

Gorgias y la estetización de la política

Lucas M. Alvarez (UBA – CONICET)

Antes de comenzar, deberíamos situar este trabajo en el marco de una Tesis de Maestría en la que pretendo equiparar cierta perspectiva utilizada por los sofistas a la hora de analizar la vida política de la Atenas del siglo V a.C. con los enfoques *performativos*.

Entonces, la primera pregunta que debemos hacernos es ¿qué significa performance? Performance es un término polisémico que, en lengua inglesa, significa tanto ejecución, realización y desempeño como obra teatral o actuación.¹ Debido a esta polisemia, el término suele aplicarse como paradigma teórico en campos que van desde lo estético pasando por otros vinculados a la productividad y la eficiencia hasta alcanzar, finalmente, el análisis de ciertos fenómenos de la vida cotidiana. En los estudios culturales la performance es utilizada como paradigma analítico para aproximarse a todas aquellas actividades que involucran procesos comunicativos entre quien ejecuta un acto y quien lo presencia, en este sentido, a partir de mediados del siglo pasado, algunos lingüistas, sociólogos y antropólogos comenzaron a utilizar metáforas teatrales para analizar el habla, los comportamientos sociales y las prácticas rituales.²

Ahora bien, la distancia entre esta categoría de análisis y los estudios clásicos fue saldada a fines de la década del noventa en el volumen titulado *Cultura performativa y democracia ateniense*. Allí, uno de sus editores, Simon Goldhill, evitando una acusación de anacronismo, justificó el uso de un término como performance para analizar materiales antiguos alegando que es una categoría heurística clave para explorar las áreas de actividad y los valores sobre los que se apoya la cultura democrática ateniense. En esta línea, y teniendo en cuenta esos procesos que habíamos señalado entre quienes ejecutan un acto y quienes lo presencian, el autor señala que tanto la Asamblea, la Corte, las competencias atléticas, los rituales y ceremonias religiosas como los festivales dramáticos, dependen de una puesta en escena para que su funcionamiento sea visto, evaluado y, eventualmente, disfrutado.³ Entonces, el enfoque performativo deriva en el planteo de una analogía o isomorfismo (como le gusta llamarlo a los antropólogos) de las instituciones públicas de la política ateniense que ha sido largamente estudiado⁴ haciendo hincapié en la forma y el carácter general que comparten estos ámbitos y explorando su componente visible como una forma en la que el pueblo

¹ Szurmuk, M. y Mckee Irgwin, R. (coord.) (2009): 205

² *Ibidem*

³ Goldhill, S. y Osborne, R. (edd.) (1999)

⁴ Cf. Garner, R. (1987) y Ober y Strauss (1989)

participa y experimenta el mundo político y cultural.⁵ Muchos de estos estudios han demostrado que las relaciones entre esos ámbitos no son unidireccionales, sino dialécticas y que, por ejemplo, la práctica legal influyó sobre el teatro de la misma forma en la que el drama condicionó lo que sucedía en la Corte.⁶

Ahora bien, teniendo en cuenta esta propuesta de Goldhill, podemos sostener que el uso de una categoría como *performance* en el estudio de la Atenas clásica no es arbitrario, en la medida en que permite iluminar toda una serie de características propias y definitorias de la *pólis*. Sin embargo, es posible preguntarse, por otro lado, si el isomorfismo es un concepto que imponen los estudios modernos o si, por el contrario, ya los propios griegos eran conscientes de esas similitudes entre las instituciones que le daban vida a su ciudad. Aquí creemos que los griegos sí eran conscientes de esto y que las primeras puestas en evidencia de este isomorfismo fueron esbozadas por ellos. Comenzando por el final de nuestro recorrido, presentaremos dos ejemplos del siglo IV a.C., el primero de ellos proveniente del diálogo *Leyes* de Platón y el segundo de las comedias de Aristófanes. Luego nos ocuparemos de los antecedentes de esos ejemplos presentes en la reflexión de los sofistas estudiando especialmente el caso de Gorgias.

En el libro III de *Leyes*, un diálogo tardío de Platón, se presenta una especie de panorama histórico que explica el origen de la legislación y las causas de los errores y aciertos de los mejores sistemas legislativos entre los que se mencionan el de Lacedemonia, el de Persia y el de Atenas. Al ocuparse de este último, el personaje llamado Ateniense sostiene que en época antigua el pueblo no era amo, sino esclavo por propia voluntad de la ley (700a) y cita el caso de la música. En ella todo se encontraba reglado y nadie osaba utilizar mal un tipo de melodía para un género que no fuera el suyo (700c). En este sentido, se castigaba al que no obedecía y no había gritos incultos de la masa ni aplausos para dar apoyo. Sin embargo, más tarde, los propios poetas se convirtieron en los iniciadores de la “ilegalidad contra el arte” (700d) mezclando todo con todo hasta que finalmente la forma más correcta de juzgar fue el placer de quien goza. De esta forma, se propagó por la plebe (*polloîs*) la osadía de creerse que eran capaces de juzgar y los “teatros silenciosos se volvieron clamorosos, como si conocieron lo bello y lo que no lo es en las artes y una teatrocracia (*theatrokratía*) suplantó en la música a la aristocracia” (701a). La aparición de este neologismo, hablamos de *theatrokratía*, es clave para nuestro análisis, pues parece insinuar cierta consciencia del isomorfismo. El ejemplo está, en principio, circunscripto al ámbito de la música. El ateniense supone que la teatrocracia (en donde todos juzgan creyéndose sabios) suplantó a la aristocracia que debe entenderse teniendo en cuenta lo dicho por el mismo personaje en el libro II, donde acepta que es

⁵Cf. Hammer, D. (2009)

⁶Hall, E. (2006): 354-5

necesario juzgar la música por el placer, pero no por el placer de cualquiera, sino por el de aquellos que están suficientemente educados (659a). Líneas después, el personaje admite que esta deformación propia de la música se expandió a otros ámbitos y la teatrocracia parece equipararse a una democracia radicalizada en donde todos se creen expertos en todo; en donde reina la libertad y se pierde el temor hacia la ley y en donde se engendra la desvergüenza, es decir, el no temer la opinión del mejor (701a). Las nefastas consecuencias señaladas por el ateniense no acaban allí, supone además que los ciudadanos dejan de querer servir a los magistrados; evitan el servicio y la amonestación del padre, la madre y los mayores; intentan no obedecer a las leyes y, finalmente, no se preocupan ni de los juramentos ni de los dioses (701b-c).

Esta escalada de males tiene su origen en la implantación de una teatrocracia que a diferencia de la nomocracia que se plantea en el libro IV no se rige por la ley, sino por los modos de ser propios del teatro. De esta forma, el personaje platónico parecería estar extendiendo el funcionamiento de los festivales dramáticos, en donde el clamor popular juega un papel preponderante a la hora de juzgar a los ganadores, hacia el resto de los ámbitos de la vida pública, equiparando a la democracia con el teatro. En ambos, el poder parece residir en la mayoría, pero según reza el ateniense en el libro II los jueces no deben ser alumnos de la muchedumbre de espectadores, sino, muy por el contrario, maestros de ellos (659a). Se entiende entonces que las decisiones (y, vale aclararlo, no sólo las estéticas) no deben estar en manos de la mayoría que se siente experta en todo, sino en las de los mejor educados.

Este principio de analogía entre lo que ocurre en el teatro y en la ciudad, el isomorfismo entre las instituciones públicas de la Atenas clásica, es puesto también en evidencia en la comedia de Aristófanes. La escena inicial de *Acarnienses*⁷, por ejemplo, parece identificar el emplazamiento del teatro con el de la Asamblea presentando al protagonista Diceópolis sentado en soledad a la espera de que se abra la sesión para que sea tratada la propuesta de paz con los lacedemonios. La identificación no sólo se reduce a una cuestión espacial (se supone que la Asamblea sesionaba en el mismo lugar en el que se presentaban las obras teatrales), sino que involucra también a los actores que intervienen en ambos espacios. Cuando finalmente se abre la sesión y la moción de paz es rechazada, se presentan unos embajadores de Atenas ante el rey persa llegados recientemente de su misión y acompañados de Pseudartabas, el “brazo derecho” del rey. Este personaje, como su nombre lo indica de antemano, no es más que una farsa, un griego disfrazado de persa que es descubierto por el propio Diceópolis (vv. 100-129). La analogía que parece establecerse aquí es entre los actores que en escena hacen de otros y aquellos que participan en la Asamblea y pueden, mediante falsas

⁷ Primera comedia conservada de Aristófanes y ganadora en las Leneas del 425 a.C.

apariencias, actuar también de otros. Líneas después, una vez que el protagonista consigue un acuerdo de paz privado, esta tendencia de los ciudadanos a componer y ser guiados por apariencias falsas es aprovechada y utilizada por el mismo Diceópolis. Cuando los atenienses tratan de apedrearlo, el campesino recurre a Eurípides en busca de los andrajos de un hombre miserable para producir un efecto patético y, de hecho, logra, representando a un mendigo, que parte del coro acepte su causa.

Esta especie de parodia no sólo de las asambleas populares sino también de las relaciones interpersonales en el marco de la *pólis* tiene como eje el funcionamiento del teatro y sus actores y, en otra de las comedias aristofánicas, recibe un tratamiento aún más explícito. Hablamos de *Asambleístas*, donde un grupo de mujeres, hartas de la administración masculina de los asuntos de la ciudad, decide acudir a la Asamblea con el objeto de tomar el poder en sus manos. Sin embargo, teniendo en cuenta que sólo los ciudadanos tenían el derecho de hablar y discutir en ese órgano, el grupo comandado por Praxágora debe travestirse para aparecer como hombres con sus respectivas vestimentas, modales y formas de hablar. El ensayo del rol masculino comienza una vez que todas se han reunido (v. 57) y el episodio es hilarante: las mujeres comentan que han tenido que tomar sol y abandonar la depilación (vv. 60-67); hablan de sus barbas postizas (vv. 68-73); dejan ver partes de su cuerpo delatando su sexo (vv. 88-100) y, a la hora de practicar sus discursos, juran por las diosas (v. 155) o se refieren a ellas como mujeres y no como los hombres que intentan parecer (v. 165). El planteo que presenta Aristófanes es por demás complejo, pues el espectador está en presencia de hombres (recordemos que las mujeres no actuaban en el teatro) que representan en escena a mujeres que, a su vez, se encargan de transformarse en hombres para acudir a la Asamblea. La propuesta del poeta encierra evidentemente sentidos meta-teatrales (el ensayo del grupo comandado por la heroína remite a un ensayo teatral previo a la puesta en escena), pero la centralidad de un órgano como la Asamblea nos permite vincular la comedia tanto con los enfoques performativos como con el isomorfismo entre las instituciones públicas que hemos señalado. Las mujeres de Praxágora deben aparentar ser hombres, deben ejecutar el rol de hombres para ingresar en la Asamblea, no sólo porque allí únicamente “actúan” los ciudadanos, sino porque en general actuar en público implica, como ya hemos visto con Diceópolis, la interpretación de un papel.

Finalmente, podríamos mencionar de manera sucinta el argumento de *Aves* en donde la identificación entre la ciudad y el teatro vuelve a ser manifiesta. En el comienzo de la obra, Pisetero y su compañero Evélpides escapan de su ciudad agobiados por la proliferación judicial y buscan un lugar libre de ocupaciones y preocupaciones (*tópos aprágmon*) (v. 40). En medio de un no-lugar, y gracias a la ayuda de la Upupa (metamorfosis del rey Tereo), Pisetero comienza la construcción de una nueva *pólis* en el aire, es decir, en el *pólos*, lugar de las aves, pero, como señala Slater, esa nueva

ciudad se construye explícitamente sobre el escenario teatral. Para este autor, los actores encuentran un lugar en medio de un no-lugar (de allí la dimensión utópica de la comedia), ubicándose en el escenario, asumiendo el lugar propio de los actores sobre la escena.⁸ Antes de cumplirse los sacrificios propios de cualquier fundación de una ciudad, aparecen ciertos personajes (un poeta, un intérprete de oráculos, un inspector, un vendedor de decretos) que son rechazados por Pisetero y luego de la creación definitiva, en el clímax de la obra, aparecen el Parricida, el poeta Cinesias y el Delator. Este último le pide alas a Pisetero y el héroe cómico le responde que le dará alas con palabras (v. 1436). De nuevo para Slater, estas líneas no sólo indican que las alas son fabricadas con las palabras, sino que la ciudad toda es producto de un *lógos* emitido sobre el escenario, la ciudad no está entre el cielo y la tierra, sino entre el *theologeîon* y la *orchestra*.

Estos indicios encontrados en Platón y Aristófanes, tanto de un enfoque *performativo* como del isomorfismo que proponen los estudios modernos de la Atenas clásica, tienen sus orígenes en las reflexiones de los sofistas. El teatro, eje de estas propuestas, ha sido relacionado de manera frecuente con el movimiento sofístico, pero considerando esa relación de manera unidireccional, pues se han distinguido fundamentalmente las repercusiones del pensamiento de los sofistas sobre las piezas dramáticas⁹. Por el contrario, aquí suponemos que el funcionamiento del drama pudo haberle ofrecido a la sofística un modelo para comprender aquella sociedad en la que se incorporaban con ojos casi siempre extranjeros. Un ejemplo de esto lo ofrece Antifonte en uno de sus discursos retóricos en el que incorpora, por vez primera, a un personaje del trasfondo mítico y teatral del mundo griego. En el discurso titulado *Acusación de envenenamiento contra la madrastra* (I), el sofista recurre a la figura de Clitemnestra para calcar un episodio real y obtener, en un caso con una débil justificación legal, el veredicto de los jueces. Resulta claro que para Antifonte las performances de la oratoria legal y el teatro mantenían un paralelo y que la tragedia funcionaba, a los ojos del sofista, como el paradigma cultural del pueblo griego.¹⁰

Sin embargo, el ejemplo más claro de esa nueva dirección propuesta respecto del vínculo entre el teatro y la sofística nos la puede ofrecer Gorgias. El sofista de Leontinos mantuvo una relación estrecha con el universo del drama. Se dice que pronunció el primer discurso de improvisación justamente en el teatro de Atenas (DK A1a); gracias al testimonio no sólo de Filóstrato, sino también de Platón y Aristófanes, se sabe de su cercanía e influencia sobre Agatón, el

⁸ Slater, N. (1997): 76

⁹ Gastaldi, V. y Gambon, L. (2006)

¹⁰ Cf. Hall, E. (2006) y Buis, E. (2010)

famoso tragediógrafo ateniense¹¹, y de su particular interés sobre la tragedia de Esquilo.¹² Más allá de estos testimonios, el fragmento más claro y el que nos permite invertir esa relación entre teatro y sofística es el transmitido por Plutarco en *De la gloria de los atenienses* (DK B23):

La tragedia floreció y gozó de fama, al ser un espectáculo maravilloso para los ojos y los oídos de los hombres de la época y al prestar a los mitos y pasiones que representaba un engaño (*apáte*) que, como Gorgias dice, quien lograba producirlo era más justo (*dikaióteros*) que el que no lo lograba y el engañado más sabio que quien no lo era. En efecto, el que lograba engañar era más justo porque, habiendo prometido el engaño, conseguía producirlo. El engañado, más sabio, porque el ser que no está falto de sensibilidad se deja conquistar mejor por el placer de las palabras.¹³

Habíamos sostenido que es posible pensar que el funcionamiento del teatro se hubiera convertido ya para los sofistas en un modelo para comprender la sociedad ateniense adelantándose así a los estudios sobre la performance y, en esa línea, presentamos la inclusión de Clitemnestra en un discurso de Antifonte. Sin embargo, el fragmento de Gorgias que acabamos de citar habilita una interpretación política aún más integral y nos permite, de esa forma, abonar nuestra hipótesis sobre el prematuro enfoque performativo elaborado por el movimiento sofístico.

En primer lugar, es preciso señalar una notable semejanza entre este fragmento B23 y el B23a transmitido también por Plutarco, pero adjudicado por él a Simónides aunque críticos como Untersteiner suponen que el dicho fue erróneamente transferido de Gorgias al poeta.¹⁴ Plutarco sostiene que al preguntarle “¿Por qué son los tesalios los únicos a los que no engañas?”, Simónides habría respondido: “Son demasiado ignorantes para ser engañados por mi” (B23a). Si la anécdota le perteneciera realmente a Simónides, podría pensarse que la cuestión del engaño que atraviesa ambos fragmentos se está extendiendo desde la tragedia a la poesía lírica manteniéndose, claro está, dentro de los límites de la estética. En cambio, si fuera Gorgias el responsable de esa respuesta y teniendo en cuenta su labor como *rhétor*, podríamos suponer un desplazamiento de la *apáte* desde lo estético a lo político. Para reconstruir una supuesta exposición de índole retórica del sofista de Leontinos frente a los tesalios puede tomarse el caso de su famosa embajada en Atenas. Como sabemos, Gorgias había sido enviado en el 427 a.C. para obtener apoyo en la contienda que Sicilia había entablado con Corinto y los atenienses le respondieron de manera contundente con el envío de una flota de veinte

¹¹ Cf. DK A1; Platón, *Simposio* (198c) y Aristófanes, *Tesmoforiantes* (vv. 198 ss.)

¹² Cf. DK 24 y Rosenmeyer, T. G. (1955): 225

¹³ Trad. por Melero Bellido (1996), aquí y en citas ss.

¹⁴ Cf. Untersteiner, M. (1949)

trirremes. Entre las razones del éxito de esta embajada, Enos menciona el interés que Atenas tenía, desde hacía años, sobre Leontinos y no sólo por sus recursos comerciales (era una de las zonas más ricas en producción de trigo), sino también por su posición estratégica y su política democrática. Además, Enos tiene en cuenta la vinculación de dialectos, gracias a la herencia jónica compartida por Leontinos y Atenas, que ayudó a la penetración del sofisticado uso del lenguaje por parte del sofista.¹⁵ Sin embargo, si se considera la situación por la que estaba atravesando la *pólis* ateniense (corría el cuarto año de la guerra del Peloponeso y la peste ya había diezclado a la población incluyendo a su líder Pericles) no puede soslayarse la propia capacidad oratoria de Gorgias que, en circunstancias absolutamente desfavorables, deslumbró a la Asamblea y obtuvo lo que buscaba.¹⁶ Siguiendo los razonamientos de Gorgias, podría suponerse entonces que los atenienses aceptaron su propuesta porque fueron lo suficientemente sensibles, mientras que los tesalios no lo hicieron por ignorantes. Los atenienses se dejaron engañar, persuadir o convencer, mientras que los tesalios no pudieron hacerlo.

En segundo lugar, más allá de estas consideraciones externas al fragmento B23, debemos ocuparnos de la estructura interna de este razonamiento gorgiano, fundamentalmente de la aparición de dos conceptos: el de *apáte* y el de *díkaios*. En su estudio sobre el uso del engaño en Gorgias y Esquilo, Rosenmeyer supone que la *apáte* se relaciona, ya desde Homero, con la controvertida cuestión de la vinculación entre los nombres y las cosas. El autor supone que en la poesía épica el discurso implica siempre una sospecha y, por ello, para dar una aserción irrevocable, completa y no engañosa, Zeus sólo asiente con la cabeza. No obstante, el ejemplo que nos ofrece a la hora de citar un uso de la *apáte* que, en la épica, se acerque al de Gorgias, parece implicar algo más que esa relación entre el lenguaje y lo real. Rosenmeyer cita el pasaje del canto XXII de *Ilíada* en el que Atenea, en medio de la lucha entre Héctor y Aquiles, se le aparece al primero bajo al aspecto de Deífobo y cuando Héctor se da cuenta de ello exclama: “Atenea me ha engañado (*exapátēsēn*)” (299).¹⁷ La elección es acertada, pero Rosenmeyer no parece vislumbrar el verdadero alcance de la conexión con el razonamiento de Gorgias aunque mencione que en el pasaje el engaño está relacionado con la cuestión del disfraz y, líneas después, al retomar la dimensión divina de *Apáte* como hija de la Noche y hermana del Amor¹⁸, recupere su conexión con la sensualidad, el encanto y la magia. A pesar de todo esto, sigue vinculando estrechamente la *apáte* gorgiana con la incapacidad del *lógos* de reflejar lo real.¹⁹

¹⁵ Enos (1992): 5

¹⁶ Worthington, I. (2007): 258

¹⁷ Rosenmeyer, T. G. (1955): 227-8

¹⁸ Cf. Hesíodo, *Teogonía*, v. 224

¹⁹ Rosenmeyer, T. G. (1955): 233. Sobre la *Apáte* personificada en Hesíodo cf. también Lesky, A. (1963): 122

La aparición del engaño en el fragmento B23 puede vincularse con pasajes del tratado *Sobre el no ser* o con otros del *Encomio de Helena (EH)* en donde el *lógos* adquiere un carácter engañoso en la medida en que, imposibilitado de comunicar lo que es, se convierte en un poderoso soberano liberado de los “lastres del conocimiento y la comunicación”²⁰ y, gracias a esta autonomía, todos los discursos son, como nos dice Rosenmeyer, *apateloí*. De hecho, entre las razones que se mencionan en el encomio para absolver a Helena, Gorgias incluye un *lógos* que, nos dice, pudo haberla persuadido y engañado (*apatésas*) (§8). Sin embargo, en el razonamiento sobre la tragedia que estamos estudiando, la *apáte* podría también estar apuntando hacia otra dimensión. Los clasicistas suelen sostener con insistencia la naturaleza retórica de la tragedia griega²¹, pero el drama antiguo era por sobre todas las cosas un espectáculo visual. Al asistir al *théatron* (cuyo significado es, precisamente, “lugar para mirar”, especialmente una representación teatral²²) los atenienses se enfrentaban a un show de máscaras, vestimentas, escenarios y maquinarias y, en este sentido, no sólo era significativo lo que los actores decían, sino también cómo se mostraban y cómo personificaban a otros. Entonces, pensar que Gorgias, al hablar de la *apáte* en la tragedia, se está refiriendo sólo al engaño en palabras implica creer que el sofista olvida la insoslayable dimensión visual del drama e implica además pasar por alto las palabras con las que Plutarco inicia la referencia al razonamiento: la tragedia, dice, es una maravilla (*thaumastós*) para los oídos (*akróama*) y para los ojos (*théama*). Teniendo en cuenta estas dos dimensiones, la *apáte* estaría señalando una particularidad tanto de lo que oímos como de lo que vemos. Y es por esta razón por la que el ejemplo de *Ilíada* presentado por Rosenmeyer guarda una profunda similitud con el uso gorgiano, pues Atenea engaña al hablar como Deífobo y al aparecer como él, mientras que, en la tragedia de la que habla Gorgias, los actores engañan al hablar y al presentarse jugando a ser otros. Incluso esta dimensión visual también aparece en *EH*, junto con el *lógos*, entre los motivos para excusar a su protagonista. El sofista advierte que lo que vemos (*orômen*) deja una impronta que modifica el carácter del alma (§15) y al precisar el poder subyugante de las imágenes (*eikónes*) sostiene que éstas pueden o bien provocar terror y privar del entendimiento (al enfrentarse, por ejemplo, a filas enemigas equipadas con armaduras de bronce y hierro (§16-17)) o bien producir deleite como ocurre con las obras de pintores y escultores que, al crear cuerpos similares a los humanos, encienden el amor y el deseo (§18-19).

Volviendo a la cuestión del engaño, podría pensarse que las distancias entre las palabras y las cosas, por un lado, y lo que aparece y lo real, por el otro, distancias que conlleva toda *apáte*, son epistemológicamente reprochables y moralmente condenables. Sin embargo, al referirse a la

²⁰ Cordero, N. L. (1978): 142

²¹ Collard, C. (2003): 81

²² Cf. LSJ (1996)

persuasión gorgiana como una forma de engaño, Verdenius afirma que esa *apáte* no significa de ningún modo que los pensamientos de la audiencia sean más correctos y verdaderos que los inducidos por el orador, pues originalmente *apáte* se refería a una situación en la que un individuo era desviado de su pensamiento sin percatarse de ello.²³ Mientras que, Untersteiner, a la hora de repasar la historia del concepto, sostiene que no se identifica sin más con lo falso, sino que, antes de las exigencias éticas del siglo VI a.C., apuntaba al costado irracional de la existencia, al juego de la fantasía y a la actividad creativa como acto del espíritu que transforma cualquier cosa en otra.²⁴ Ahora bien, más allá de estas interpretaciones, es el propio Gorgias quien, en el fragmento B23, defiende la producción de engaño denominándola justa. Recordemos que aquel que lograba producir ese engaño era más justo (*dikaióteros*) que el que no lo lograba, pues cumplía lo prometido; pero ¿cómo debe comprenderse esta calificación del sofista? Verdenius advierte que en circunstancias ordinarias el engañador es considerado injusto, pero como el engaño es esencial a la tragedia lo que el poeta pone en práctica es considerado justo y, por ello, *díkaios* tiene la connotación de “normal” o “natural”.²⁵ Lo cierto es que el término es utilizado desde Homero para hacer referencia a los individuos que observan las costumbres, especialmente las reglas sociales, y luego para señalar lo justo y bien balanceado, lo preciso, apropiado, conveniente o ajustado.²⁶ El campo de aplicación del término *díkaios* parece tener poca relación con la estética y menos aún con la tragedia y si bien Verdenius piensa que el sofista de Leontinos transfiere su concepción del discurso retórico al discurso poético y elige la tragedia como modelo por sus efectos emocionales, también es posible pensar que Gorgias utiliza el teatro como modelo para referirse no sólo al discurso retórico, sino también al campo de la política en general. En este sentido, se daría un cruce entre un término como *apáte* que, apuntando al juego de la fantasía y la creación, se extrapola al campo retórico y político y un término como *díkaios* que, señalando la conducta del hombre en sociedad, se extrapola a lo estético.

Teniendo en cuenta este cruce entre la *apáte* y lo político y entre *díkaios* y lo estético cobra más sentido el desplazamiento de la *apáte* que habíamos adelantado al leer el fragmento B23 junto con el B23a, pero aún nos resta situar en este ámbito político *estetizado* la dimensión visual de esta *apáte*. Sin perder de vista las analogías entre la Asamblea, la Corte, los rituales y ceremonias religiosas, los festivales dramáticos y, nos atrevemos a decir, la vida pública toda del ciudadano ateniense del siglo V, podemos partir de los casos debatidos en la Corte y señalar, como lo hace Hall, que la forma en la que los discursos eran pronunciados era tan importante como su contenido y que,

²³ Verdenius, W. J. (1981): 116

²⁴ Untersteiner, M. (1949): 134-43

²⁵ Verdenius, W. J. (1981): 117

²⁶ Cf. LSJ (1996)

por ello, es posible conceptualizar al litigante como un actor ejecutando un papel, a su plataforma como un escenario, a la Corte como un teatro y a todo el procedimiento como una experiencia dramática.²⁷ De esta manera, no es difícil ver cómo la dimensión visual de la *apáte* en la tragedia tiene su correlato en la vida política. Los ciudadanos aparecen en la arena pública necesariamente representando un papel, ejecutando un rol y esta ejecución implica, de la misma forma que la tarea del actor sobre la escena, la actividad creativa de la *apáte*, pero para comprender claramente este modo de ser de la ciudadanía nada mejor que retomar los pasajes de la comedia de Aristófanes que habíamos citado al comienzo.

En su estudio sobre las relaciones entre Aristófanes y la sofística, De Carli piensa que varias de las discusiones sobre estética que se plantean en las comedias, sobre todo en *Ranas*, habían sido tomadas de las escuelas sofísticas y al plantear una vinculación entre Aristófanes y Gorgias, el autor no duda en hacerlo a través del concepto de *apáte*.²⁸ En este sentido, De Carli menciona al pasar el ejemplo de Diceópolis considerando que allí el comediógrafo no utiliza explícitamente el concepto, pero el travestismo de este personaje como el de las mujeres en *Asambleístas* son clave para nuestro análisis. En ambos casos, Aristófanes pone el acento sobre la representación de papeles entrecruzando teatro y política: un actor representa sobre la escena cómica a Diceópolis que a su vez representa a un mendigo de la tragedia para lograr una actuación exitosa en la arena pública; actores hombres representan sobre la escena a mujeres que a su vez representan a hombres en la Asamblea y la propia heroína confirma que están acostumbradas a engañar (*exapatân*) (v. 238). Estos ejemplos, que podrían considerarse productos de una sátira, junto con el original razonamiento gorgiano, parecen iluminar las contradicciones radicales de la existencia, la trágica (en todo sentido) condición del hombre que, en el ámbito público, no puede *ser* más que representando un papel, que no puede *ser* más que apareciendo.

²⁷ Hall, E. (2006): 357-8

²⁸ De Carli, E. (1971): 66-8

Bibliografía

Primaria

AA.VV. (1980-1999): Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 9 vols.; Crespo, E. (2008): *Homero, Iliada*, Barcelona, RBA Libros; Balzaretto, L. (2007): Aristófanes. Aves, Buenos Aires, Editorial Losada; Barbáibar, F. (2004): Aristófanes. *Las Nubes. Los acarnienses. Los caballeros*, Buenos Aires, Editorial Losada; Diels, H. y Kranz, W. (1951-19526): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 3 vols; Fernández, C. (2009): Aristófanes. *Las Asambleístas*, Buenos Aires, Editorial Losada; Jiménez, A. P. (2000): *Hesíodo. Obras y Fragmentos*, Barcelona, Editorial Gredos; Melero Bellido, A. (1996): *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid, Gredos; Piqué Angordans, A. (1985): *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona, Bruguera.

Lexicografía

Liddell, H. & Scott, J. (1996): *Greek English Lexicon*, 9ªed., Oxford, Clarendon Press. (LSJ)

Secundaria

- Buis, E. (2010): “El recurso a la imagería mítico-dramática como estrategia judicial en *Contra la madrastra* de Antífote”, en *Homenaje a Paola Vianello de Córdoba*, México, UNAM (*En prensa*)
- Collard, C. (2003): “Formal Debates in Euripides’ Drama”, en Mossman, J. (ed.): *Euripides*, Oxford, OUP.
- Cordero, N. L (1978): “Lenguaje, verdad y comunicación en Gorgias”, en *Escritos de Filosofía*, Nº 1, pp. 135-142
- De Carli, E. (1971): *Aristofane e la sofistica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice
- Enos, R. L. (1992): “Why Gorgias of Leontini Traveled to Athens: A Study of Recent Epigraphical Evidence“, en *Rhetoric Review*, Vol. 11, No. 1, pp. 1-15.
- Garner, R. (1987): *Law & Society in Classical Athens*, London and Sydney, Billing & Sons.
- Gastaldi, V. y Gambon, L. (2006): *Sofística y Teatro Griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca, ediUNS.
- Goldhill, S. y Osborne, R. (edd.) (1999): *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press.
- Hall, E. (2006): “Lawcourts Dramas: Acting and Performance in Legal Oratory”, en *The Theatrical Cast of Athens: Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*, Cambridge, CUP, pp. 353-392
- Hammer, D. (2009): “What is Politics in the Ancient World?”, en Balot, R. (ed.): *A companion to Greek and Roman political thought*, Sussex, Wiley-Blackwell, pp. 20-36
- Lesky, A. (1963): *Geschichte der griechischen literatur*, AG Verlag, Bern (citamos según trad. esp. de: Díaz Regañón, J. y Romero B. (1989): *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos)
- Rosenmeyer, T. G. (1955): “Gorgias, Aeschylus, and Apaté”, en *The American Journal of Philology*, Vol. 76, No. 3 (1955), pp. 225-260.
- Slater, N. W. (1997): “Performing the City in *Birds*”, en Dobrov, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, pp. 75-94.
- Szurmuk, M. y Mckee Irgwin, R. (coord.) (2009): *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores.
- Untersteiner, M. (1949): *I Sofisti*, Torino, Guilio Einaudi
- Verdenius, W. J. (1981): “Gorgias’ doctrine of deception” en Kerferd, G. (ed.): *The sophists and their legacy*, Hermes, Einzelschriften, Heft 44, Wiesbaden
- Worthington, I. (2007): “Rhetoric and Politics in Classical Greece: Rise of the Rhetores” en Worthington, I. (ed.) *A companion to greek rhetoric*, Singapore, Blackwell Publishing, pp. 255-271.