



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

SEMINARIO POESÍA Y FILOSOFÍA EN LA GRECIA ARCAICA Y CLÁSICA

**TRADUCIR LA FILOSOFÍA
COMO SERVICIO SOCIAL:
¿POR QUÉ LEER LOS CLÁSICOS?**

**INFORME ACADÉMICO POR SERVICIO SOCIAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA:
MARIANA LIZBETH CALVARIO SOLIS**

**ASESORA:
DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Para concebir, desarrollar y terminar este trabajo de titulación recibí la inestimable ayuda de muchas personas.

Agradezco a la Dra. Irene María Artigas Albarelli por haberme acompañado en el proceso a pesar de los obstáculos. Por sus pacientes comunicaciones, gracias.

También me gustaría agradecer al SEPOFI: al Mtro. Rodrigo Figueroa Corona, por haberle dado vida al Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica; a Polett Marlen García Ramírez, quien estuvo a cargo del proyecto de traducción del SEPOFI; y a los diferentes compañeros de las áreas de Filosofía y Letras Clásicas por su retroalimentación.

A las profesoras Nair María Anaya Ferreira, Julia Constantino Reyes y Claudia Lucotti Alexander por sus valiosas preguntas y observaciones. A Lorena Rivera, por su cuidadosa lectura y comentarios.

A mis padres por recordarme que siempre puedo contar con ellos.

Índice

INTRODUCCIÓN	4
I. ¿POR QUÉ LEER LOS CLÁSICOS?	4
II. ¿CÓMO SE LEE LA FILOSOFÍA?	8
III. ¿QUÉ ES LA TRADUCCIÓN FILOSÓFICA?.....	10
SOBRE LA REALIZACIÓN DEL SERVICIO SOCIAL	13
I. SEMINARIO POESÍA Y FILOSOFÍA EN LA GRECIA ARCAICA Y CLÁSICA (SEPOFI)	13
II. PROYECTO DE TRADUCCIÓN DEL SEPOFI	14
SOBRE LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS FILOSÓFICOS	17
I. METODOLOGÍA	17
A. CRITERIOS DE TRADUCCIÓN	18
B. CRITERIOS DE EDICIÓN	31
CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	47
APÉNDICE 1. HOJA DE REGISTRO DE LA TRADUCCIÓN	49
APÉNDICE 2. TRADUCCIÓN DE “EL DISCURSO DE ALCIBÍADES”	(PP. TRAD. 1-40) 50
APÉNDICE 3. “ALCIBIADES’ SPEECH: A SATYRIC DRAMA”	90

De algún modo, todo lo que uno dice o hace es un homenaje a quienes lo han dicho o hecho antes, con las mismas “palabras” o con otras.

Arquitectura: pensamiento y creación.
Fernando González Gortázar

Introducción

Considero relevante, antes de comenzar a tratar la materia de este trabajo de titulación, plantear algunas interrogantes y proponer puntos de discusión respecto a la traducción de textos filosóficos. Las siguientes preguntas son las que yo misma me planteé durante la prestación del servicio social como traductora del inglés al español para el Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica (SEPOFI), del que hablaré en el apartado “Sobre la realización del servicio social”. Las reflexiones derivadas de las siguientes preguntas determinaron los problemas que enfrenté y las soluciones que propuse al momento de traducir textos sobre filosofía a lo largo de los seis meses que duró mi servicio social. Tanto los problemas como las soluciones serán materia de los capítulos posteriores.

I. ¿Por qué leer los clásicos?

La primera pregunta ha preocupado a numerosos autores, clasicistas, eruditos y literatos cuya enumeración, además de ociosa, es demasiado extensa para incluirla en esta reflexión. Destaca entre todos ellos el autor italiano del que tomo prestadas las palabras para formular mi pregunta, con la ayuda de su traductora. La colección de ensayos *Perché leggere i classici*, del pensador Italo Calvino, se publicó de manera póstuma en 1991 y llegó al mundo hispano bajo el título *Por qué leer los clásicos* gracias a Aurora Bernárdez.

No es mi objeto definir de manera extensa qué es un clásico ni ahondar en las discusiones sobre el término. Baste decir que, para los propósitos de este trabajo, todas las instancias de la palabra “clásico” y sus derivados, salvo que se especifique lo contrario, hacen

referencia no a la imponente lista de obras que componen lo que se conoce como canon, ya sea este local o internacional, sino a la lista, también extensa pero bien delimitada, de obras y autores del mundo grecolatino en específico. Aprovecho la enumeración de Calvino ya que, en su libro, este refiere a muchos autores de la literatura clásica grecolatina —Heródoto, Tucídides, Plutarco, Aristóteles, Homero, Jenofonte y Ovidio, por mencionar algunos—, por lo que no resulta contradictorio aplicar sus reflexiones a un muestreo limitado de la larga lista de clásicos que refiere. Esta acepción más reducida es la que utilizo en los siguientes apartados.

Calvino propone catorce puntos clave para la definición de un clásico en su acepción más amplia. Por cuestiones de economía, solo comentaré tres de ellos, uno, siete y ocho de la numeración original:

1. Los clásicos son esos libros de los cuales suele oírse decir: “Estoy relejendo...” y nunca “Estoy leyendo”. (Calvino 13)

Ante esta afirmación, el mismo Calvino reta a sus lectores: que alce la mano quien haya leído todo Tucídides, todo Heródoto o el sinfín de autores del que están compuestos tanto el canon de la llamada literatura universal como los cánones regionales. Esta sentencia parece pesar el doble cuando hablamos de los autores grecolatinos que moldearon el pensamiento occidental del que depende gran parte del mundo, incluido México.¹ A este peso se agrega, además, una cierta carga de culpabilidad entre quienes pertenecemos a las carreras de humanidades. Sin importar si hemos leído el texto base o cuánta atención hemos prestado en su lectura, ningún estudiante de esta área del conocimiento puede salir de la licenciatura sin

¹ No hay que olvidar que, a pesar de nuestra ubicación geográfica, las escuelas de pensamiento a las que nos adherimos, los autores que leemos e incluso nuestros sistemas educativos fueron determinados por la influencia del pensamiento europeo en los agentes de cambio que han incidido en México. Lo mismo sucede, en mayor o menor medida, en otras latitudes igualmente occidentalizadas.

haberse topado con al menos un trabajo de crítica o análisis sobre lo que Calvino denomina los clásicos. Me atrevo a decir que la lectura de estas obras se da, con mayor frecuencia, a partir de conclusiones extraídas por otros durante sus procesos de lectura y análisis. No puedo sino afirmar que la lectura de textos críticos sobre los clásicos que refiere Calvino es, a su vez, la lectura de las obras y autores que son objeto de estos análisis, con mayor o menor grado de mediación por los argumentos presentados y los intercambios entre al menos dos lenguas, culturas, territorios y épocas.

7. Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres). (Calvino 15)

Al comentar el primer punto mencioné que los clásicos, grecolatinos o no, suelen llegarnos como estudiantes de humanidades mediados por una o más voces críticas. A esto, además, se agregan las presuposiciones basadas en la cultura popular, según las cuales podemos tener una idea, por más vaga que sea, sobre de qué trata un texto, aunque nunca lo hayamos leído de primera mano. Es así como surgen discusiones, en la literatura universal, del tipo “Frankenstein no es el monstruo, sino el creador” o afirmaciones ciegas dentro de la conversación casual como decir que alguien es “narcisista”. Esta carga de comentarios de los ámbitos académico y popular impregna también a los autores grecolatinos y es fácil perderse entre todas las lecturas, relecturas, interpretaciones y malentendidos que surgen de la distancia temporal y cultural. Veamos el siguiente punto de Calvino:

8. Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima. (16)

Por último, la mediación que nos permite acceder a los textos clásicos y con mayor énfasis a los clásicos grecolatinos (no exclusivamente los filosóficos sino también los literarios y científicos) es parte esencial de la lectura. Aunque a Calvino, en palabras de su traductora, los discursos críticos le parezcan una contaminación insignificante, un polvillo que se sacude con facilidad, yo considero que este polvillo de discursos es necesario en tanto que es mediante la crítica y la traducción que la literatura se renueva. Quien lee hace crítica, aunque solo algunos sean críticos consagrados cuyas interpretaciones se difunden y los demás se limiten al ámbito privado. Por supuesto, toda crítica caduca y se reinventa constantemente. Pero, por más que la obra, en nuestro caso las obras clásicas grecolatinas, intente sacudirse, nunca estará exenta por completo de las voces que han hablado sobre ella o sobre lo que de ella se ha dicho.

Es aquí donde resulta imperativo que se traduzcan las obras de los autores primarios y sus comentaristas. La historia del pensamiento ha dependido desde sus inicios de la traducción “para garantizar la pervivencia de obras que, de otro modo, se hubieran perdido irremediablemente” (Chico 94). Las tres preguntas que planteo en esta introducción están íntimamente relacionadas no solo con el propósito del programa en el que presté el servicio, sino con una convicción personal respecto a la accesibilidad de la literatura. El teórico de la traducción André Lefevere, en relación con la práctica comparatista, critica en su texto “Introduction: comparative literature and translation” que:

Por mucho tiempo los comparatistas han privilegiado escribir libros en una lengua A sobre el uso de metáforas, por decir algo, en libros escritos en las lenguas B y C, sin preocuparse en lo más mínimo sobre si esos libros están disponibles en la lengua A; ciertamente no pensaron en hacerlos disponibles. A menudo resulta que el conservadurismo deriva en elitismo: no es importante que los académicos hagan los

textos accesibles para la cultura en la que se insertan, pero, de forma paradójica, sí es importante que sigan analizando textos [...] para un número limitado de lectores. (5, mi traducción)

Para poder leer a los autores clásicos, en el sentido más reducido que mencioné al inicio, y a sus críticos dentro de las humanidades, así como para escribir sobre ellos, es necesario tener acceso a estos en nuestro propio idioma y consultar tantas herramientas mediadoras como sean necesarias.

II. ¿Cómo se lee la filosofía?

Como ya adelanté en los comentarios del apartado anterior, la lectura de los clásicos, entre los que se encuentran los filósofos grecolatinos, está mediada por muchas voces. El carácter fragmentario de las obras y la distancia espaciotemporal entre su escritura y nuestra lectura hace necesario que, al menos en una gran parte de las obras, se incluyan explicaciones de aquello que nos resulta ajeno, incluso en ediciones destinadas a lectores no especializados. Ese “polvillo de discursos críticos” que menciona Calvino es parte importantísima del trabajo de lectura que hacemos en el área de humanidades. No trabajamos en exclusiva con los textos base; ya sea para la discusión en clase, para la investigación o para la divulgación, profesores y estudiantes nos hacemos de una armadura de textos críticos que nos protege de los embates contra nuestras hipótesis y conclusiones. Por lo tanto, una primera respuesta a esta pregunta es que la filosofía se lee mediante la crítica.

Esta afirmación, sin embargo, tiene matices. En primer lugar, muy pocos pueden visitar los clásicos en el idioma original. Incluso aquellos que eligen formarse en la literatura clásica recurren, como pude comprobar en mi colaboración durante el servicio con estudiantes de la carrera de Letras Clásicas, a glosarios, diccionarios y ediciones comentadas.

Existen, por lo tanto, obstáculos que empiezan por el lenguaje y se extienden al tiempo y lugar de composición del texto primario. Ya en el siglo pasado el teórico de la traducción André Lefevere trató esta cuestión al escribir sobre la filología y afirmar: “después de todo, quienes estudian los clásicos se han servido de glosas, copias y ediciones bilingües desde que empezaron a estudiarse los clásicos, y siguen sirviéndose de estas hoy en día, sin reconocer necesariamente su práctica” (2, mi traducción). Más adelante, Lefevere habla del uso y desprecio de obras mediadoras, entre las que se incluyen las críticas y las traducciones, por parte de los comparatistas de la segunda ola de pensadores del Romanticismo. No obstante, quienes nos dedicamos a las letras sabemos que este trabajo de vinculación intra- e interlingüística no se limita a la labor comparativa estricta, sino que es una de las herramientas principales de cualquiera que se dedique a la literatura.

En segundo lugar, como ocurre con los textos primarios, la crítica proviene de muchas y muy distintas regiones lingüísticas y culturales. De esto se derivan dos problemas. Por un lado, la discusión a menudo involucra textos primarios y secundarios pero omite que ya vienen mediados por una traducción (y, por lo tanto, una interpretación) previa, lo que invisibiliza la labor traductora. Por otro lado, conseguir traducciones de textos críticos sobre literatura clásica resulta difícil, ya que la mayoría no se traducen y, cuando llegan a traducirse, resultan prácticamente inaccesibles por razones económicas o geográficas.

Existen, incluso ahora, brechas que ni siquiera los numerosos portales globalizados de compra y venta en internet pueden subsanar. En el caso de los artículos que se publicaron en revistas académicas y no llegaron a compilarse en un libro, al menos en teoría existe la posibilidad de pagar por suscripciones institucionales o personales, aunque en esta opción de nueva cuenta nos encontramos con un obstáculo económico o, en el peor de los escenarios, con acceso limitado por región geográfica. Incluso las suscripciones institucionales no

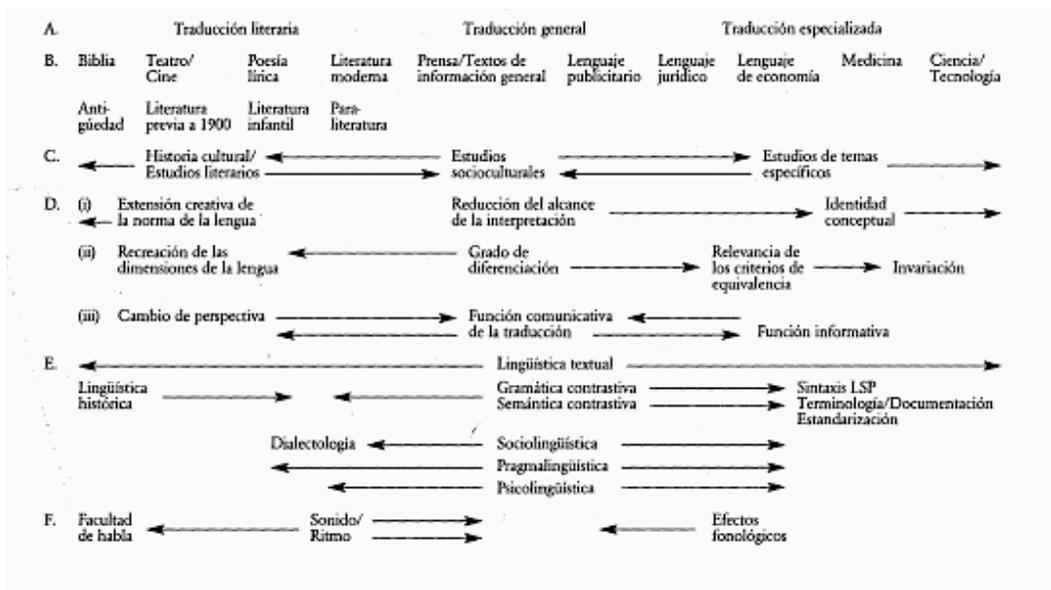
alcanzan a cubrir el espectro de portales extranjeros y, en muchos casos, cuando existe acceso, este se limita a artículos del siglo pasado con contadas excepciones de crítica más contemporánea.

III. ¿Qué es la traducción filosófica?

Hasta este punto es patente que en muchos casos la filosofía grecolatina nos llega mediada a la vez por el “polvillo de discursos” y por la labor traductora que hace accesibles los textos primarios y secundarios. Ambos son, por su contenido, filosóficos. Esta clasificación corresponde a la división de textos con base en áreas convencionales, una de las propuestas clasificatorias que repasa Amparo Hurtado Albir en *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Según esta clasificación, los textos son, en mayor o menor grado, literarios, generales o especializados y se sitúan en un espectro horizontal “sin divisiones, con una transición gradual” (47). Si bien este modelo no abarca todos los textos posibles y podemos ver que el texto filosófico no está incluido, como en la Tabla 1 tomada del texto de Albir (pero originalmente incluida en la traducción de Ana Sofía Ramírez al español del texto de Snell-Hornby *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*), existen estudios sobre el lugar de la filosofía en esta clasificación.

Tabla 1

Tipología textual y criterios relevantes para la traducción (Snell-Hornby, 1988: 32)



Fuente: Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017, Figura 2.

Uno de estos estudios es “La traducción del texto filosófico: entre la literatura y la ciencia”, de Francisco Chico Rico, cuya lectura me ayudó a prepararme para prestar mi servicio social como traductora. En su artículo, el autor da cuenta de la importancia de la traducción para la historia del pensamiento y analiza dos de los principales problemas al traducir textos filosóficos: el problema léxico-semántico y el sintáctico-textual. Si bien ahondaré en estos problemas en el apartado “Sobre la traducción de textos filosóficos”, considero pertinente comentar algunos puntos antes.

Chico define el texto filosófico como “la representación de un sistema de pensamiento a través de una lengua natural concreta y a partir del establecimiento de una red de términos/conceptos acuñados originalmente o reformulados en el contexto de la tradición por su autor” (95). En el caso de los textos sobre filosofía (y, por ende, de las obras filosóficas

primarias) a los que tuve que enfrentarme durante el servicio social, las lenguas naturales² fueron el español como lengua meta; la lengua base, en mi caso el inglés; la lengua de los textos primarios citados en el artículo, es decir, el griego antiguo; y, en ocasiones, bibliografía y citas en otras lenguas. Es relevante también que los textos filosóficos se distingan por su terminología, la cual es a veces exclusiva de un autor o corriente del pensamiento.

Por su lenguaje especializado, el texto filosófico comparte afinidades con los textos científico-técnicos, aunque “el uso que hace de las estructuras lingüísticas y de [...] recursos retóricos” (100) lo sitúa también en el dominio de los textos literarios. El autor menciona algunas posturas respecto a la clasificación del texto filosófico, en particular la del traductor Jean-René Ladamir. Según Chico, Ladamir parte de la clasificación tripartita de Katherina Reiss³ para elaborar una propuesta ternaria alternativa donde la traducción puede ser i) no literaria o técnica, ii) literaria o poética y iii) filosófica (99). A esta propuesta, Chico añade la de la lingüista Ana Agud, quien identifica tres formas de usar el lenguaje: i) de forma objetiva, ii) de forma subjetiva y iii) de forma objetivo-subjetiva (99). En ambos casos, el texto filosófico se separa de los textos científico-técnicos y de los literarios para asentarse en su propia categoría conforme a sus objetivos y uso particular del lenguaje. Una vez repasadas estas clasificaciones, así como algunas características distintivas del texto filosófico, vale la pena considerar el contexto en el que tuve oportunidad de interactuar con este tipo de textos. Para ello, en el siguiente apartado delimitaré los alcances del seminario en el que presté mi servicio social, sus objetivos y las propiedades del proyecto de traducción derivado de este.

² El lenguaje natural u ordinario es aquel que “consta de un conjunto finito de símbolos –las palabras o signos lingüísticos– y un número determinado de reglas [...] para la formación de oraciones [...]” (Alcaraz y Martínez 323-4).

³ Reiss, con base en las funciones del lenguaje propuestas por Karl Bühler (informativa, expresiva y apelativa), distingue tres tipos de textos: i) los informativos o enfocados en la transmisión de contenido referencial, como los científicos, ii) los expresivos o enfocados en la forma estética, como los literarios y iii) los apelativos o enfocados en influir en la reacción del receptor, como los artículos periodísticos (Munday 115).

Sobre la realización del servicio social

I. Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica (SEPOFI)

El Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica (SEPOFI), dirigido por el Mtro. Rodrigo Figueroa Corona, surgió en el 2017 como consecuencia de las pérdidas —no materiales ni humanas, sino académicas por la interrupción del ciclo académico— provocadas por el terremoto del 19 de septiembre. Posteriormente, al intentar cubrir las necesidades de un grupo reducido de personas, sobre todo estudiantes y académicos de las áreas de Filosofía y de Letras Clásicas, al interior de la Facultad de Filosofía y Letras, se descubrió que el interés por los estudios clásicos trascendía los muros de la facultad e, incluso, los límites de Ciudad Universitaria. Fue entonces, al notar que había un número significativo de personas que buscaban subsanar una carencia en la enseñanza y en los espacios para la discusión de esta área del conocimiento, que se decidió darles cabida mediante la creación del SEPOFI.

El proyecto, además, responde activamente a los tres propósitos medulares de la Universidad Nacional Autónoma de México: la docencia, la difusión y la investigación. Como una consecuencia natural del crecimiento y desarrollo del SEPOFI, fue necesario construir grupos de trabajo para cubrir las necesidades que iban surgiendo, en especial la adquisición y distribución de bibliografía confiable para el uso de investigadores, docentes y estudiantes. Fue entonces que nacieron, por un lado, el repositorio digital del seminario y, por otro lado, el proyecto de traducción. Este último tiene por objeto reducir la brecha lingüística para permitir el libre uso y consulta de material que, hasta ahora, únicamente estaba disponible en las lenguas modernas extranjeras —alemán, inglés, italiano, francés y portugués— que se estudian en la misma facultad.

De manera adicional, mediante la creación del servicio social en el SEPOFI, se busca fomentar que los estudiantes que participen en el proyecto de traducción puedan presentar una o varias de sus traducciones y reportes de servicio como proyecto de titulación según las modalidades disponibles para la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas. Lo anterior con el objetivo de promover el incremento de alumnos titulados que egresan anualmente de la facultad. Es de esta iniciativa que surge el informe de servicio social que ahora presento.

II. Proyecto de traducción del SEPOFI

La elaboración y coordinación del proyecto de traducción *Endelécheia*,⁴ está a cargo de Polett Marlen García Ramírez, estudiante del último semestre de la licenciatura en Letras Clásicas. Al ingresar al servicio social, se me proporcionó el documento del proyecto donde se estipulan los requisitos y obligaciones del traductor. Entre estos se incluyen, en primer lugar, pautas como el cuidado de la ortografía, la buena redacción y la coherencia terminológica y, en segundo lugar, el uso de una hoja de registro para cada traducción y de un glosario de términos en Excel, distinto al paratexto mencionado más adelante, para unificar la terminología del equipo.

El primer requisito, la Hoja de registro de la traducción, tiene como finalidad llevar un asiento físico de los documentos traducidos, plazos de entrega y materiales de consulta utilizados. El registro de la traducción del artículo “Alcibiades’ Speech: A Satyric Drama”,

⁴ El término está tomado de las *Disputaciones tusculanas* de Cicerón, I.10.22, que, en la traducción al español de Alberto Medina González, se explica de la siguiente manera:

Aristóteles, muy superior a todos, exceptuando siempre a Platón, por sus dotes naturales y su rigor, después de haber admitido los famosos cuatro elementos, que constituyen el origen de todas las cosas, postula la existencia de un quinto elemento especial, del que se compone la mente; él cree en realidad que pensar y prever, aprender y enseñar, descubrir algo nuevo y recordar tantas cosas, amar y odiar, desear y temer, sufrir y alegrarse, así como las actividades semejantes, no se hallan ínsitas en ninguno de estos cuatro elementos; él introduce un quinto elemento, carente de nombre, y denomina al alma misma con el término nuevo endelécheia, como si quisiera expresar la idea de una especie de movimiento continuo y perenne. (214)

por ejemplo, indica como fecha de inicio el 2 de septiembre de 2019 y como fecha de término el 20 de septiembre del mismo año. Si bien los plazos de entrega pueden variar según la extensión y características de cada encargo, se estimó un rango de uno a tres meses para completar los procesos de traducción, revisión, corrección y, en su caso, distribución de cada texto traducido. Posterior a la fecha del 20 de septiembre, la traducción pasó a manos de la revisora, en este caso la Dra. María Teresa Padilla Longoria del Colegio de Filosofía. La revisión tuvo lugar del 30 de septiembre a mediados de octubre y, después de esa fecha, quedó en manos del titular del Seminario, quien la envió para evaluación de la revista *Theoría* del Colegio de Filosofía. Para poder someter el manuscrito a evaluación de la revista, este se modificó siguiendo las directrices en el portal de la revista,⁵ por lo que las citas en el cuerpo del trabajo se ajustaron al sistema de autor-fecha y las notas que se encontraban al final del artículo fueron trasladadas a su respectivo pie de página.

Después de haber leído los lineamientos del proyecto de traducción del seminario, consideré oportuno preguntar sobre el propósito y público meta de la traducción, así como sobre cuestiones más cercanas a lo editorial como el formato de la bibliografía, los títulos, subtítulos y otros paratextos auxiliares. Sobre el primer punto, se acordó que las traducciones deben ser útiles para dos clases de lectores. Por un lado, deben servir a estudiantes de los primeros semestres y público en general que, aunque tienen interés en la filosofía, no cuentan aún con las herramientas terminológicas y el bagaje necesarios para leer con facilidad esta clase de textos. Por otro lado, también deben servir a los profesores de los diferentes colegios de la Facultad de Filosofía y Letras que ya cuentan con un conocimiento previo sobre la materia tratada y, por lo tanto, no requieren de tantas especificaciones. La tarea no fue

⁵ <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/theoria/author-guidelines>

sencilla, pues hubo que conciliar las necesidades de dos públicos meta distintos y, como escriben M. Carmen Barrigón Fuentes y Jesús M. Nieto Ibáñez en el apartado “Traducción: apuntes previos” de la edición en español de las *Noches áticas*, el reto de traducir para dos públicos:

implica dos riesgos nada despreciables: el de no satisfacer por completo las aspiraciones del filólogo especialista [o profesional de otros campos afines], que puede buscar detalles eruditos y científicos [...], y el de que ocurra lo contrario con el sencillo lector que sólo desea tener acceso al saber de una obra clásica [...] y que dicho conocimiento sea en lengua castellana.” (López 83).

Con esta información y el primer artículo asignado, empecé a considerar los criterios de traducción y presentación del texto que determinaron mis decisiones y que expondré en el siguiente apartado.

Respecto a los criterios editoriales, en un inicio se pensaba conservar los estilos de referencias bibliográficas de cada autor, pero muchos eran ambiguos pues solo utilizaban el apellido del autor a pie de página sin un cuerpo bibliográfico al final de la obra. En su momento, argumenté que era necesario unificar los sistemas para facilitar a los lectores el acceso a la bibliografía citada por los diversos académicos y, después de un proceso de investigación, sugerí que usáramos la *Guía básica de estilo editorial* de la Facultad de Filosofía y Letras preparada por Mauricio López Valdés. Si bien hubo que hacer adaptaciones en virtud de las características propias del tipo de texto, la guía sirvió como una obra de referencia base para la unificación de criterios de estilo editorial, en los cuales ahondaré en el último inciso del siguiente apartado.

Sobre la traducción de textos filosóficos

I. Metodología

El primer paso para llevar a cabo cualquier traducción es leer y anotar el texto base. ¿Qué no entiendo? ¿Qué sí entiendo pero no sé cómo traducir? ¿Qué necesito investigar? ¿Cuáles son las estrategias de traducción que mejor se ajustan al propósito del texto meta? Para efectos de este trabajo, solo comentaré los problemas y soluciones en la traducción al español del artículo “Alcibiades’ Speech. A Satyric Drama”, de la Dra. Frisbee Sheffield, el cual se anexa al final de este trabajo como Apéndice 3.⁶ El texto se publicó originalmente en la revista académica *Greece & Rome*, dedicada a temas como la historia, literatura, religión y filosofía grecolatinas, en 2001 y tiene una extensión de trece páginas de cuerpo principal y poco más de dos páginas de notas en las que se discute *El banquete*, uno de los diálogos filosóficos escritos por el ateniense Platón. Entre sus características destacan el uso de términos en griego, tanto romanizados como en su forma original, la referenciación abundante (108 citas en texto, sin contar las notas) y el uso de sistemas de referencia académicos, por ejemplo, en los títulos abreviados de las obras platónicas. Pese al uso de estos sistemas de referencia, como mencioné en el apartado anterior, el artículo no incluye una bibliografía completa, por lo que la rastreabilidad de las citas implicó un mayor trabajo de investigación para poder complementar los datos bibliográficos faltantes.

Si bien pudiera parecer que hablar del proceso de lectura previa es señalar una obviedad, esta aproximación a los textos como lectora me permitió identificar los vacíos léxicos y referenciales que un lector no especializado podría encontrar al momento de

⁶ Cabe señalar que, como parte de los protocolos al interior del SEPOFI, se contactó a la autora para obtener su permiso antes de comenzar la traducción.

enfrentarse a un artículo como el de Sheffield. Por un lado, estos vacíos determinaron las decisiones terminológicas y el uso de estrategias de explicitación al momento de traducir. Por otro lado, busqué suplir estos vacíos en el conocimiento previo de los lectores al proporcionarles apoyos adicionales anexados al artículo mediante un aparato crítico. Estos vacíos, por supuesto, no están presentes en el texto de por sí, sino que se extrajeron de la discusión de las experiencias lectoras de algunos miembros del seminario y de mis propios antecedentes de lectura. El texto base se pensó para su publicación como texto de referencia en una revista especializada de habla inglesa sobre la antigüedad grecolatina. El texto meta, en cambio, tras su traducción y reformulación editorial como obra didáctica y de consulta del seminario, sufrió ampliaciones según lo que, tanto en consenso como de manera individual, se consideró podía contribuir a acercar el contenido del artículo a un público general o poco especializado. En los siguientes dos apartados, “Criterios de traducción” y “Criterios de edición”, ejemplificaré algunas de las operaciones que llevé a cabo para presentar el texto meta.

A. Criterios de traducción

En el tercer punto de la “Introducción” mencioné, aunque de forma breve, los principales problemas de la traducción de textos filosóficos, según el autor Francisco Chico. En un primer lugar, durante el proceso de lectura del artículo base se hizo patente el problema léxico-semántico, cuyo origen explica el mismo autor en tres puntos: i) la incorporación de neologismos, ii) la resignificación de términos existentes y iii) la apropiación de términos del lenguaje común, que pasan a formar parte del vocabulario filosófico especializado (102). En el artículo de Sheffield, los términos del texto que analiza la autora, en este caso *El banquete*, de Platón, se presentan de dos formas: romanizados al alfabeto latino y escritos en el alfabeto

griego. En este caso, los términos del texto base en griego se convierten en parte del campo semántico de la crítica filosófica en inglés y el problema consiste en trasladarlos al español.

Para mostrar con mayor claridad el alcance del problema terminológico, me valdré de la reflexión del periodista estadounidense I. F. Stone, traducida por María Teresa Fernández de Castro. En el “Prólogo” a *El juicio de Sócrates*, el autor reflexiona sobre su interés por los estudios clásicos, en particular por la filosofía. Stone cuenta que, en la década de los setenta, emprendió un proyecto de investigación sobre la libertad de pensamiento en la historia, lo cual lo condujo, inevitablemente, a las fuentes clásicas que, como ya mencioné antes, son la base del pensamiento occidental actual. Después de una infructuosa exploración en el laberinto de los comentarios críticos, a veces contradictorios entre sí, decidió sacudir (o, por lo menos, hacer de lado) ese polvillo que tanto he referido hasta ahora y adentrarse de lleno en los textos principales:

Así que volví a las fuentes. Me di cuenta de que de las traducciones no se podían sacar conclusiones políticas y filosóficas válidas, no porque los traductores fueran incompetentes, sino porque los términos griegos no eran congruentes —como se diría en geometría— con sus equivalentes ingleses. El traductor debía elegir, obligatoriamente, una de las varias aproximaciones inglesas. Para entender un término conceptual griego, se tendría que aprender el suficiente griego como para luchar con él en el original, pues solamente en el original se pueden captar las implicaciones potenciales y el matiz del término.

¿Cómo se puede entender la palabra *logos*, por ejemplo, en cualquier traducción inglesa, cuando la definición de este famoso término —con toda su rica complejidad y evolución creativa— necesita más de cinco columnas completas de

letra pequeña en el extenso y no abreviado *Diccionario griego-inglés*, de Liddell-Scott-Jones? (Stone 7)

Basta ojear un par de traducciones de textos clásicos para entender en toda su dimensión la dificultad que conlleva la traducción de estos términos y la multiplicidad de estrategias que se han usado.

No es el propósito de los materiales de consulta del seminario reemplazar obras como el diccionario que menciona Stone ni afirmar que la interpretación de los términos usados está limitada por el término equivalente escogido en la traducción. Más bien, el lineamiento principal para resolver el problema léxico fue, primero, que los lectores pudieran acceder al texto sin tener que detenerse a media lectura para buscar los términos especializados en griego. Al mismo tiempo, en los diferentes paratextos se les acercaron las herramientas para que, después de la lectura, pudieran ahondar en los textos citados, utilizar las obras de referencia incluidas en la bibliografía o, incluso, valerse de las notas a pie de la traducción para consultar de primera mano las obras referidas en las notas del texto base.

En el caso del artículo que sirve como ejemplo para este trabajo de titulación, Sheffield cita en numerosas ocasiones los pasajes de *El banquete* en el alfabeto griego, mientras que algunos términos aislados del griego se encuentran transcritos al sistema fonético del inglés (p. ej., “hubris”, que en español puede romanizarse como “hibris” o “hybris”). Con el objetivo de abarcar un público más amplio, la estrategia para lidiar con el problema léxico consistió en privilegiar el uso de equivalentes⁷ en español para los términos

⁷ Entiéndase por equivalente la “concepción flexible y dinámica” (208) del término explicada y contrastada por Amparo Hurtado Albir en el Capítulo V de su libro *Traducción y traductología*. Esta concepción “no implica igualdad, prescripción ni fijación. Al contrario, al ser contextual por naturaleza no puede sino ser funcional, relativa, dinámica y flexible” (223). Como se verá más adelante, este dinamismo se manifiesta, por ejemplo, en la presencia de dos o más términos equivalentes en español para los términos griegos en el “Índice de voces”, cuestión que se explica por los alcances de las definiciones e interpretaciones de la terminología empleada que describe Stone en el extracto citado en el párrafo anterior.

aislados y, en el caso de las citas, recurrir a traducciones existentes del texto de Platón.⁸ Por ejemplo, en la página 194 del texto base, se habla de la imagen del sátiro Sileno-Marsias como caracterización de los *logoi* de Sócrates. En la página 5 de mi traducción, se lee: “En seguida, [Alcibiades] se enfoca en la naturaleza interior de este [Sócrates] y, por último, regresa a la imagen de Marsias para caracterizar los **discursos (*logoi*)** de Sócrates” (énfasis añadido). Como puede verse, en primer lugar se utiliza el equivalente en español y, entre paréntesis, el término griego romanizado.

Esta decisión respecto al léxico con el afán de acercar el texto base a un público más amplio y proporcionar puntos de partida para la lectura personal se complementa con el “Índice de voces griegas” agregado al final del artículo traducido, en el cual, además de la romanización y sus equivalentes, se agrega entre paréntesis el término en el alfabeto griego y, en algunos casos, una breve explicación. Las decisiones de adición y explicitación, en resumen, buscan la diseminación del contenido filosófico para un público más amplio que los docentes, investigadores y estudiantes de los últimos semestres de las áreas de humanidades, bajo la consideración de que “privilegiar la exposición abstracta y técnica de la investigación filosófica en conferencias académicas [y, por extensión, en artículos académicos como los que conciernen a este trabajo] que, en su mayoría, excluyen al público en general, también refuerza la falta de acceso a y comprensión de los intereses y

⁸ Para la selección de estas traducciones se siguieron dos criterios. Por un lado, estas tienen que ser de editoriales académicas, distinguibles por su amplio cuerpo de notas y bibliografía adicional, y, por otro lado, deben ser accesibles a un público general, ya sea para compra en librerías, consulta en internet o por préstamo bibliotecario. En el acervo de la Biblioteca Central de la UNAM existen varios ejemplares de la traducción de los *Diálogos* de Platón publicada por la Editorial Gredos, aunque, por supuesto, existen otras editoriales especializadas como Tecnos y Alianza, entre otras. Pese al precio en ocasiones elevado de estas ediciones respecto a otras dirigidas al público en general, se busca nuevamente guiar al público a obras de edición más exhaustiva para ampliar el alcance del estudio filosófico y que este no se vea limitado al ámbito de las universidades y centros de investigación. Es necesario señalar que existe un valor añadido en las ediciones anotadas y que señalar que estas se encuentran disponibles también para su consulta gratuita o en librerías no especializadas permite matizar el hermetismo del estudio filosófico.

compromisos de los filósofos [y críticos] profesionales” (Burroughs 2, mi traducción). Si bien no es posible abarcar en su totalidad las implicaciones de cada término, pues como señala Stone la explicación exhaustiva en obras especializadas abarca un espacio muy amplio, sí se espera que todas las estrategias —la equivalencia, la romanización de las letras griegas y los índices— tomadas en su conjunto, permitan a los lectores un primer acercamiento y sirvan como guía para adentrarse en el estudio más serio de los temas tratados.

En la mayoría de los casos, la elección léxica dependió en gran medida de la traducción de *El banquete*, puesto que los fragmentos citados y la terminología aislada están estrechamente relacionados en el artículo de Sheffield. En el caso del ejemplo ya citado, el fragmento del discurso de Alcibíades que lo acompaña es 221d, que Marcos Martínez traduce de la siguiente manera:

Pero como es este hombre, aquí presente, en originalidad, tanto él personalmente como sus **discursos**, ni siquiera remotamente se encontrará alguno, por más que se le busque, ni entre los de ahora, ni entre los antiguos, a menos tal vez que se le compare a él y a sus discursos, con los que he dicho: no con ningún hombre, sino con los silenos y sátiros. (762, énfasis añadido)

Este ejemplo puede aplicarse al resto de las decisiones terminológicas, veinticinco voces griegas en total. Hay que destacar que, en ocasiones, una misma voz griega podía tener, según el contexto, distintos equivalentes, por lo que el “Índice de voces griegas” permite a quienes se aproximan a los clásicos y a su crítica tener una idea más amplia de las posibilidades semánticas de los términos propios del ámbito filosófico.

Tanto en el texto de referencia usado para extraer las citas de *El banquete* como en mi traducción del artículo de Sheffield, una de las estrategias utilizadas es la “apropiación”,

término introducido al ámbito de los estudios de traducción por el teórico estadounidense Lawrence Venuti en su libro *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, publicado en 1995. En la segunda edición, Venuti escribe: “Los términos ‘apropiación’ y ‘extranjerización’ apuntan a posturas fundamentalmente éticas respecto a un texto y una cultura extranjeros, los cuales son consecuencia del texto elegido y de la estrategia creada para traducirlo” (19, mi traducción). Ahora bien, es necesario puntualizar el alcance de la apropiación en el texto meta tratado en este trabajo, ya que existen implicaciones, como Venuti bien apunta en el capítulo “Invisibility”, que van más allá del texto presentado. Al yuxtaponer su propuesta particular a los textos traducidos para el servicio social, esta implicación ética se encuentra, por ejemplo, en la decisión de acercar el vocabulario especializado a un público no especializado. Los textos filosóficos vienen revestidos no solo de un uso particular del léxico y la sintaxis, sino también de prácticas retóricas y hasta de citación que resultan ajenas al público no iniciado en estas, por lo que existe una diferencia entre el ámbito del estudio académico de la filosofía y el ámbito de la lectura que lleva a cabo el público en general. Es posible extrapolar los términos apropiación y extranjerización usados por Venuti si se conciben el texto filosófico y las prácticas editoriales y de traducción aplicadas a este como un conjunto de prácticas extranjeras o limitadas a un ámbito específico que pueden ser apropiadas de una forma análoga a los textos literarios que discute el autor.

El uso de estrategias de apropiación —como la preferencia por los equivalentes aproximados en español— está íntimamente relacionado con la llamada invisibilidad del traductor y la crítica que se hace de los productos de nuestra labor como traductores, puesto que la reducción o eliminación de los elementos ajenos tiende a relacionarse con la “transparencia” y la “fluidez”. Respecto a estas nociones y otras afines, Venuti cita varios ejemplos de reseñas en diversas publicaciones para rastrear el campo semántico de las

“buenas traducciones” y resume los resultados señalando las características discursivas de una traducción fluida: i) adherencia al uso contemporáneo del lenguaje, en oposición al uso arcaico; ii) preferencia por el lenguaje cotidiano y no especializado; iii) preferencia por una versión estandarizada y no coloquial del lenguaje; iv) rechazo de las variantes dialectales ajenas al traductor del texto meta (en el caso de Venuti, sería el rechazo del inglés estadounidense en traducciones británicas y viceversa); y, por último, v) correspondencia sintáctica con el uso idiomático de la lengua meta, aunque se aleje de la sintaxis del texto base.

En resumen, “una traducción fluida es inmediatamente reconocible e inteligible, ‘familiar,’ domesticada [...], permite al lector el libre ‘acceso a grandes pensamientos’, a lo que ‘se encuentra en el original’” (5, mi traducción). Más allá de las consideraciones sobre la fidelidad o fluidez de un texto, la apropiación y la extranjerización están relacionadas con las expectativas y subsecuente recepción de los textos por parte del público meta. En el ámbito de los textos filosóficos traducidos y editados para un público meta especializado, la idoneidad apunta, en muchos casos, precisamente a lo opuesto: el texto filosófico no es ni familiar ni inteligible, como nos recuerdan las numerosas citas en otros idiomas y referencias en la gran mayoría de las ediciones de textos filosóficos en inglés y en español.

La apropiación es “una traducción humanista, fluida y familiarizadora” y la extranjerización es aquella traducción que “ofrece un contacto directo con la cultura del original, que solo puede entenderse como una traducción del original y donde el traductor es visible” (Venuti, citado en Albir 618). La consideración hacia los dos potenciales lectores o audiencias obligó a pensar los textos primarios y los artículos como pertenecientes a un terreno ajeno, un lugar discursivo foráneo, cuyas referencias y particularidades sintáctico-léxicas debían ser facilitadas a un público no especializado, sin que esto significara perder el

interés de los lectores especializados cuyo conocimiento les permite identificar con facilidad las referencias a la cultura base de los textos primarios y al ámbito de la reflexión filosófica. Esta conciliación entre dos intereses aparentemente opuestos se buscó mediante el uso de equivalentes acuñados determinados por las traducciones académicas existentes al español de los textos grecolatinos mencionados y, además, mediante la explicitación de menciones referenciales que pudieran resultarle ajenas al público en general.

Las referencias al interior del texto base pueden separarse en referencias lingüísticas o textuales y referencias extralingüísticas o situacionales (Baker 156). En palabras de Amparo Hurtado Albir, “[l]a referencia es la remisión de un elemento lingüístico A a otro elemento B, de modo que A se interpreta por el conocimiento de B. La referencia puede ser hacia afuera del texto (referencia exofórica) o hacia dentro del texto (endofórica)” (419). Hurtado identifica cinco mecanismos de las referencias exofóricas: 1) la representación (el léxico); 2) la denotación (nombres propios); 3) la actualización (sintagma nominal definido); 4) la deixis personal (pronombres personales, demostrativos, posesivos, morfemas verbales); y 5) la deixis espacial y temporal (adverbios, locuciones y sintagmas adverbiales) (419). Las exofóricas y, en específico, los primeros dos tipos, son las que presentan mayores complicaciones para lectores no especializados por requerir de un bagaje previo sobre la realidad extralingüística del autor grecolatino como eventos, personajes y conceptos abstractos. Como mencioné en párrafos anteriores, las principales dificultades del léxico filosófico en mi traducción se solventaron mediante el uso de traducciones existentes y la inclusión de un “Índice de voces”, el cual describiré en el siguiente apartado junto con los otros paratextos. Para terminar de discutir las estrategias de traducción respecto al léxico, me centraré en la denotación, para la cual usé el procedimiento de explicitación.

La explicitación es uno de los procedimientos técnicos de traducción definidos por Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet en su clasificación de 1958. En un artículo de 2002 titulado “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”, Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir sintetizan la clasificación de Vinay y Darbelnet en la siguiente tabla, cuyos primeros siete términos pertenecen a los procedimientos básicos: tres literales y cuatro oblicuos (la transposición cruzada se considera como un tipo de transposición). Los términos subsiguientes se presentan como pares opuestos, exceptuando la compensación y la inversión.

Tabla 2

Procedimientos de traducción de Vinay y Darbelnet.

Borrowing	Bulldozer (E) ⇒ Bulldozer (F)
Calque	Fin de semaine (F) ⇒ Week-end (E)
Literal translation	L'encre est sur la table (F) ⇒ The ink is on the table (E)
Transposition	Défense de fumer (F) ⇒ No smoking (E)
Crossed transposition	He limped across the street (E) ⇒ Il a traversé la rue en boitant (F)
Modulation	Encre de Chien (F) ⇒ Indian Ink (E)
Equivalence	Comme un chien dans un jeu de quilles (F) ⇒ Like a bull in a china shop (E)
Adaptation	Cyclisme (F) ⇒ Cricket (E) ⇒ Baseball (U.S)
Compensation	I was seeking <u>thee</u> , Flathead (E) ⇒ En vérité, c'est bien <u>toi</u> que je cherche, <u>Q</u> Tête-Plate (F)
Dissolution	Tir à l'arc (F) ⇒ Archery (E)
Concentration	Archery (E) ⇒ Tir à l'arc (F)
Amplification	He talked himself out of a job (E) ⇒ Il a perdu sa chance pour avoir trop parlé (F)
Economy	Nous ne pourrions plus vendre si nous sommes trop exigeants (F) ⇒ We'll price ourselves out of the market (E)
Reinforcement	Shall I phone <u>for</u> a cab? (E) ⇒ Voulez-vous que je <u>téléphone pour faire venir</u> une voiture? (F)
Condensation	<u>Entrée de la garde</u> (F) ⇒ <u>To</u> the station (E)
Explicitation	His patient (E) ⇒ Son patient / Son patiente (F)
Implication	Go out/ Come out (E) ⇒ Sortez (F)
Generalization	Guichet, fenêtre, devanture (F) ⇒ Window (E)
Particularization	Window (E) ⇒ Guichet, fenêtre, devanture (F)
Articularization	In all <u>this</u> immense variety of conditions,... (E) ⇒ <u>Et cependant, malgré</u> la diversité des conditions,... (F)
Juxtaposition	<u>Et cependant, malgré</u> la diversité des conditions,... (F) ⇒ In all <u>this</u> immense variety of conditions,... (E)
Grammaticalization	A man <u>in</u> a blue suit (E) ⇒ Un homme <u>vêtu</u> de blue (F)
Lexicalization	Un homme <u>vêtu</u> de blue (F) ⇒ A man <u>in</u> a blue suit (E)
Inversion	<u>Pack separately</u> [...] for convenient inspection (E) ⇒ Pour faciliter la visite de la douane <u>mettre à part</u> [...] (F)

Fuente: Molina, Lucía y Amparo Hurtado Albir. “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *Meta* vol. 47(4), 2002: 498-502, Tabla 1.

La explicitación es el procedimiento mediante el cual “información que se encuentra implícita en el texto base se explicita en el texto meta. Puede tener lugar en el nivel gramatical [...], semántico (por ejemplo, la explicación de un elemento o situación cultural del texto base [...]), pragmático [...] o discursivo (como en el caso de la cohesión amplificada del texto meta [...]) (Munday 92, mi traducción). Tanto los textos de comentario filosófico como la bibliografía primaria citada para sustentar los argumentos incluyen referencias topográficas y mitológicas particulares, así como la mención, ya sea implícita o explícita, de otros textos y autores del corpus de la literatura grecolatina. Tomando en cuenta las necesidades del público no especializado, consideré prudente explicitar las referencias de denotación de los personajes y autores mencionados. De esta forma, por ejemplo, las referencias abreviadas a textos se explicitaron escribiendo el título completo: *Charm., Prt., Grg. y Phdr.* se tradujeron como *Cármides, Protágoras, Gorgias y Fedro* y, en casos en los que se omitía el nombre completo de un autor se explicitaron tanto su nombre como el título de texto referido en los apartados de “Notas” y “Obras citadas en el texto” después del artículo de Sheffield.

En cuanto al problema sintáctico-textual, Chico afirma que, en muchas ocasiones, el texto filosófico propone “construcciones lingüístico-materiales muchas veces intraducibles, que [...] dan lugar a cierta poética filosófica” (106). Estas construcciones, apunta, en ocasiones pueden llevar a la “ambigüedad semántica” (97), la cual algunos consideran como característica intrínseca del texto filosófico. Además de los argumentos presentados por Chico del lado de la recepción, las oraciones largas y la subordinación excesiva pueden resultar desalentadoras para los potenciales lectores por su complejidad ya que, en ocasiones,

una misma oración dentro del texto filosófico o dentro de su crítica puede extenderse a lo largo de varias líneas.

Es el caso, por ejemplo, de la primera cita incluida en el artículo de Sheffield: *El banquete* 212a en traducción al inglés de C. J. Rowe. Me permito incluir la última oración seguida del mismo fragmento traducido al español por Marcos Martínez, con el fin de poder contrastarlos en los siguientes párrafos:

Or do you not recognize, she said, that it is under these conditions alone, as he sees beauty with what has the power to see it, that he will succeed in bringing to birth, not phantoms of virtue because he is not granting a phantom, but true virtue, because he is grasping the truth; and that when he has given birth to and nurtured true virtue, it belongs to him to be loved by the gods, and to him, if to any human being, to be immortal? (Rowe citado en Sheffield 193).

¿O no crees —dijo— que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino con virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? Y al que ha engendrado y criado una verdad verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él? (Platón 750).⁹

A primera vista, podemos observar que el fragmento de Rowe está construido por una sola oración formada por varias cláusulas subordinadas, desde la mayúscula hasta el signo de interrogación de cierre. En cambio, en la traducción al español, Martínez optó por dividir el fragmento en dos oraciones para facilitar al lector el seguimiento del flujo de ideas.

⁹ Las tildes diacríticas en el adverbio solo y en los pronombres demostrativos se conservan tal cual aparecen en las traducciones citadas.

La traducción de Rowe está determinada por la postura, mencionada por Rico, de que la forma y el contenido comparten un vínculo inalterable. Rowe mismo, en el análisis del Fedro en su libro *Plato and the Art of Philosophical Writing*, afirma que Platón construye sus argumentos con base en el arte retórica y que es a este mismo autor a quien puede atribuírsele la creación de la retórica filosófica. Al respecto, asegura: “[los lectores] no estaremos en posición de entender lo que Platón quiere decir hasta que, entre otras cosas, hayamos entendido hasta dónde la forma de lo que en realidad dice pudo estar determinada por su percepción de las necesidades de su audiencia y de la distancia que los separa de él” (268, mi traducción). Este argumento puede tomarse para esgrimir que la complejidad sintáctica de los textos filosóficos debe conservarse intacta, sin separar las oraciones subordinadas para minimizar las lecturas ambiguas, aunque estas oscurezcan el texto. Esta es la postura que subyace una gran mayoría de las traducciones académicas de los clásicos, pero no es la postura adoptada en las traducciones de Gredos referidas en mi traducción, pues en estas las oraciones complejas se dividen en segmentos más cortos que los del texto base.

Aunque pueden existir diferentes justificaciones para esta decisión, es posible inferir de manera informada que la división de ideas mediante diferentes signos de puntuación responde a un esfuerzo por hacer más accesibles algunos textos, por lo general aquellos que, como los *Diálogos*, suelen incluirse en los planes de estudio de educación media superior. No podría atribuirle esta estrategia, por ejemplo, al hecho de que las obras pertenezcan a la colección “Grandes pensadores”, ya que, si bien la colección está pensada como una selección de los pensadores y obras más destacados del pensamiento occidental, no todas las obras incluidas siguen este mismo principio. Tal es el caso de las obras de Kierkegaard de la misma colección, que conservan la “construcción textual compleja y altamente elaborada” (Chico 106) característica del pensamiento filosófico. Además, es necesario considerar que

los textos filosóficos grecolatinos originales no siguen las convenciones de puntuación y presentación que en la actualidad (tanto los textos griegos como los latinos se escribían “de corrido” sin ningún signo de puntuación o espacios) y se han construido a lo largo de años de práctica interpretativa, por lo que también influyen decisiones editoriales y exegéticas según la edición o ediciones base consultadas para realizar la traducción o re-traducción de las obras clásicas.

Como bien apunta Francisco Chico, los traductores se encuentran en la disyuntiva entre “decisiones orientadas a la conservación de las construcciones sintácticas del texto-origen para su reproducción como propiedades significantes del texto-meta” y “[decisiones] orientadas a su transformación simplificadora por considerarlas como elementos secundarios e irrelevantes” (106). Resulta indispensable, ante estas posturas absolutas, detenernos a pensar que existen tantas posibilidades de traducción como criterios editoriales y audiencias meta para textos de todos los géneros. No es cuestión de propiedades significantes o irrelevantes, sino de decisiones tomadas con base, retomando el argumento de Platón-Sócrates en *Fedro* 271b, en “los géneros de discursos y de almas y sus pasiones, adaptando cada uno a cada una, y enseñando qué alma es la que se deja, necesariamente, persuadir por ciertos discursos y a causa de qué, y por qué a otra le pasa todo lo contrario” (Platón 828).

El mismo Sándor Albert, a quien Chico Rico cita como partidario de la complejidad sintáctica como característica intrínseca del texto filosófico, reconoce que:

Naturalmente, en un poema las características que consideramos como significativas son muy diferentes a las de un manual de usuario para una máquina de afeitar, pero, puesto que todos los textos son entidades semióticas, todos ellos tienen características que pueden considerarse como significativas. Sin embargo, ninguna teoría de la traducción le dirá al traductor cuáles son, o debieran ser, las características que

predominen sobre otras en un texto en específico; no hay una corte a la que pueda recurrir para determinar lo acertado de sus decisiones. (Albert 13, mi traducción)

Al respecto, apunta, además, que tanto los textos base como los textos meta (al igual que todo acto comunicativo) tienen un emisor, un mensaje y un remitente. Por supuesto, cada público lector tiene diferentes recursos para acceder a las distintas ediciones o, como comentaré más adelante, presentaciones de un texto. Pese a que las traducciones que presenté al SEPOFI pueden no ser las más académicas por el uso de equivalentes, por la explicitación de las abreviaturas convencionales de autores y textos usadas en entornos académico especializado y por considerar que la sintaxis elaborada oscurece los textos, el propósito fue “ofrecer al lector una visión más directa, desde un lector a otro lector” (Urceloy y Rómar 19). Como ya comenté antes, esta visión de lector a lector tiene como limitante que los vacíos identificados dependieron de mis consideraciones personales como lectora y como traductora, así como de las discusiones con compañeros de otras áreas de las humanidades que complementaron esta perspectiva. De la misma forma, los criterios de edición se ajustaron a las necesidades que se anticipó pudieran tener estudiantes y público en general al adentrarse en el terreno de los clásicos, basados en la experiencia de los miembros del seminario que, antes de pasar por la formación académica en el nivel universitario, formaron parte de esos grupos con conocimientos básicos o nulos del área de humanidades y, en particular, de la filosofía grecolatina.

B. Criterios de edición

Ya en el apartado de metodología mencioné la existencia del aparato crítico, que puede incluir estudios introductorios, notas, índices y bibliografía complementaria, entre otros elementos paratextuales que tienen por objetivo complementar los textos en los que se

incluyen. La pertinencia de estos elementos dependerá del público meta al que deseemos acercar el texto, lo que determinará el tipo de complementos necesarios, así como de la extensión de la obra que estamos tratando, la cual limitará la extensión de los paratextos. Antes de adentrarme en esta materia, vale la pena repasar algunos aspectos de la teoría de la transtextualidad, o de las cinco relaciones posibles entre los textos, esbozada por Gérard Genette en su *Introducción al architexto*, desarrollada en *Palimpsestos* y posteriormente expandida en *Umbrales*, la cual tiene aplicaciones más allá del análisis literario ya que puede ponerse en práctica también al momento de pensar qué paratextos pueden ser útiles para cada tipo de público y cómo se han usado en otros textos. Aunque no es mi propósito hacer un recorrido por las diferentes teorías de las relaciones entre los textos, no hay que olvidar que Genette no fue ni el primero ni el único autor en hablar de estas relaciones y que su teoría está informada por otras como la intertextualidad de Julia Kristeva y el dialogismo de Bakhtin. Las cinco relaciones que distingue Genette fueron traducidas por Celia Fernández Prieto al español como: i) intertextualidad, ii) paratexto, iii) metatextualidad, iv) hipertextualidad, y v) architextualidad. De entre estas clasificaciones me serviré solo del paratexto, con algunos comentarios tangenciales sobre la intertextualidad y su repercusión en la traducción.

Genette, en su libro *Umbrales*, traducido al español por Susana Lage, distingue entre dos clases de paratextos: el epitexto y el peritexto. El primero, que a su vez puede clasificarse en epitexto público y epitexto privado, corresponde a “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (295). El segundo, en cambio, se encuentra integrado al texto y corresponde a decisiones editoriales acerca de la presentación del libro (o texto) “al público bajo una o varias presentaciones” (19). Este

último es el que concierne directamente a las decisiones editoriales tomadas para la presentación del texto de Sheffield en español.

Ana Elena Díaz Alejo, al escribir sobre el uso de los epitextos editoriales, afirma que estos son “producto del acercamiento y del estudio que el editor crítico realiza a la obra de un autor” (69). Aunque la extensión del artículo de Sheffield no alcanza la de las obras comentadas por Díaz ni existe una correspondencia exacta, como ya he mencionado, entre el texto y el comentario filosóficos y el texto literario, sí hay puntos de convergencia entre la labor de edición de un texto como el de Sheffield y la edición de textos literarios. Sirva como punto de encuentro inicial que los procesos de interpretación e investigación llevan, en ambos casos, a la implementación de herramientas compartidas: desde los diccionarios y gramáticas, pasando por las obras de consulta derivadas de la lectura inicial hasta las anotaciones marginales del texto base y la revisión de los borradores. Estas herramientas, a su vez, suelen pasar del ámbito de la consulta personal al ámbito de la exposición para una audiencia cuando se incluyen en forma de llamados al pie, referencias cruzadas y listas de bibliografía principal y complementaria.

Puesto que resulta imposible desapegarnos de nuestros referentes, mis propias experiencias como lectora determinaron en gran parte la naturaleza de los epitextos auxiliares agregados al texto base. Para poder discutir mejor estas decisiones, considero relevante comparar el efecto de los epitextos tanto en el texto base como en mi traducción. En el texto base, los lectores se encuentran, en una primera lectura, con la información de la revista académica en la que se publicó originalmente el artículo en la esquina superior izquierda del encabezado. Inmediatamente después, se encuentran con el título centrado y en mayúsculas seguido del nombre de la autora de la siguiente manera:

ALCIBIADES' SPEECH: A SATYRIC DRAMA

By FRISBEE C. C. SHEFFIELD

Greece & Rome es una revista académica especializada, por lo que podemos ver que el público meta es diferente al del material de apoyo del SEPOFI desde su visión editorial. La revista se encuentra a cargo de la *Cambridge University Press* y *The Classical Association*, ambas instituciones dedicadas al estudio y la difusión especializados, lo que refuerza el carácter académico de las publicaciones a su cargo. Como podemos ver, no se proporcionan mayores datos a los lectores que se aproximan al texto. En contraste, los epitextos del texto meta tienen un carácter más didáctico y apuntan al propósito de difusión de los clásicos. El encabezado en todas las páginas anuncia que el texto es un “material de consulta” derivado del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica:

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

C. Sheffield, Frisbee C., “Alcibiades’ Speech: A Satyric Drama”, en *Greece & Rome*, núm. 2. Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, octubre, 2001, pp. 193-209.

El discurso de Alcibiades: un drama satírico

Frisbee C. C. Sheffield

(Doctora en Filosofía Antigua por la Universidad de Oxford y Directora del Departamento de Estudios sobre Filosofía en el *Christ’s College* de la Universidad de Cambridge)

Líneas de investigación: El Banquete, Platón, Diálogos.

Anteriormente mencioné en una llamada al pie de página la tipología textual de Katharina Reiss, lingüista y traductóloga alemana, quien divide los textos según sus

funciones: i) informativa, ii) expresiva y iii) apelativa u operativa. En el capítulo introductorio mencioné, además, que la clasificación del texto filosófico presenta dificultad, pues hay que recordar que los textos no están fijados en una u otra categoría y pueden identificarse distintas funciones en un mismo género textual. Ahora bien, las tipologías de Reiss tienen una estrecha relación con el epitexto del encabezado, pues el hecho de clasificarlo como material de consulta le asigna, inevitablemente, una función informativa que, por la proveniencia indicada, está ligada a textos y autores clásicos grecolatinos.

Después del encabezado, se proporciona a los lectores la bibliografía completa del texto base, escrita según el orden establecido para la ficha bibliográfica en el *Manual de estilo de la Facultad de Filosofía y Letras*: Nombre de la autora, “Título”, en *Nombre de la publicación*, núm. Lugar de publicación, editorial, año, pp. De esta forma, quien lo desee podrá acceder al artículo en su lengua original, además de que la correcta referencia al texto base permite cumplir con las obligaciones éticas y legales para no incurrir en plagio. Los siguientes epitextos son el título del artículo traducido y el nombre de la autora. En este punto, resulta importante mencionar el proceso de lectura al que aludí en el apartado de “Metodología”, pues uno de los vacíos que puede tener quien se aproxima a un texto de esta naturaleza es el desconocimiento del autor o autora que lo escribe. Es común que, en los distintos espacios del ámbito académico, ya sean salones de clase, coloquios o conferencias, entre otros, se cite a los autores bajo la suposición de que todos en el público cuentan con un antecedente. No obstante, en el caso de los materiales de consulta, se asume que no todos los que se aproximan a este texto conocen a la pluma experta detrás del artículo traducido.

El vacío anterior dio pie a la inclusión de los siguientes dos epitextos. Debajo del nombre de la autora, se coloca entre paréntesis una brevísima descripción de su trayectoria profesional e, inmediatamente debajo, sus principales líneas de investigación. Estos dos

elementos auxiliares abren paso para que los lectores puedan explorar el trabajo de investigación individual de la autora y usar sus líneas de investigación como hilos conductores en su propio quehacer académico al interior de la universidad o sencillamente ahondar en el tema de su interés. De esta forma, los epitextos proveen a los lectores herramientas adicionales, pues se asume que quien apenas se adentra a estos estudios no conoce de antemano las posibilidades del campo ni los nombres de los especialistas que pueden darle luz respecto de ciertos temas.

Antes de discutir los epitextos agregados al final del artículo, me gustaría dar cuenta de mis propias referencias como lectora, pues estas guiaron en gran medida las decisiones que tomé en relación con la pertinencia del aparato crítico. Para el primero de los apartados adicionales que quiero discutir, el índice de voces griegas, mi referencia inmediata fue *El libro de las mil noches y una noche*, versionado¹⁰ al español por Vicente Blasco Ibáñez y con notas y apéndices de Jesús Urceloy y Antonio Rómar. Esta transposición de los aparatos críticos de un texto literario —como los glosarios y listas de nombres propios— a uno filosófico es posible, precisamente, debido a la ubicación liminal que ocupa este último, como ya mencioné con anterioridad. Ahora bien, en esta edición, publicada por la Editorial Cátedra, Urceloy y Rómar incluyen un índice de voces características y un índice general de personajes, los cuales me permitieron un primer acercamiento al intercambio entre la traducción y la edición en lo que respecta a textos presentados para un público no

¹⁰ Urceloy y Rómar juegan a propósito con las nociones de traducción y versión. En la tapa se lee que el *Libro* es “la edición de J. C. Mardrus en traducción de Blasco Ibáñez”, mientras que en la portada se describe como “Traducción directa y literal del árabe por el Doctor J. C. Mardrus” (siguiendo la descripción del mismo Mardrus) en “versión de Blasco Ibáñez”. Aunque no es el propósito de este trabajo, no sobra señalar el carácter problemático de estos términos, a veces usados indistintamente para significar el traslado de un texto de una lengua A a una B y otras según el número de cambios efectuados sobre el texto base.

especializado que, además, pueden resultar útiles por su rigor a un público con conocimientos previos.

A esta edición le debo también mi acercamiento al texto de Italo Calvino que da pie a este trabajo de titulación, al que Urceloy y Rómar aluden en la primera página de su “Introducción”. Pese a los contrastes entre el trabajo aquí presentado y el de ambos editores, uno de sus comentarios resultó ser suelo fértil para mis propias reflexiones: “Si hay un motivo que nos llevó desde un principio a aceptar el encargo de editar *Las mil noches y una noche* fue la posibilidad de sumergirnos en ellas para ofrecer después al lector una visión más directa,¹¹ desde un lector a otro lector” (Urceloy y Rómar 19). Enfatizo el papel de la lectura previa en mis decisiones de traducción y edición porque, como lectora, encontré que ambos editores me prestaban su ayuda para poder acercarme al texto con mayor seguridad. El objetivo de todas las decisiones presentadas hasta ahora, por tanto, fue prestar esa misma ayuda dando una base sólida a quienes se acercan a la crítica filosófica desde la incertidumbre.

Vale la pena explicitar que existe una diferencia clara entre ambos índices, pues mientras que Blasco Ibáñez resalta la proveniencia foránea del texto al dejar las voces árabes romanizadas, en mis traducciones, como ya mencioné, la alternativa fue el uso de equivalentes en español. El índice de voces de *Las noches* sirve para subsanar los vacíos terminológicos causados por el uso de voces ajenas al español corriente en la traducción, y

¹¹ Esta aseveración se matiza al momento de regresar a las concepciones de Venuti sobre la apropiación y la extranjerización. En conjunto con la lectura de la obra, puede verse que Urceloy y Rómar entienden el adjetivo “directa” según la concepción de que la estrategia de extranjerización permite al lector sentir el extrañamiento de adentrarse en un mundo ajeno de primera mano. De manera problemática, este adjetivo también suele usarse para describir obras altamente mediadas con equivalentes o con estrategias de localización. Resulta, además, paradójico que se hable de una visión directa en una obra que tiene, por lo menos, cuatro capas de mediación: i) las versiones árabes de *Las noches* en árabe en las que se basa Mardrus, ii) las modificaciones sobre estas y su traducción respectiva al francés por J. C. Mardrus, iii) la traducción del francés al español hecha por Blasco Ibáñez y iv) las notas, paratextos y correcciones a la introducidas por Urceloy y Rómar.

el índice de voces en el artículo de Sheffield tiene como propósito desvelar la estrategia de adaptación léxica del texto meta y permitir a quien así lo desee acercarse a la terminología especializada del texto base. En este sentido, resultó también de utilidad estudiar los paratextos existentes en obras ya no literarias sino filosóficas, como el “Glosario” al final del “Estudio introductorio” de Antonio Alegre Gorri sobre los *Diálogos* de Platón, más cercano al agregado al texto de Sheffield.

Nuevamente me permito hacer una comparación, ahora entre las entradas del glosario incluido en el “Estudio Introductorio” a los *Diálogos* y las entradas del índice de voces anexo al artículo de Sheffield. En el glosario de Alegre, las voces se presentan con el siguiente formato:

ALEGORÍA (*allēgoría*)

Explicación figurada con un símil de algo difícil de entender; se parece al mito. La alegoría o metáfora más potente es la de la caverna, en el libro VII de la *República*.

(Platón CXXVII)

En primer lugar, se presenta el equivalente en español; en segundo lugar, la romanización del término griego entre paréntesis; y, por último, una breve definición. En contraste, el índice de voces elaborado para el artículo de Sheffield tiene, en primer lugar, el término romanizado; en segundo lugar, el término escrito con el alfabeto griego entre paréntesis; y, después, el equivalente o equivalentes utilizados en el texto meta, con puntualización respecto a su uso cuando se considera necesario, como en el caso de la siguiente entrada:

Eros (Ἔρως): amor, cuando se escribe en minúsculas.

Después de la coma se especifica que la voz *eros* únicamente tendrá esa acepción cuando se escriba en minúsculas, en contraste con el nombre propio del dios Eros, que cuenta con su propia entrada en el “Índice general de personajes”.

Como bien apunta Stone, cuyo “Prólogo” cité en un apartado anterior, proporcionar una definición del léxico especializado resulta, por su complejidad, una tarea extensa. Por lo mismo, el objetivo del índice no es proporcionar una definición amplia, sino, al igual que con el resto de los epítextos, dar pie para la investigación individual de los lectores que deseen ahondar en la terminología a partir de los equivalentes proporcionados, la lectura del artículo y las anotaciones complementarias.

El “Índice de personajes” tiene el mismo propósito e igualmente está basado en el de la edición ya citada de las *Noches* y en otros similares, como el “Índice onomástico” de M. Cuesta incluido al final de la traducción al español de la *Iliada* por E. Crespo para la editorial Cátedra. La diferencia radica en que, mientras que los índices referidos son exclusivamente descriptivos, el “Índice de personajes” anexo al artículo cuenta, además, con algunos apuntes de obras clásicas en las que puede encontrarse a cada personaje y citas tomadas de ediciones académicas de estas. Por ejemplo, en el índice de Cuesta, se describe a Dionisio en los siguientes términos:

DIONISIO: Dios hijo de Semele, quien murió cuando Zeus la poseyó en forma de rayo, por lo que Dionisio tuvo que gestarse en el muslo de su padre. Para Nietzsche, es contrapunto de Apolo. En la *Iliada* apenas tiene protagonismo, al no encontrarse en su esfera la guerra, pero es todo menos pacífico: divinidad probablemente originaria de Tracia, se lo asocia al éxtasis, a la embriaguez, al vino y a la vegetación exuberante. Es el lado salvaje, irracional. Saca a los hombres de su estado de conciencia cotidiano, despierta su lado animal, oscuro, desconocido. Sus atributos son la vid, el mirto, la hiedra y la piel de ciervo, más un bastón cubierto de enredaderas que se llama tirso. Protagoniza numerosos mitos, como su expedición a la India, el descuartizamiento que provocó a Penteo (quien se negaba a honrarle), o el rapto que de él hicieron los

desafortunados piratas tirrenos. Los ritos en su honor, diversos y extendidos por toda Grecia, estaban envueltos siempre por un halo de misterio, pues su culto significa posesión colectiva, éxtasis divino, olvido de la identidad y comunión con la naturaleza primigenia; como una embriaguez mística.

Puede observarse que, si bien la descripción es extensa, existen pocos puntos de partida para la investigación personal e incluso las alusiones a los mitos pueden dejar a un lector poco experimentado con preguntas que, muy probablemente, no sepan a quién dirigir. Por otra parte, la entrada dedicada al mismo dios en mi “Índice de personajes” incluye referencias bibliográficas y menciones directas a otras obras del mundo grecolatino, cuyo propósito es ampliar la lista de autores y obras para una posible exploración del lector:

Dionisio: Dios hijo de Zeus y Sémele, hija de Cadmo, rey de Tebas. En la *Teogonía* se describe que “la cadmea Sémele, igualmente en trato amoroso con él [Zeus], dio a luz a un ilustre hijo, el muy risueño Dionisio, un inmortal siendo ella mortal” (940-4).²⁹ Es el dios del vino y la embriaguez, la máscara y el teatro, cuyo origen y culto se describe en *Las bacantes*, tragedia dionisiaca de Eurípides. En la mitología romana se le llama Baco, “a quien llaman además Bromio, Lieo, hijo del fuego, nacido dos veces [gestado, primero, en el vientre de su madre y, tras la muerte de esta,³⁰ en el muslo de su padre con ayuda de Hermes], y único que ha tenido dos madres”.³¹ Además, se le atribuye la conquista de Oriente con su culto. En Grecia, los festivales anuales en su honor se llamaban Dionisias y en estos se entonaba el canto del macho cabrío (*tragodia*), del cual surge la tragedia griega.

Aunque de menor extensión, este fragmento incluye citas a dos obras clásicas adicionales a manera de brújula para los lectores: la *Teogonía* de Hesíodo en la nota 29 y las *Metamorfosis* de Ovidio en las notas 30 y 31. De esta manera, se espera que los lectores no especializados

se familiaricen con los principales textos clásicos mediante su lectura independiente y que comiencen a acostumbrarse a las convenciones de citación de obras clásicas en fragmentos, libros, párrafos y secciones, aunque de igual forma se les proporciona un aparato bibliográfico con citas por número de página.

Por otra parte, el glosario sirve como material de consulta más inmediato del vocabulario especializado relacionado con cuestiones culturales, históricas o textuales que no tienen cabida en ninguno de los otros dos índices mencionados. A manera de ejemplo, una de las entradas para el glosario del artículo es sobre los “Misterios”, mencionados desde la primera página y en repetidas ocasiones. Para la definición, se cita un fragmento de la *Guerra del Peloponeso*, de Tucídides, nuevamente con el fin de ampliar el bagaje de los lectores no especializados. Como nota final, es importante recalcar que la ubicación de los paratextos al final del artículo permite la lectura fluida del texto traducido con el menor número de interrupciones. Esta ubicación permite que el lector especializado no vea interrumpida su lectura con comentarios adicionales sobre personajes de la mitología o vocabulario que ya conoce y, a la vez, sirve como material de consulta para el lector no especializado que, ya sea durante o después de su actividad lectora, desee subsanar los vacíos referenciales en su lectura.

En el caso del público general y estudiantes con nociones básicas, el texto se presenta como más amigable sin todas las citas numéricas al interior del texto, que a primera vista pueden disuadir a un lector principiante de adentrarse en su contenido. En el caso de los especialistas, los paratextos didácticos no estorban la lectura con información que, para aquellos con un bagaje previo, pueden resultar redundantes. Por lo mismo, las notas dentro del texto base se limitaron a seis, la mayoría para apuntar correcciones como en la nota 4 en la página 9 o para comentar la traducción como en la primera nota en la página 5.

Aprovecho para comentar que, aunque se acordó en el seminario quitar el apartado de “Presentación” en la versión final, decidí conservarlo en el Apéndice 2 por considerar que su lectura permite comprender el desarrollo inicial de las reflexiones presentadas. También se conserva la presentación del texto con interlínea de uno y medio espacios según los requisitos generales establecidos en la *Guía básica de estilo editorial* de Mauricio López Valdés mencionada en el apartado “Proyecto de traducción del SEPOFI”.

Conclusiones

Con frecuencia, la apropiación se enarbola como una estrategia poco intrusiva, por un lado, en tanto que no existe un choque cultural con la cultura receptora gracias a diferentes estrategias de asimilación y, por otro lado, debido a que a menudo los traductores mismos esconden la presencia de la voz traductora. Este ocultamiento lo ejemplifica Venuti al analizar diferentes reseñas de libros traducidos e identificar en qué radica para ciertos reseñistas, según un muestreo de publicaciones estadounidenses y británicas de los cuarenta hasta inicio de los 2000, la calidad de una traducción. Ya en el apartado de “Criterios de traducción” enlisté las cinco características de una traducción “fluida”, término en general utilizado para describir la apropiación como método traductor cuyo “efecto de transparencia encubre las condiciones en que se lleva a cabo una traducción, empezando por la intervención crucial de quien traduce” (Venuti 1, mi traducción). En contraste con esta concepción del traductor invisible y la traducción fluida, familiar y doméstica, las operaciones y modificaciones invasivas como la inclusión de apéndices para hacer el texto base accesible a un público sin o con escasos conocimientos previos derivaron en la ampliación del texto base presentado por Sheffield para convertir el texto meta en material de consulta.

Para explicitar el efecto de estas decisiones, basta con comparar la extensión del texto base y la del texto resultante. Mientras que el primero se compone de quince páginas de cuerpo principal y dos y media páginas de notas, el texto meta tiene veinte páginas de cuerpo principal y alrededor de veinte páginas más de paratextos auxiliares, incluyendo el cuerpo bibliográfico. Como puede observarse, el texto base sufrió una transformación significativa para ajustarse a los propósitos del SEPOFI: la creación de materiales didácticos para el público en general y para estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras y la distribución de bibliografía confiable para el uso de docentes, estudiantes e investigadores de las diferentes áreas de humanidades que se alimentan de los textos clásicos y de los comentarios escritos sobre estos.

La traducción es una disciplina mediadora no solo entre diferentes combinaciones de idiomas, sino también respecto a cuestiones históricas, geográficas, culturales, retórico-literarias y de recepción. En mayor o menor medida, quienes traducimos tenemos la oportunidad de empezar o, por lo menos, continuar las conversaciones sobre diferentes tipos de textos e, incluso, de renovar los discursos que, durante mucho tiempo, han cubierto las diferentes obras que conforman nuestros cánones. A veces, los clásicos se nos presentan como obras herméticas cubiertas por el “polvillo” abonado por sus numerosos comentaristas, analistas, imitadores y descendientes. Otras veces, hace falta una segunda o tercera voz que, por decirlo de alguna forma, nos lleve de la mano para que podamos apreciar el valor de las obras que nos gustaría conocer por primera vez o redescubrir.

La mediación, si bien en ocasiones puede acabar por relegar los textos base y primarios a ruido de fondo, también puede convertirse en una herramienta que nos permita enfrentarnos a las prácticas retóricas, traductológicas, editoriales y académicas de textos especializados como el presentado en este informe. Traducir y, lo que es más, editar textos

filosóficos representa un reto enorme por el amplio espectro de posibilidades en las elecciones léxicas, en las decisiones sintácticas y en los criterios para su presentación. Como lectores, podemos apreciar diferentes ediciones de nuestros textos favoritos, desde las ediciones ilustradas hasta las comentadas y los facsímiles, pero, como traductores, pocas veces tenemos la posibilidad de incidir en un grado tan amplio en la forma en que los lectores reciben nuestro trabajo.

No considero que las traducciones que presenté para el SEPOFI sean inamovibles, pues espero que quienes se integren al proyecto y quienes hagan uso de estos materiales los vean como puertas de (re)lectura y de (re)escritura hacia sus propias contribuciones y proyectos. Baste señalar que, durante esta experiencia de aprendizaje como traductora de textos filosóficos, pude constatar que se trata de un género con tantas complicaciones técnicas como momentos líricos, cuya forma y contenido están llenos de oportunidades de transformación para el beneficio de los lectores. Por supuesto, como señala Ana Elena Díaz Alejo, cuyo libro sobre la *Edición crítica de textos literarios* me resultó un apoyo indispensable, “en esta expedición hay que ir bien pertrechado, forjado en técnicas y metodologías y con todas las armas dispuestas a enfrentar las palabras que [...] se encaminarán hacia [el editor crítico] para encontrarse en el mismo sendero” (7). En este camino, también resultó irremplazable la ayuda prestada por los diferentes compañeros del seminario, en particular la de Luis Santiago Reza Calvillo, quien con toda la paciencia del mundo me ayudó a llenar los vacíos que la investigación individual no pudo subsanar, en particular para las traducciones de “Aristophanes’ Speech in Plato’s *Symposium*”, de K. J. Dover, y “Eurynome and Eurycleia in the *Odyssey*”, de John A. Scott.

En consecuencia con la reflexión del párrafo precedente, es posible destacar el esfuerzo interdisciplinario para la producción de materiales de consulta, el cual puede

convertirse en un área de oportunidad mucho más amplia que trasciende la prestación del servicio social y que puede trasladarse al ámbito profesional. Durante mi trayectoria como estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, tuve la oportunidad de tomar, además de los seminarios de teoría y práctica de la traducción, un tercer seminario sobre la traducción de poesía en el que se integraban compañeros de distintos colegios, lo que resultó provechoso para mi servicio social al momento de discutir las diferentes posibilidades de traducción con estudiantes cuyo acercamiento al quehacer traductor, tanto desde el punto de vista práctico como el teórico, resultaba contrario en la metodología empleada, limitado o nulo. Además de los problemas léxico-sintácticos tratados en este trabajo, el problema más relevante fue enfrentarme a las diferentes teorías de lectura e interpretación de los textos propias de la formación académica de cada miembro y tener que decantarme o mediar entre una u otra según las exigencias de cada texto. Como estudiantes y futuros profesionistas, resulta, por lo tanto, indispensable contrastar nuestros puntos de vista para poder sustentar nuestras decisiones (ya sea para la interpretación, crítica, traducción o enseñanza) respecto de cualquier texto.

Puede ser que los clásicos, en un momento posterior, se sacudan los ecos de los comentarios a medida en que estos se renueven, pero, al menos en el ámbito de las humanidades, ninguno de nosotros puede evitar las conversaciones con textos críticos como los de la Dra. Frisbee Sheffield o los de Sir K. J. Dover que tuve la suerte de leer, conocer y traducir para el SEPOFI. Ante la incertidumbre de sumergirse por primera vez en los textos filosóficos, tanto los primarios como los secundarios que los comentan, espero que las herramientas y las pistas proporcionadas en mis traducciones resulten de ayuda y, con suerte, motiven el descubrimiento de otras obras y autores relacionados. Debo agregar que, cuando

releo lo que he escrito, me quedo con la misma insatisfacción que manifiesta Italo Calvino en su reflexión sobre los clásicos:

[T]endría que reescribirlo una vez más para que no se crea que los clásicos se han de leer porque “sirven” para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos.

Y si alguien objeta que no vale la pena tanto esfuerzo, citaré a Cioran [...]: “Mientras le preparaban la Cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. ‘¿De qué te va a servir?’, le preguntaron. ‘Para saberla antes de morir’”. (20)

Bibliografía

- Albert, Sándor. "The traps of formal correspondence." *Perspectives*, vol 1, 1993: 11-21. PDF.
- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997. PDF.
- Baker, Mona. *In Other Words. A Coursebook on Translation*. 2.^{da} ed. Oxford: Routledge, 2018. Impreso.
- Burroughs, Michael. "How to survive a crisis: reclaiming philosophy as a public practice". *Palgrave Communications*, vol. 4, 2018: 1-5. PDF.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela, 2015. Impreso.
- Chico Rico, Francisco. "La traducción del texto filosófico. Entre la literatura y la ciencia". *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 6, 2015: 94-112. PDF.
- Cicerón, *Disputaciones tusculanas*. Trad. Alberto Medina González. Madrid: Editorial Gredos, 2015. Impreso.
- Díaz Alejo, Ana Elena. *Edición crítica de textos literarios. Propuesta metodológica e instrumenta*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Impreso.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 2001. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017. Impreso.
- Lefevere, André. "Introduction: comparative literature and translation". *Comparative Literature*, vol. 47, no. 1, 1995: 1-10. PDF.

- López Moreda, Santiago, ed. *Noches áticas*. De Aulo Gelio. Trad. M. Carmen Barrigón Fuentes y Jesús M. Nieto Ibáñez. Madrid: Ediciones Akal, 2009. Impreso.
- López Valdés, Mauricio. *Guía básica de estilo editorial*. Distrito Federal: UNAM, 2003. PDF.
- Molina, Lucía y Amparo Hurtado Albir. “Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach”. *Meta*, vol. 47, no. 4, 2002: 498-502. PDF.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Oxford: Routledge, 2016. Impreso.
- Platón. *Platón*. Trad. Julio Calonge et al., vol. I, Madrid: Editorial Gredos, 2010. Impreso.
- Stone, I. F. *El juicio de Sócrates*. Trad. María Teresa Fernández de Castro. Madrid: Mondadori, 1988. PDF.
- Urceloy, Jesús y Antonio Rómar, editores. *Las mil noches y una noche*. 3.^{ra} ed. Trad. J. C. Mardrus. Versión española de Vicente Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 2015. Impreso.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility. A history of translation*. 2.^{da} ed. Londres: Routledge, 2008. PDF.

Apéndice 1. Hoja de registro de la traducción

Nombre del documento _____

Combinación de idiomas: _____

Especialista de traducción: _____

Fecha de inicio de la traducción: _____

Fecha de término de la traducción: _____

Descripción de la traducción:

Descripción del equipo:

Rol	Nombre completo	Datos de contacto
Supervisor		
Traductor		
Especialista revisor		

Archivos por traducir:

Instrucciones especiales:

Materiales de consulta:

Instrucciones para la traducción:

Instrucciones para la revisión:

Instrucciones para la corrección final:

Apéndice 2. Traducción de “El discurso de Alcibíades”

Presentación

Quien haya leído todo Heródoto y todo Tucídides que levante la mano.

Por qué leer a los clásicos. Italo Calvino.

Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos* propone catorce definiciones de lo que es un clásico, de las cuales solo retomaré la primera para darle contexto a la traducción que presento en las siguientes páginas. Calvino escribe que los clásicos “son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy relejendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo...’”. Claro, pocos admitirían no haber leído *El Quijote*, *La Odisea* o *Macbeth* y, sin embargo, el porcentaje de estas afirmaciones falseadas supera la realidad del panorama de lectura. Por un lado, hablar de un clásico de la literatura en cualquier sentido no es lo mismo que hablar de una canción o de una película que se ha convertido en un clásico y que es del conocimiento de un gran número de personas, ya que el adjetivo aplicado al ámbito literario suele estar cargado de connotaciones como anticuado e incomprensible o hermético para todos aquellos no iniciados en el arte de la interpretación de textos. Por otro lado, existe una brecha lingüística y terminológica que, al menos la mayoría de las veces, desincentiva a quienes en un momento de entusiasmo intentan aproximarse a muchos de estos textos.

¿Qué sucede, entonces, al momento de leer textos académicos y críticos acerca de estos clásicos, de por sí estigmatizados? El hermetismo parece aún más insuperable cuando el lector no especializado se encuentra con notas al pie que en ocasiones ocupan más de un tercio de la página, comentarios al margen y citas en otros idiomas que entorpecen la lectura. Lo anterior, además, sobre un texto o fuente primaria con la que es probable que el lector no esté tan familiarizado como quien escribe el artículo. Por lo tanto, con el propósito de acercar el texto a lectores no especializados, me he regido por los siguientes criterios de traducción y edición:

1. Preferencia por los equivalentes aproximados en español para la terminología especializada en griego y por el registro académico del español de México.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

2. Uso de ediciones confiables en español, en la medida de lo posible, para que los lectores interesados puedan rastrear las citas y fragmentos a los que se hace referencia en el artículo. La rastreabilidad de las citas textuales que soportan los argumentos de quien escribe un texto académico es esencial para establecer un diálogo tanto con el texto primario como con la crítica y análisis del mismo.
3. Colocación de las notas del texto base al final de la traducción para permitir la lectura ininterrumpida.
4. Inclusión mínima de notas del traductor a pie de página para hacer aclaraciones o corregir erratas del texto base.
5. Creación de tres apéndices para lectores que deseen ahondar en los siguientes aspectos tanto de la fuente primaria como del artículo derivado de este:
 - a. Glosario de términos especializados.
 - b. Índice de voces griegas con sus respectivos equivalentes en la traducción y breve explicación, cuando lo requiera, de su significado dentro del texto base.
 - c. Índice de personajes mencionados en la fuente primaria.

De igual forma, me he permitido agregar una brevísima descripción de la trayectoria académica y profesional de la autora y una lista con términos clave con el fin de dar a los lectores una noción de sus temas de interés por si desean obtener más bibliografía o ahondar en su línea de investigación particular.

Un problema particular de la traducción fue la conversión de una metáfora musical en la página 196 del texto base a una metáfora de las artes plásticas en la página cinco de esta traducción. Lo anterior, según la propuesta de traducción de metáforas número dos de Peter Newmark, que consiste en “reemplazar la imagen en el lenguaje base con una imagen estándar del lenguaje meta que no choque con la cultura receptora” (mi traducción). El choque puede darse tanto por la falta de familiaridad con los elementos referidos en la metáfora como por la falta de uso cotidiano. De tal forma, la metáfora utilizada por

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Lissarrague que utiliza las teclas de un piano como referencia [“It plays in a different key”] se convirtió en la metáfora plástica “[e]l drama toma un matiz diferente”. También recurrí, cuando el texto traducido dejaba lugar a una interpretación ambigua, a la explicitación tanto del sujeto como de los objetos directos e indirectos, como en el caso del fragmento citado arriba en el que el pronombre indefinido “it” se convirtió en “el drama” por referencia a su antecedente en líneas anteriores.

Respecto a bibliografía empleada para la realización de este trabajo de traducción, y con base en el criterio de traducción número dos, en el caso de los textos de autores griegos citados en el texto base, utilicé como referencia las traducciones y notas de la Editorial Gredos incluidas en sus colecciones Grandes Pensadores y Biblioteca Gredos. Donde la Dra. Sheffield parafrasea la traducción al inglés de C. J. Rowe, yo parafraseo la traducción al español de Martínez Hernández con comentarios o aclaraciones mínimas donde existen discrepancias. Lo anterior con el fin de permitir a los lectores que así lo deseen cotejar con y profundizar en el texto primario con mayor facilidad. Cuando no encontré una equivalencia adecuada en la traducción de Gredos, recurrí al trabajo interdisciplinario con otros integrantes del proyecto de traducción que estudian la licenciatura en Letras Clásicas, así como a la versión digital parcial del *Diccionario filosófico* de M. Rosental y P. Iudin del proyecto Filosofía en español, disponible en línea.

LIZBETH CALVARIO S.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

C. Sheffield, Frisbee C., “Alcibiades’ Speech: A Satyric Drama”, en *Greece & Rome*, núm. 2. Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, octubre, 2001, pp. 193-209.

El discurso de Alcibiades: un drama satírico

Frisbee C. C. Sheffield

(Doctora en Filosofía Antigua por la Universidad de Oxford y Directora del Departamento de Estudios sobre Filosofía en el *Christ’s College* de la Universidad de Cambridge)

Líneas de investigación: El Banquete, Platón, Diálogos.

Ión [...] como si de una representación trágica se tratara, pretende que la virtud tenga siempre una parte de drama satírico. (Ión de Quíos, quien criticara el trato social de Pericles)ⁱ

Imagina la siguiente escena: todos hemos disfrutado de una serie de discursos sobre Eros en un banquete muy sobrio con poca bebida y sin esclavas flautistas. El último discurso que hemos tenido ocasión de escuchar es el de Sócrates, que termina en la descripción de los Misterios Mayores del amor (*eros*) filosófico, la cual dice haber escuchado de Diotima, sacerdotisa practicante de la mántica. Nos ha dicho que el amor es el mejor aliado de la naturaleza humana, puesto que puede servir de guía para el ascenso intelectual que culmina en el conocimiento de la belleza en sí. Si un amante utiliza su amor de la manera correcta, este lleva no solo a la sabiduría y a la verdadera virtud, sino a una relación de amistad con los dioses:

¿Qué debemos imaginar, pues —dijo—, si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores ni, en suma, de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? ¿Acaso crees —dijo— que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía? ¿O no crees —dijo— que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él?ⁱⁱ

El discurso de Sócrates es un repaso radical de todo lo que sus compañeros ponentes hasta ese momento pensaban sobre Eros y el amor. La experiencia erótica es elevada a nuevas dimensiones intelectuales y teológicas, pero hemos tenido poca ocasión para reflexionar en torno a la relación entre el amor y la forma divina de la belleza, el bien y los dioses. Ni siquiera tenemos la oportunidad de aplaudirle a Sócrates cuando nos distrae el alboroto en el fondo de un borracho que exige a gritos ser llevado con Agatón. Es Alcibiades que llega adornado con una corona de hiedra y violetas, ebrio y sostenido por una flautista y varios acompañantes.¹² Como muchos han señalado, Alcibiades se aparece como la encarnación misma de las fuerzas dionisiacas que, pese a ser apropiadas para los banquetes tradicionales, han sido excluidas de la diversión de esta noche. ¿Por qué quiere Platón incluir a este Dionisio borracho y coronado con hiedra?

Alcibiades logra, además, contribuir a la serie de discursos de la velada con un elogio dirigido a Sócrates que, de manera significativa, reemplaza el encomio que debiera haber sido destinado a Eros, aunque también está sazonado por la recriminación.ⁱⁱⁱ El discurso está dividido a grandes rasgos en tres partes. Primero, Alcibiades compara a Sócrates con el sátiro Marsias y enfatiza la contrariedad entre la apariencia externa de Sócrates y su naturaleza interior.^{iv} En seguida, se enfoca en la naturaleza interior,^v y, por último, regresa a la imagen de Marsias para caracterizar los discursos (*logoi*) de Sócrates. El discurso, al ubicarse después del de Sócrates, plantea interrogantes sobre su propósito en el diálogo como un todo y, en particular, sobre su relación con el discurso inmediato que lo precede. Muchos académicos sostienen que está diseñado para presentar a Sócrates como la encarnación de la teoría erótica que esboza en su discurso. Esta interpretación le da sentido en particular a la parte intermedia de la reflexión y a la forma en que Platón entretiene el lenguaje de ese primer discurso en la descripción que Alcibiades hace de Sócrates.¹ De manera simultánea, otros académicos que se enfocan más en la acusación de desmesura (*hbris*) que hace Alcibiades y el uso de imágenes satíricas afirman que su discurso debilita el de Sócrates al ofrecernos una verdad nueva y diferente sobre el amor basada en la experiencia de un individuo en particular que

¹² N. de la T. Existe una mínima discrepancia entre la traducción al inglés que parafrasea la Dra. Sheffield y la traducción al español que utilizo; mientras que en la primera se señala que Alcibiades era cargado por un grupo de flautistas, la traducción de Martínez Hernández indica que iba con una flautista y, además, con un grupo de acompañantes.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

padeció a causa del amor abstracto y distante del filósofo.ⁱⁱ Según esa lectura, Alcibíades encarna a Dionisio de forma apropiada, en parte porque a él le corresponde reintroducir los elementos de la vida mortal que la explicación socrática del amor redujo a “fruslerías mortales” y descartó. Pese a que este último enfoque tiene la ventaja de llegar a un entendimiento de la perspectiva particular del retrato que pinta Alcibíades, es difícil ver la mayor parte del discurso como un intento por minar, más que enaltecer, ciertos aspectos del comportamiento del filósofo.

Ambos enfoques parten de la afirmación de que el discurso nos ofrece una mejor comprensión de la naturaleza del amor filosófico, aunque sus interpretaciones difieren. Como veremos más adelante, es fácil aceptar la perspectiva de la que parten. Cualquier interpretación debe tomar en cuenta la mezcolanza que tiene lugar en este discurso en lo que concierne tanto a la percepción de la naturaleza de Sócrates —quien afirma no decir nada que no sea verdadero—^{vi} como al retrato de esa percepción que hace una figura que encarna a Dionisio, que describe al filósofo mediante imágenes satíricas y que expresa preocupación de que su discurso se perciba como algo cómico.^{vii} Si la función principal del discurso es la de elogiar a Sócrates, ¿por qué hacerlo de esta forma?ⁱⁱⁱ También existen otras interrogantes por resolver, en particular respecto a la razón por la cual es Alcibíades quien pronuncia este discurso. Si bien se pretende esbozar de manera más clara la interrogante anterior, en este artículo no se le dará respuesta.^{iv}

Sócrates mismo denomina el discurso como un “drama satírico y silénico” (*saturikon drama*).^{viii} En este trabajo, usaré esta caracterización como una manera de entender el tono del discurso y, en particular, su relación con el discurso de Sócrates. La frase claramente debe referirse, por lo menos, a la descripción de Sócrates como un personaje satírico (se menciona tanto a Marsias como a Sileno). El discurso es un drama satírico en tanto que funge como una dramatización de las acciones de Sócrates, quien aparece como un personaje satírico. No obstante, *saturikon drama* también significa “obra de sátiros” o “drama satírico” y, dado que mucho de lo que sabemos sobre los sátiros viene de las representaciones teatrales, mi argumento es que resulta esclarecedor leer el discurso teniendo los dramas satíricos en mente. Lo anterior nos permitirá entender el retrato de Sócrates y el tono específico del discurso de forma más clara. El argumento no es que el discurso de Alcibíades sea un drama satírico

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

como tal, sino que se sirve de aspectos del género del drama satírico tanto en su caracterización de Sócrates como en el tono del discurso. Resultaría difícil separar ambos elementos, ya que el retrato de Sócrates como un personaje satírico determina el género dramático utilizado. El discurso entretiene lo cómico y lo serio de una forma que es particular del género satírico porque Sócrates es, él mismo, una mezcla entre lo jocoso y lo serio.

Aunque se sabe poco con certeza sobre los detalles del género del drama satírico, se cree que su papel como conclusión de la representación trágica (*tragike didaskalia*) surgió como respuesta al hecho de que las tragedias no tenían “nada que ver con Dionisio”.^v El drama satírico, con su elenco de seguidores de Dionisio lúbricos y lascivos, era el elemento dionisiaco más evidente.^{vi} La llegada de Alcibiades borracho con un grupo de personajes variados, un lugar común (*topos*) satírico,^{vii} puede tomarse como una indicación del tono satírico de su discurso. Los dramas satíricos, al representarse al final de los concursos dramáticos, con frecuencia tomaban elementos de las tragedias que los precedían. Los vínculos temáticos no solo eran práctica habitual, sino que el lenguaje del drama a menudo se asemejaba al de la tragedia, aunque se modificaba de alguna forma para efectos cómicos.^{viii} Sabemos de la existencia de al menos doce de esos dramas satíricos, en seis de los cuales podemos encontrar vínculos temáticos con las tragedias precedentes.^{ix} Ya que solo contamos con un drama satírico completo —*El cíclope*, de Eurípides— y cerca de la mitad de *Las traquinas (Ichneutai)*, de Sófocles, sin ningún ciclo trágico como punto de comparación, la naturaleza exacta de esos vínculos es parcialmente especulativa. No obstante, la evidencia sugiere que esos temas eran replanteados con una esencia diferente mediante la yuxtaposición de lo heroico y lo cómico, lo cual generaba una incongruencia humorística.^x El drama satírico mezclaba lo serio (*spoudaion*) propio de la tragedia y lo vulgar cómico (*phaulon*) propio de la comedia.^{xi} Lissarrague dice al respecto del drama satírico lo siguiente:

La receta es la siguiente: tome un mito, agregue sátiros y observe el resultado. La broma reside en la incongruencia y en el conjunto de sorpresas que esta genera. [...] La tragedia plantea interrogantes fundamentales sobre las relaciones entre dioses y mortales o reflexiones sobre temas tan serios como el sacrificio, la guerra, el matrimonio o las leyes. En contraste, el drama satírico juega con aspectos culturales, primero, mediante el distanciamiento y, después, mediante su reconstrucción en representaciones antitéticas: los sátiros. No busca resolver la controversia ni hacer que el ser humano encare su destino o a los dioses. El drama toma un matiz diferente con el desplazamiento, distorsión

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

e inversión de los elementos que constituyen el mundo y la cultura humanos; el drama satírico reestablece la distancia y reinserta a Dionisio al centro del escenario.^{XII}

Los temas trágicos se desenvolvían, como dice Lissarrague,^{XIII} con “un matiz diferente”.¹³

Lo primero que debemos hacer es establecer si es que existe, en efecto, un vínculo entre los discursos de Sócrates y de Alcibíades. Por cuestiones de claridad, enlisto a continuación las instancias del discurso en las que existe un paralelismo con la descripción de Eros presentada por Sócrates:^{XIV}

DESCRIPCIÓN DE LA NATURALEZA DE EROS (S) — RETRATO DE SÓCRATES HECHO POR ALCIBÍADES (A)

(1: S) Eros descalzo (ἀνυπόδητος, 203d)

(1: A) Sócrates descalzo (ἀνυπόδητος, 220b)¹⁴

(2: S) “[Eros] está al acecho de lo bello y de lo bueno” (ἐπίβουλός ἐστι τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς, 203d)

(2: A) “Sócrates está en disposición amorosa con los jóvenes bellos, [...] siempre está en torno de ellos” (Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν καὶ ἀεὶ περὶ τούτους ἐστὶ, 216d)

(3: S) “[Eros está] siempre urdiendo alguna trama” (ἀεὶ τινας πλέκων μηχανάς, 203d)

(3:A) “[T]e las has arreglado para ponerte al lado del más bello de los que están aquí dentro” (διεμηχανήσω ὅπως παρὰ τῷ καλλίστῳ τῶν ἔνδον κατακείσῃ, 213c)

(4:S) “[Eros] es un amante del conocimiento [*phronesis*]” (φρονήσεως ἐπιθυμητής, 203d)

(4:A) “Sócrates permaneció de pie en el mismo lugar [concentrado en algo]” (ἔξ ἑωθινοῦ φροντίζων τι ἔστηκε, 220c)

(5:S) Eros es “un formidable mago, hechicero y sofista” (δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής, 203d)

¹³ N. de la T. La traducción es mía. En la cita original, Lissarrague utiliza una metáfora musical, que yo reemplazo por una metáfora de las artes visuales por ser más común en español.

¹⁴ N. de la T. El texto base marca este fragmento como (2:A), lo cual representa una errata ya que rompe con la numeración de fragmentos correspondientes A y fragmentos S.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

(5:A) Las palabras [logoi] de Sócrates “hacen que uno quede poseso” (κηλεῖ τοὺς ἀνθρώπους, κατέχει, ἐκπλήττει 215c ss.)

(6:S) Eros “nunca [...] está falto de recursos” (πόριμος [...] ὅταν εὐπορήσῃ, 203e)¹⁵

(6:A) Sócrates siempre encuentra “una razón convincente” (εὐπόρως καὶ πιθανὸν λόγον ἤϋρεν, 223a)

(7:S) Eros es “un gran *démon*”¹⁶ (δαίμων μέγας, 202d)

(7:A) Sócrates es un “ser verdaderamente divino y maravilloso” (τούτῳ τῷ δαιμονίῳ, 219b)

MISTERIOS MAYORES DEL AMOR FILOSÓFICO (S) — RETRATO DE SÓCRATES HECHO POR ALCIBÍADES (A)

(1:S) Los ritos de Eros, el *démon* (τελετὰς, 202e) – Los misterios del amor (τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά, 210-2012)

(1:A) Las palabras [*logoi*] de Sócrates “revelan [...] quiénes necesitan de los dioses y de los ritos de iniciación” (δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους, 215c)

(2:S) “[A]lgo maravillosamente bello por naturaleza” (θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, 210e)

(2:A) La belleza interior divina y admirable de Sócrates (ἔδοξεν οὕτω θεῖα καὶ θαυμαστά, 216e-217a)

(3:S) El amante de la ascensión debe buscar “razonamientos” didácticos (καὶ τίκτειν λόγους τοιούτους καὶ ζητεῖν, οἵτινες ποιήσουσι βελτίους τοὺς νέους, ἵνα ἀναγκασθῇ αὐτὸν θεάσασθαι τὸ ἐν τοῖς ἐπιτηδεύμασι καὶ τοῖς νόμοις καλόν, 210c)

(3:A) Los discursos [*logoi*] de Sócrates tienen “todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno” (μᾶλλον δὲ ἐπὶ πᾶν ὅσον προσήκει σκοπεῖν τῷ μέλλοντι καλῷ κἀγαθῷ ἔσεσθαι, 222a, junto con 216a-b y 217a)

¹⁵ N. de la T. El texto fuente marca este fragmento como (6:A), cuando debería ser (6:S).

¹⁶ N. de la T. en la edición del *Banquete* de Gredos, el traductor argumenta que la traducción de los vocablos *daimon* y *daimónios* por “démon” y “demónico” responde a la terminología más usual “en la moderna investigación de la demonología platónica”. Es importante resaltar, sin embargo, que otros de sus equivalentes más usados son “genio” y “espíritu” y, en su uso más amplio, “divinidad” o “carácter de lo divino” y que hace eco de la naturaleza doble, inferior y divina a la vez, de Eros. Sócrates es descrito como demónico, lo cual en la traducción de Marcos Martínez se traduce como “ser verdaderamente divino”.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

(4:S) El amante de la ascensión y “amante de todos los cuerpos bellos [...] debe [...] calmar ese fuerte arrebató por uno solo, despreciándolo y considerándolo insignificante” (καταφρονήσαντα, 210b)

(4:A) A Sócrates “no le importa nada si alguien es bello, sino que lo desprecia como ninguno podría imaginar, ni si es rico, ni si tiene algún otro privilegio de los celebrados por la multitud” (καταφρονεῖ, 216d-e y καταφρονεῖ, 219c)

Estos paralelismos entre ambos discursos confirman que sin duda estamos retomando temas del discurso anterior, y que el Sócrates del discurso de Alcibíades es, como ya muchos han señalado, la encarnación del amor filosófico que él mismo describe. Sócrates es el amante descalzo y necesitado en busca las cosas buenas y bellas de las que carece. Su naturaleza necesitada también cuenta recursos e ingenio; siempre está urdiendo nuevas tramas, y es un hechicero cuyo instrumento son las palabras. Revela quiénes necesitan de la iniciación a la filosofía y posee la belleza interior de quien sabe cómo convertirse en un hombre verdaderamente bueno.

Esta encarnación del amor filosófico la reconstruye Alcibíades en su discurso mediante las imágenes de sátiros, silenos y de Marsias, las cuales, como espero demostrar a continuación, pintan los atributos del filósofo con “un matiz diferente”. La reconstrucción más evidente de esta encarnación del amor filosófico se da a partir de la imagen de Marsias con la que Alcibíades inicia y termina su discurso:

Pues en mi opinión [Sócrates] es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias. Así, pues, que eres semejante a éstos, al menos en la forma, Sócrates, ni tú mismo podrás discutirlo, pero que también te pareces en lo demás, escúchalo a continuación.^{ix}

La imagen de las estatuas de silenos que “se abren en dos mitades” crea un contraste entre la apariencia accesible y la naturaleza oculta. Alcibíades utiliza esta imagen como parte de su afirmación respecto al desconocimiento de todos de la verdadera naturaleza de Sócrates,^x ya que es como esas estatuas que contienen una naturaleza interna y oculta. Al abrir esta figura silénica, Alcibíades revelará este lado oculto de la naturaleza de Sócrates. Como veremos, la

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

incongruencia entre la apariencia de Sócrates como un personaje modesto y cómico y la belleza de su naturaleza interna genera, como consecuencia, un choque entre lo cómico y lo serio. Este choque era la esencia del humor satírico.^{xv}

¿Cuál es la apariencia de Sócrates? Para empezar, el filósofo es destacablemente feo.^{xi} Los sátiros son una representación apropiada de su fealdad quizá porque también ellos eran a menudo retratados con nariz respingona y ojos saltones (además de con barba y apariencia caprina).^{xvi} Si bien la fealdad de Sócrates era un aspecto cómico destacable de su persona, a Alcibíades no le interesa tanto su apariencia física. El contraste que crea entre la apariencia y la naturaleza oculta no es en esencia un contraste entre la apariencia externa de Sócrates y su belleza interior, sino que se debe a su interés por la forma en que el filósofo se asemeja a los sátiros “también [...] en lo demás”.^{xii} Por un lado, Sócrates se muestra como un sátiro lúbrico que persigue la belleza que ve en otros y de la cual carece.^{xiii} Empero, la situación es muy distinta en un nivel más profundo: Sócrates contiene dentro de sí una belleza interna divina y admirable^{xiv} descrita en un lenguaje que refleja la descripción de Diotima de la belleza en sí.^{xv} Este amante carente encarna la belleza que no tiene en el exterior. Es el hombre de sensatez destacable (*sophrosyne*) que rechaza (*kataphronein*) la belleza física del irresistible Alcibíades;^{xvi} es un hombre con la suficiente fortaleza para resistir la embriaguez y el frío extremo;^{xvii} un hombre, además, cuya valentía en los campos de batalla de Potidea^{xviii} y Delion^{xix} debió ganarle reconocimiento en la ciudad de no ser por su desprecio (nuevamente *kataphronein*) por tales nimiedades.^{xx} De igual forma que con esas figuras silénicas que al abrirse revelan las imágenes de los dioses en su interior, al abrir a este hombre en apariencia vulgar y cómico (*phaulos aner*) encontramos a un individuo serio y digno de respeto (*spoudaios aner*) dentro.

El contraste entre lo vulgar cómico (*phaulon*) y lo serio (*spoudaion*) se advierte también en la descripción que hace Alcibíades de los discursos de Sócrates. Estos se asemejan de igual forma a las estatuas silénicas que se abren: su capa exterior es como “la piel [...] de un sátiro insolente”.^{xxi} Constantemente habla de asnos de carga y herreros, zapateros y curtidores, y en todo momento ironiza y juega con la gente.^{xxii} Lo que es más, “ignora todo y nada sabe”.^{xxiii} Por un lado, los discursos de Sócrates —al igual que su imagen— son ridículos (*geloioi*).^{xxiv} Sus discursos parecen ser los de un personaje vulgar y cómico que es

por completo ignorante y que deambula exhibiendo su propia necesidad y las necesidades de otros como Alcibíades.^{xxv} Estos discursos, que son descritos en términos que recuerdan los discursos confutatorios de varios diálogos socráticos, ponen en evidencia la carencia de sus oyentes y hacen que otros se sientan avergonzados por descuidar los temas de mayor importancia.^{xxvi} Estos son discursos menores en tanto que se centran en la discusión de personajes comunes (asnos de carga y herreros, zapateros y curtidores) y porque tienen un efecto menor en sus oyentes: hacer que tanto él mismo como otros queden como tontos. Es en este sentido que los discursos son ridículos. Por otro lado, tan pronto como Sócrates se muestra serio (*σπουδάσαντος*) y se abre, podemos observar que es bello y admirable.^{xxvii} Si se presta atención a sus discursos, los encontraremos dignos de atenta escucha:

Pero si uno los ve cuando están abiertos y penetra en ellos, encontrará, en primer lugar, que son los únicos discursos que tienen sentido por dentro; en segundo lugar, que son los más divinos, que tienen en sí mismos el mayor número de imágenes de virtud y que abarcan la mayor cantidad de temas, o más bien, todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno.^{xxviii}

Estos discursos que ridiculizan deben ser examinados de cerca y no descartados como tonterías sin sentido. Contienen en su interior una gran sabiduría en tanto que revelan “todo cuanto le conviene examinar al que piensa llegar a ser noble y bueno”.^{xxix} Tal vez esos ritos de Eros que menciona Sócrates en su discurso de los que intenta convencer a otros y de los que Diotima lo convenció.^{xxx} Este mismo hombre que se la pasa hablando de asnos y herreros y dice ignorarlo todo —un hombre vulgar y cómico que es el sujeto perfecto para la comedia y la risa— es a la vez un individuo investido de seriedad y digno de consideración. Podremos reírnos, pero deberíamos estar siempre conscientes de la seriedad y belleza que subyacen bajo su discurso.

No es solo la incongruencia entre una aparente bajeza y una belleza interior lo que ocasiona el humor característicamente satírico de este discurso, sino también la forma en que esta naturaleza binaria efectúa una inversión de papeles confusa y engañosa. La incongruencia entre cómo se retrata a Sócrates como un amante deseoso y la naturaleza oculta que lo convierte en objeto del deseo de otros genera una puesta en escena cómica en la que el joven Alcibíades persigue al feo y viejo Sócrates. Cuando su belleza interna es desvelada, Sócrates se transforma, al igual que el ingenioso bromista del drama satírico, de un amante

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

carente a un amado bello. Alcibíades culpa a Sócrates por este engaño que expone para que otros no se vean engañados.^{xvii/xxxi} Las artimañas y el engaño eran elementos destacados en muchas obras satíricas. Todos los personajes arteros desde Autólico y Odiseo hasta Sísifo y Hermes —los embaucadores más famosos de la mitología— aparecían en estas obras.^{xviii} El retrato de Sócrates como un impostor que se transforma de amante a amado puede interpretarse como un juego con este lugar común satírico.

Antes de enfocarnos en los detalles de esta escena, vale la pena señalar otra característica satírica: el uso de la parodia. Alcibíades presenta esta sección de su discurso como una parodia de los misterios de la filosofía. En un giro narrativo que muestra la modificación de temas serios según las convenciones del drama satírico, Alcibíades revela los detalles de su intento por seducir a Sócrates como si estuviera desvelando los Misterios Mayores de Diotima. La sacerdotisa antes distinguió entre los aspectos del erotismo que están al alcance de todos y aquellos que están relacionados con la “suprema revelación”.^{xxxii} En este fragmento, Platón hace que Alcibíades imite esa transición mediante un giro narrativo entre los aspectos de su narración que cualquiera puede escuchar^{xxxiii} y aquellos que solo pueden ser revelados a los iniciados.^{xxxiv} A los profanos no iniciados les dice: “poned ante vuestras orejas puertas muy grandes” mientras revela tanto el buen amor de Sócrates como su amor caprichoso y servil.^{xxxv} Puesto que Alcibíades estuvo recientemente implicado en la profanación de los misterios —los cuales, a propósito, debía tener lugar durante el banquete— Platón le otorga a este episodio paródico un patetismo particular. La burla de Alcibíades, en detrimento de su persona, no está dirigida a los Misterios eleusinos, sino a los misterios del amor filosófico.

Los detalles del intento de Alcibíades por seducir al filósofo también pueden verse como una parodia del mito etiológico de Eros contado por Sócrates. En este nos enteramos de que los padres de Eros, Penía, “la pobreza”, y Poros, “el recurso”, se juntaron y concibieron a Eros. A Penía se la describe en medio de maquinaciones, “impulsada por su carencia de recursos”, para hacerse de un hijo de Poros, quien duerme en el jardín de Zeus.^{xxxvi} Penía se acuesta a su lado y concibe a Eros.^{xxxvii} Ahora, en cambio, es Alcibíades quien maquina en su persecución de Sócrates, en un intento por compensar sus carencias.^{xxxviii} Se acuesta junto a él mientras este duerme, de la misma forma en que Penía se acostó junto al alcoholizado

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Poros,^{xxxix} para cosechar los frutos de su sabiduría, pero la obtención de la sabiduría requiere de mucho más que solo la relación íntima que Alcibíades ambiciona y que requiere de una deliberación conjunta.^{xi}

Al centro de esta escena encontramos la incongruencia entre la apariencia de Sócrates y su naturaleza oculta. Las tramas de Sócrates para seducir a hombres jóvenes lo hacen ver como un amante e, incluso podríamos decir, como un sátiro lujurioso. Sin embargo, su inmensa belleza interna invierte la jerarquía tradicional de la seducción y lo convierte en un objeto de deseo codiciado por quienes carecen de esa belleza.^{xli} El joven y bello Alcibíades termina admirando (*agamenon*) la belleza interior de este hombre: su templanza y valentía.^{xlii} Como comenta Alcibíades a continuación, Sócrates se presenta como un amante, pero “luego resulta, más bien, amado en lugar de amante”.^{xliii} Alcibíades se encuentra en extremo confundido por tener que actuar como amante de este hombre viejo y desagradable, “simplemente como un amante (*erastes*) que tiende una trampa a su amado (*paidika*)”.^{xliv} Pero este hombre-sátiro viejo y feo que siempre anda tras Alcibíades rechaza al que probablemente sea el hombre más bello en Atenas. Alcibíades sufre la intensa humillación y califica este comportamiento como desmesurado:

[É]l salió completamente victorioso, me despreció, se burló de mi belleza y me afrentó; y eso que en ese tema, al menos, creía yo que era algo, ¡oh jueces! —pues jueces sois de la arrogancia de Sócrates—. [...] Después de esto, ¿qué sentimientos creéis que tenía yo, pensando, por un lado, que había sido despreciado, y admirando, por otro, la naturaleza de este hombre, su templanza y su valentía, ya que en prudencia y valentía había tropezado con un hombre tal como yo no hubiera pensado que iba a encontrar jamás?^{xlv}

Alcibíades crea un juicio burlesco donde nos invita a juzgar la aparente desmesura de Sócrates. Es un giro irónico que, en esta escena, la desmesura, por lo general asociada con el abuso sexual^{xix} y a menudo atribuida al comportamiento del sátiro lujurioso,^{xx} sea atribuida en este caso a la templanza y abstinencia sexual de Sócrates. Tal rasgo de carácter se relacionaba tanto en la cultura popular griega como en Platón con lo opuesto a la desmesura y la soberbia (*hibris*).^{xlvi} Según la concepción que tiene Alcibíades de la belleza, el rechazo de Sócrates hacia sus insinuaciones puede parecernos injusto, pero Sócrates le pide a Alcibíades que reconsidere sus criterios para definir la belleza y añade que, si es cierto que

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

ve en él la belleza interna que describe, entonces la belleza externa de Alcibíades no es moneda de cambio suficiente.^{xlvii} Este episodio juega con el tema de la belleza interior y la exterior al mostrarnos que este supuesto amante deseoso que va en pos de la belleza de la cual carece se convierte en un ser amado cuando los otros se dan cuenta de que en realidad es Sócrates quien posee la belleza que a ellos les falta. Con esa belleza interna como objeto de deseo, Sócrates pone sobre la mesa una oferta mucho más difícil de superar.

Este episodio ilustra bien cómo se retoman temas serios de una forma diferente. Al negarse a Alcibíades, Sócrates ilustra el sentir del buen amante en el ascenso descrito por Diotima que desprecia la belleza del cuerpo y la considera insignificante.^{xxi/xlviii} Aquí, en cambio, se nos invita a reírnos de los daños ocasionados por el comportamiento de Sócrates. Cuando este supuesto amante lujurioso rechaza las insinuaciones de Alcibíades y descubre su templanza oculta, confunde al joven Alcibíades para que adopte el papel de joven amante demasiado entusiasta. Retomamos entonces las virtudes del amor filosófico de una forma mucho más humorística.

Alcibíades utiliza la misma técnica en sus descripciones de la valentía de Sócrates. Rememora sobre la retirada del ejército del campo de Delion en la que él estuvo como jinete y Sócrates como hoplita.^{xlix} En la retirada, Sócrates y su compañero Laques escaparon a salvo gracias al temple y la habilidad de Sócrates para detectar amenazas. Se mantuvo firme, sin miedo y esquivó con audacia a los enemigos. Al menos esto nos dice un hombre que estuvo ahí; pero la forma en que Sócrates se nos presenta es en realidad muy distinta. De hecho, el sondeo del campo de batalla es descrito —mediante una cita directa de una comedia aristofánica— como si Sócrates anduviera en busca de hombres jóvenes y hermosos, “pavoneándose y girando los ojos de lado a lado”.¹ De nueva cuenta se nos invita a percibir las virtudes de este hombre desde una perspectiva cómica.

Otro episodio en el que se emplea la misma estrategia jocosidad es cuando se describe la tenacidad socrática para la contemplación. La historia sobre cómo Sócrates se mantuvo en pie por horas deseoso del conocimiento que se le escapaba está ciertamente pensada para hacernos pensar en la descripción de Eros en búsqueda entusiasta de sabiduría.^{li} Sin embargo, cuando Alcibíades retoma este tema, nos invita a investigar más a fondo en la rareza u

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

originalidad (*atopia*) del comportamiento de Sócrates.^{lii} Este hombre que se quedó en pie meditando algún problema durante más de un día resulta asombroso.^{liii} Se nos invita a pensarlo en campaña frente a un grupo de soldados confundidos que salen a observarlo. Alcibíades nos invita a ver la contemplación de Sócrates de la misma forma que esos soldados: como algo extraño, adjetivo que en cierta forma le corresponde a su comportamiento. Esa perspectiva, no obstante, no es la única, y Alcibíades también nos invita a ver el mérito en este extraño comportamiento.

En otra ocasión, los soldados pensaron que Sócrates estaba desafiándolos (*kataphronein*) al caminar descalzo sobre el hielo cuando ellos encontraban difícil cruzarlo usando zapatos.^{liv} Lo que Sócrates en realidad hacía era despreciar el cuerpo y sus necesidades en favor de las actividades del espíritu. Él encarna el sentir del buen amante de su propio discurso que desprecia la belleza del cuerpo y la considera insignificante. Sócrates desestima el cuerpo hasta tal punto que puede soportar la inclemencia del frío. Él encarna la naturaleza descalza y curtida de Eros, quien siempre está en busca de la sabiduría. Como de costumbre en su retrato de Sócrates, Alcibíades nos recuerda que hay más en él de lo que podemos ver a simple vista. Podemos reírnos de sus excentricidades, pero siempre debemos observar más de cerca para notar su belleza.

Este tratamiento jocosero que Alcibíades le da a su exploración de las virtudes de Sócrates es característico de la forma en que los dramas satíricos exploraban temas serios de forma diferente y humorística. Se nos invita a reírnos del hombre que vaga en la ignorancia mientras habla de asnos de carga y herreros, que camina con aire arrogante por el campo de batalla con mirada lasciva y que se queda de pie en estado de contemplación por más de un día. Parece que, en estas descripciones, Platón se toma la libertad de hablar de Sócrates con un tono cómico —un tono que, quizá, compita con el de Aristófanes— pero que, en lugar de sobajarlo, sirve para resaltar la complejidad de su naturaleza. El propósito del humor satírico no era burlarse de sus sujetos y convertir a personajes serios en figuras ridículas, sino “explorar y trasladar al lenguaje cotidiano los problemas morales implícitos en el prototipo [homérico]”.^{xxii} Es un género particular que mantiene un balance entre lo cómico y lo serio.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

La clave para entender por qué Alcibíades explota aspectos propios del género satírico en su retrato de Sócrates es, por supuesto, la naturaleza jocosidad del filósofo. Como hemos visto, la imagen de las feas estatuillas silénicas que al abrirse dejan ver una belleza interna crea un contraste entre la aparente naturaleza de Sócrates como hombre vulgar y cómico y su naturaleza oculta de individuo serio y digno de respeto. Por una parte, Sócrates es el hombre vulgar y desagradable, curtido y descalzo que siempre está exhibiendo sus carencias junto con las de los demás y desea la belleza y el conocimiento de los cuales carece.^{lv} Por otra parte, también es el individuo serio que enseña y conoce todo lo que necesita para solventar esas deficiencias^{lvi} y que, por lo mismo, resulta ser bello y admirable.^{lvii} Esta naturaleza ambigua que media entre la fealdad vulgar y la ignorancia y la belleza divina y la sabiduría hace que la comparación con los sátiros resulte apropiada. Como escribe Seaford:

[el sátiro] es una criatura ambigua, más burda que el hombre y, sin embargo, de alguna forma más sabia en su mezcla de la malicia con sabiduría y de la animalidad con lo divino.^{xxiii}

Los sátiros, mitad humanos y mitad animales en apariencia, mostraban una naturaleza bestial, pero, a la vez, tenían una relación privilegiada con lo divino que se hacía evidente en las revelaciones divinas que, por ejemplo, buscaba Midas al capturar a Sileno en su jardín.^{xxiv} Los sátiros también desempeñaban un papel como educadores del joven Dionisio.^{xxv} Sileno, según algunas historias era, de hecho, educador de Dionisio,^{xxvi} de la misma forma en que Sócrates lo era para el personaje dionisiaco Alcibíades.^{xxvii} Igualmente resulta significativo el que al ser semidivino Marsias se le asociase con la sabiduría y con la abstinencia sexual por igual. Ambos son aspectos del retrato de Sócrates en este diálogo.^{lviii} Los sátiros mismos eran seres demónicos y compañeros íntimos de los dioses.^{xxviii} Puesto que Sócrates muestra una posición ambigua similar entre lo inferior y lo divino, los sátiros son los únicos modelos de comparación apropiados.^{lix} Esta mezcla entre lo inferior y lo divino, lo vulgar cómico y la seriedad en la naturaleza de Sócrates hace apropiado el uso de Alcibíades del género cuya esencia es la mezcla de ambas categorías.

Leer el discurso de Alcibíades con el drama satírico en mente debería proporcionar un mejor entendimiento de varios de los problemas que acompañan la interpretación de este discurso. Por un lado, podemos estar de acuerdo con los académicos que argumentan que la función de este discurso es mostrar a Sócrates como la encarnación del amor filosófico que

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

él mismo describe. Por otro lado, también podemos considerar las imágenes satíricas y el uso del humor para la creación de este retrato. La mezcla jocoseria está pensada para proporcionar una mejor comprensión de la naturaleza compleja de Sócrates.

Tal vez esta es otra razón por la que las últimas palabras de este diálogo están dedicadas a un argumento que intenta convencer a Agatón y a Aristófanes de que el hombre con conocimiento es capaz de escribir tanto tragedia como comedia. Si lo serio es adecuado para la tragedia y lo vulgar cómico lo es para la comedia,^{xxix} entonces esta habilidad sería señal de que nos encontramos frente a un hombre que no solo tiene el conocimiento necesario para escribir sobre Sócrates de manera adecuada (no como Aristófanes), sino que además conoce la naturaleza compleja de Eros.^{xxx} La naturaleza ambigua de Sócrates es una manifestación de la del ingenioso Eros —ese ser demónico que media entre la fealdad y la belleza, entre la ignorancia y la sabiduría, la pobreza y la nobleza—^{lx} igualmente compleja, heredada de Penía y Poros. Eros es el descendiente de la pobre Penía, quien llegó rogando sin invitación al festejo de los dioses. Como un personaje inferior, ella es apropiada para la comedia. También es hijo del divino Poros, aquel personaje elevado que participa de la vida plena de los dioses. Como hijo de ambos personajes, Eros es de una naturaleza ambigua que lo coloca entre lo bajo y lo divino, lo carente y lo abundante, los callejones sin salida (aporía) y las soluciones (euporía). Eros está consciente de todas sus carencias y, a la vez, tiene la capacidad para remediarlas^{lxi} de la misma forma en que Sócrates conoce sus deficiencias^{lxii} y puede, sin embargo, encontrar recursos argumentativos convincentes en todas las circunstancias.^{17/lxiii}

Como amantes que encarnamos al amor, todos compartimos esta naturaleza compleja y nos damos cuenta de las deficiencias en nuestras vidas mientras intentamos remediarlas y nos exhibimos como vulgares y cómicos en nuestras carencias e imperfecciones —personajes aptos para la ridiculización cómica—, pero también como individuos serios en nuestros intentos por superar esas limitaciones. Quienes discuten sobre Eros deben tomar en cuenta ambos lados de su naturaleza, a diferencia de los que no consideraron esta duplicidad en sus discursos y convirtieron a Eros en un ser por completo bello y bueno.^{xxxii/lxiv} Esta es la innovación medular del retrato que hace Sócrates de Eros.^{lxv} Por sobre todo, es el filósofo

¹⁷ N. de la T. El texto fuente señala 233a para esta cita, pero es en realidad 223a.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

quien hace de esta naturaleza erótica un arte: él está consciente de sus carencias (y, por lo anterior, se muestra a sí mismo como objeto de ridículo), pero es también hábil en su persecución de lo que carece (y en ese sentido es además digno de respeto). Podemos resistirnos a la idea de que exhibir las deficiencias sea un tema adecuado para la ridiculización y la comedia, pero es un aspecto de varios de los diálogos de Platón. Si leemos en particular los párrafos de conclusión de muchos diálogos confutatorios, podemos observar que Platón juega con esta percepción del filósofo. En *Cármides*, por ejemplo, en respuesta al callejón sin salida de la naturaleza de la sensatez, Sócrates dice que su búsqueda ha demostrado la inutilidad de su definición inicial y, por lo tanto, “se ha reído” de la verdad.^{lxvi} En *Laques*, en respuesta al callejón sin salida encontrado al intentar definir el valor, Sócrates sugiere buscar al mejor maestro posible, “[y] si alguno se burla de nosotros^{lxvii} porque, a nuestra edad, pensamos en frecuentar las escuelas, me parece que hay que citarle a Homero, que dijo: ‘No es buena la presencia de la vergüenza en un hombre necesitado’”. En *Lisis*, cuando llegan a un callejón sin salida, Sócrates le dice a Lisis “hemos hecho el ridículo”, ya que no han podido descubrir lo que es un amigo.^{lxviii} En *Protágoras*, Sócrates dice que, si la discusión pudiera hablar, se burlaría tanto de él como de Protágoras por hacer el ridículo.^{lxix} En estos fragmentos, Platón parece conceder que la imperfección humana es cómica. Los personajes involucrados en estas búsquedas son personajes ordinarios —adecuados para el ridículo— porque no conocen cosas de la mayor relevancia, pero lo que Platón quiere recordarnos en el *Banquete* es que esa no es toda la historia. En la construcción del amor filosófico de este diálogo, lo insoluble (*aporia*) va de la mano de la solución (*euporia*), la carencia con la abundancia. Los filósofos no son solo viejos excéntricos que exponen sus carencias y requieren de enseñanza más allá de sus años, sino que son además ingeniosos y, en la misma medida, hermosos, buenos y serios. Los filósofos, de hecho, son aquellos que están entre la carencia y la posesión, la ignorancia y la sabiduría, lo vulgar cómico y lo serio. Los filósofos, por lo tanto, no son sujetos aptos para el ridículo aristofánico y más bien requieren de un género que pueda combinar la bajeza y la superioridad, lo vulgar cómico y lo serio, lo cómico y lo trágico en la presentación de la pobreza y nobleza de la vida filosófica.

Notas:

I. Bury, Robert Gregg. *The Symposium of Plato*, p. LX; Dover, Kenneth. *Symposium*, p. 164; y el más reciente: Scott, Dominic. “Socrates and Alcibiades in the Symposium”, pendiente de publicación, y Rowe, Christopher. *Symposium*, p. 206. N. de la T. El texto de Scott estaba pendiente de publicación a la fecha del artículo de Sheffield, pero actualmente se encuentra disponible en el portal de *JSTOR*.

II. Gagarin, Michael, “Socrates’ *hubris* and Alcibiades’ failure”, en *Phoenix*, núm. 21. Canadá, Classical Association of Canada, 1977, pp. 22-37; Nussbaum, Martha, “The Speech of Alcibiades: a reading of Plato’s *Symposium*”, en *Philosophy and Literature*, núm. 3. Maryland, John Hopkins University Press, 1979, pp. 131-72.

III. Para Bury, *op. cit.*, p. LX y Dover, *op. cit.*, p. 164, quienes argumentan que el discurso tiene la doble función de elogiar a Sócrates y de exonerarlo del cargo de corruptor de jóvenes, esta mezcla puede ser vista a la vez como esclarecedora y confusa. Podría decirse que Alcibiades ofrece una percepción de la naturaleza de Sócrates (como elogio) y revela sus propios defectos cuando muestra que entiende de forma incorrecta esa naturaleza (como vemos por la acusación de desmesura en reacción a la templanza de Sócrates). Esa incompreensión del comportamiento de Sócrates explicaría el fracaso de este como su maestro y cargaría la culpa a Alcibiades. Scott, *op. cit.*, explica “la correspondencia entre ambos discursos y la evidente tensión entre sus actitudes” argumentando que Sócrates y Alcibiades practican el amor correcto de diferentes maneras: “las cosas se ven muy distintas para el joven amado (erómeno) al que aún le falta ascender por sí mismo para ser transformado”.¹⁸

IV. Como han argumentado Bury y Dover, el uso de Alcibiades para elogiar a Sócrates y el énfasis en sus discursos didácticos (216a-b, 217a, 222a) no hacen sino recordarnos los cargos de corruptor de jóvenes en su contra. El elogio a Sócrates puede verse como una ampliación de aquella parte de la defensa que presenta los servicios del acusado a la sociedad (*cf.* Gribble, David, *Alcibiades and Athens*. Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 113 y 116, donde se proporciona evidencia de que el encomio puede servir como apoyo de la *Apología*). Esto

¹⁸ N. de la T. Ambas traducciones son mías.

podría explicar por qué varias de las virtudes de Sócrates son situadas en un contexto civil (véase, por ejemplo, su valentía en Potidea y Delion, 220d-e). Me gustaría añadir dos puntos adicionales que explican la presencia de Alcibíades. En primer lugar, se destacaba por su amor caprichoso. Plutarco en sus *Vidas Paralelas* describe que Alcibíades llevaba un escudo de oro con un Eros armado con el rayo en lugar de las insignias comunes de los atenienses (“Alcibíades” 16). Era conocido, en particular, por su amor desviado (cf. παρανμία κατὰ τὸ σῶμα [Tucídides. *Guerra*. VI.15.4]; περὶ ἔρωτος ὑβρίσματα [Plutarco. “Alc.” 16]; cf. V. Wohl, “The Eros of Alcibiades”, en *Classical Antiquity*, núm. 18. Estados Unidos, Universidad de California, 1999, pp. 349-85).¹⁹ En un diálogo que trata de la forma correcta del amor, la inclusión de Alcibíades debe tener una relevancia particular. En segundo lugar, Alcibíades era reconocido por su ambición desbordada y deseo de reconocimiento o *philotimia* (cf. Isócrates. *Discursos*. 16.32-4, Jenofonte. *Recuerdos*. 1.2.12-14. Tucídides. V. 43 y VI. 15, Plutarco “Alc.” 2.1, 16.3-4 con Gribble, *op. cit.*, 57). Platón retoma esta relación entre Alcibíades, su amor caprichoso y ambición desbordada. Alcibíades se presenta como la personificación del comportamiento alcohólico e indecente (véase cómo amenaza con violencia [213d] e ignora la petición de justicia de Erixímaco [214c] y cómo se le describe como alguien que se aleja del camino de la filosofía en pos del honor [216b]; nótese, además, que el contraste central entre estas dos clases de amor en el discurso de Sócrates es entre los que aman el honor y aquellos que aman el conocimiento; cf. 208c-d, 209d-e). Estas dos características de Alcibíades figuran de manera prominente en la retórica de la posguerra. Según Tucídides (II.65.7), los herederos políticos de Pericles ignoraron su estrategia de guerra y κατὰ τὰς ἰδίας φιλοτιμίας καὶ ἴδια κέρδη (“ellos hicieron todo lo contrario, y, con miras a sus ambiciones particulares [...]. De esta política derivaron muchos errores [...] y entre otros el de la expedición de Sicilia.”). Conforme leemos, se vuelve más que evidente que Tucídides está pensando en Alcibíades. se hace evidente que Tucídides está pensando en Alcibíades. Más adelante añade que la causa de la guerra fue “el deseo de poder”: ἀρχὴ ἡ διὰ (III.82.8). Para Tucídides, la Expedición a Sicilia estaba vinculada, en particular, a dos

¹⁹ Los fragmentos citados son “Porque la mayoría de los ciudadanos, asustados por la magnitud de los excesos a los que se entregaba en la vida diaria y por el alcance que daba a sus proyectos en cada una de las empresas en que llegaba a intervenir, se enemistaron con él [Alcibíades] convencidos de que aspiraba a la tiranía” en Tucídides, *Guerra del Peloponeso*, p. 188, VI.15.4 y “Pues con estos cuidados y estos discursos, con esta prudencia y esta habilidad en manejar los negocios, reunía un desarreglado lujo en su método de vida, en el beber y en desordenados amores” en Plutarco, *Vidas paralelas, Alcibíades*, p. 114, 16.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

factores causales: el deseo desmesurado (VI.24) y la ambición. Alcibíades figura de manera prominente en ambas explicaciones. Puesto que la conversación que enmarca el *Banquete* está situada después de la expedición, la cual tuvo un papel central en la derrota final de Atenas, y al introducir a Alcibíades, Platón no recuerda los desastres derivados de la Expedición a Sicilia y el papel que tuvo el amor caprichoso de este en el evento. También resulta relevante, entonces, que Alcibíades revele los misterios de la filosofía en su discurso, lo que nos remite a su papel en la profanación de los misterios, el evento ominoso antes del inicio de la expedición a Sicilia (véase Nussbaum, *op. cit.*, 168 y Murray, Oswyn, “The affair of the Mysteries: democracy and the drinking group” en *Symptotica: a Symposium on the Symposium*, Ed. de Murray Oswyn, Oxford, Clarendon Press, 1990). Tampoco hubiera pasado desapercibido el que Alcibíades introdujera el desorden ético característico de los banquetes al cual se responsabilizaba por la mutilación de las estatuas de Hermes (Tucídides 6.28.1; Plutarco, “Alcibíades” 18.4, 19.1; Andócides, *Acerca de los misterios* 1.34.61;²⁰ con Murray, *op. cit.*, y Wohl, *op. cit.*, 37). La contribución de Platón a este debate de la posguerra es la insinuación de que las cosas pudieron haber tenido otro desenlace si Alcibíades se hubiese convertido en un amante del conocimiento. Para más sobre este punto, véase a Rowe, *op. cit.*, 206.

V. Según el peripatético Cameleonte de Heraclea en su biografía sobre Tespis (fragmento 38)²¹, y según Zenobio en su *Corpus paroemiographorum graecorum* 5.40²²; cf. D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play* (Meisenheim am Glan, 1980), 163 y R. Seaford, *Euripides, Cyclops*. Oxford, 1984, p. 12.

²⁰ Puede leerse en Andócides, *Discursos*, Ed., trad. introd. y notas de Gerardo Ramírez Vidal, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1996, LXXXIX + 88 + 88 pp.

²¹ No me fue posible encontrar una traducción existente al español; la más completa al inglés parece ser *Paraxiphanes of Mytilene and Chameleon of Heraclea: Text, Translation, and Discussion*, Ed. de Andrea Martano et al., New Jersey, Transaction Publishers, 2012, xi + 593 pp. (Rutgers University Studies in Classical Humanities, XVIII). El mismo autor también escribió *Sobre el drama satírico* (περὶ σατύρων).

²² El fragmento en cuestión, extraído de *A Companion to Greek Tragedy*, Ed. de Justina Gregory, Reino Unido: Blackwell Publishing, 2005, es el siguiente:

“Nada que ver con Dionisio”: el dicho se aplica a aquellos que no dicen nada relevante para el tema principal. Está relacionado con la costumbre de los coros de cantar ditirambos en honor a Dionisio, la cual los poetas después reemplazaron para escribir “Ájaxes” y “Centauros”; de ahí que los espectadores dijeran que no tenía “nada que ver con Dionisio”. Es por esta razón que posteriormente se decidió introducir los dramas satíricos, para demostrar que no habían olvidado al dios. (33, la traducción es mía)

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

VI. P. E. Easterling. “A show for Dionysus” en Ed. de Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1984, p. 37.

VII. Sutton, *op. cit.*, 128, 158, 161.

VIII. Sutton, *op. cit.*, 142, 161; Easterling, *op. cit.*, 38.

IX. Seaford, *op. cit.*, 21-4.

X. Véase Sutton, *op. cit.*, 160.

XI. Para esta descripción de la tragedia y la comedia, véase Aristóteles, *Poética* (II 1448a2, 17-19, V 1148a30-1149b1-20). Sobre la mezcla entre tragedia y comedia en el drama satírico, véase Horacio, *Arte Poética* 220-50 y Sutton, *op. cit.*, 123, 162, 193; Clay, *op. cit.*, 195.²³

XII. Cf. F. Lissarrague, “Why Satyrs are good to represent” en J. J. Winkler y F. Zeitlin, (eds.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 228-36 a 236.

XIII. Lissarrague, *op. cit.*, 235, también escribe “los dramas satíricos eran a menudo un recurso para explorar la cultura humana a través de un espejo de feria”,²⁴ lo cual explica la predominancia de personajes satíricos que aparecen en papeles variados como trabajadores o especialistas de diversa índole; por ejemplo, músicos y educadores. Véase también Easterling, *op. cit.*, 41.

XIV. La mayoría de los paralelismos citados aparecen en Bury, *op. cit.*, LX. Muchas de estas correspondencias las señalaron Máximo de Tiro en sus *Disertaciones filosóficas* XVIII 84 B²⁵ (Hobein) y Marsilio Ficino en *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*,²⁶ Cf.

²³ Ambos textos, el de Aristóteles y el de Horacio, se encuentran disponibles en la colección Biblioteca Gredos, de la editorial Gredos, en traducción de Valentín García Yebra y José Luis Moralejo, respectivamente.

²⁴ N. de la T. La traducción es mía.

²⁵ Véase Máximo de Tiro, *Disertaciones filosóficas*, introd., trad. y notas de Juan Luis López Cruces. Madrid, Gredos, 2005. (Biblioteca Clásica Gredos).

²⁶ Este texto puede encontrarse como *De Amore* en traducción de Rocío de la Villa Ardua para la editorial Tecnos o como *Sobre el amor* en traducción Mariapia Lamberti y José Luis Bernal para la Universidad Nacional Autónoma de México.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Clay, “The Tragic and Comic Poet of the *Symposium*” en Ed. de J. P. Anton y G. L. Kustas, *Essays in Ancient Greek Philosophy*, 1983, p. 201.

XV. Sutton, *op. cit.*, p. 162 y Lissarrague, *op. cit.*, 236. La tensión entre lo serio y lo cómico era a menudo ocasionada, aunque no siempre, por la presencia del héroe en el mundo de los sátiros; por ejemplo, en los *Cíclopes* de Eurípides. En *Sileo*, drama satírico del que se conservan dos trímetros, de Eurípides, esta tensión existe en un mismo individuo, así como con Sócrates; cf. Sutton, *op. cit.*, 161. Es necesario ser precavidos al momento de asumir que el humor satírico era generado, la mayoría de las veces, por un contraste entre el héroe y los sátiros, ya que los mismos sátiros personificaban una posición ambigua entre lo vulgar cómico y lo serio.

XVI. Para más sobre la apariencia satírica, véase Sutton, *op. cit.*, p. 135; para más sobre la apariencia satírica de Sócrates, véase Jenofonte, *Banquete*, 4.19.²⁷

XVII. Asumo que es esta confusión de los roles pederastas tradicionales lo que ocasionó el sufrimiento de Alcibíades y su confesión con lo que espera prevenir cualquier relación potencial entre Agatón y Sócrates (cf. 222d1).

XVIII. Sutton escribe: “la presencia de esta clase de personaje parece ser lo suficientemente predominante para que él sea identificado, si acaso alguien puede serlo, como el héroe satírico”; cf. Sutton, *op. cit.*, 169, 150. Otro personaje destacado en los dramas satíricos era el mago, quien a menudo aparecía con objetos mágicos como instrumentos musicales. Véase, por ejemplo, *Circe*, tragedia de Esquilo de la que solo se conservan fragmentos, y Sutton, *op. cit.*, 151. Cuando Alcibíades compara la habilidad de Sócrates con las palabras con la habilidad de Marsias para tocar la flauta que logra hipnotizar y dejar como posesos a quienes lo escuchan, como la canción mágica de las sirenas (215b-216c), puede notarse su uso de este lugar común satírico. Al mismo tiempo, Alcibíades muestra que Sócrates expresa la naturaleza de Eros como la de un “formidable mago, hechicero” [203d].

²⁷ Disponible en la Biblioteca Gredos en traducción de Juan Zaragoza.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

XIX. Véase, por ejemplo, Lisias, *Discursos*, “Discurso en defensa por el asesinato de Eratóstenes”, 1.2; Demóstenes, *Discursos*, “Sobre la embajada fraudulenta”, 209;²⁸ y N. R. E. Fisher, *Hybris*, Warminster, 1992, pp. 104-11. Véase también Gagarin, *op. cit.*, p. 25, donde se cita Tuc. 8.74.3, y D. M. Macdowell, “Hubris in Athens”, *G&R* 23, 1976, 14-31 en 17 para el vínculo entre la desmesura y la lujuria. Un drama satírico de Sófocles del que solo se conservan fragmentos lleva por nombre *Hibris*, cf. Gagarin, *op. cit.*, 31 n. 39.

XX. Dover, *Greek Homosexuality*, Londres, 1978, pp. 35 y 97.

XXI. Ya lo señaló Bury, *op. cit.*, p. LX; Dover, *op. cit.*, p. 164; Scott, *op. cit.*; y Rowe, *op. cit.*, 205.

XXII. Cf. Sutton, *op. cit.*, p. 123 cuando comenta los *Cíclopes*. En esta obra, el humor no se burla del tema central de esta historia de la *Odisea*: aún podemos observar las consecuencias de la transgresión de las leyes de la hospitalidad. Véase también Lissarrague, *op. cit.*, p. 236.

XXIII. Cf. Seaford, *op. cit.*, 6-7; Lissarrague, *op. cit.*, p. 234.

XXIV. Heródoto VIII.138;²⁹ Aristóteles en su diálogo *Eudemo* (el cual solo se conserva parcialmente) fragmento 44; Cf. Seaford, *op. cit.*, 7.

XXV. Hay representaciones artísticas que muestran que el del educador era usual para los personajes de los dramas satíricos. Véase el *Dictyulci*, obra satírica fragmentaria de Esquilo, y Sutton, *op. cit.*, p. 153.³⁰

XXVI. Cf. Seaford, *op. cit.*, p. 40.

XXVII. Es evidente que esta imagen tiene un efecto humorístico, ya que tenemos a un “Dionisio” rebelde al que “Marsias” no puede enseñarle.

²⁸ Disponibles en la Biblioteca Gredos, en traducción de José Luis Calvo Martínez y A. López Eire, respectivamente.

²⁹ N. de la T. El original cita este pasaje como VIII.148, lo cual representa una errata. El fragmento en cuestión es VIII.138, que yo tomo de *Historia*, trad. y notas de Carlos Schrader, pp. 191-2:

Por su parte, los tres hermanos [Perdicas, Gavanés y Aéropo] llegaron a otra comarca de Macedonia y se establecieron cerca de los jardines que, según cuentan, pertenecieron a Midas, hijo de Gordias, donde crecen rosas silvestres [... y donde, según los macedonios,] Sileno se vio capturado.

³⁰ N. de la T. El original atribuye erróneamente los *Dictyulci* a Sófocles.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

XXVIII. Seaford, *op. cit.*, 32 cita lo siguiente: “Sileno θεοῦ μὲν ἀφανέστερος τὴν φύσιν, ἀνθρώπου δὲ κρείττων, ἐπεὶ καὶ ἀθάνατος” [“Sileno es más ordinario que un dios, pero superior al ser humano, puesto que es también inmortal”] (Teopompo en *Fragmentos de los historiadores griegos* 115.75)³¹

XXIX. Para más sobre la relación entre lo vulgar cómico y la tragedia en los diálogos platónicos, véase *Leyes* VII, 817c. Más adelante se explica la relación entre lo serio y la comedia. Sobre esta descripción de la tragedia y la comedia, véase Aristóteles, *Poética* II 1448a, 17-19 y V 1483a30-1483b.

XXX. Cf. Clay, *op. cit.*, cuya influencia reconozco.

XXXI. En la *República*, Sócrates argumenta que una misma persona no escribiría a la vez comedia y tragedia (ver del fragmento 396a en adelante) ya que esto iría en contra del principio de una sola ocupación para cada quien, del cual se creía que promovía la unidad al interior del individuo (433a). En este texto, sin embargo, no existe riesgo de que el escribir tanto comedia como tragedia pudiera fragmentar al individuo; en cambio, sería una muestra adecuada de la naturaleza compleja que todos compartimos como amantes.

XXXII. Este artículo se presentó en el encuentro anual de la Asociación Clásica en la Universidad de Bristol en el 2000. Me gustaría agradecer al público por sus comentarios, así como a Catherine Atherton, Thomas K. Johansen, C. J. Rowe, D. Scott y Victoria Wohl.

³¹ El texto original *Die Fragmente der griechischen Historiker*, de Felix Jacoby, no cuenta, a la fecha, con traducción al español. No obstante, existe una versión en alemán disponible en línea a través de la base de datos *Brill Reference Online*, misma que requiere permiso institucional para su acceso. La traducción es de Ricardo Rosales de Paula, miembro del SEPOFI.

Obras citadas en el texto:

- i. Plutarco, “Pericles”, *Vidas paralelas I*, p. 423, 5.3.
- ii. Platón, “El Banquete”, *Platón I*, p.750, 211d-212a.
- iii. *Ibid.*, pp. 763, 222a.
- iv. *Ibid.*, pp.753-6, 215a-216c.
- v. *Ibid.*, pp. 756-62, 216c-221c.
- vi. *Ibid.*, p. 753, 214e-215a; p. 755, 216a; p. 756, 217b; p.759, 219c; p. 761, 220e.
- vii. *Ibid.*, p. 753, 215a.
- viii. τὸ σατυρικόν σου δράμα τοῦτο καὶ σιληνικόν, 222d.
- ix. Platón, *op. cit.*, p. 754, 215a-b.
- x. *Ibid.*, pp. 755-6, 216c-d.
- xi. *Ibid.*, p. 754, 215a
- xii. *Ibid.*, p. 754, 215b.
- xiii. *Ibid.*, p. 751-2, 213c y 216d, así como “Cármides” p. 123, 154c; “Protágoras” p. 237, 309a; y “Gorgias”, p. 345, 481d.³²
- xiv. καὶ μοι ἔδοξεν οὕτω θεῖα καὶ χρυσᾶ εἶναι καὶ πάγκαλα καὶ θαυμαστά, 216c-217a.
- xv. θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, 210e y τὸ θεῖον καλόν, 211e.
- xvi. Platón, *op. cit.*, p. 759, 219c-d.
- xvii. *Ibid.*, p. 760, 220a.

³² Todas las obras citadas anteriormente se encuentran en el mismo volumen (I) de los *Diálogos* de Platón de la edición citada y referida en la bibliografía, en traducción de Emilio Lledó, Carlos García Gual y Julio Calonge, respectivamente.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la
Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

xviii. *Ibid*, pp. 759-61, 219e-220e.

xix. *Ibid.*, pp. 761-2, 220e-221c.

xx. *Ibid.*, p. 761, 220e y p. 756, 216d.

xxi. *Ibid.*, p. 762, 221e.

xxii. εἰρωνευόμενος δὲ καὶ παίζων, 216e.

xxiii. ἀγνοεῖ πάντα καὶ οὐδὲν οἶδεν, 216d.

xxiv. φανεῖν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον, 221e; ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶς ἂν τῶν λόγων καταγελάσειεν, 221e-222a; véase también Platón, *op.cit.*, p. 751, 213c.

xxv. *Ibid.*, p.755, 216a.

xxvi. *Ibid.*, p.755, 216b.

xxvii. *Ibid.*, p. 756, 216e-217a.

xxviii. *Ibid.*, pp. 762-3, 222a.

xxix. *Idem*; véase también p. 755, 216a-b y p. 756, 217a.

xxx. *Ibid.*, p. 750, 212b.

xxxi. *Ibid.*, p. 763, 222b.

xxxii. *Ibid.*, p. 747-8, 209e-210a.

xxxiii. *Ibid.*, p. 757, 217e.

xxxiv. *Ibid.*, p. 758, 218b.

xxxv. *Ibid.*, p. 758-60, 218b-219e.

xxxvi. *Cf.* ἐπιβουλεύουσα, 203b.

xxxvii. *Cf.* κατακλίνεταιί, 203c.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la
Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

- xxxviii. ἐπιβουλεύων, 217c; ἐβούλετο y ἐπιβουλεύσας, 217d.
- xxxix. κατακλινείς, 219b.
- xl. Platón, *op. cit.*, p. 759, 219b.
- xli. *Ibid.*, p. 763, 222b.
- xlii. *Ibid.*, p. 759, 219d.
- xliii. *Ibid.*, p. 763, 222b.
- xliv. *Ibid.*, p. 757, 217c.
- xlv. *Ibid.*, p. 759, 219c-d.
- xlvi. Cf. Platón, “Fedro”, *Platón I*, p.783, 237e-238a.
- xlvii. Platón, “Banquete”, *Platón I*, pp. 758-9, 218e-219a.
- xlviii. *Ibid.*, p. 748, 210b.
- xlix. *Ibid.*, p. 761-2, 220e-221c.
- l. *Ibid.*, p. 761, 221b y Aristófanes, “Nubes”, *Comedias II*, 361-2.
- li. [Eros] φρονήσεως ἐπιθυμητῆς , 203d y [Sócrates] ἐξ ἔωθινοῦ φροντίζων τι ἔστηκ, 220c.
- lii. Platón, *op. cit.*, p. 753, 215a y p. 762, 221d.
- liii. *Ibid.*, p. 760, 220c.
- liv. *Idem.*
- lv. *Ibid.*, p. 755, 216a.
- lvi. *Ibid.*, p. 762-3, 222a.
- lvii. *Ibid.*, p. 756, 216e.
- lviii. Cf. *Ibid.*, p. 762-3, 222a y p. 759, 219c-d.

lix. Cf. *Ibid.*, p. 762, 221d.

lx. *Ibid.*, p. 739, 203d-204a.

lxi. *Ibid.*, p. 740, 204b.

lxii. *Ibid.*, p. 756, 216d.

lxiii. καὶ νῦν ὡς εὐπόρως καὶ πιθανὸν λόγον ἤϋρεν, 223a.

lxiv. Platón, *op. cit.*, p. 727-8, 195c y p. 749, 210e.

lxv. *Idem.*, p.740, 204c.

lxvi. Platón, “Cármides”, *Diálogos*, p. 152, 175d-e: ἀλλὰ τοσοῦτον κατεγέλασεν αὐτῆς.

lxvii. Platón, “Laques”, *Diálogos*, p. 234, 201a-b: εἰ δέ τις ἡμῶν καταγελάσεται.

lxviii. Platón, “Lisis”, *Diálogos*, p. 117, 223a: καταγέλαστοι γεγόναμεν.

lxix. Platón, “Protágoras”, *Diálogos*, p. 229, 361a: ὥσπερ ἄνθρωπος κατηγορεῖν τε καὶ καταγελαῖν.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Glosario:

Drama satírico: **1. m.** En la Grecia antigua, drama representado después de una trilogía trágica, para alivio y diversión del público, con personajes de la leyenda heroica y un coro de sátiros.³³

Hoplita: **m.** En la Grecia antigua, soldado de infantería que llevaba armas pesadas.³⁴

Jocoserio, ria: **1 adj.** Que participa de las cualidades de serio y de jocoso. *Drama jocoserio. Obra jocoseria.*³⁵ Juan Campesino, en la nota 37 de su libro *Introducción a la pedagogía teatral*, escribe: “desde el siglo IV A. C., y gracias a Crates, se cuenta con el término *spoudaigeloion* [...] para referirse a todas aquellas manifestaciones culturales que combinan lo solemne con lo despreocupado [...] los traductores de Bajtín suelen emplear ‘cómico-serio’ y, en ocasiones, ‘seriocómico’. En lo personal, me parece que el término hispano jocoserio rinde mayor justicia al concepto acuñado por Crates” (156-7).

Mántica: **1 f.** Conjunto de prácticas mediante las cuales se trataba de adivinar el porvenir.³⁶

Misterios: “Los misterios eran ritos secretos que por lo general incluían ideas místicas relacionadas con el Más Allá; se celebraban en honor de Démeter y Dionisio y a ellos sólo tenían acceso los iniciados. Los más famosos eran los de Eleusis, que estaban dedicados a Démeter y Perséfone. [...] Para convertirse en iniciado había que superar tres estadios y en las ceremonias había palabras mágicas, ‘demostraciones’ y ritos de fecundidad. [...] Su divulgación entre los no iniciados era un sacrilegio.”³⁷

Verso trímetro: **m. Métr.** En la poesía latina, verso compuesto de tres pies, y también compuesto de tres dipodias, o sea, de seis pies, como el trímetro yámbico o senario.³⁸

³³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [en línea].

³⁴ *Diccionario del uso del español María Moliner*, 3.^a ed. México, Colofón, 2007. 2tt.

³⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [en línea].

³⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [en línea].

³⁷ Tucídides, *Guerra del Peloponeso*. Trad. y notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015 (Biblioteca Gredos, 17). p. 207.

³⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [en línea].

Índice de voces griegas:

Agamenon (ἀγάμενος): admirando

Atopia (ατοπία): lo inubicable

Aporia (ἄπορίᾱ): lo insoluble

Démon (δαίμων): démon

Demónico: ser verdaderamente divino; al respecto, véase la nota de traducción 5.

Erastes (ἐραστής): amante, esp. un hombre mayor

Erómeno (ἐρώμενος): joven amado

Eros (ἔρως): amor, cuando se escribe en minúsculas.

Euporia (εὐπορία): solución

Geloioi (γελοίοι): ridiculizante

Hibris (ἕβρις): desmesura y soberbia

Kataphronein (καταφρονεῖν): rechazo; desprecio; desafío.

Logoi: ver *logos*

Logos (λόγος): palabra; discurso; razonamiento

Paidika (παιδικά): amado

Phaulon (φαῦλον): lo vulgar cómico

Phaulos aner (φαῦλος ἀνὴρ): hombre vulgar y cómico

Philotimia (φιλότιμο): ambición y deseo de reconocimiento; ambición

Phronesis (φρόνησις): conocimiento

Saturikon drama (σατυρικόν δράμα): drama satírico

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sophrosyne (σωφροσύνη): templanza

Spoudaion (σπουδαῖον): lo serio

Spoudaious aner (σπουδαῖος ἀνὴρ): individuo serio y digno de respeto

Topos (τόπος): lugar común

Tragike didaskalia (τραγική διδασκαλία): representación trágica

Índice general de personajes:

Autólico: Dios hijo de Hermes y Quíos, casado con Afitea. Según Hesíodo, “lo que con sus manos cogía todo invisible lo hacía”.³⁹ En la *Odisea*, él se encarga de nombrar a su nieto, Ulises (u Odiseo), y de colmarlo de bienes en su adultez. También se dice de él: “mucho renombre [le] daban fraudes y robos de un dios aprendidos, de Hermes”.⁴⁰

Dionisio: Dios hijo de Zeus y Sêmele, hija de Cadmo, rey de Tebas. En la *Teogonía* se describe cómo “la cadmea Sêmele, igualmente en trato amoroso con él [Zeus], dio a luz a un ilustre hijo, el muy risueño Dionisio, un inmortal siendo ella mortal” (940-4).⁴¹ Es el dios del vino y la embriaguez, la máscara y el teatro, cuyo origen y culto se describe en *Las bacantes*, tragedia dionisiaca de Eurípides. En la mitología romana se le llama Baco, “a quien llaman además Bromio, Lieo, hijo del fuego, nacido dos veces [gestado, primero, en el vientre de su madre y, tras la muerte de esta,⁴² en el muslo de su padre con ayuda de Hermes], y único que ha tenido dos madres”.⁴³ Además, se le atribuye la conquista de Oriente con su culto. En Grecia, los festivales anuales en su honor se llamaban Dionisias, y en estos se entonaba el canto del macho cabrío (*tragodia*), del cual surge la tragedia griega.

Diotima: Sacerdotisa, no se sabe con certeza si real o ficticia, a la cual atribuye Sócrates su teoría sobre el amor. Todas las demás referencias a ella se derivan de este diálogo.

Eros: Hesíodo incluye a Eros entre los tres dioses primigenios: Caos, Gea y, por último, “el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva a todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos”⁴⁴ (*Teogonía* 116-124), es decir, Eros. Su figura se transformó con el paso del tiempo. En un principio, era considerado uno de los primeros dioses, aunque después pasó a ser hijo de Afrodita; según distintas tradiciones, con Zeus, Ares o Hermes. Posteriormente se habló de la existencia de varios Eros y, en la poesía alejandrina, a representaciones de un infante travieso.⁴⁵ Las

³⁹ Hesíodo, *Fragmentos*, p. 173, fr. 67b.

⁴⁰ Homero, *Odisea*, p. 320, XIX.395-414.

⁴¹ Hesíodo, *Teogonía*, p. 51, 940-4.

⁴² Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, pp. 75-77, III.

⁴³ Ovidio, *op. cit.*, p. 91, IV.

⁴⁴ Hesíodo, *Teogonía*, p. 16, 116-124.

⁴⁵ “Eros”, *Encyclopaedia Britannica*,

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

principales fuentes clásicas sobre el mito de Eros son *Sobre la naturaleza de los dioses* de Cicerón, el *Fastos* de Ovidio y el *Fedro* de Platón. El primero escribe: “Hay, igualmente, más de una Diana. La primera desciende de Júpiter y de Proserpina, y es la que, según se dice, engendró al alado Cupido”.⁴⁶ El segundo llama a Venus “Madre nutricia de los Amores gemelos”.⁴⁷ Aristófanes, en su comedia *Los pájaros*, lo sitúa como hijo de la Noche, quien “engendró antes que nada en los infinitos recovecos del Érebo un huevo huero del que nació con el curso de las estaciones Eros, el deseado, cuya espada refulgía con dos alas de oro, semejante a los rápidos remolinos del viento”. En esa misma obra menciona que de la unión de Eros con el Caos nació “la raza de los inmortales”.⁴⁸ Para más sobre los múltiples orígenes de Eros, véase la nota 29 al “Banquete” en la edición ya citada.

Hermes: Dios hijo de Zeus y Maya, “heraldo de los Inmortales”.⁴⁹ Es el mensajero de los dioses, protector de los viajeros y los ladrones, así como dios de las transformaciones. Su epíteto, al igual que el de Odiseo, es el de *polýtropos*, “de muchas tretas”. Sus atributos son las sandalias aladas, el caduceo y el sombrero de ala ancha.

Marsias: Sátiro flautista al que se le atribuye la invención o el hallazgo del aulós o flauta doble. Se dice que retó a Apolo a una competición musical y, al resultar perdedor, como castigo “le arrancaron la piel a lo largo de la superficie del cuerpo, y no había nada que no fuera una herida”.⁵⁰ Ovidio cuenta que de las lágrimas derramadas por su muerte surgió el mar llamado Marsias, “el más límpido de los ríos de Frigia”.⁵¹

Odiseo: Rey de Ítaca y personaje principal de la *Odisea* de Homero, como su nombre lo indica. Hijo de Laertes y Anticlea. Comparte con Atenea y Hermes el epíteto *polýtropos* o “de muchas tretas” y se dice que también podría ser hijo de Sísifo, lo cual, junto con su origen como nieto de Autólico del lado materno, daría cuenta de su naturaleza artera.

Sileno: Viejo sátiro y, según Ovidio, “viejo borracho que con su bastoncillo sostiene en pie sus miembros que se tambalean, y con poca fuerza se sujeta al curvo lomo de su desmedrado

⁴⁶ Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, p. 465, III.23.

⁴⁷ Ovidio, *Fastos*, p. 338, IV.1.

⁴⁸ Aristófanes, *Los pájaros*, pp. 392-3, 690-700

⁴⁹ Hesíodo, *Teogonía*, p. 51, 939.

⁵⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, p. 160, VI.

⁵¹ Ovidio, *op. cit.*, p. 161, VI.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

asno”.⁵² Marcos Martínez, en la traducción ya mencionada del “Banquete”, apunta: “Sileno es, unas veces, padre de los sátiros [...] y, otras, una categoría más de sátiros. Sátiros y silenos son pertenecen al séquito de Dionisio”.

Sísifo: Hijo de Eolo y Enárete. Es conocido por su astucia e ingenio. Cuenta el fabulista Higino que, cuando Autólico comenzó a robarle, Sísifo marcó las pezuñas de su ganado con el fin de identificarlo incluso después de las transformaciones de Autólico.⁵³ Se dice que sedujo a Anticlea y, según algunas fuentes, él es el padre de Ulises, y no Laertes. Los dioses lo castigaron por engañar a Hades y su condena fue subir una roca por una pendiente, misma que, justo al llegar a la cima, volvía a rodar cuesta abajo. En la *Iliada* VI.150-154 se menciona que vivía en Éfira, y en la *Odisea* XI.593-600 se describe su tortura.

⁵² Ovidio, *op. cit.*, p. 92, IV.

⁵³ Higino, *Fábulas. Astronomía, Fábula CCI. Autólico*, p. 165. Además, todas las fábulas se encuentran de forma gratuita, en traducción al inglés, en el portal de la biblioteca virtual Theoi Classical Texts.

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Bibliografía:

Aristófanes, *Comedias*, “Las nubes”. Trad. y notas de Luis M. Macía Aparicio. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 454 pp. (Biblioteca Gredos, 52).

--, *Comedias*, “Los pájaros”. Trad. y notas de Luis M. Macía Aparicio. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 454 pp. (Biblioteca Gredos, 52).

Aristóteles, *Poética*. Trad. y notas de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2014. 444 pp. (Biblioteca Grandes Pensadores).

Calvino, Italo, *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1993. (Marginales, 122).
<http://www.urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf>.

Cicerón, “Sobre la naturaleza de los dioses”, *Obras filosóficas I*. Intr., trad. y notas de Víctor-José Herrero Llorente y Ángel Escobar. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2016. 490 pp. (Biblioteca Gredos, 68).

A Companion to Greek Tragedy, Ed. de Justina Gregory, Oxford, Blackwell Publishing, 2005. 550 pp.

Demóstenes, *Discursos I*. Intr., trad. y notas de A. López Eire. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 441 pp. (Biblioteca Gredos, 49).

Heródoto, *Historia V*. Trad. y notas de Carlos Schrader. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 446 pp. (Biblioteca Gredos, 14).

Hesíodo, *Fragmentos*, Intr., trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A Martínez Díaz. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 226 pp. (Biblioteca Gredos, 3).

Higinio, “Autólico”. *Fábulas. Astronomía*. Ed. de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid, Akal, 2008. 359 pp. (Clásicos latinos, 82).

--, *Teogonía*, Intr., trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A Martínez Díaz. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 226 pp. (Biblioteca Gredos, 3).

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Homero, *Odisea*. Trad. de J. M. Pabón. Madrid: Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 450 pp. (Biblioteca Gredos, 2).

Horacio, *Arte poética*. Intr., trad. y notas de José Luis Moralejo. Madrid, Gredos, 2016. 426 pp. (Biblioteca Gredos, 93).

Isócrates, *Discursos I*. Intr., trad. y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida y Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 1979. 362 pp. (Biblioteca Gredos, 23).

Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*. Intr., trad. y notas de Juan Zaragoza. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 388 pp. (Biblioteca Gredos, 22).

--, *Banquete*. Intr., trad. y notas de Juan Zaragoza. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 388 pp. (Biblioteca Gredos, 22).

Jacoby, Félix, *Die Fragmente der griechischen Historiker* [en línea] <<https://referenceworks.brillonline.com/browse/die-fragmente-der-griechischen-historiker-i-iii>>. [Consulta: 19 de septiembre, 2019].

Lisias, *Discursos I*. Intr., trad. y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 298 pp. (Biblioteca Gredos, 45).

Ovidio, *Fastos*. Trad. y notas de Ana Pérez Vega y Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos / RBA Coleccionables, 2016. 444 pp. (Biblioteca Gredos, 96).

--, *Metamorfosis*. Trad. y notas de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 433 pp. (Biblioteca Gredos 94).

Platón, *Diálogos*. Trad. y notas de Marcos Martínez Hernández. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2010. 844 pp. (Grandes pensadores).

--, *Diálogos VIII*. Trad. y notas de Francisco Lisi. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2015. 428 pp. (Biblioteca Gredos, 32).

--, *Platón II*, Trad. y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2014. 525 pp. (Grandes pensadores).

Material de consulta del Seminario Poesía y filosofía en la Grecia arcaica y clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Plutarco, *Vidas Paralelas I*. Intr., trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2017. 618 pp. (Biblioteca Gredos, 101).

--, *Vidas Paralelas II*. <https://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-tii-pericles.html>. [Consulta: 12 de septiembre, 2019].

Tucídides, *Guerra del Peloponeso III*. Trad. y notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid, Gredos / RBA Coleccionables, 2017. 315 pp. (Biblioteca Gredos, 17).

Índice

Presentación	1
El discurso de Alcibíades: un drama satírico	4
Descripción de la naturaleza de Eros (S) — Retrato de Sócrates hecho por Alcibíades (A)	8
Misterios Mayores del eros filosófico (S) — Retrato de Sócrates hecho por Alcibíades (A).....	9
Notas	20
Obras citadas en el texto	27
Glosario	31
Índice de voces griegas	32
Índice general de personajes	34
Bibliografía	37

Apéndice 3. “Alcibiades’ Speech: A Satyric Drama

Greece & Rome, Vol. 48, No. 2, October 2001

ALCIBIADES’ SPEECH: A SATYRIC DRAMA

By FRISBEE C. C. SHEFFIELD

‘Ion apparently expects that virtue, like a complete *tragikê didaskalia*, should not be without a satyric element.’

(Ion of Chios, who criticized Pericles’ social manner; cf. Plutarch, *Life of Pericles* 5)

Imagine the following scene. We have all enjoyed an array of speeches about *erôs* at a very restrained symposium with little drinking and no flute girls. The last speech we have heard is Socrates’ account which culminates in the description of philosophical *erôs* in the highest mysteries he supposedly heard from the mantic priestess Diotima. We have heard that *erôs* is the best ‘co-worker’ with human nature, for it can serve as a guide on an intellectual ascent which culminates in knowledge of the form of beauty. If a lover uses his *erôs* correctly, it leads not only to wisdom and true virtue, but also to a relationship of friendship with the gods:

What then, she said, do we suppose it would be like if someone succeeded in seeing beauty itself, pure, clean, unmixed, and not contaminated with things like human flesh, and colour, and much other mortal nonsense, but were able to catch sight of the uniformity of divine beauty itself? Do you think it’s a worthless life if a person turns his gaze in that direction and contemplates that beauty with the faculty he should use, and is able to be with it? Or do you not recognize, she said, that it is under these conditions alone, as he sees beauty with what has the power to see it, that he will succeed in bringing to birth, not phantoms of virtue because he is not grasping a phantom, but true virtue, because he is grasping the truth; and that when he has given birth to and nurtured true virtue, it belongs to him to be loved by the gods, and to him, if to any human being, to be immortal?
(211d–212a, trans. C. J. Rowe)

Socrates’ account is a radical revision of everything that his fellow symposiasts hitherto thought about *erôs*. Erotic experience has been taken to new intellectual and theological heights. But we have been given little opportunity to reflect upon *erôs*’ relationship with the divine form of beauty, the good, and the gods. We are not even given the opportunity to applaud Socrates properly before a loud noise and shouting distracts our attention. ‘Take me to Agathon’, we hear a drunken voice bellow in the background. It is Alcibiades, who arrives crowned

with ivy and violets, drunk and supported by a train of flute girls. As many have noted, he appears as the very embodiment of the Dionysiac forces which, although appropriate to the traditional symposium, have been excluded from this evening's entertainment. Why does Plato want to introduce this drunken and ivy-clad Dionysus?

Alcibiades also manages to contribute to the evening's array of speeches: he offers an encomium of Socrates which, significantly, takes the place of an encomium of Eros, though it is also peppered with blame (222a7). The speech is divided roughly into three parts. He begins with the comparison of Socrates to the satyr Silenus and emphasizes the disparity between Socrates' outer appearance and his inner nature (215a8–216c3). He then focuses on Socrates' inner nature (216c5–221c1), and returns finally to the Silenus image as a characterization of Socrates' *logoi*. Falling as it does immediately after Socrates' speech, it raises important questions about its purpose in the dialogue as a whole, and in particular, its relationship to Socrates' speech. Many scholars have argued that the speech is designed to show Socrates as the embodiment of the erotic theory outlined in his own speech, a reading which makes good sense of the middle part of the speech in particular, and of the way in which Plato weaves the language of that earlier speech into Alcibiades' description of Socrates.¹ Meanwhile, other scholars who tend to focus more on Alcibiades' charge of *hubris* and the use of satyric images have argued that Alcibiades' speech undermines that of Socrates by offering us a new and quite different truth about *erôs* – based on the experience of a particular individual – who suffered as a consequence of the abstract and distant *erôs* of the philosopher.² Alcibiades, on one such reading, is appropriately embodied as Dionysus in part because he is to reintroduce those elements of mortal life which have been denigrated as 'mortal trash' and abandoned on the Socratic account of *erôs*. Although this latter approach has the virtue of trying to get to grips with the particular perspective of Alcibiades' portrait, it is difficult to see much of the speech as an attempt to undermine, rather than to glorify, certain aspects of the philosopher's behaviour.

Both approaches share the assumption that the speech offers us insights, although different in both cases, into the nature of philosophical *erôs*. As we shall see, it is easy to share this assumption. Any interpretation ought to take account of the complex mixture in this speech, that is, both of insights into the nature of Socrates, by a man who says he will speak nothing but the truth (214e10–215a1, 216a2, 217b2–3, 219c2, 220e3–4), and of the portrayal of those insights by a

figure who embodies Dionysus, portrays the philosopher through satyric images, and expresses concern that his speech will appear comic (215a). If the primary function of the speech is to praise Socrates, why in this way?³ There are, of course, further questions to be addressed, most importantly: Why is it *Alcibiades* who delivers this speech? This is a separate question which this paper hopes to bring into clearer focus, but not answer here.⁴

Socrates himself characterizes the speech as a 'satyric or Silenic drama' (τὸ σατυρικόν σου δράμα τοῦτο καὶ σιληνικόν, 222d3–4). In this paper I will be using this characterization as a way of understanding the tone of the speech and, in particular, its relationship to Socrates' speech. The phrase '*saturikon drama*' clearly must refer, at the very least, to the portrayal of Socrates as a satyric character (both Silenus and Marsyas are mentioned). The speech is a '*saturikon drama*' in the sense that it is a dramatization of the deeds of Socrates, who appears as a satyric character. But '*saturikon drama*' also means 'satyr play', and since much of what we know about satyrs comes from such plays, I will argue that it is illuminating to read the speech with satyr plays in mind. This will allow us both to understand the portrayal of Socrates more clearly, and to understand the peculiar tone of the speech. The claim will not be that Alcibiades' speech is itself a satyric drama in any substantial sense, but rather that it exploits aspects of the genre of satyric drama, both in its characterization of Socrates, and in the tone of the speech. It will be difficult to separate these two points, for the portrayal of Socrates as a satyric character determines the genre play used in the speech. It is because Socrates himself is a mixture of the playful and the serious that the speech intertwines the comic and the serious in the way which was peculiar to the satyric genre.

Although little is known with any certainty about the details of the genre of the satyr play, its introduction as the finale of the *tragikê didaskalia* was believed to have been a response to the fact that tragedies had 'nothing to do with Dionysus'.⁵ The satyr play, with its cast of lewd and lusty attendants of Dionysus, was the most obviously Dionysiac element.⁶ Alcibiades' drunken entrance with a train of flute girls, a satyric *topos*,⁷ can be taken to signpost the satyric tone of the speech. Since satyr plays formed the finale at the tragic competitions they often drew on the plot structure of the previous tragedies. Not only were thematic links common practice, but the language of the play often resembled that of tragedy, although for humorous purposes it was modified in some way.⁸ We know of at least twelve such satyr plays, six of which show thematic

connections with the previous tragedies.⁹ Since we only have one complete satyr play – Euripides' *Cyclops* – and roughly half of Sophocles' *Trackers* (*Ichneutai*), with no preceding tragedy cycle with which to compare them, the precise nature of those links is somewhat speculative. The evidence does, however, suggest that those themes were revisited in a different spirit by means of a juxtaposition of the heroic and the comic, which generated a humorous incongruity.¹⁰ The satyr play mixed together the *spoudaion* proper to tragedy and the *phaulon* proper to comedy.¹¹ Lissarrague writes about the satyr play:

The recipe is as follows: take one myth, add satyrs, observe the result. The joke is one of incongruity, which generates a series of surprises. . . . Tragedy poses fundamental questions about the relations between mortals and gods, or it reflects on such serious issues as sacrifice, war, marriage, or law. Satyric drama, by contrast, plays with culture first by distancing it and then reconstructing it through its antitypes, the satyrs. It does not seek to settle a controversy, nor bring man face to face with his fate or the gods. It plays in a different key, with the displacement, distortion and reversal of what constitutes the world and culture of men; it reintroduces distance and reinserts Dionysos in the center of the theater.¹²

The tragic themes were played out, as he puts it, 'in a different key'.¹³

The first task is to establish whether there is, in fact, a relationship between the speeches of Socrates and Alcibiades. For the sake of clarity I will list the numerous points in the speech which directly mirror the portrayal of *erôs* in Socrates' speech.¹⁴

Description of Eros' nature (S) – Alcibiades' portrayal of Socrates (A)

- (1: S) Eros as shoeless (*ἀνυπόδητος*, 203d1)
- (2: A) Socrates as shoeless (*ἀνυπόδητος*, 220b6)
- (2: S) '[Eros] is a schemer after the beautiful and the good' (*ἐπίβουλός ἐστι τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς*, 203d4–5)
- (2: A) 'Socrates is always in love with beautiful young men and is always around them' (*Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν καὶ αἰεὶ περὶ τούτους ἐστί*, 216d2–3)
- (3: S) '[Eros] always weaving new plans' (*αἰεὶ τινὰς πλέκων μηχανάς*, 203d6)
- (3: A) 'you've planned to get a place on the couch next to the most beautiful person' (*διεμηχανήσω ὅπως παρὰ τῷ καλλίστῳ τῶν ἔνδον κατακείσῃ*, 213c4–5)

- (4: S) [Eros] is a lover of *phronêsis* (*φρονήσεως ἐπιθυμητής*, 203d6)
 (4: A) Socrates stood there all day thinking (*ἐξ ἑωθινοῦ φροντίζων τι ἔστηκε*, 220c7)
 (5: S) Eros is a clever magician and sorcerer and sophist (*δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής*, 203d8)
 (5: A) Socrates' spellbinding *logoi* (*κηλεῖ τοὺς ἀνθρώπους, κατέχει, ἐκπλήττει*, 215c ff.)
 (6: A) Eros is resourceful (*πόριμος . . . ὅταν εὐπορήσῃ*, 203e2)
 (6: A) Socrates is resourceful (*εὐπόρως καὶ πιθανὸν λόγον ἤρην*, 223a8)
 (7: S) Eros as a *daimôn* (*δαίμων μέγας*, 202d13)
 (7: A) Socrates as a daimonic man (*τούτῳ τῷ δαιμονίῳ*, 219c1)

Highest Mysteries of philosophical *erôs* (S) – Alcibiades' portrayal of Socrates (A)

- (1: S) The rites of Eros the *daimôn* (*τελετάς*, 202e8) – The mysteries of *erôs* (*τὰ τέλεα καὶ ἐποπτικά*, 210–212)
 (1: A) Socrates' *logoi* reveal those who are in need of the god and his mysteries (*δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους*, 215c5–6)
 (2: S) The amazing beauty of the form (*θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν*, 210e5)
 (2: A) The amazing and divine beauty inside Socrates (*ἔδοξεν οὕτω θεία καὶ θαυμαστά*, 216e6–217a1)
 (3: S) The lover of the ascent searches for educative *logoi* (*καὶ τίκτειν λόγους τοιούτους καὶ ζητεῖν, οἷτινες ποιήσουσι βελτίους τοὺς νέους, ἵνα ἀναγκασθῇ αὐτὴν θεάσασθαι τὸ ἐν τοῖς ἐπιτηδεύμασι καὶ τοῖς νόμοις καλόν*, 210c1–4)
 (3: A) Socrates' *logoi* are of 'the greatest importance for anyone who wants to become a truly good man' (*μᾶλλον δὲ ἐπὶ πᾶν ὅσον προσήκει σκοπεῖν τῷ μέλλοντι καλῷ κάγαθῷ ἔσεσθαι*, 222a1–6, with 216a4–b4, 217a1–2)
 (4: S) The lover of the ascent will 'relax this passionate love for one body, despising it and thinking it a small thing' (*καταφρονήσαντα*, 210b5)
 (4: A) Socrates does not care 'whether a person is beautiful or rich or famous in any other way that most people admire. He considers all these possessions beneath contempt' (*καταφρονεῖν*, 216d–e, with *καταφρονεῖν* at 219c4)

These parallels between the two speeches confirm that we are indeed revisiting themes from the earlier speech, and that the Socrates of Alcibiades' speech is, as many have noted, the embodiment of the philosophical *erôs* described in his own speech. Socrates is the shoeless, needy lover who schemes after the good and beautiful things he lacks. His needy nature is also resourceful; he is always weaving new devices, and is a spellbinding magician with *logoi*. He reveals those who are in need of the mysteries of philosophy and possesses the inner beauty of one who knows how to become a truly good man.

This embodiment of philosophical *erôs* is reconstructed in Alcibiades' speech through the images of satyrs and Silenus, images which, I now hope to show, play out the philosopher's attributes 'in a different key'. The most obvious reconstruction of this embodiment of philosophical *erôs* is through the image of Silenus with which Alcibiades begins and ends his speech:

I declare that [Socrates] is most like those Silenuses that sit in the statuary shops, the ones the craftsmen make, with pipes or *auloi*, and when you open them up, they turn out to have statues of gods inside them. I declare too, that he is like the satyr Marsyas. Now that you are like them in your physical appearance, not even you, Socrates, I imagine, would dispute; but what you are going to hear next is how you resemble them in everything else too. (215a6–b6, trans. C. J. Rowe)

The image of the Silenus statues which need to be 'opened up' forges a contrast between an accessible appearance on the one hand, and a hidden nature on the other. Alcibiades uses this image as part of his claim that nobody really knows Socrates (216c7–d1) because he is like these statues which contain an inner, hidden, nature. By opening up this Silenus-like figure, Alcibiades will be revealing this hidden side of Socrates' nature. As we shall see, it is the incongruity between how Socrates appears – as a lowly, comic character – and his beautiful inner nature which generates a humorous collision between the comic and the serious. This collision was at the core of satyric humour.¹⁵

So how does Socrates appear? For a start, Socrates is notoriously ugly (215a5). The satyrs are a fitting figuration of this ugliness, perhaps because they, too, were often portrayed as snub-nosed and with protruding eyes (as well as bearded and goatish).¹⁶ Although Socrates' ugliness was a notoriously comic aspect of the philosopher, Alcibiades is not much interested in his physical appearance here. The contrast which he forges between an appearance and a hidden nature is not primarily a contrast between Socrates' physical looks and an inner beauty. His

interest lies in the way in which Socrates is like the satyrs 'in everything else' too (215b6). On the one hand, Socrates appears as a lusty satyr who lacks and schemes after the beauty he finds in others (213c, 216d; see also *Charm.* 154c, *Prt.* 309a, *Grg.* 481d). But on a deeper level things are very different. He contains within him a wondrous and divine inner beauty (καὶ μοι ἔδοξεν οὕτω θεῖα καὶ χρυσά εἶναι καὶ πάγκαλα καὶ θαυμαστά, 216c7–217a1), described here in language which mirrors Diotima's description of the form of beauty (θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν, 210e with τὸ θεῖον καλόν at 211e3). This lacking lover is the very embodiment of the beauty he so manifestly lacks on the outside. He is the man with outstanding *sôphrosunê* who disdains (*kataphronein*) the physical beauty of the irresistible Alcibiades (219c–d); a man with sufficient endurance to withstand extremes of alcohol and cold weather (220a1–5); a man whose courage on the battlefield at Potidea (219e6–220e7) and Delium (220e7–221c1) should have won him honours in the city had it not been for his disdain (*kataphronein* again) of such things (220e2–5 with 216d5–e5). Just as with those Silenus statues which open up to reveal images of the gods inside, if you open up this apparently *phaulos anêr* there is a *spoudaios anêr* within.

The contrast between the *phaulon* and the *spoudaion* is also apparent in Alcibiades' description of Socrates' *logoi*. These *logoi*, too, are like the Silenus statues which open up: their outer coating is like 'some mischief-making Satyr's skin' (221e–3f). He talks continually of pack-asses and blacksmiths, cobblers and tanners, and is always being ironic and playing with people (εἰρωνευόμενος δὲ καὶ παίζων, 216e4). Moreover, 'he is ignorant of everything and knows nothing' (ἀγνοεῖ πάντα καὶ οὐδὲν οἶδεν, 216d3). On the one hand, Socrates' *logoi* – like his *persona* – appear *geloioi* (221e2: φανεῖν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον; 221e6–222a1: ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶς ἂν τῶν λόγων καταγελάσειεν; see also 213c). Socrates' *logoi* appear to be those of a *phaulos anêr*, one who is completely ignorant and goes around exposing his own need and the needs of others such as Alcibiades (216a4). Such *logoi* (which are described in terms reminiscent of the elenctic *logoi* of many 'Socratic' dialogues) expose deficiency in their listeners and make others feel ashamed for neglecting the things of the greatest importance (216b1). These are lowly *logoi* inasmuch as they consist in discussion of lowly characters (pack-asses and blacksmiths, cobblers and tanners), and because they have a lowly effect, namely the effect of making himself and others appear foolish. It is in this sense that these *logoi* are *geloioi*. But on the other hand, as soon as Socrates comes to be in earnest

(σπουδάσαντος) and he is opened up, he is outstandingly beautiful and amazing (216e6–217a1). If one really listens to his *logoi* one will find them worthy of serious attention:

If one were to see [the *logoi*] being opened up, and get inside them – then first of all one will find that they are the only ones, of the things one hears, that have intelligence within them; then that they are to the highest degree divine, contain within them the greatest number of statues of virtue, and have the greatest reach – or rather, that they extend to everything that it is appropriate for the man who means to be a person of quality to consider. (222a1–6, trans. C. J. Rowe)

These very same *logoi* which cause ridicule need to be examined carefully and not dismissed as foolish nonsense. They contain great wisdom insofar as they reveal ‘all that is necessary for a good and beautiful man to know’ (222a5–6; see also 216a4, b4, 217a1–2); perhaps those very rites of *erôs* which Socrates says in his own speech he tries to persuade others of, as he himself has been persuaded by Diotima (212b1–7). This same man who goes around talking of pack-asses and cobblers, and claims that he is ignorant of everything – a *phaulos anêr* who is a fitting subject for comedy and laughter – is also a *spoudaios anêr* and one who is worthy of serious attention. We may laugh, but we should always be aware of the serious and beautiful undertone.

It is not only the incongruity between an apparent baseness and an inner beauty which generates the characteristically satyric humour of this speech, but also the way in which this dual nature effects a confusing and deceptive role reversal. The incongruity between how Socrates appears (as a desirous lover) and his hidden nature (which makes him an object of desire for others) generates a comic *mise en scène* as the beautiful young Alcibiades chases after the ugly, older Socrates. When his inner beauty is unmasked, Socrates transforms himself, like the artful trickster of the satyr play, from lacking lover into beautiful beloved. Alcibiades blames Socrates for this deception which he exposes so that others will not also be deceived (222b1–5).¹⁷ Trickery and deception were prominent elements in many satyr plays. Trickster characters, such as Autolycus, Odysseus, Sisyphus, and Hermes – the most notorious mythological tricksters – all appeared in satyr plays.¹⁸ The portrayal of Socrates as a deceiver who transforms himself from lover into beloved can be seen as playing on this satyric *topos*.

Before turning to the details of this scene, it is worth noting another satyric feature, the use of parody. Alcibiades introduces this section of

his speech as a parody of the mysteries of philosophy. In a narrative break which illustrates the modification of serious themes characteristic of the satyr play, Alcibiades goes on to reveal the details of his attempted seduction of Socrates as if he were revealing the Highest Mysteries of Diotima. Diotima had there distinguished between aspects of erotics which are accessible to anyone and those 'relating to the final revelation' (209e5–210a3). Here Plato makes Alcibiades mimic her transition with a break in his narrative between those aspects of his account which can be told to anyone (217e2–3), and those he can reveal only to the initiated (218b3–4). The profane and uninitiated are told 'to close up their ears' as he reveals both the correct *erôs* of Socrates and his own deviant and slavish *erôs* (218b5–219e5). Since Alcibiades had been recently implicated in the profanation of the mysteries which, incidentally, was supposed to have taken place at a symposium, Plato gives this moment of parody a particular poignancy. It is not the Eleusinian Mysteries that Alcibiades is making fun of to his detriment here, but the mysteries of philosophical *erôs*.

The details of Alcibiades' attempted seduction of Socrates can also be seen as a parody of Socrates' aetiological myth about Eros. There we learnt that Eros' two parents, Penia, 'Lack', and Poros, 'Resource', came together and conceived Eros. Penia is described as scheming 'because of her lack' to have a child from the resourceful Poros who lies asleep in the garden of Zeus (cf. *ἐπιβουλεύουσα*, 203b7). She lies down beside Poros and conceives Eros (cf. *κατακλίνεταιαί*, 203c1). Here it is Alcibiades who schemes after Socrates (*ἐπιβουλεύων*, 217c8; *ἐβούλετο*, d1; *ἐπιβουλεύσας*, d2) as a way of remedying his lack. He lies down beside the sleeping Socrates, as Penia lay down with the slumbering Poros (*κατακλινείς*, 219b7), in order to reap the benefits of his wisdom. But the acquisition of wisdom requires a far more intimate relationship than Alcibiades envisages, one requiring joint scheming (219b1).

At the heart of this scene is the disparity between how Socrates appears and his hidden nature. Socrates' scheming after beautiful young men makes him appear as a lover (and, one might add, as a lusty satyr), but his ample inner beauty reverses the traditional pattern of seduction, and makes him an object of intense desire for others who lack such beauty themselves (222b1–2). It is the beautiful and young Alcibiades who ends up admiring (*agamenon*) this man's inner beauty – his *sôphrosunê* and courage (219d4–5). As Alcibiades goes on to say, Socrates presents himself as your lover, but becomes 'more of a beloved himself instead of a lover' (222b2–3). Alcibiades is deeply confused at

having to pose as the lover of this ugly old man, 'as if I were an *erastês* plotting to have his way with his *paidika*' (217c7–8). But this ugly, older satyr-like man, who is always chasing Alcibiades around, rejects perhaps the most beautiful man in Athens. Alcibiades suffers intense humiliation and sees this behaviour as *hubris*:

This man so much got the better of me, looked down on me, laughed at my beauty, treated it criminally – and it was just in that respect that I thought I was something, gentlemen of the jury; for it is up to you to judge Socrates' arrogance. . . . What state of mind do you think I was in after that: on the one hand thinking I'd been humiliated, on the other admiring this man for his nature, his self control, his courage, because I'd come across a person with the sort of wisdom and capacity for endurance I thought I'd never encounter.
(219c–d, trans. C. J. Rowe)

Alcibiades sets up a 'mock trial' where we are invited to judge Socrates' apparent *hubris*. It is an ironic twist to this scene that *hubris*, which was commonly associated with sexual assault,¹⁹ and often attributed to the behaviour of the lusty satyr,²⁰ is here attributed to Socrates' *sôphrosunê* and sexual abstinence. Such a character trait was identified in popular Greek culture, and in Plato, with the opposite of *hubris* (cf. *Phdr.* 237e–8a). Judged by Alcibiades' perceptions of beauty, Socrates' rejection of his advances may well appear unfair. But Socrates asks Alcibiades to rethink his criteria for beauty, and adds that if he really sees in him an inner beauty of the kind he describes, then Alcibiades' outer beauty is not an appropriate bargaining chip (218e5–219a1). This episode plays on the theme of inner versus outer beauty by showing us that this apparently desirous lover, who chases after the beauty he lacks, turns into a beloved when others realize that it is actually Socrates who possesses the beauty which they themselves lack. With his inner beauty as an object of desire, Socrates drives a much harder bargain.

This episode is a good illustration of the revisitation of serious themes in a different spirit. By resisting Alcibiades, Socrates illustrates the sentiment of the correct lover in Diotima's ascent who disdains the beauty of the body and thinks it a small thing (210b5–6).²¹ But here we are invited to laugh at the mischief which Socrates' behaviour causes. When this apparently lusty lover rejects the advances of Alcibiades and reveals his hidden *sôphrosunê*, it confuses the young Alcibiades into adopting the role of an over-zealous younger lover. We revisit the virtues of philosophical *erôs* in a humorous spirit.

Alcibiades employs the same technique in his description of Socrates' courage. He recalls the army's retreat from Delium, when he was there as a cavalryman and Socrates was there as a hoplite (220e7–221c1). In

the retreat, Socrates and his companion Laches got away safely because of Socrates' composure and acute look-out skills. He stood his ground without fear and effectively dodged the enemy. So we are told from a man with insight into the event. But as for how Socrates appeared, that is another story. The perceptive scouring of the battlefield for the enemy is described – with a direct quote from Aristophanic comedy – as though Socrates were on the look-out for beautiful young men, as he goes 'swaggering and casting his eyes this way and that' (221b2–3 with *Clouds*, 362). Again we are invited to perceive the virtues of this man, from a comic perspective.

Another episode which employs the same serio-comic mixture is the recollection of Socrates' incredible tenacity when contemplating. The story that Socrates stood for many long hours, desirous of the wisdom which eluded him, is surely designed to recall the description of Eros the eager seeker after wisdom ([Eros] *φρονήσεως ἐπιθυμητής*, 203d6–7; [Socrates] *ἐξ ἑωθινοῦ φροντίζων τι ἔστηκε*, 220c7). When Alcibiades revisits this theme here, however, he invites us to dwell upon the strangeness, the *atopia*, of Socrates' behaviour (215a2, 221d2). This man who stood contemplating some problem, for over a day, appears extraordinary (220c5). We are invited to imagine him, on campaign, in front of a group of uncomprehending soldiers, who came out to stare at him. Alcibiades invites us to perceive Socrates' contemplation as they perceived it, as strange, which from one perspective it is. But that perspective is not the only one, and Alcibiades also invites us to see great merit in this strange behaviour.

On another occasion, the soldiers thought that Socrates was disdain-ing them (*kataphronein*, 220c1) by walking barefoot across the ice, when they found it difficult to cross with shoes. What Socrates was, in fact, disdain-ing was the body and its cares in favour of the activity of the soul. He embodies the sentiment of the correct lover of his own speech who disdains the beauty of the body (*kataphronein*) and thinks it a small thing. Socrates is the man who has disdained the body to such an extent that he can withstand the extremes of cold weather. He is the man who embodies the barefoot, hardy nature of Eros who is always searching for wisdom. As always with his portrayal of Socrates, Alcibiades reminds us that there is more to him than his initial appearance suggests. We may laugh at his eccentricity, but we should always take a second look and catch his beauty.

The serio-comic manner in which Alcibiades explores the virtues of Socrates is characteristic of the way in which satyric dramas explored

serious themes in a different, humorous, spirit. We are invited to laugh at the man who wanders around in a state of ignorance, talking of pack-asses and cobblers, a man who swaggers around on the battlefield with a roving eye, and stands contemplating for over a day. In such descriptions Plato seems to be allowing himself a comic treatment of Socrates – one, perhaps, to rival Aristophanes' – but which serves not to undermine the philosopher, but rather to underline a complex nature. Satyric humour was not designed to lampoon its subjects, and simply to render the serious characters ridiculous, but often to 'explore and translate into contemporary idiom the moral issues implicit in the [Homeric] prototype'.²² It is a distinctive genre which keeps in equipoise the humorous and the serious.

The key to understanding why Alcibiades exploits aspects of the satyric genre in his portrayal of Socrates is, of course, the serio-comic nature of Socrates himself. As we have seen, the image of the ugly Silenus figures, which open up to reveal a divine inner beauty, forges a contrast between Socrates' apparent nature as a *phaulos anêr* with his hidden nature – that of a *spoudaios anêr*. On the one hand, Socrates is the *phaulos anêr* who is ugly, hard, and barefoot, always exposing his own deficiencies and those of others (216a4), and desirous of the beauty and wisdom he lacks. On the other, he is a *spoudaios anêr*, the great educator who knows all that is necessary to remedy those deficiencies (222a1–6) and to that extent he is outstandingly beautiful and amazing (216e6). This ambiguous nature which mediates between a lowly ugliness and ignorance and a divine beauty and wisdom makes the comparison with the satyrs most appropriate. As Seaford has put it:

[the satyr] is an ambiguous creature, cruder than man and yet somehow wiser, combining mischief with wisdom and animality with divinity.²³

The satyrs, half human and half animal in appearance, manifested a bestial nature, but on the other hand, they had a privileged relationship with the divine which showed itself in the divine insights which Midas sought, for example, by catching a Silen in his garden.²⁴ The satyrs also played a role as the educators of the young Dionysus.²⁵ Silenus, according to some stories, was, in fact, the pedagogue of Dionysus,²⁶ as Socrates was to this 'Dionysus' character, Alcibiades.²⁷ Significant, too, is the fact that semi-divine Marsyas was associated with both wisdom and sexual abstinence. These are both aspects of Socrates' portrayal here (cf. 222a1–6, 219c–d). The satyrs themselves were daemonic beings and the intimate companions of gods.²⁸ Since Socrates

manifests a similarly ambiguous position in between the lowly and the divine, the satyrs are the only appropriate models for comparison (cf. 221d5). This mixture of the lowly and the divine, the *phaulon* and the *spoudaion*, in Socrates' nature makes it fitting that Alcibiades employs the very genre whose essence it is to blend together those two categories.

Reading Alcibiades' speech with the satyr play in mind should have shed some light on many of the problems which surround the interpretation of this speech. On the one hand, we can agree with those scholars who argue that the function of this speech is to show Socrates as the embodiment of the philosophical *erôs* described in his own speech. On the other hand, we can also take account of the satyric images and the use of comedy in this portrayal. The serio-comic mixture is designed to embody insights into the complex nature of Socrates.

Perhaps this, too, is the reason why the final words of the dialogue are devoted to an argument trying to convince Agathon and Aristophanes that the man with knowledge is able to write both tragedy and comedy. If the *spoudaion* is a fitting subject for tragedy and the *phaulon* for comedy,²⁹ then not only would this ability be a sign of the man with knowledge of how to write about Socrates properly (not, perhaps, like Aristophanes), but it would also be a sign of the man with knowledge of Eros' complex nature.³⁰ For Socrates' ambiguous nature manifests the complex nature, inherited from Penia and Poros, of the lacking but resourceful Eros – that daemonic being who mediates between ugliness and beauty, ignorance and wisdom, poverty and nobility (203d–204a). Eros is the offspring of the lowly character Penia, who came begging, uninvited to the feast of the gods. As a lowly character, she is a fitting subject for comedy. Eros is also the offspring of the divine Poros, that high character who partakes in the happy life of the gods. As the offspring of this mixed parentage, Eros has an ambiguous nature which places him in between the lowly and the divine, the needy and the resourceful, *aporia* and *euporia*. Eros is aware of all that he lacks, and yet able to remedy those lacks (204b4–6), just as Socrates is aware of his deficiencies (216d3), and yet 'resourceful in finding something persuasive to say' (*καὶ νῦν ὡς εὐπόρως καὶ πιθανὸν λόγον ἤρρεν*, 233a8).

As lovers who embody *erôs*, we all share in this complex nature, realizing deficiencies in our lives and striving to overcome them, showing ourselves as *phaulos* in our deficiencies and imperfections – fitting subjects for comic ridicule – but also revealing ourselves as *spoudaios* in our attempts to overcome those limitations. Those who discuss Eros must take account of both sides of Eros' nature, as the

others had not done in their speeches when they made Eros completely beautiful and good (195c, 201e5).³¹ This is a central innovation of Socrates' portrayal of Eros (204c1–5). But it is, above all, the philosopher who makes an art of this erotic nature: he is aware of all that he lacks (and so shows himself as *phaulos*), and yet is resourceful in his pursuit of it (and so shows himself as *spoudaios*). One may resist the idea that the exposure of deficiency is comic and a fitting subject for ridicule, but it is a feature of many of Plato's dialogues. If one reads the closing passages of many elenctic dialogues, in particular, one can see Plato playing with this perception of the philosopher. In the *Charmides*, for example, in response to the *aporia* about the nature of temperance, Socrates says that the inquiry has exposed as useless the definition which they presented earlier, and in so doing it has 'made fun' of the truth (*ἀλλὰ τοσοῦτον κατεγέλασεν αὐτῆς*, 175d–e). In the *Laches*, in response to the *aporia* about the definition of courage, Socrates suggests that they search for the best possible teacher 'and if anyone laughs at us (*εἰ δέ τις ἡμῶν καταγέλασται*, 201a–b) because we think it worthwhile to spend our time in school at our age, then I think we should confront him with the following phrase, "Modesty is not a good mate for a needy man"'. In the *Lysis*, when the inquiry reaches *aporia*, Socrates says to Lysis that 'we have made fools of ourselves' since they have not been able to find out what a friend is (*καταγέλαστοι γεγόναμεν*, 223a). In the *Protagoras*, Socrates says that if the discussion had a voice it would mock them, and chide both Protagoras and Socrates for being ridiculous (*ὥσπερ ἄνθρωπος κατηγορεῖν τε καὶ καταγέλαν, 361a–b*). Plato here seems to be allowing that the exposure of human deficiency is comic. The characters involved in the inquiry are lowly characters – fitting for ridicule – because they do not know the things of the greatest importance. But what Plato wants to remind us of in the *Symposium* is that this is not the whole story. In this dialogue's construction of philosophical *erôs*, *aporia* is wedded to *euporia*, lack with resource. Philosophers are not just eccentric old men who expose their deficiencies, and seem to need instruction beyond their years, but also men who are resourceful, and to that extent also beautiful, good, and *spoudaios*. Philosophers are, in fact, those who are in between lack and possession, ignorance and wisdom, the *phaulon* and the *spoudaion*. Philosophers, then, are not fitting subjects for Aristophanic ridicule, but rather call for a genre which can combine the low and the high, the *phaulon* and the *spoudaion*, the comic and the tragic in the presentation of the poverty and the nobility of the philosophical life.³²

NOTES

1. R. G. Bury, *The Symposium of Plato* (Cambridge, 1932), lx; K. Dover, *Plato, Symposium* (Cambridge, 1980), 164. Most recently, D. Scott, 'Socrates and Alcibiades in the *Symposium*', *Hermathena*, forthcoming; C. J. Rowe, *Plato, Symposium* (Warminster, 1998), 206.

2. M. Gagarin, 'Socrates' *hubris* and Alcibiades' failure', *Phoenix* 31 (1977), 22–37; M. Nussbaum, 'The speech of Alcibiades: a reading of Plato's *Symposium*', *Philosophy and Literature* 3 (1979), 131–72.

3. For Bury, op. cit., lx and Dover, op. cit., 164, who argue that the speech has the dual function of praising Socrates, and exonerating him from the charge of corrupting the young, this mixture might be thought to be one of insight and misunderstanding. One might say that Alcibiades offers insights into Socrates' nature (as praise) and reveals his own shortcomings when he displays misunderstanding of that nature (e.g., through the charge of *hubris* in reaction to Socrates' *sôphrosunê*). This misunderstanding of Socrates' ways would account for Socrates' failure as his teacher, and lay the blame with the young Alcibiades. Scott, op. cit., explains 'the way in which the speeches correspond, and the obvious tension between attitudes' by arguing that Socrates and Alcibiades are involved in the practice of correct *erôs* in different ways: 'things look very different to the *eromenos* who has yet to be transformed by making the ascent himself.'

4. As Bury and Dover have argued, the use of Alcibiades to praise Socrates, and the emphasis on his educative *logoi* (216a4, b4, 217a1–2, 222a1–6), cannot help but recall the charge of corrupting the young. The praise of Socrates can be seen as an extended version of that section of the defence speech which presents the services of the accused to the city (cf. D. Gribble, *Alcibiades and Athens* [Oxford, 1999], 113, 116, who provides evidence that the encomium is capable of supporting *apologia*). This may explain why many of Socrates' virtues are here recast in a civic context (see, for example, the description of his courage at Potidea and Delium, 220d5–e2). I would also add two further points which explain the presence of Alcibiades. First, he was notorious for his wayward *erôs*. Plutarch reports how Alcibiades carried a shield which depicted a thunder-bearing Eros in place of the usual ancestral emblem (*Alc.* 16.1–2). He was known, in particular, for his deviant *erôs* (cf. *παρανομία κατὰ τὸ σῶμα* [Thuc. 15.4]; *περὶ ἔρωτος ὑβρίσματα* [Plut. *Alc.* 16]; cf. V. Wohl, 'The Eros of Alcibiades', *Classical Antiquity* 18 [1999], 349–85). In a dialogue which is concerned with the correct form which *erôs* should take, the inclusion of Alcibiades must be of particular significance. Second, Alcibiades was notorious for his overbearing *philotimia* (cf. Isoc. 16.32–4, Xen. *Mem.* 1.2.12–14, Thuc. 5.43, 6.15, Plut. *Alc.* 2.1, 16.3–4 with Gribble, op. cit., 57). Plato draws on these associations of Alcibiades with deviant *erôs* and overbearing *philotimia*. Alcibiades enters as the embodiment of drunken and lewd behaviour (note that he threatens violence [213d] and ignores Eryximachus' call for justice [214c], and he is described as leaving the path of philosophy for the sake of honour [216b]; note also the central contrast between two sorts of *erôs* in Socrates' speech is between those who love honour and those who love wisdom; cf. 208c3, d8, 209d–e). These two characteristics of Alcibiades figured prominently in post-war rhetoric. According to Thucydides (2.65.7), Pericles' political heirs ignored his war strategy and acted *κατὰ τὰς ἰδίας φιλοτιμίας καὶ ἴδια κέρδη* ('but they pursued policies which were totally opposed to his advice and practiced policies in pursuit of their own honour . . . as a result, many mistakes were made, but especially the Sicilian Expedition'). As we read on it becomes increasingly clear that Thucydides has Alcibiades in mind. He later adds that a cause of war was *philotimia*: *ἀρχὴ ἢ διὰ πλεονεξίαν καὶ φιλοτιμίαν* (3.82.8). In Thucydides the Sicilian Expedition was linked, in particular, with two causal factors: desire (6.24) and *philotimia*. Alcibiades figures prominently in both of these explanations. Since the framing conversation of the *Symposium* is set after the Sicilian Expedition, which played a central role in the final defeat of Athens, and Plato includes Alcibiades, he brings to mind these recent disasters, and the role which his deviant *erôs* played therein. It must also be significant, then, that Alcibiades 'reveals' the mysteries of philosophy in his speech, which brings to mind his involvement in the profanation of the mysteries, the ominous event before the departure of the Sicilian Expedition (see Nussbaum, op. cit., 168 and O. Murray, 'The affair of the Mysteries: democracy and the drinking group' in Murray [ed.], *Symptica: a Symposium on the Symposium* [Oxford, 1990]). Nor would it have gone unnoticed that Alcibiades introduced the very drunken sympotic disorder which was thought to have been responsible for the mutilation of the Herms (Thucydides 6.28.1, Plut. *Alcib.* 18.4, 19.1, Andocides, 1.34.61, with Murray, op. cit., and Wohl,

op. cit., 37). Plato's contribution to this post-war debate is the suggestion that all might not have turned out as it did if only Alcibiades had become a lover of wisdom. On this point see Rowe, op. cit., 206.

5. According to the peripatetic Chamaeleon in his monograph on Thespis (fr. 38), and Zenobius 5.40; cf. D. F. Sutton, *The Greek Satyr Play* (Meisenheim am Glan, 1980), 163 and R. Seaford, *Euripides, Cyclops* (Oxford, 1984), 12.

6. P. E. Easterling, 'A show for Dionysus' in Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 1997), 37.

7. Sutton, op. cit., 128, 158, 161.

8. Sutton, op. cit., 142, 161, Easterling, op. cit., 38.

9. Seaford, op. cit., 21–4.

10. Thus Sutton, op. cit., 160.

11. On this description of tragedy and comedy, see Aristotle, *Poetics* (II 1448a2, 17–19, V 1148a30–1149b1–20). On the blending of tragedy and comedy in the satyr play, see Horace, *Ars Poetica* 220–50 with Sutton, op. cit., 123, 162, 193; Clay, op. cit., 195.

12. Cf. F. Lissarrague, 'Why Satyrs are good to represent' in J. J. Winkler and F. Zeitlin, (edd.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*, (Princeton, 1990), 228–36 at 236; cf. Easterling, op. cit., 41.

13. Lissarrague op. cit., 235 also writes that 'satyr plays were often a means to explore human culture through a fun house mirror'. This accounts for the predominance of satyric characters who appear in a variety of roles as workers or specialists of various sorts, for example, as musicians and pedagogues. See also Easterling, op. cit., 41.

14. Most of the parallels I cite are noted in Bury, op. cit., lx. Many of these parallels have been noticed by Maximus of Tyre, *Philosophoumena* XVIII 84 B (Hobein), Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Marcel (Paris, 1956), 242. Cf. D. Clay, 'The Tragic and Comic Poet of the *Symposium*' in J. P. Anton and G. L. Kustas (edd.), *Essays in Ancient Greek Philosophy* (1983), 201.

15. Sutton, op. cit., 162 and Lissarrague, op. cit., 236. The tension between the serious and the comic was often, but not always, due to the presence of the hero in the world of the satyrs, for example in Euripides' *Cyclops*. In Euripides' *Syleus*, this tension exists in one and the same individual, as it does in the case of Socrates; cf. Sutton, op. cit., 161. One should be wary of presuming that the satyric humour was generated primarily through the contrast between the hero and the satyrs, for satyrs themselves embodied an ambiguous position in between the *phaulon* and the *spoudaion*.

16. For satyric looks, see Sutton, op. cit., 135; on Socrates' satyr-like looks see also Xen. *Symp.* 4.19.

17. It is this confusion of traditional pederastic roles, I take it, which made Alcibiades suffer, and its admission to others which he hopes will forestall any potential relationship between Agathon and Socrates (cf. 222d1).

18. Sutton writes that 'the presence of this character type seems sufficiently predominant that he, if anybody, can be identified as the satyric hero'; cf. Sutton, op. cit., 169, 150. Another prominent character in satyr plays was the magician, who often appeared with magical objects such as musical instruments. See, for example, Aeschylus' *Circe*, and Sutton, op. cit., 151. When Alcibiades likens Socrates' skill with *logoi* to the flute-playing skills of Marsyas which bewitch and enchant their listeners, like the magical song of the Sirens (215b3–216c3), he can be seen as drawing on this satyric *topos*. Alcibiades is also showing that Socrates manifests Eros' nature as 'a clever magician and sorcerer' (203d).

19. See, for example, Lys. 1.2, Dem. 19.209 with N. R. E. Fisher, *Hybris* (Warminster, 1992), 104–11. See also Gagarin, op. cit., 25 who cites Thuc. 8.74.3, and D. M. Macdowell, 'Hybris in Athens', *G&R* 23 (1976), 14–31 at 17, for the association of *hybris* with lust. A satyr play of Sophocles carries the title *Hybris*, cf. Gagarin, op. cit., 31 n. 39.

20. Dover, *Greek Homosexuality* (London, 1978), 35, 97.

21. As has been noticed by Bury, op. cit., lx, Dover, op. cit., 164, Scott, op. cit., and Rowe, op. cit., 205.

22. Cf. Sutton, op. cit., 123 commenting on the *Cyclops*. In this play the humour does not ridicule the central theme of this *Odyssey* story: we still witness retribution for the violation of the laws of hospitality. See also Lissarrague, op. cit., 236.

23. Cf. Seaford, op. cit., 6–7, Lissarrague, op. cit., 234.

24. Hdt. 8.158, Aris. fr. 44 Rose; cf. Seaford, op. cit., 7.

25. Artistic representations show that the role of pedagogue was a familiar role for satyric characters in satyr plays. See Sophocles' *Dictyulci*, and Sutton, op. cit., 153.

26. Cf. Seaford, op. cit., 40.

27. There is obviously humour generated through this image, since in this instance we have a rebellious 'Dionysus' whom 'Silenus' is unable to teach.

28. Seaford, op. cit., 32 cites the following: Silenus θεοῦ μὲν ἀφανέστερος τὴν φύσιν, ἀνθρώπου δὲ κρείττων, ἐπεὶ καὶ ἀθάνατος ἦν (Theopomp. 115 FGH 75).

29. For the relationship between the *spoudaion* and tragedy in the Platonic dialogues, see *Laws* 817c. See below for the relationship between the *phaulon* and comedy. On this description of tragedy and comedy in Aristotle, see *Poetics* II 1448a2, 17–19, V 1148a30–1149b1–20.

30. Cf. Clay, op. cit., whose influence I acknowledge here.

31. In the *Republic* Socrates argues that the same person should *not* write both tragedy and comedy since this would contravene the principle of 'one man, one job' believed to promote unity within an individual (396 ff.). But there is no danger in this text that the writing of both comedy and tragedy would fragment an individual; rather, it would be an appropriate expression of the complex nature which we all share in as lovers.

32. This paper was delivered at the annual meeting of the Classical Association at Bristol University 2000. I would like to thank the audience there for their comments. I would also like to thank Catherine Atherton, Thomas K. Johansen, C. J. Rowe, D. Scott, and Victoria Wohl.