide y el héroe zarpa en solitario hacia un viaje de regreso al hogar colmado de incógnitas.

La Calipso de Christopher Nolan quizá se parezca en aspecto y figura a la Calipso homérica, pero no en sus acciones e intenciones. Charlize Theron, quien la interpreta en el film, viste una túnica larga, fluida, de seda y gasa en tonos marfil y dorado apagado, lleva adornos mínimos en bronce mate y oro envejecido en los hombros y el escote. Representa la tentación de la atemporalidad, la inmortalidad y la perfección estática. Su isla Oigia opera como una trampa o realidad suspendida de la que el héroe debe escapar para cumplir su destino mortal. La bella mujer en las playas de Marruecos utiliza el loto como una herramienta activa para mantener a su amado dócil y atrapado en la ilusión de su isla Oigia, que representa el espejismo de la inmortalidad y la ausencia del tiempo. Calipso le ofrece a Odiseo la flor del loto no como un simple veneno o droga vegetal, sino como un agente de manipulación de la percepción y la memoria. Al consumirlo, el héroe experimenta una distorsión de la conciencia donde el tiempo parece detenerse, desdibujando su sentido del pasado (sus anteriores aventuras) y del futuro (su destino mortal en Itaca). “No recuerdo nada antes de Troya, ¿tuve una esposa?, ¿hijos?, ¿quizás un hijo?, si tuve un hijo, ¿cuántos años tendría ahora?”. El episodio de la ingesta de loto está en otro lugar en *Odisea* (a comienzos del canto noveno). Cuando los marineros llegan al país de los lotófagos, éstos reciben a la patrulla de forma pacífica y sin hostilidad. En lugar de atacar, les ofrecen su fruto característico: el loto, una planta de sabor dulce como la miel. Al probarlo, los hombres sufren un efecto

inmediato sobre la memoria y la voluntad: olvidan por completo su patria, sus familias y su deseo de regresar, sólo desean permanecer allí para siempre, alimentándose de la flor en un estado de placentera indolencia. Odiseo nunca comió del loto en Homero. El loto representa la tentación del olvido y la evasión del dolor. A diferencia de los monstruos o gigantes que amenazan la vida física de los héroes –como el cíclope o los lestrigones–, el peligro de comer loto es de naturaleza psíquica y existencial: destruye el propósito del viaje (*nóstos*), disolviendo el compromiso con el mundo real. El loto de la Calipso de Nolan induce un estado mental estático donde no hay envejecimiento, nostalgia ni dolor. Simboliza la tentación de permanecer en un universo incorruptible e inmutable, en lugar de aceptar la realidad del cambio, la degradación física y el conflicto del mundo temporal al que Odiseo debe regresar, donde lo espera la diosa de ojos de lechuza.

Atenea

Atenea es hija de Zeus, sin intervención femenina. Nació de la cabeza de Zeus cuando Hefesto le partió la cabeza con un hacha, y ella saltó con un poderoso grito de guerra. Es la diosa que sostiene la égida. A Zeus se le aplica el epíteto “portador de la égida” (*Ilíada* 1. 202 y 222; 2. 157, 348 y 375; etc.). Sin embargo, la utiliza Atenea para romper la última resistencia de los pretendientes, que entran en pánico y comienzan a huir a través del mégaron: “Atenea, levantó la égida destructora de mortales/ desde lo alto del techo, y se sintieron destruidos en su corazón” (*Odisea* 22. 297-298). Las artes plásticas conciben la égida de distintos modos, pero siempre semejante a un escudo. Construida por Hefesto, la finalidad de su uso es doble: producir terror en los enemigos (*Ilíada* 4. 167 y 15. 311) y también proteger a los amigos (*Ilíada* 2. 447-453 y 24. 20).

Atenea no estuvo presente en el largo periplo de Odiseo en *Odisea*. A pesar de haberlo protegido en Troya y abogar por él ante la asamblea de los dioses en el Olimpo (*Odisea* 1. 48), lo acompañó en ninguna de las once aventuras. Odiseo se lo reprocha con amargura “no te embarcaste en mi nave para protegerme del dolor” (13. 318). En el primer canto, en la asamblea de divinidades olímpicas le pide enfáticamente a Zeus que ordene que Odiseo regrese a su casa, que envíe a Hermes a la isla Ogigia, para que anuncie a la ninfa Calipso que la voluntad de los dioses es que deje libre al héroe. Esta orden va a provocar la furia de Calipso: “Implacables son, dioses, y envidiosos más que nadie” (*Odisea* 5. 118), es decir, aparece en nuestro texto un interesante motivo literario: la envidia de los dioses. Calipso, en su irritación, da ejemplos ilustres

de los celos que despiertan “las diosas que con un hombre se acuestan” (Odisea 5. 119) y en este caso, los celos de Atenea son evidentes.

Atenea en *Odisea* es la diosa de las metamorfosis, interactúa con los mortales bajo distintas formas y apariencias. La táctica de Atenea para entrar en acción en este poema es tomar la figura de alguna persona conocida por su interlocutor, así sucede cuando interviene en las decisiones de Telémaco y Nausicaa. En el canto 13, cuando Odiseo se despierta en Itaca sin reconocer su propia tierra, Atenea se presenta bajo la forma de un joven pastor y, más adelante, se metamorfosea en una mujer, alta y bella. En este canto hay una escena de reconocimiento entre la diosa y el héroe en la que ambos hacen una evaluación afectuosa de las mutuas capacidades (*Odisea* 13. 287-344), no exenta de erotismo. Odiseo inventa, como es su costumbre, una historia falsa, esta vez se asume un cretense que viene huyendo porque ha asesinado a un hijo de Idomeneo. Atenea, frente a la mentira, le hace una caricia con su mano y le dedica epítetos, que pudieran sonar agresivos, pero son dichos ahora con un tono cariñoso no exento de admiración. “Cruel, enredado, experto en engaños, ¿es que ni siquiera/ en tu propia tierra vas a poner fin a los embustes?” (13. 293-294) y agrega “tú eres el mejor de los mortales todos/ en ingenio y discursos, y yo entre todos los dioses/ me jacto por mi previsión y mis astucias” (13. 297-299).

En el film de Christopher Nolan, la Atenea interpretada por Zendaya, mantiene su papel de guía y protectora del héroe. Esa es la única semejanza. Atenea a lo largo del viaje, mayormente silente, con breves intervenciones para aconsejar a Odiseo y mantenerlo enfocado en su regreso a Ítaca. Cumpliendo sí el rol de mentora divina aparece en unas seis escenas en la película. Hay una vuelta de tuerca, poco perceptible para el espectador. Hacia el final del film, cuando Odiseo, disfrazado todavía de mendigo, le confiesa a Penélope el peso de su culpa, una melancólica Atenea aparece a su lado y le toma la mano mientras habla. Acto seguido, un *flashback* muestra la guerra de Troya desde una perspectiva muy distinta a la del inicio de la película: en lugar del fervor de la batalla, se pone el foco en su brutalidad, con la muerte despiadada de personas inocentes. Entre ellas, hay un personaje interpretado por Zendaya, una sacerdotisa que cuando va a ser decapitada en su templo troyano, la cámara se corre a una estatua de Atenea, que es a la que le cortan la cabeza. Este magistral giro final del director Christopher Nolan deja una duda abierta sobre si es la diosa real o una representación de la culpa de Odiseo por los horrores de la guerra. Este paralelismo entre la diosa parada a su lado y la sacerdotisa cruelmente descabezada, esta conexión ambigua entre la compañera de viaje y

ese fantasma del pasado puede llevar a pensar que Zendaya no encarna realmente a la diosa, sino a una imagen que permanece en la conciencia de Odiseo, la de una víctima inocente –símbolo de todas las otras víctimas inocentes– cuya aniquilación lo atormenta.

Helena

La elección de Lupita Nyong'o para interpretar a Helena de Esparta fue la más controvertida y foco de ataques al director Christopher Nolan. No hay un retrato de Helena en los poemas homéricos, pero dice un príncipe troyano cuando ella se acerca a la torre para la *teichoscopia* del canto tercero de *Ilíada*: “se parece su rostro al de las diosas inmortales” (*Ilíada* 3. 158). Numerosos comentarios en redes sociales cuestionaron que una actriz negra interpretara a un personaje tradicionalmente vinculado a la estética grecorromana clásica. Pero ese es justamente el punto: Helena no era “grecorromana”. Era una princesa pelágica, profundamente vinculada a los sustratos más antiguos y prehelénicos de Grecia. Los pelagosos eran los habitantes autóctonos de la Argólida antes de la llegada y consolidación de las tribus indoeuropeas, como la de los dorios. Los historiadores coinciden en que la llegada de los dorios, más que una invasión repentina y devastadora, se trató de una migración progresiva y de infiltración que fueron tomando el control a medida que los centros micénicos se derrumbaban. Los dorios “de rubias grebas” se asentaron en el Peloponeso, en ciudades como Esparta, Corinto y Argos. Menelao es una figura que adecuadamente los representa. La mitografía lo señala como un príncipe exiliado de Micenas (es hijo de Atreo). Consiguió el trono de Esparta al casarse con Helena, ella era la heredera legítima del territorio. *Ergo*, haya sido dorio o micénico, el derecho a gobernar Esparta provenía de su matrimonio con Helena. La ausencia de ella ponía en grave riesgo la legitimidad de su trono. La expedición militar hacia Troya no fue sólo por un motivo romántico, rescatar a Helena por amor, sino fue una necesidad política y militar para restituir la autoridad de Menelao, restaurar el orden de hospitalidad violentado (*xenia*) y reclamar la soberanía sobre su propio reino. La película alude a que transcurre en la “edad de bronce”, datación profusamente cuestionada por los historiadores de la antigüedad que señalan este dato como erróneo. Pero a mi criterio no es errado ubicar la acción en colapso de la Edad de Bronce, y relatarla como una travesía enmarcada en la lucha por sobrevivir en un Mediterráneo en plena decadencia geopolítica y económica, tal como sucedió *circa* 1200 a.C. El film también integra históricamente a los míticos Pueblos del Mar y sugiere que el

saqueo de Troya por parte de los aqueos desencadenó una reacción en cadena que quebrantó el orden internacional de la época, dando paso a la denominada Época Oscura.

No está tan errada la ubicación histórica, ni es tan inverosímil que Helena sea negra. Ni en la antigüedad ni en pleno siglo XXI se puede exigir que el canon de belleza femenino requiera piel blanca. Se aduce que Helena nació de un huevo de cisne. Pero ese dato mitológico no está ni en *Ilíada* ni en *Odisea*. El mito de Zeus transformado en cisne para seducir a Leda y el posterior nacimiento de Helena dentro de un huevo pertenece a la tradición mítica posterior. Aparece documentado en obras perdidas del *Ciclo troyano*, en la *Helena* de Eurípides y en poetas romanos como Ovidio.

Helena puede ser negra pero no puede ser fea. Lupita Nyong'o –quien también interpreta a Clitemnestra–, puede ser reconocida en otras fotografías y filmaciones por su belleza y elegancia. En *La Odisea* de Nolan tiene una cicatriz que le cruza la cara y su intervención airada en una posición de humillación y sujeción a su esposo (horriblemente calvo), la afea todavía más. Se entiende que el director pretende sugerir que la supuesta “belleza divina de Helena” fue utilizada en realidad como un pretexto con la intención de justificar por parte de los reyes argivos, encabezados por Agamenón, una guerra de saqueo. Ella misma lo pone en palabras ante Telémaco que los visita en Esparta. Es indudable que la caracterización de Helena por Nolan busca el impacto psicológico del espectador y una reacción revulsiva en lugar de priorizar una estética idealizada.

El cíclope

El personaje de Polifemo (que no se designa con nombre propio en el film) es otro ejemplo de que Christopher Nolan prefiere lo solemne y monumental a lo popular. No sé si con un interés artístico o comercial –o con ambos a la vez– su genialidad consiste en utilizar géneros y narrativas profundamente populares (el cine de superhéroes o una historia épica) para ejecutarlos desde una solemnidad y una monumentalidad casi litúrgicas. El cíclope de Nolan parece provenir de una inspiración pictórica más que de una creación literaria. Reproduce de la pintura del Museo del Prado *Saturno devorando a su hijo* de Francisco Goya. Irrumpe en la pantalla violentamente y logra producir un miedo real y profundo. La escena se filmó en la cueva de Néstor en Grecia y su valor está en que no se hizo depender al monstruo y su entorno de imágenes

generadas por computadora, sino que la producción construyó para tal fin una marioneta mecánica de unos 18 metros.

Hay varios cíclopes en la mitografía de la Antigüedad. La designación se deriva de la etimología del nombre “cíclopes”. Hesíodo (*Teogonía* 144-145) adjudica la etimología del nombre al ojo “redondo” (*kýklos*) que tenían en medio de la frente. Son, entonces, criaturas con ojos –o un solo ojo– redondos o circulares. El cíclope de Nolan tiene un solo ojo pero no es de forma circular. En *Odisea* de Homero, nunca se menciona un ojo circular en la frente de Polifemo, se alude sí a que la estaca con la punta ardiendo se clava en “el ojo” (en singular) del monstruo.

Según las antiguas cosmogonías, los cíclopes eran hijos de Urano y Gea; pertenecían a la generación de los Titanes y eran tres –Arges, Steropes y Brontes–, y cada uno de ellos tenía un solo ojo en la frente. Junto con los demás Titanes, fueron arrojados al Tártaro por su padre Urano; pero, instigados por su madre Gea, ayudaron más tarde a Cronos a usurpar el gobierno. Sucedió que más adelante Cronos los arrojó de nuevo al Tártaro y, cuando Zeus los liberó en su guerra contra Cronos y los Titanes, los cíclopes le proporcionaron a Zeus rayos y relámpagos, a Hades un casco y a Poseidón un tridente. (Apolodoro 1. 1; Hesíodo, *Teogonia* 503). Una tradición posterior consideraba a los cíclopes como ayudantes de Hefesto, trabajaban para él en sus talleres, situados en los volcanes, en el monte Etna en Sicilia y en las islas vecinas. Como ayudantes de Hefesto fabrican armaduras e instrumentos de metal para dioses y héroes; de esta tradición da cuenta Virgilio (*Geórgicas* 4. 170; *Eneida* 8. 433). En otros relatos, los cíclopes se describen como arquitectos hábiles (no sabemos si un pueblo distinto de los cíclopes que hemos considerado hasta ahora), miembros de una tribu tracia, fueron expulsados de sus hogares en Tracia y se refugiaron en Creta y Licia. Desde allí siguieron a Preto para protegerlo, mediante las gigantescas murallas que construyeron, contra Acrisio. Las grandiosas fortificaciones de Argos, Tirinto y Micenas fueron consideradas obras suyas. (Apolodoro 2. 1. § 2; Estrabón 8. p. 373; Pausanias 2. 16. § 4). Estas murallas, comúnmente conocidas como murallas ciclópeas, aún existen en varias partes de la antigua Grecia e Italia, y consisten en polígonos sin tallar, que a veces tienen varios metros de ancho. La historia de que los cíclopes las construyeron parece ser una mera invención, y no admite ninguna explicación histórica ni geográfica.

Obviamente, debe hacerse una distinción entre los cíclopes homéricos y los hesiódicos. Estos eran hijos Urano y Gea (*Teogonía* 147), titanes que simbolizan el poder del fuego y habitan el monte Etna. Los homéricos están plenamente

humanizados y personifican las violentas y turbulentas fuerzas del mar: Polifemo es hijo de Poseidón y de la hija de Forquis. En los poemas homéricos, los cíclopes son una raza de pastores gigantescos, insolentes y sin ley, que habitaban el suroeste de Sicilia y devoraban seres humanos. Descuidaban la agricultura y cosechaban los frutos del campo sin esfuerzo. Carecían de leyes e instituciones políticas, y cada uno vivía con sus esposas e hijos en una cueva de montaña, gobernando sobre ellos con poder arbitrario.

En el canto 6 de *Odisea* (verso 5) se los menciona en una breve comparación: son primitivos y bárbaros si los parangonamos con los muy civilizados feacios. En el mismo lugar se dice que son “hombres pedantes”, el adjetivo en griego es ὑπερηγορόντες, es decir, “viriles en exceso”, que Homero usa siempre con significación despectiva. Este es el único lugar en que se los menciona como “hombres”, porque en el canto 9 se los describe del siguiente modo: “El monstruo despertaba asombro: no se parecía/ a un hombre que come pan, sino a una cumbre selvosa/ de las altas montañas que aparece sola entre las demás” (9. 190-192). Los cíclopes homéricos ya no son sirvientes de Zeus, sino que lo desprecian. Odiseo dice ante los feacios que Polifemo afirmó: “los cíclopes no se preocupan de Zeus, portador de égida/ ni de los dioses bienaventurados. Pues somos mucho más fuertes” (9. 275-276). Homero no afirma explícitamente que todos los cíclopes tuvieran un solo ojo. A Polifemo le clavaron la estaca de olivo “en el ojo” en singular (como también se menciona en 1. 69).

La gran diferencia con el cíclope de Nolan es que se trata de un episodio donde más recurre Homero a historias y cuentos de corte popular. Una de ellas es la del gigante antropófago que es vencido por un contendiente más pequeño y débil, que utiliza la astucia para cegarlo y escapar usando la cobertura de una piel de animal (Nolan no utiliza este recurso que hubiera sido sencillo de filmar). Otro cuento popular –que Nolan inexplicablemente no emplea– se construye en torno del juego de palabras con el cambio de nombres para confundir al interlocutor, un clásico en los cuentos populares: “Nadie es mi nombre, y Nadie me llaman mi madre y mi padre y todos mis compañeros”. Tampoco filma el ardid de embriagar al gigante con el vino de Marón (*Odisea* 9, 196-212), cuya procedencia relata Odiseo a los feacios en una narración enmarcada: “me lo dio Marón por haberlo salvado con su familia [...] me dio espléndidos regalos y doce ánforas de vino [...] sólo lo bebían él y su familia [...] por eso tengo ahora este odre de vino”.

Homero cierra la aventura con el grito arrogante del héroe: “Cíclope, si alguno de los mortales hombres/ te pregunta por la ceguera infame de tu ojo,/ dile que lo ha dejado ciego Odiseo, conquistador de ciudades; el hijo de Laertes

que tiene su casa en Itaca” (*Odisea* 9.502-505). Polifemo levanta una piedra inmensa y la arroja haciéndola dar vueltas, con un esfuerzo tremendo, le pega en la parte de atrás a “la nave de proa azul”, el mar se levanta de tal modo por la caída de la piedra que el oleaje la arrastra hacia atrás y la hace tocar tierra de nuevo.

Los lestrigones

La aventura de los lestrigones es la quinta que Odiseo relata en la corte de los feacios, en la corte de Alcinoos. Odiseo había partido de Troya al mando de doce naves (*Iliada* 2. 637) con una tripulación de unos cincuenta hombres cada una, que acabaron diezmados por su impericia o desobediencia en diversas circunstancias. Navegaban su *nóstos*, “afligidos en el corazón, / y el vigor de los hombres se debilitaba con el doloroso remar” (*Odisea* 10. 77-79). Eolo los había echado con cajas destempladas después que los marineros habían abierto los odres cerrados con un hilo de plata donde se atesoraban los vientos favorables los vientos favorables. Es así que dice Odiseo: “debido a nuestra necesidad ya no se mostraba favorable el viento/ durante seis días, navegamos tanto de día como de noche” (10. 79-80).

El episodio de los lestrigones tiene la estructura típica de las demás aventuras, pero con el resultado aciago de perder Odiseo once de sus doce naves, es decir, todas menos la suya propia, que había quedado fuera del puerto; se cumple por tanto la maldición impetrada por Eolo en 10. 75. La introducción incluye el desembarco que normalmente ocupa pocos versos pero que aquí se extiende en una descripción del puerto y el amarre de las naves (10. 81-96). La exploración del territorio se realiza primero desde un atalaya y luego por hombres enviados para tal fin (10. 97-102); un peligroso enfrentamiento con los habitantes del lugar produce terribles pérdidas (10. 103-124) y finalmente Odiseo logra escapar (10. 125-134).

En el poema homérico, el puerto de los lestrigones es una bahía casi cerrada, un enclave natural perfecto con acantilados escarpados y un estrecho canal de entrada. Nolan filma con sus inmensas cámaras Imax, capturando el contraste entre la pequeñez de los trirremes y la aplastante grandiosidad de los acantilados de piedra. Pero nada se compara con la inmensa estatura de los habitantes del lugar. En la reescritura cinematográfica de Nolan se reemplaza el encuentro inicial con la gigante hija del rey Antífates –quien los lleva ante su madre tan alta “como la cima de un monte”– **por un niño lestrigón**, que sirve como el primer punto de contacto inocente antes de la masacre. En el relato

clásico, los lestrigones arrojan enormes rocas desde las alturas, estas piedras son “grandes como hombres” –ἀνδραχθείς– (10. 121) adjetivo que se expresa con una sola palabra en griego, un adjetivo que es *hápax legómenon* (término registrado una sola vez), que combina los semas “hombre” y “pesado” y cuyo significado también podría ser que los peñascos eran tan pesados que ningún hombre normal los podría arrojar.

La vestidura del niño lestrigón en la película consiste en una túnica de lana basta de corte simple, sin teñir, similar a las prendas del bronce tardío, es decir, como usaban antes de la irrupción violenta de los navegantes griegos. Eso quiere decir, muy probablemente, que los temidos “pueblos del mar” son ellos mismos, los aqueos invasores. Los imponentes lestrigones que aparecen luego en pantalla, vienen cubiertos de materiales orgánicos pesados y sin pulir. En lugar de armaduras de bronce reluciente, llevan túnicas gruesas de lana cruda y sobre ellas arneses de cuero curtido con grasa vegetal.

Christopher Nolan trata la lluvia de rocas que arrojan los lestrigones no como una escena de acción fantástica, sino como un bombardeo de artillería pesada, que recuerda una guerra actual. En el episodio en que Odiseo pierde casi toda su flota (once de sus doce barcos), sólo la nave capitana logra escapar, porque él, por prudencia –o suma astucia– decidió amarrarla fuera de la bahía. Y entonces nos damos cuenta de la razón por la que Nolan eligió esta aventura, que no es de las más relatadas ni comentadas de la *Odisea* homérica. El foco no estaría en la huida heroica, sino en la decisión fría y calculadora de Odiseo. Al ver la masacre desde el exterior del puerto, el héroe comprende que intentar salvar a sus hombres sería un suicidio. Odiseo dice en su narración “entonces yo, saqué mi aguda espada de junto al muslo/ y corté las amarras de mi nave de proa azuloscuro” (10. 125-126). Nolan pone el énfasis en que Odiseo se salva a sí mismo y a un puñado de marineros, dejando atrás a cientos de sus soldados devorados o aplastados. El regreso al mar abierto no filma no como una victoria, sino con el silencio sepulcral del remordimiento: el líder que sobrevivió sacrificando a sus propios hombres, carga con una nueva capa de culpa que lo perseguirá durante el resto del viaje.

Circe

El episodio de Circe ocupa casi todo el canto 10 de *Odisea*. Incluye el encuentro previo de Odiseo con Hermes, que porta una rama dorada, que también da origen a su epíteto “el de la vara de oro” –χρυσόρραπς–, que simboliza su función de heraldo de los dioses (el caduceo, rodeado por dos serpientes

enroscadas y ascendentes corresponde a la época helenística posterior). Es Hermes el que le avisa a Odiseo que sus compañeros “han sido encerrados como cerdos, ocupando apretados escondrijos” (10. 283). Le da la *moly*, una planta con la raíz negra y una flor blanca como la leche, que servirá como antídoto para que Circe no pueda transformarlo en animal. Son fascinantes todos los acontecimientos en la isla Eea: el encuentro con alta intensidad erótica entre los protagonistas, el retorno a su forma humana de los compañeros de Odiseo, la felicidad que viven durante todo el año en que se quedan a vivir en la isla hasta que Circe misma le recuerda a su amante su deseo de regresar a Ítaca. No sólo fascinan sus poderes mágicos sino también los proféticos. Antes de dejar partir a sus visitantes, Circe demuestra ser una consejera crucial: les indica los pasos para descender al Hades y consultar al adivino Tiresias, y les advierte sobre los peligros futuros como las sirenas, Escila y Caribdis.

Christopher Nolan eligió para su Circe una figura sombría, sucia y desaliñada, que vive sola en una cabaña oscura y ruinosa donde hierve un caldero y habita un cuervo enjaulado. Ofrece a los hombres de Odiseo un guiso viscoso que ellos devoran con avidez bestial. Para transformarlos en cerdos ella misma moldea la carne y los rostros de los hombres como si fueran arcilla. Es una Circe rara y poco atractiva. La Circe odiseica es una maga, una hechicera mítica, una diosa “de bellas trenzas” –ἐνπλόκαμος–, hija de Helios (el Sol) y de una ninfa, hija de Océano (10. 135-139). En la adaptación de Nolan, el personaje de Circe se aleja de la diosa solar, rica y majestuosa para convertirse en una bruja oscura, visceral y cercana a una figura de terror gótico. Su rostro parece sucio de lodo y el cabello pringoso la hacen lucir como un ser marginal y feroz de un cuento de terror. Resentida contra el género masculino, la película la presenta violenta ante el nutrido grupo de hombres armados que irrumpen en su hogar buscando comida. La secuencia en la que convierte a los marineros en cerdos es cruda y hasta desagradable. En lugar de usar una poción mágica, moldea usando la fuerza de sus brazos los rostros de los hombres y va deformando sus facciones. El mérito es que Nolan evitó el uso de imágenes generadas por computadora, y recurrió para la escena, filmada en un set, a maquillaje prostético y arcilla real en manos de Samantha Morton.

La Odisea de Christopher Nolan ofrece muchas capas de interpretación. Un sinfín de personajes desfila durante las casi tres horas del espectáculo. Algunos provienen de otros textos. El joven Sinón proviene de *La Eneida* de Virgilio. Es

un astuto soldado y espía griego que finge haber sido abandonado por su propio bando. Su engaño es fundamental para convencer a los troyanos de introducir el caballo de madera en la ciudad, permitiendo así la caída de Troya. En la película de Nolan no finge, es sacrificado, por eso lo vemos reaparecer en el Hades. En la *nékuia* reemplaza a Elpenor, habría que meditar sobre cuáles son las razones. Hay frases que recordaremos para siempre. En boca de Odiseo: “El poder del sacrificio reside en el costo que paga la persona que lo realiza”. O en los pocos y breves diálogos con Atenea. Odiseo: “¿Por qué los dioses no pueden hablar de una manera que entendamos?”; Atenea: “¿Quién no entiende el trueno? ¿El fuego? ¿La sonrisa de un niño? ¿Una buena cosecha?”. O la frase que define la ideología del film “Saldrá un nuevo amanecer sobre el mundo oscurecido, cuando nuestros errores vuelvan a ser olvidados”.

Hay un mérito, externo al film, pero no menos valioso, el público volvió masivamente a las salas de cine. La superproducción ofrece una experiencia visual que los espectadores entienden superlativo, aunque sea difícil descifrar cada uno de los elementos que le dan sustento y andamiaje. No es una simple película, sino sobre todo un acontecimiento cultural. Para esta recreación del tema odiseaico, el director proyecta sobre Odiseo una culpa judeocristiana y posbélica. La originalidad reside en que el caballo de Troya se transforma en el pecado original del héroe. Las muertes de sus hombres a lo largo del viaje (lestrigones, Escila y Caribdis, las vacas del Sol) se convierten en traumas acumulativos. Para volver a insertarse en su propio hogar y restaurar el sistema patriarcal, debe disfrazarse de mendigo, es decir, para recuperar su lugar, el protagonista debe actuar como un extraño en su propia casa y destruir lo que queda de su pasado. La fijación de Nolan en el tema de la culpa y del modo de recobrar la identidad responde a su convicción de que el verdadero monstruo al que se enfrenta un protagonista no es un gigante de un solo ojo ni una tempestad marina, sino el reflejo de sus propias decisiones y la imposibilidad de volver a ser quien era antes de la guerra.

Eximido de evaluación





DELGADO, Ana Carolina

***Platón. Gorgias*. Traducción, introducción, notas y comentarios.**

Buenos Aires: Colihue, Colección Clásica, 2026, 335 págs. ISBN: 978-950-563-120-9.

por **María Angélica Fierro**

[Universidad de Buenos Aires/ Conicet - mismariangelica@gmail.com]

ORCID: 0000-0002-9805-2081

La aparición de esta nueva traducción comentada del *Gorgias* de Platón, a cargo de Ana Carolina DELGADO, para la colección Colihue Clásica constituye un valioso aporte no sólo para los estudios filosóficos y filológicos sino también, más ampliamente, para nuestro acervo cultural dado el despliegue en esta versión al español de la potencia de este texto y de los planteos hermenéuticos que implica.

Llega así hasta nosotros, gracias a la ingente labor de la traductora, este inquietante diálogo platónico, para volver a interrogarnos, desde nuestro presente, acerca de la *dýnamis* del *lógos*. ¿Se trata, acaso, de desarrollar su capacidad para propiciar la acumulación de poder y placeres, y la satisfacción ilimitada de deseos por parte de los más fuertes? ¿O, más bien, de ejercitar un *lógos* cuya fortaleza se base en la tarea de reflexión y en la búsqueda del conocimiento acerca de aquello que constituye el verdadero bien para el individuo y la comunidad?

Al respecto, DELGADO propone al lector con su traducción un viaje bien señalado que lo guía a través de distintos niveles de comprensión del diálogo, a guisa del mejor estilo filosófico socrático. Nos ofrece, así, un primer mapa en su introducción, a la vez concisa y nutrida, en la que empieza por abordar la necesaria interrelación entre forma y contenido, característica de todo diálogo platónico, para la interpretación del *Gorgias*. Ofrece, además, una semblanza de los principales personajes, así como una posible datación absoluta y relativa de este texto del filósofo ateniense. Asimismo, orienta el recorrido de lectura a tra-



vés de una descripción de la estructura del diálogo y de la explicitación de los criterios de traducción. En cuanto a este último punto, resulta especialmente acertada la opción por distintas traducciones para un mismo término, como es el caso de uno clave en este diálogo —*dýnamis*—, acerca del cual nuestra autora señala su elasticidad semántica en la obra platónica, en tanto puede referir a “fuerza, poder físico, moral o político; capacidad; habilidad” (p. 14); al mismo tiempo, no deja de advertir en cada caso al lector, mediante notas al pie en la traducción, del sentido específico de este vocablo en determinados pasajes.

En referencia ya a la versión en español del texto platónico, Ana Carolina DELGADO deja al lector abiertos distintos recorridos. Por una parte, la lograda fluidez y precisión con que logra captar el original platónico habilita una lectura ágil, socorrida, para quien lo desee, por resúmenes que preceden a cada sección y notas al pie que dan cuenta de diversas alusiones al marco histórico-cultural, así como de consideraciones de orden léxico. Por otra parte, a *posteriori* de cada una de ellas, se proporciona una selección de lemas significativos para quien quiera adentrarse en un análisis sistemático y detallado del argumento allí desarrollado.

Como *bonus track*, se suma un “Apéndice” en el que, en traducción directa del alemán, DELGADO ofrece una antología de textos de Federico Nietzsche que cuestionan la ética del Sócrates del *Gorgias* al defender la figura de Calicles en su apología de “un desmantelamiento de la moral [...] la reivindicación de los seres superiores [...] [frente] a los más débiles; la apropiación como impulso vital fundamental” (p. 323). Con este agregado se completa la vibrante actualidad que respira este diálogo platónico en la nueva lectura propuesta a través de esta traducción.

El aporte específico del *Gorgias* en su tratamiento de la retórica en el contexto del *corpus platonicum* queda, asimismo, ampliamente evidenciado y transmitido a través de la presente traducción.

Si bien Platón aborda la relación conflictiva entre retórica y filosofía en diversos diálogos, el *Gorgias* y el *Fedro* son aquellos en los que examina de modo más explícito y central dicha relación. A primera vista, suele contraponerse el tono virulento del *Gorgias* frente a las prácticas oratorias de su tiempo a un tratamiento más conciliador en el *Fedro*, diálogo en el que la retórica podría llegar a constituirse, si no estrictamente en una *téchne*, al menos en una *ancilla philosophiae*.

No obstante, esta contraposición entre ambos diálogos es legítima solo hasta cierto punto, ya que se advierten similitudes entre ellos. En ambos casos, Sócrates cuestiona el carácter de *téchne* de la retórica tal como esta es habitualmente concebida por los maestros de oratoria de la época, en tanto se señala en ambos textos la carencia de un fundamento epistemológico sólido, especialmente en asuntos cruciales para el individuo y la comunidad, como lo justo, lo bello y lo bueno. En el *Gorgias*, esta crítica llega a la célebre caracterización de

la retórica como una forma de *kolakeía* –“adulación” (463b1)– que procura placer con indiferencia alética y moral respecto del auténtico bien.

Asimismo, en ambos diálogos se da lugar a la posibilidad de una verdadera retórica –en oposición a la retórica sofística–. En tal sentido, esto se insinúa hacia el final del *Gorgias*, cuando Sócrates afirma ser uno de los pocos atenientes, si no el único, que practica el verdadero arte político, en tanto el objetivo de lo que dice no consiste en agradar a los ciudadanos, sino en procurar hacerlos mejores (521d6-9). En cuanto al *Fedro*, particularmente en la segunda mitad de este diálogo, encontramos que aquello que en el *Gorgias* aparece fundamentalmente insinuado y encarnado en la práctica socrática del *dialégesthai* recibe un desarrollo conceptual explícito. En efecto, allí se establece la necesidad de que quien aspire a una verdadera *téchne retoriké* conozca, mediante el método dialéctico, la verdad acerca del tema a tratar; asimismo, que pueda distinguir los distintos tipos psicológicos y sea, además, capaz de determinar qué clase de discurso resulta apropiada para cada clase de alma, todo ello a fin de ejercer una auténtica *psychagogía*, una conducción del alma por medio del *lógos*.

Ahora bien, estas consideraciones del *Fedro* no están ausentes en el *Gorgias*, sino que son expuestas de modo performativo, a través de la dramatización del método dialéctico en las conversaciones que Sócrates mantiene sucesivamente con Gorgias, Polo y Calicles, y de las diferentes estrategias discursivas que adopta de acuerdo con el interlocutor de turno. El conocimiento y la justicia se encuentran también allí estrechamente vinculados: el conocimiento del bien es condición de la acción justa, a la vez que el saber filosófico no puede quedar desligado de una determinada manera de vivir. No obstante, la cuestión de cómo se alcanza ese saber no es objeto de una teorización en el *Gorgias* como sí lo es en el *Fedro*: el método aquí se muestra en acto, a través del propio diálogo socrático.

No parece haber, entonces, un cambio de posición de Platón de una obra a otra, sino un modo distinto de abordar núcleos conceptuales fundamentales y, en último término, coincidentes. La diferencia entre ambos diálogos residiría más bien en el objetivo y el centro de gravedad de la confrontación en cada caso. En el *Fedro*, Platón le disputa a la retórica tradicional –de manera comparable a como también lo hace con la poesía tradicional– el dominio sobre el buen y bello uso del lenguaje. La filosofía es la que puede regular legítimamente ese uso porque, mediante la dialéctica, logra aproximarse al conocimiento de la verdad y, desde allí, construir los discursos apropiados para cada ocasión y cada receptor.

En el *Gorgias*, en cambio, el conflicto se plantea de manera más inmediata como una disputa respecto de qué ocurre con el alma sometida a ciertos usos de la palabra persuasiva y se examina cuál es el sentido de la propia vida según cómo se emplee el *lógos*. En efecto, en este texto platónico la discusión sobre la retórica conduce progresivamente a preguntas acerca de la justicia y la injusti-

cia, el placer y el bien, el poder, la felicidad y la vida buena. En tal sentido, Sócrates y los distintos representantes de la retórica no defienden simplemente técnicas discursivas rivales: encarnan concepciones contrapuestas acerca de qué significa vivir bien y, por consiguiente, qué clase de persona se debe llegar a ser, y cómo interviene en ello el uso de la palabra. Esta dimensión alcanza su expresión más radical en el enfrentamiento de Sócrates con Calicles.

De allí que pueda hablarse de una verdadera lucha por las almas en el *Gorgias*. Lo que está en juego son las consecuencias nefastas de una mala retórica en los discípulos, en la audiencia e, incluso, en los propios oradores que la practican. El *agōn*, a su vez, compromete igualmente a Sócrates, cuya propia elección de vida queda sometida a examen, y se extiende, en última instancia, al lector, convertido por la forma dramática del diálogo en testigo de la confrontación y obligado a tomar posición ante las alternativas que ella presenta. En este sentido, podría decirse que aquello que el *Fedro* teoriza como *psychagogía*, el *Gorgias* lo dramatiza como un *agōn* por las almas.

También en el *Fedro* está presente, por supuesto, la dramatización de esta dimensión *psicagógica*, pues allí la conversación nunca pierde de vista la necesidad de conducir la *manía* erótico-logográfica de Fedro –y también la del lector fascinado por los discursos– por la senda de la filosofía. Sin embargo, la discusión adquiere en este diálogo un carácter más marcadamente metateórico y autorreferencial: los discursos sobre el amor pronunciados dentro del propio diálogo se convierten sucesivamente en objetos de examen para determinar qué hace que un discurso sea bueno o malo, y cuáles son las condiciones de una verdadera *téchne* del *lógos*.

Incluso la escenografía subraya la diferencia: por una parte, está el escenario fuertemente agonístico del *Gorgias*, ya implicado en la frase de bienvenida con que Calicles abre el diálogo: “¡Así dicen que hay que llegar a la lucha y al combate, Sócrates!” (447a1-2, trad. de DELGADO); por otra parte, en el *Fedro* la conversación se desplaza fuera de los muros de Atenas y se instala en un *locus amoenus*, espacio de inspiración, conversación y reflexión que puede evocar, quizá, el ámbito de la Academia platónica.

Entre los muchos méritos de esta traducción se destaca la claridad y vivacidad con que la traductora consigue recrear la creciente tensión dramática de este dilema ético del *Gorgias*. En efecto, logra traspasar a nuestra lengua la contienda tan eficazmente representada en el texto platónico entre, por un lado, quienes se valen de la persuasión para acrecentar sin límites su poder y satisfacer toda clase de deseos y, por otro, filósofos como Sócrates, que procuran salvaguardar no solo su propia alma sino también la de sus conciudadanos. De allí la radicalidad de la elección socrática: padecer injusticia antes que cometerla (469c1-2), y poner incluso en riesgo la propia vida antes que callar y abdicar de la denuncia de quienes buscan engañar a la mayoría en nombre de una satisfacción ilimitada que, desde la perspectiva platónica, resulta, además, falsa e inau-

téntica (522d7-e3).

Cabe destacar, finalmente, el hecho de que Ana Carolina DELGADO haya realizado una producción de tal calidad, equiparable a cualquier otra similar del llamado “primer mundo”, a pesar de la precariedad que padece en nuestro país el sistema científico de investigación y de docencia universitaria.

En su famosa edición del texto griego del *Gorgias* de 1959, que ha sido fundamental en esta traducción, Eric Robertson DODDS se refería ya en su “Apéndice”, en el que también aborda las figuras de Sócrates, Calicles y Nietzsche, a la actualidad de este diálogo platónico en razón de la crisis existencial experimentada tras la traumática experiencia de la Segunda Guerra Mundial. Renovado en su potencia gracias a la presente versión castellana de DELGADO, este diálogo nos deja preguntándonos, una vez más, quién es, en nuestros tiempos, el verdadero “superhombre”. ¿Calicles, según aquellos que se alimentan de la posverdad, de amores líquidos y utilitarios, y de la persuasiva justificación –por la palabra o por la fuerza– de la más extrema crueldad en nombre de una libertad individual puesta al servicio de la acumulación sin límites de bienes materiales? ¿O Sócrates, que nos invita a seguir combatiendo desde las filas de las muchas y los muchos que aún creemos en la búsqueda de la justicia individual y colectiva, de la verdad y del auténtico bien, y de la elección de una vida sustentada en la coherencia de las palabras y los actos?

NIEHOFF, Maren

Philo of Alexandria: Every Good Man is Free, Introduction, Translation, and Commentary,

Leiden: Brill, 2026, 626 págs. ISBN: 978-90-04-68930-5

por **Marta Alesso**

[Universidad Nacional de La Pampa - alessomarta@gmail.com]

ORCID: 0000-0002-0785-0978

La traducción con Introducción y comentarios del tratado *Quod omnis probus liber sit* (*Every Good Man is Free* = *Todo hombre bueno es libre*) –en adelante *Probus*–, que Maren NIEHOFF publicó este mismo año, es el noveno de “Philo of Alexandria Commentary Series”, un brillante emprendimiento de Gregory STERLING y David RUNIA que implica la edición de las obras de Filón en volúmenes individuales con revisión de las ediciones, traducción y agudos comentarios y notas, tanto de orden filológico como erudito, que agotan la bibliografía más importante hasta el día de hoy sobre cada tratado en particular.

La brillante “Introduction” (pp. 1-72) de NIEHOFF inserta el *Probus* en el contexto literario, filosófico, religioso, legal y político del siglo primero, conceptualizaciones que más adelante se profundizan cuando repite párrafo a párrafo el texto griego y la traducción y va explicando cada lema bajo el subtítulo de “Detailed Comments” los doce capítulos en los que dividió el texto.

El mensaje del *Probus* se comprende mejor estudiando los diversos entornos sociales en que la autora sitúa a Filón. Entendemos entonces que el tratado sirve, además, de guía para comprender importantes aspectos no sólo de la filosofía antigua y el judaísmo helenístico, sino también del *Nuevo Testamento* y la Segunda Sofística (en griego), así como de la filosofía y la cultura romanas (en latín). Incluso para el judaísmo rabínico es relevante, ya que esta literatura floreció posteriormente en la tierra de Israel en un contexto imperial similar.

No es que la abundante red de conexiones demuestre la influencia directa



de Filón en los autores con los que Niehoff los pone en relación –excepto, pudiera ser, en Flavio Josefo y en algunos autores cristianos–. Lo que quiere demostrar es que las ideas del alejandrino sobre la libertad y la esclavitud, sobre la riqueza y la pobreza, constituyen un punto de referencia invaluable a partir del cual se puede acceder a otras obras y analizarlas filosófica e históricamente.

Numerosas posiciones religiosas, culturales y políticas se cuestionaban en el siglo primero y se buscaban nuevas soluciones; la amalgama de ideas incorporaba nuevas voces que se integraban de un modo significativamente renovador. Incluso Platón, símbolo de la filosofía de la *paideía*, fue sometido a análisis críticos, en lugar de ser aceptado como un canon indiscutible. El *Probus* es el ejemplo del cambio de enfoque desde el platonismo alejandrino, con énfasis en la trascendencia, hacia formas claramente romanas de estoicismo y cinismo, ambas centradas en la ejemplaridad y la ética práctica.

La originalidad de NIEHOFF al enfrentar este tratado es distinguir el cinismo del estoicismo, dos escuelas histórica y filosóficamente entrelazadas hasta el punto de que a menudo se las considera una sola. Se había dudado hasta ahora de que el cinismo continuara existiendo como una escuela independiente. Pero encontramos que en el *Probus* el filósofo más citado es Diógenes de Sinope, cuyas anécdotas y dichos ingeniosos no sólo aderezan el tratado, sino que sientan las bases filosóficas para todos los demás aspectos. La audaz insistencia del cínico en la libertad en situaciones adversas, su estilo de enseñanza confrontativo y su reinterpretación lúdica de la tradición clásica difieren notablemente de las nociones estoicas de libertad (que se concentran en lograr que una mente libre pueda evitar el embate de las pasiones). Además, la figura del semi-dios Heracles (§§ 99-104) es demasiado audaz, físicamente excesiva y provocativa para ser considerada estoica. Su libertad de expresión hacia el amo es típica de la *parresía* cínica. El intelectual alejandrino Quereas es presentado como un imitador de la libertad de expresión de Diógenes y Teodoro el ateo también se inspira en él (§§ 125-127).

NIEHOFF aborda el controvertido tema de si el *Probus* es de auténtica autoría de Filón (pp. 13-15), cuestionada especialmente porque no hace uso del método alegórico y porque la interpretación del Pentateuco no es el tema central del tratado, como sucede en el extenso Comentario alegórico. Actualmente el *Probus* es reconocido como un tratado auténtico de Filón y se incluye en las ediciones estándar de su obra, como en el artículo firmado por J. ROYSE (pp. 55-56) en *The Cambridge Companion to Philo*, editado por A. KAMEZAR (2009). WENDLAND (1888) fue quien sentó las bases para todas las investigaciones posteriores sobre la real autenticidad. Demuestra, entre otros muchos argumentos, que el relato de los esenios refleja la escritura de Filón, porque los describe de manera similar en *Hypothetica*. Pero opina que el *Probus* se trata de un ejercicio de juventud basado en una fuente estoica. Afirma que lo escribió tras su formación en filosofía griega y antes de redescubrir sus raíces judías y sumergirse en

el comentario bíblico. La opinión de COHN (1899) es idéntica a la de WENDLAND, adopta el criterio de obra juvenil y la aplica a todos los tratados filosóficos. La datación temprana también fue aceptada por el traductor inglés COLSON (1941). NIEHOFF, por su parte, en todo este libro aduce que es obra de la senectud (pp. 16, 67, 114, 144, 288, etc.) y va desgranando sólidos argumentos. Uno de ellos es que hay un cambio de alocutarios, que en este caso serían paganos, a los que Filón se dirige después de que fue catapultado de su estudio al ámbito público y comenzó a dirigirse a un público más amplio para defender el judaísmo de sus detractores. Después del progrom del año 38, Filón abandonó Alejandría y, como jefe de la embajada judía, guio las negociaciones con Cayo Calígula sobre los derechos civiles de los judíos. Es así que el *Probus* iría dirigido a una audiencia grecorromana que coincide con su actividad diplomática. Afirmar también que pertenece al mismo contexto que los dos escritos históricos de Filón –*Legat.* y *Flacc.*–, porque los temas de la libertad y la esclavitud, centrales en el tratado, son comprensibles a la luz de los acontecimientos históricos, donde la cuestión del estatus de los judíos es fundamental.

La traducción del *Probus* con escuetos y eruditos comentarios figura bajo el título “Translation with Annotations” (pp. 77-113) y ofrece un interesante aparato crítico que informa tanto datos filológicos y referencias a las divergencias entre los manuscritos, como comparaciones de las elecciones de editores anteriores, en especial COHN y COLSON.

La sección más útil y extensa es el análisis párrafo a párrafo –en griego y repitiendo la traducción–, siguiendo el orden de los doce capítulos en que NIEHOFF dividió el tratado:

1.- Capítulo uno: **Un comienzo paradójico** (§§ 1-15). En la primera parte, Filón presenta sus perspectivas de un modo “extravagante y asombroso”. Se presenta como un escritor provocador cuyas preguntas desafían las convenciones contemporáneas e impulsan una indagación filosófica innovadora sobre la noción de libertad. NIEHOFF afirma que el objetivo son lectores romanos, un nuevo público, cultural e intelectualmente diferente que el del Comentario alegórico, para el que elige el género literario de la filosofía epidíctica.

2.- Capítulo dos: **Explorando la libertad al estilo estoico y cínico** (§§ 16-40). Este capítulo –según nuestra autora– ofrece la definición más teórica de libertad del *Probus* y es crucial para comprender la fusión de motivos estoicos y cínicos. Filón distingue entre libertad social y mental, subrayando, junto con los estoicos, que la verdadera libertad proviene del control sobre las pasiones. Pero continuación, emprende una compleja exploración de la libertad con un estilo más cínico, centrándose en la independencia, la autoridad moral, el liderazgo individual y la resistencia a las fuerzas externas, y la *parresía*, o libertad de expresión en situaciones adversas, adquiere una importancia central.

3.- Capítulo tres: **La amistad con Dios y las leyes de la ciudad** (§§ 41-47). Es éste un breve capítulo, de sólo siete párrafos, en que se aborda la posible

tensión entre las más altas aspiraciones individuales y la responsabilidad ante las leyes de la ciudad. Filón desafía el compromiso cívico y la obediencia a las leyes humanas, cuestión que fue central tanto en el estoicismo como en el cinismo. Con este objeto invoca a Moisés como legislador de los judíos y lo asocia –sorprendentemente– con una postura típicamente cínica.

4.- Capítulo cuatro: **La igualdad de expresión según Zenón y Moisés** (§§ 48–57). “Igualdad de expresión” traduce ἰσηγορία, cuya etimología es “ser igual en el ágora”, es decir, tener equidad cuando se habla en la asamblea; la igualdad de palabra es un concepto arraigado en la democracia ateniense. Se aplica aquí a la comunidad de personas virtuosas, que comparten valores y conocimientos en el arte de vivir. Estas ideas se remontan a Zenón, el fundador del estoicismo, y, en última instancia, a Moisés, su supuesta fuente de inspiración.

5.- Capítulo cinco: **Cosas que de nosotros dependen** (§§ 58–61). En estos cuatro párrafos, Filón ratifica la idea de que el hombre sabio no realiza acciones virtuosas por obligación, sino que las ejecuta voluntariamente. La noción de virtud como un acto realizado por presión externa sería una contradicción, ya que la calidad de la virtud depende de la elección consciente de la acción virtuosa. El tratamiento de los asuntos que dependen del libre albedrío tiene similitudes sorprendentes con los discursos de Epicteto, posteriores en un siglo.

6.- Capítulo seis: **La sabiduría bárbara** (§§ 62–74). El debate sobre la libertad se traslada desde una exposición más teórica a una serie de casos ejemplares. En consonancia con los valores cínicos, Filón desarrolla una noción sumamente positiva de la sabiduría bárbara, que asocia con la ética práctica y la educación a gran escala. Moisés, los Siete Sabios y los filósofos persas e indios se presentan como modelos. Los argumentos tienen importantes implicaciones para los debates sobre los orígenes de la filosofía y la autodefinición del cristianismo primitivo, que se inscribió en un ámbito bárbaro respecto de la civilización.

7.- Capítulo siete: **Los esenios. Respuesta a los detractores** (§§ 75–91). La parte más importante del tratado está dedicada a la comunidad de los esenios. Filón los ubica en Siria-Palestina y calcula que son unos cuatro mil; señala que “esenios” es un parónimo de ὁσιότης (santidad), puesto que se trata de un grupo de sabios que han devenido servidores de Dios en su máxima expresión. Habitan pequeñas aldeas, son pacíficos y desinteresados, carentes de dinero y de bienes por decisión más que por falta de suerte; todos son libres, condenan la esclavitud. Del estudio de la filosofía sólo conservan la parte moral, aborrecen a los sofistas y a los astrólogos. Consideran sagrado el séptimo día y se congregan en lugares sacros, que son denominados “sinagogas”.

8.- Capítulo Ocho: **Calano, el gimnosofista indio, ante Alejandro Magno** (§§ 92–97). Al relato del encuentro de Calano con Alejandro, se añade la carta pseudoepigráfica, utilizada posteriormente por Clemente y Ambrosio para ar-

ticular los valores cristianos. La elección de Calano entre los diversos gimnosofistas indios y los rasgos específicos que le atribuye reflejan las perspectivas cínicas populares en Roma en esa época y constituye un claro ejemplo de estoicismo en clave cínica. En el esquema general del *Probus*, Calano funciona como una figura de transición entre los esenios –que demuestran virtud en un sistema colectivo de valores– y los héroes individuales que se tratarán seguidamente.

9.- Capítulo Nueve: **Heracles en la literatura y la política** (§§ 98-120). Inicialmente, Filón cita diecisiete versos de una obra satírica de Eurípides, perdida, que describe a Heracles en el mercado de esclavos antes de ser llevado a la casa de su nuevo amo, Sileo. Literatura y política se entrelazan de modo explícito, para reflexionar una sobre la otra. Eurípides emerge como el poeta más importante que articula la libertad en diferentes ámbitos. Siguen anécdotas sobre Zenón eleático y Anaxarco, quienes son torturados por tiranos y demuestran su compromiso con la libertad mediante su disposición a morir. Finalmente, se presentan héroes y heroínas inesperados, que sacrificaron sus vidas por la libertad: un joven espartano, mujeres dardanias y la Polixena de Eurípides.

10.- Capítulo Diez: **Diógenes de Sínope y sus imitadores** (§§ 121-130). Según NIEHOFF, este capítulo es clave para la interpretación general del *Probus*, puesto que demuestra el profundo interés de Filón por la escuela cínica fundada por Diógenes y conserva la versión más antigua documentada de cuatro anécdotas sobre el mercado de esclavos, que coinciden con textos transmitidos por Epicteto, Plutarco, las pseudoepigráficas Epístolas Cínicas, Dión Crisóstomo y Diógenes Laercio. También está representado Quereas, un intelectual alejandrino, en su confrontación con uno de los reyes ptolemaicos. Esta parte aborda conceptos clave del cinismo, como la imitación de modelos a seguir, la *parresía* o libertad de expresión y la interacción lúdica con los textos canónicos. Finalmente se presentan a Teodoro el ateo de una manera que lo asimila a Diógenes de Sínope. Esta parte explora las nociones cínicas de exilio y cosmopolitismo, así como las de ateísmo y asimilación a Dios.

11.- Capítulo Once: **Reflexiones adicionales sobre la libertad y el cosmopolitismo** (§§ 131-157). Esta última porción del tratado retoma numerosos temas ya comunicados y añade nuevas capas de interpretación. Muestra la amalgama típicamente filónica de tropos filosóficos, literarios y políticos. Estos aspectos se complementan y evidencian la complejidad de la libertad y sus ramificaciones en los diversos espacios de la actividad humana. La orientación cínica general del *Probus* se confirma aquí con numerosas anécdotas de hombres libres que hablan con franqueza y rechazan con valentía las presiones externas. Figura la primera definición positiva de cosmopolitismo “todo país es mi patria”. Presenta otra anécdota sobre Diógenes de Sínope, quien se burla de la emancipación de los esclavos como un acto meramente externo. Habla de la

libertad en los animales como ejemplo para los seres humanos y contiene una cita singular de Ion, el filósofo y poeta clásico.

12.- Capítulo Doce: **Epílogo** (§§ 158-160). Los últimos tres párrafos del *Probus* resumen los temas principales del tratado. Filón concluye con un resonante crescendo retórico, contrastando los vicios esclavizantes con las virtudes liberadoras. Además, llama la atención sobre el ideal de Zenón de vivir en armonía con la naturaleza, ofreciendo el testimonio más antiguo que se conserva de esta definición estoica de filosofía. Los estudios encíclicos se presentan, una vez más, como una preparación para la filosofía más elevada, de una manera que resulta adecuada tanto para estoicos como para cínicos.

Maren NIEHOFF ha demostrado con solvencia en este libro que el *Probus* es, en muchos sentidos, un hito. Para los estudiosos de la historia comenta y pone en contexto, cuando analiza §§ 118-119, datos invalorable para reconstruir episodios, como los detalles de la campaña de Bruto en Licia y da cuenta de los animados debates sobre el asesinato de Julio César y sus implicaciones para la memoria de la república romana. Además, el riguroso examen del relato de los esenios (§§ 75-91) ofrece particular interés para los historiadores romanos, ya que evoca las obras perdidas de Nicolás de Damasco, consejero, historiador y filósofo de Herodes, quien posteriormente se convirtió en amigo de Augusto en Roma. Se describen además en diversos lugares del tratado los diferentes tipos de esclavitud vigentes en el Imperio y sus respectivos orígenes.

NIEHOFF va demostrando de continuo cómo la cultura y la literatura romanas constituyen el trasfondo del *Probus*, que desvela mediante un análisis comparativo con Cicerón, Valerio Máximo y Flavio Josefo, por mencionar sólo algunos. Rescata el papel central que desempeña Eurípides (§§ 98-104, 116 y 141) y demuestra que los autores romanos lo aclamaban como el principal dramaturgo trágico griego. Comprueba, en fin, que estas reminiscencias de la historia, la cultura y la realidad romanas dejan claro que la filosofía en el período imperial no puede separarse de la política y la ética. Los discursos griegos y latinos se fusionaron, de modo que un autor judío de habla griega, como Filón, se ve obligado a abordar temas que suscitaban acalorados debates en la capital imperial y planta así las semillas que germinarán en la literatura cristiana de los orígenes.



Colaboradores

Marta Alesso. Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Profesora Titular de Lengua y Literatura Griegas en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina, hasta diciembre de 2019. Editora de los libros *Hermenéutica de los géneros literarios: de la Antigüedad al cristianismo*, Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires, y *Mesianismo y política*, Editorial de la Universidad Nacional General Sarmiento, Argentina. Directora del grupo de investigación para la traducción con notas de las *Obras Completas de Filón de Alejandría* en ocho volúmenes (Madrid, Trotta 2009-continúa). Traductora con comentarios y notas de *Odissea* de Homero (Buenos Aires, Colihue 2025).

► ORCID: 0000-0002-0785-0978

✉ [alessomarta@gmail.com]

Pablo Adrián Cavallero. Doctor en Letras (Universidad de Buenos Aires). Fue Profesor Titular regular plenario de Lengua y Cultura Griegas de la Universidad de Buenos Aires. Investigador Superior del Conicet. Director de la Sección medieval del Instituto de Filología Clásica de la UBA. Miembro de número de la Academia Argentina de Letras, actualmente Secretario general, y correspondiente de la Real Academia Española. Es editor responsable de las *Obras completas de Leoncio de Neápolis*. Es autor de *La lengua griega en Bizancio* (Madrid, 2021). En colaboración con Tomás Fernández, es autor de la edición crítica con introducción, traducción, notas y edición diplomática de la *Vida de Andrónico y Atanasia* (BHG 123j)

(Torino, 2021) y de la *Vida de Juan el Limosnero* (Granada, 2025).

► ORCID: 0000-0001-5756-3347

✉ [pablo.a.cavallero@gmail.com]

Ana Carolina Delgado. Doctora en Filosofía (Universidad de Navarra, España). Realizó una estancia postdoctoral en la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität (Bonn, Alemania). Actualmente ejerce funciones de investigación en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, y es profesora en la Universidad del Salvador, Argentina. Sus líneas de investigación se centran en la filosofía platónica y el helenismo alejandrino. Entre sus publicaciones recientes se cuentan una edición anotada del *Gorgias* de Platón (2026), una edición inédita en español del tratado *Sobre la realeza* atribuido a Diotogeno (2025), un volumen monográfico *Usos polémicos de los textos de la antigüedad clásica: entre la filología y el imaginario* (2022), co-editado con M.A. Fierro y M. Sverdlhoff, una edición bilingüe anotada del *Ión* de Platón (2017) y numerosos artículos en revistas indexadas de la especialidad.

► ORCID: 0000-0003-1404-0022

✉ [anacarolina.delgado@usal.edu.ar]

María Angélica Fierro. Doctora en Filosofía (Universidad de Durham, Reino Unido). Profesora Adjunta Regular de Historia de la Filosofía Antigua en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Miembro del Comité Académico de *Plato Journal*,



del Board de la Society for Ancient Greek Philosophy por América Latina y Permanent Fellow del Visiting Scholars Board de la Cátedra UNESCO ARCHA de la Universidad de Brasilia. Autora de artículos, capítulos, libros y dossiers especializados; directora de tesis de grado y posgrado. Traductora con comentarios y notas de *Fedro* de Platón (Buenos Aires, Colihue 2022).

► ORCID: 0000-0002-9805-2081

✉ [msmariangelica@gmail.com]

Tardoantigüedad y Edad Media y Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres. XI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: “Saberes, diálogos e interpelaciones para navegar en tiempos de incertidumbres”. De este último hay una publicación en actas en prensa con el título *Polis y territorio amatorio en Quéreas y Calírroe*.

► ORCID: 0009-0008-8797-4129

✉ [santiago.poncini20@gmail.com]

María Belén Landa. Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina y Magistra en Estudios Clásicos con orientación en Filología Clásica por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ayudante de Primera Regular de Lengua y Cultura Griegas (I a V). Autora del capítulo “La apropiación del cuerpo del ‘otro’ en los discursos de venganza. Palabras performativas en Medea y Electra” (2020) y del artículo “La construcción heroica de Bárbara y de Jasón Ahumada en La Frontera, de David Cureses” en *Gramma* 31/8.

► ORCID: 0009-0007-9576-6445

✉ [belilanda@gmail.com]

Santiago Uriel Poncini. Estudiante de grado de la carrera de Letras Clásicas en Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscrito de la Cátedra Rodríguez Cidre-Buis de “Lengua y Cultura Griega I-V” con el tema “Los lamentos en *Quéreas y Calírroe*”. Su directora de adscripción es la Mg. Pf. María Belén Landa. Ha participado de congresos como *II Coloquio para Jóvenes Investigadores sobre Antigüedad Clásica*,



NORMAS PARA COLABORADORES



1. El consejo editorial acepta el envío de artículos sobre la antigüedad clásica grecolatina y tradición clásica en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC: español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán. Se aceptan también traducciones de textos clásicos breves, con aparato crítico, de lengua de origen griego o latín y que no tengan versión publicada en lengua española. Las reseñas se realizan sobre libros que *Circe* recibe por intercambio y de autores a quien se las hemos solicitado expresamente.
2. El comité editorial determina si el trabajo se adecua a los intereses temáticos y metodológicos de la publicación y gestiona, en consecuencia, la evaluación externa. El método de referato empleado es “doble ciego por pares” (*double blind peer review*): se mantiene el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.
3. Los artículos deben ser trabajos originales e inéditos. No se acepta una “segunda versión corregida” de la exposición presentada en un congreso. El trabajo se envía a través del módulo “Envíos” ubicado en la pestaña “Acercá de” en la página web de la revista (<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/about/submissions>) y contemporáneamente en archivo adjunto a alessomarta@gmail.com.
4. Extensión de las contribuciones:
 - Artículos: hasta 80.000 caracteres con espacios (incluidas notas y bibliografía).
 - Traducciones originales: hasta 80.000 caracteres con espacios (incluidas las notas).
 - Reseñas: hasta 9.000 caracteres con espacios (sin notas ni bibliografía).
5. El estilo general del artículo –incluidas notas y bibliografía–, debe seguir las siguientes pautas:
 - Programa en el que se guarda el archivo: Microsoft Word para Windows.
 - Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12 (texto), Times New Roman 10 (notas), Times New Roman 11 (bibliografía). Interlineado sencillo.
 - Fuente Unicode para los términos en griego (*i.e.* εἶδη) en el mismo tipo y tamaño que el resto. Evitar citas extensas.
 - Subtítulos en negrita alineados a la izquierda. Se acepta numeración sólo si es absolutamente necesaria para la intelección del texto.
 - Las citas que superen las tres líneas de texto irán con sangría de 2 cm. a la izquierda, en letra redonda y tamaño de 12 puntos, sin comillas. Si la cita no supera las tres líneas irá integrada en el cuerpo del texto entre comillas altas (“ ”).
 - Los términos que se desean resaltar irán entre comillas simples (*i.e.* la ‘ficcionalización’), nunca en cursiva, negrita o versalita.
 - No más de dos firmantes por artículo.
 - Autores y títulos de obras sin abreviar (*i.e.* Platón, *República* 562b y no Pl., *Rep.* VI 562b).
 - Títulos de obras en la misma lengua del artículo si hay traducción: (*i.e.* Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses* y no Cicerón, *De natura deorum*).
 - Guiones parentéticos de tamaño mediano sin espacio intermedio (*i.e.* cuya utilización –como ya hemos visto– comprende...).

- Llamadas a nota al pie antes del punto, coma y punto y coma (*i.e.* y otros sucesos particulares²);).
- Apellidos de los autores modernos en versalitas, tanto en el cuerpo del texto y notas como en la bibliografía.
- Comentarios bibliográficos preferentemente en las notas a pie de página, utilizando comillas si hay cita textual y entre paréntesis año y página. Si la cita está en una lengua distinta al texto, va en cursiva. Ejemplos:

Cfr. CAIRNS (2019: 48-49) por más referencias.

BEAUMONT (2021: 92) ve el castigo de Zeus como un intento de “*to reduce Prometheus to a human mental state*”.

GARCÍA CALVO (1987: 26) analiza los versos finales del *carmen* 58: “*Nunc in quadriuiis et angiportis/ glubit magnanimi Remi nepotes*”.

Roma es “una ciudad de espectáculos” (WHITMARSH 2001: 78).

6. Al final del artículo deberá consignarse la bibliografía, discriminada en 1) **Ediciones y traducciones** y 2) **Bibliografía citada** en orden alfabético de autores y en orden cronológico cuando se citen varios trabajos del mismo autor. Apellido/s en versalitas, la ciudad de edición en lengua original. Hacer constar fecha de la primera edición.

Ejemplos:

Ediciones y traducciones (citar por editor y/o traductor)

MAZON, P. (ed.) (1993 [1928]). *Hésiode. Théogonie, Les travaux et les jours*. Paris: Les Belles Lettres.

SINNOTT, E. (trad.) (2022). *Aristó-*

teles. Metafísica. Edición bilingüe. Buenos Aires: Colihue.

USSHER, R.G. (ed., trad.) (1990). *Sophocles: Philoctetes with an Introduction, Translation and Commentary*. Warminster: Aris & Phillips.

Consignar sitio web si es publicación on line:

ABRITTA, A. et al. (2023). *Iliada. Canto 18. Texto bilingüe comentado*. Disponible en: <https://texto.iliada.com.ar/canto18.html>

Bibliografía citada (punto después de la fecha de edición; títulos de artículos y capítulos entre comillas; títulos de libros en cursiva; empresa editorial después de dos puntos tras ciudad de edición; nombre completo de la publicación periódica; punto y coma antes del número de páginas).

Libros:

CAIRO, M. E. (2021). *Dioses y hombres en la Eneida de Virgilio. Un estudio del discurso profético*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Capítulos de libros:

BORGEN, P. (2000 [1998]). “Prose-lytes, Conquest, and Mission” en BORGEN, P., ROBBINS, V. K. y GOWLER, D. B. (eds.). *Recruitment, Conquest, and Conflict. Strategies in Judaism, Early Christianity, and the Greco-Roman World*. Atlanta: Scholars Press; 57- 77.

Artículos en revistas científicas:

BUIS, E. (2013). “The Lord of the Wings: Political Leadership and the Rhetorical Manipulation of Athenian Law in Aristophanes’ *Birds*”. *Center for Hellenic Studies*

7. Deben constar en el archivo el título del trabajo en español y en inglés; resumen y *abstract* (en un solo párrafo de no más de 100 palabras cada uno) y cinco palabras-clave en español y en inglés.
8. En archivo aparte deben consignarse los datos personales del autor o autora, pertenencia institucional, número de registro ORCID, título de una o dos publicaciones, al modo en que aparecen en el apartado **Colaboradores** los *curricula* abreviados.
9. La aceptación de los trabajos surgirá de la evaluación externa (sistema de doble anonimato) de un miembro del comité de referato internacional y/o un especialista en el tema. Se tendrá en cuenta para la aprobación de los artículos los aspectos formales y estilísticos, la coherencia entre los objetivos planteados y su consecución, la seriedad de la bibliografía y ediciones consultadas y la contribución al área de investigación específica. Los autores recibirán siempre íntegros los informes de los evaluadores.
10. Si el artículo resulta aceptado con modificaciones, el autor deberá tener en cuenta las observaciones y si mantiene su posición en determinado aspecto, deberá ser convenientemente fundamentada y aceptada por el referatista. Una vez remitido el artículo corregido, el comité editorial decidirá su aceptación definitiva previo envío al evaluador que recomendó los cambios.

los de dos a cinco meses. En cada artículo aparecerá la fecha de su recepción, evaluación y aceptación.

Circe tiene una periodicidad semestral en su versión electrónica. Suele tener un plazo de espera para la publicación de artícu-