

Gorgias y el final del *Ión* de Eurípides

Maite Clavo

En las últimas décadas, los estudios de narratología han subrayado la función estructuradora que cumple el final de una obra en el conjunto de la trama, advirtiendo que, desde la lógica de una narración que progresa hacia un final, es éste el que da sentido al proceso¹. En tragedia griega el fenómeno resulta especialmente sensible en Sófocles, que ha diseñado sus propias pautas genéricas, las que mejor responden a nuestro concepto de intriga conclusiva. Eurípides resulta desde esta perspectiva un radical innovador del género trágico², pues el final de la *performance* es, con frecuencia, una pausa arbitraria en la acción. F.M. Dunn ha estudiado minuciosamente cómo esa suspensión del final de la tragedia en Eurípides viene acompañada de una «formal rhetoric of closure» (p. 7), consistente en una serie de recursos como el *deus ex machina*, el relato etiológico o profecía final, el discurso de aquiescencia y la declaración de salida del coro («Closing Gestures», pp. 13-64). Tales mecanismos convencionales, afirma, son exteriores a la acción dramática y zanján el argumento al tiempo que lo abren a soluciones múltiples, anticipando el camino a la novela.

En el caso del *Ión* la trama consiste en la indagación que lleva al descubrimiento de la identidad del hijo, de su madre y su padre a partir de un oráculo. La *anagnórisis* constituye el final narrativo, pero no el de la tragedia, que recurre a la «formal rhetoric of closure» a través de la aparición *ex machina* de Atenea. La declaración de la diosa no afecta, como decíamos, a la

1. F. KERMODE, *The Sense of an ending: studies in the theory of fiction*, Oxford 1968 (trad. española: Barcelona 1983); M. BAKHTIN, *Dialogic Imagination*, Texas 1981 etc.; sobre tragedia, F.M. DUNN, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford 1996.
2. Tanto es así que se han propuesto diversas denominaciones y categorías para sus obras, que se adaptan mal al esquema de tragedia fijado básicamente a partir de Sófocles. Tragicomedia, tragedia prosaica, tragedia romántica, etc. Ver D.J. CONACHER, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967; A. PIPPIN-BURNET, *Catastrophe Survived*, Oxford 1971.

intriga, pero aporta una nueva dimensión a los hechos: su *rhêsis* realiza la persuasión de aquello que ya saben o tienen razones para saber los personajes e introduce el mecanismo de la doble motivación. El interés se desplaza de la acción a la aquiescencia verbal y a la aceptación de los hechos. De esta forma Eurípides, que ha dejado la acción dramática en el camino hacia Atenas, convoca para su escena final la celebración del poder de persuasión del *logos*, con el que se sanciona el mito euripídeo de un Ión autóctono y sin mezcla de extranjero, un erecteida *revelado* por los propios atenienses³. Por mi parte, centrándome en el efecto de la *rhêsis* de Atenea como resolución de la obra, aunque no de la intriga trágica, intentaré mostrar cómo se utiliza este final para estructurar las coordenadas de la teoría gorgiana sobre el *logos* que recorren la tragedia como un subtexto⁴. A este propósito, la cronología no me parece una problemática pertinente: sea o no la tragedia anterior al *Encomio*, los ecos de Gorgias en Eurípides son, en mi opinión, indicio de una comunicación intelectual, en la que sin duda participaba Aristófanes, que muy bien pudiera presentar ante el público de Atenas la estrategia de un juego.

El final del *Ión* utiliza el recurso del *deus ex machina* para resolver una situación altamente comprometida para Apolo: el joven Ión se dispone a interrogarle personalmente sobre la veracidad o falsedad del oráculo que le había designado como hijo del rey Juto. Los espectadores saben ya desde el prólogo, referido por Hermes, que el auténtico padre, Apolo, quiere ocultar su paternidad; para ello ha urdido el plan de hacer pasar a Ión por hijo de Juto, el esposo de la madre del muchacho, Creusa. La intriga era compleja, pero su realización sencilla: se trataba de emitir un oráculo falso al rey, que venía precisamente en busca de remedio a su esterilidad, señalando a Ión como su hijo. El engaño de Apolo va quedando al descubierto a lo largo de la obra. Hacia al final, revelada a través de Creusa la historia de su concepción y nacimiento, la confusión de Ión se manifiesta en forma de contradicción lógica: «¿Cómo es que Apolo dice entonces que soy hijo de Juto?»

πῶς οὖν τὸν αὐτοῦ παῖδ' ἔδοκ' ἄλλῳ πατρὶ
Ξοῦθου τέ φησι παῖδα μ' ἐκπεφυκέναι; (1532-3)

3. Para una lectura ateniense de esta obra, N. LORAUX, *Les enfants d'Athéna*, Paris 1984, pp. 197-253; A.Th. COLE, «The Ion of Euripides and its Audience(s)», en L. EDMUNDS - R. WALLACE (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore - London 1997, pp. 87-98.
4. Sobre Eurípides y la Retórica ver, entre otros, J. DE ROMILLY, *La modernité d'Euripide*, Paris 1986; M. LLOYD, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992; J. ASSAEL, «La Rhetorique et le tragique dans *Oreste* d'Euripide» *La Rhétorique grecque; actes du Colloque Octave Navarre*, textes rassemblés par Jean-Michel Galy et Antoine Thivel, Nice 1994, pp. 175-188; S. GOLDHILL, «The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication», en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 127-50; V. GASTALDI, «Eurípides y la Retórica: *ethos e inventio* en el discurso de Helena (*Trojanas* 914-96)» *Emerita* 67, 1999, pp. 115-125.

«¿Es el dios verdadero o profetiza en vano?»

ὁ θεὸς ἀληθῆς ἢ μάτην μαντεύεται; (1537)

«Interrogaré a Febo, entrando en su casa, si soy de padre mortal o de Loxias»

ἀλλ' ἱστορήσω Φοῖβον εἰσελθὼν δόμους
εἴτ' εἰμὶ θνητοῦ πατρὸς εἴτε Λοξίου. (1547-8)

Eurípides somete así a la tradición oracular délfica a un doble cuestionamiento: el del modo de su enunciación y el de su eficacia, examinando el modelo lingüístico del enigma —que consiste en exhibir un significante escondiendo el referente, haciendo uso de la homonimia y la polisemia de la lengua— desde la óptica de un razonamiento de corte retórico; de ello resulta que, en la acción dramática, el dios Apolo está a punto de ser forzado a definirse sobre el sentido de su lenguaje, a descubrir la formalidad paralógica del enunciado enigmático. La epifanía de Atenea, dejando en suspenso la respuesta del dios, es, dice Eurípides «oportuna» (*kairos*). El término tiene un peso específico en las teorías de Gorgias⁵ y, desde luego, en este contexto, pues se intercala entre la pregunta por la verdad eficaz del lenguaje oracular y el *logos* persuasivo de Atenea, que sustituye a la respuesta.

Volvamos a la escena: la llegada espectacular de Atenea por los aires interrumpe el gesto de Ión de entrar al templo; ante los admirados espectadores la diosa anuncia que viene como mensajera de Apolo, pues el dios no se atreve a comparecer ante los presentes por temor a sus reproches. Tras esta declaración de timbres cómicos, Atenea ratifica la identidad de Ión así como la historia y las suposiciones de Creusa⁶, y aún predice, en nombre de Apolo, los hechos del futuro próximo ateniense. Como observa A.T. Cole⁷, esta declaración es argumentalmente inútil. Sus efectos son otros: la aceptación sin reservas por parte de Ión de su filiación divina y la aprobación de una Creusa siempre reticente con la conducta del dios. En sus últimas instrucciones, y en presencia de los atenienses allí representados, la diosa insta a la reina a silenciar la verdad y a dejar a Juto en la ilusión de su paternidad, para que todos vuelvan a Atenas e Ión pueda ocupar el trono erecteida como le corresponde. En una salida coral, Atenea, Creusa, Ión y los atenienses inician la marcha hacia la ciudad y el trono, acordados en sus objetivos y sus palabras⁸.

5. «Instant critique ... En rhétorique ... principe qui gouverne le choix d'une argumentation et ... le style adopté» según A. TORDESILLAS, «L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique: la notion de kairos», en B. CASSIN (ed.), *Le plaisir de parler* (Colloque de Cerisy), ed. Du Minuit, Paris 1986, pp. 31-61 (p. 33); ID, «Palamède, contre toutes raisons», en J.F. MATTEI (ed.), *La naissance de la raison en Grèce. Actes du Congrès de Nice 1987*, Paris 1990, pp. 243-255 (pp. 249-50).

6. Creusa conjetura, y Atenea ratifica, el plan de Apolo que previamente había anunciado Hermes. Sobre Creusa y Apolo cfr. S.E. HOFFER, «Violence, Culture, and the Workings of Ideology in Euripides' *Ion*», *Classical Antiquity*, 15/2, 1996, pp. 289-318 con bibl.

7. A.Th. COLE, art. cit. (n.3), pp. 94-5.

8. K: Hijo, vayamos a casa / A: Id, y yo os seguiré / I: Digna de nosotros es la compañera de

En medio de este movimiento espectacular, Eurípides define los tres efectos que la persuasión ocasiona en los tres protagonistas de la intriga.

En primer lugar, la situación de Juto, ausente de la escena, es expuesta verbalmente por Atenea: el rey debe permanecer en la ignorancia, en el estado de ilusión que le ha procurado desde el primer momento el oráculo, una placentera *dokesis*, confiado en el mensaje del dios, aislado por el silencio de los que saben:

νῦν οὖν σιώπα παῖς ὄδ' ὡς πέφυκε σός
ἴν' ἢ δόκησις Ξοῦθον ἠδέως ἔχη (1601-2).

En segundo lugar, *Íon* se rinde incondicionalmente a *pistis* ante la evidencia epifánica de Atenea, después de haber luchado arduamente por reconciliar los dos modos de conocimiento de que dispone: la palabra oracular, que, como él sabe, manifiesta la verdad de forma no necesariamente verosímil (v. 533) y las razones y pruebas que Creusa le ofrece. La tensión entre estos dos modos del «hacer creíble» le lleva al borde de la conmoción mental (*tarássei*, 1538) y sólo se distiende con el discurso de Atenea (que hace coincidir las dos versiones o «modos» discursivos). Curiosamente, esa situación prolongada de simultaneidad y oscilación entre las dos formas de conocimiento (y, por tanto, de convicción) se recoge en la fórmula temporal de su declaración final: «Creo», dice, «y tampoco antes era esto increíble»

ὦ Διὸς Παλλὰς μεγίστου θύγατηρ, οὐκ ἀπιστία
σοὺς λόγους ἔδεξάμεσθα, πείθομαι δ' εἶναι πατρὸς
Λοξίου καὶ τῆσδε καὶ πρὶν τοῦτο δ' οὐκ ἀπιστον ἦν. (1606-8)

la última en reaccionar es Creusa:

τάμὰ νῦν ἄκουσον αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρὶν,
οὐνεχ' οὐ ποτ' ἠμέλησε παιδὸς ἀποδίδωσι μοι.
αἶδε δ' εὐωποὶ πύλαι μοι καὶ θεοῦ χρηστήρια,
δυσμενῆ πάροισιν ὄντα. νῦν δὲ καὶ ῥόπτρων χέρας
ἠδέως ἐκκρομνάμεσθα καὶ προσεννέπω πύλας. (1609-13)

sus palabras manifiestan un instantáneo y radical cambio de actitud, que consiste en pasar del reproche⁹ a la alabanza: «Elogio a Febo, a quien no elogiaba antes ... antes su oráculo me era insoportable (*dusmenê*), ahora con gozo ... me despido de sus puertas». Su actual aprobación obedece a razones bien concretas: le ha devuelto el hijo del que antes se desentendió (1610)¹⁰.

camino / K: Y amante de la ciudad / A: Siéntate en el antiguo trono / I: posesión que me es digna» (1616-18). La salida procesional de *Euménides* se deja sentir también en esta escena.
9. *Mompê*, *mempomai* en la monodia (659-922) y *mempsis* (1558) en la *rhêsis* de Atenea. Léxico aparte, los reproches más o menos velados a la violencia y la crueldad del dios son constantes en la obra: 11, 288, 355, 367, etc.
10. Para otras lecturas del v. 1610 *vid.* los com. de A.S. OWEN, *Euripides, Ion, edited with Introduction and Commentary*, Oxford 1939; y K.H. LEE, *Euripides' Ion. Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 1997.

Es decir, se debe a un hecho que rectifica el mal hecho anteriormente. A su vez, el cambio de Creusa de la *censura* al *elogio* a Apolo merece la aprobación de Atenea.

ἦνεσ' οὐνεκ' εὐλογεῖς θεὸν μεταβαλοῦσ' ... (1614)

Los términos de este doble efecto del discurso de Atenea coinciden con los de un pasaje de Gorgias (fr. 11 §12)¹¹: «La palabra ... obliga a la mente que persuade tanto a dejarse seducir por lo que se dice como a aprobar lo que se hace» καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. El discurso consigue dominar, pues, la respuesta ante las palabras y también ante los hechos: Ión se ha dejado convencer (*pistis*) por las explicaciones de Atenea; Creusa ha aprobado (*ainos*), gracias a ese mismo discurso, la conducta de Apolo que, según Atenea, le ha devuelto al hijo. Creusa cede así su conocimiento y su experiencia concreta de ser ella quien ha descubierto y recuperado a Ión y admite de buen grado, seducida por el discurso de la diosa, la otra motivación, es decir, la acción de la voluntad de Apolo. Que los hechos son los que, a la postre, revelan y componen el discurso es cuestión a que volveremos luego.

Haciendo por un momento abstracción del contexto, observemos los tres ámbitos conceptuales en que desembocan al acabar la obra sus tres personajes: el de la opinión, *dokesis*, sustantivo afín pero no idéntico a la *doxa*¹²; el de la convicción, *pistis*, resultado de la acción de *peitho*, y el del elogio, *ainos*, sucesivo del reproche, *mempsis*, con sus respectivas instancias temporales: *permanecer* en la opinión, *confirmarse* en una convicción antes insegura, *cambiar* censura por alabanza. Su asociación no puede dejar de recordar los elementos barajados por Gorgias en su *Elogio de Helena*, donde, con la excusa de demostrar la inconsistencia de la tradicional censura a la seductora esposa de Menelao, se trata del poder de persuasión del *logos*, sus modos de acción y la naturaleza dóxica del conocimiento humano.

CENSURA Y ALABANZA

El *Encomio* sigue las líneas de pensamiento del tratado *Sobre el No ser o la naturaleza*, donde Gorgias postula la independencia del lenguaje respecto de la

11. Para los textos de Gorgias seguimos la ed. de M. UNTERSTEINER, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, fasc.2, Firenze 1961; cfr. F. DONADI, *Encomio di Elena; testo critico, introduzione, traduzione e note*, Roma 1982; A. MELERO BELLIDO, *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid 1996.

12. Eurípides utiliza en el *Ión* en una ocasión *doxa*, cuando el anciano pregunta a Creusa por el abandono de su hijo: «¿Cómo te vino la *idea* de exponer al niño?» (964). El aspecto puntual queda resaltado por el verbo. P. CHANTRAINE, *La Formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, clasifica estos derivados en *-sis* como nombres de acción. La formación es análoga a la de *pistis* o *noësis* indicando la acción resultante del proceso verbal.

realidad, dejando en suspenso los criterios de verdad o falsedad que definían la relación entre ambos¹³: «El *logos* no es las cosas y los seres: por tanto no comunicamos los seres a los demás, sino un discurso, que es diverso de las cosas», λόγος δὲ οὐκ ἔστι τὰ ὑποκείμενα καὶ ὄντα οὐκ ἄρα τὰ ὄντα μηνύομεν τοῖς πέλας ἀλλὰ λόγον, ὃς ἕτερός ἐστι τῶν ὑποκειμένων (fr. 3, 84). Sobre esta base, afirma Gorgias en el *Encomio* (fr. 11) que el *logos* tiene un cuerpo propio, pequeño e invisible, pero de gran poder (§8)¹⁴; por tanto actúa como agente externo y tiene un efecto epagógico sobre la *psique* (§10). Su capacidad de engaño deriva de la ignorancia de los hombres, necesitados de la insegura opinión (*doxa*) como consejera de la mente (§11). Cuando se acompaña de la Persuasión imprime en el alma lo que quiere (§13) y su poder sobre ella es análogo al que los fármacos tienen sobre el cuerpo (§14)¹⁵. De una u otra forma, al tiempo que exhibe su innovadora teoría del conocimiento, este tratado enfatiza el poder del *logos* en tanto que agente de persuasión¹⁶. Por mi parte, creo que no se debe menospreciar la declaración del propio Gorgias de que su *Encomio de Helena* es, para él, un juego¹⁷. Y ese juego consiste, precisamente, en argumentar que es digno de alabanza aquello que la tradición censuraba. De la misma forma, y en mi opinión planteándose como un juego sofístico y no como una propuesta ética o religiosa, en el *Ión* el *logos* de Atenea consigue transformar la censura sobre la crueldad de Apolo y los errores de Creusa en elogio de una madre inocente y un padre salvador.

El tema de la censura ocupa de principio a fin la tragedia. Desde su aparición en

13. Sexto Empírico, *Contra los matemáticos* VII 65 ss (= fr.3) comenta: τοιούτων οὖν παρὰ τῷ Γοργίᾳ ἠπορημένων οἴχεται ὅσον ἐπ' αὐτοῖς τὸ τῆς ἀληθείας κριτήριον (§87). La teoría del conocimiento que de ello se desprende presenta no pocos aspectos crípticos que han merecido el examen minucioso de varios estudiosos en los últimos años; cfr. J.I. PORTER, «The Seductions of Gorgias», *Classical Antiquity*, 12/2, 1993, pp. 267-299.
14. El término elude una definición y es utilizado liberalmente tanto para indicar palabra o discurso de diverso género (científico, judicial, filosófico o «métrico») como razonamiento, argumento o relación: P. PUCCI, *Enigma Segreto Oracolo*, Pisa - Roma 1996, pp. 79-80.
15. B. CASSIN, «Du faux ou du mesonge à la fiction (de *pseudos* à *plasma*)», en B. Cassin (ed.), *Le plaisir de parler* (Colloque de Cerisy), Paris 1986, pp. 4-29, traza la historia de esta analogía desde el episodio de Helena en el l. IV de la *Odisea* (pp. 15-16).
16. Se ha dicho por ello que es el primer tratado de retórica, pero su composición y su intención son distintas a lo que se define como retórica en el s. IV. cfr. J. PÓRTULAS, «Lode poetica e encomio sofistico: la verità di Pindaro e quella di Gorgia» *Lexis* 7-8, 1991, pp. 99-112; R. ENOS, *Greek Rhetoric before Aristotle*, Illinois 1993, p. 42: «Rhetorical origins as a formal discipline is best understood as an evolution of compositional techniques»; al contrario, J. POULAKOS interpreta el *Encomio* como primer modelo de retórica formal «Gorgias "Enkomion of Helen" and the defence of Rhetoric», en *Rhetorica* 1/2, 1983, pp.1-16; J. WALKER, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford 2000, cap. 2. Sobre el estado de esta cuestión, discusiones y bibliografía, E. SCHIAPPA, *The beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*, New Haven - London 1999, caps. 4 y 5.
17. Lo que coincide con el testimonio de Aristóteles (*Rh.* III 18, 1419b3 = Gorgias fr. 12) de que Gorgias recomendaba compensar lo serio con lo cómico y viceversa. SCHIAPPA, al contrario, considera que «it is both unnecessary and inappropriate to place disproportionate weight upon this single word (*op. cit.* n. 16, p.130) privando de significado al término que concluye el tratado y que en mi opinión es pertinente a su sentido. Sobre la noción de *spoudaiogeloion* en el s. V cfr. J.L. LÓPEZ CRUCES, «Reflexiones sobre el Amasis herodoteo (a propósito de Hdt. II 173)», *Florentia Iliberritana* 3, 1992, pp.303-316.

el escenario, la reina manifiesta primero velados reproches a su violador, luego acusaciones progresivamente más explícitas que culminan en la protesta violenta de su canto monódico (629-922). Por otra parte, la violación de Creusa y el secreto rapto del niño por el dios son presentados, a través de las voces de todos los actores, como hechos de crueldad incomprensible, y nada viene a justificar la vergonzosa ocultación y silencio de Apolo. Es el dios, además, quien obstaculiza la recuperación del hijo, que se produce contra su voluntad gracias a la acción de los protagonistas. Tal disposición de la trama viene a destacar la convencionalidad del elogio final de Creusa a Apolo, pronunciado no por los hechos del dios (que siguen injustificados) sino por la recuperación fáctica del hijo (v. 1610). A través del elogio, y a pesar de que la narración refiere ese hallazgo como fruto de un arduo proceso de investigación al margen del oráculo emitido, recuperar al hijo se transforma en cumplimiento de la voluntad del dios.

Por otra parte Creusa tampoco está libre de censura: primero por engañar a sus padres y ocultar su embarazo, luego por abandonar al niño, más tarde por intentar asesinarlo, además por ofender y avergonzar a Apolo. Como Gorgias respecto de las acusaciones hechas a Helena, Creusa se defiende achacando sus errores a fuerzas mayores irresistibles: el miedo, la vergüenza, la soledad, la fe en Apolo luego traicionada (vv. 934-65, 1497, etc.). De esta forma su responsabilidad se entremezcla con el victimismo de una situación creada por la arbitrariedad del dios. Por eso, su aceptación al final de la obra de que «Apolo todo lo hizo bien» conlleva la liberación de su propia culpa, lo que culmina en el elogio de Atenea, correlativo al que Creusa dirige a Apolo (1614). La resolución trágica se produce, pues, en el ámbito del *logos*, al que pertenecen naturalmente «censura y alabanza».

DOXA, DOKĒSIS, LOGOS

Gorgias expone así sus objetivos al inicio del *Encomio*: «Quiero...demostrar que quienes la censuran se engañan, y mostrar lo verdadero y acabar con la ignorancia» (§2), y lo concluye: «intenté liberar la injusticia de una censura y la ignorancia de una *opiniōn*» (la que censuraba injustamente a Helena) (§21). *Doxa* se presenta así como capaz de ser ilustrada o no serlo y se diferencia tanto de la verdad como de la mentira¹⁸.

La *doxa* es el órgano de conocimiento necesario a la *psique* (§11), pues actúa como instrumento de aprehensión del *logos* (§9), y es representada como autónoma y sustantiva (§10). A través de ella ejerce el *logos* su persua-

18. El tratado está compuesto según la tradicional técnica anular (SCHIAPPA, *op. cit.* n. 16, pp. 105-108), por lo que la confusión entre censura y alabanza («igual error e ignorancia hay en censurar lo elogiabile como en elogiar lo reprochable», §1) equivale a la «ignorancia de una opinión» (§21). Verdad es orden para el discurso, y se opone a los falsos reproches y a la ignorancia (§1). El énfasis recae en el concepto innovador de *amathia*.

19. Magia, razonamiento, cálculo, pueden alterar fácilmente la opinión, o la velocidad de pensamiento: γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν (§13).

sión de muy diversas maneras¹⁹. Uno de los modos de acción que el filósofo propone resulta especialmente clarificadora, a mi parecer, de la representación gorgiana del instrumento dóxico: cambiando y sustituyendo unas conjeturas (*doxai*) por otras, los científicos consiguen que las cosas increíbles e invisibles se manifiesten «a los ojos de la opinión» ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν (§13). «Manifestarse a los ojos de la *doxa*» no sólo personaliza este principio psíquico como órgano de recepción: también lo inserta en una tradición filosófica y poética sobre la visión interna, de la que me parece útil rescatar dos pasajes de Esquilo: En uno, Egisto asegura que el mensajero no podrá ocultarse a su «mente provista de ojos» (οὗτοι φρέν' ἄν κλέψειεν ὠμματωμένην, *Choe.* 854); en el otro, el fantasma de Clitemnestra exhorta a las Erinias : «Estos golpes míralos con el corazón; pues, dormida, la mente se enciende de ojos...» (εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται, *Eum.* 104).

Más allá de la fuerza de las imágenes del trágico, se advierte que Gorgias ha sustituido φρήν, «à la fois organe qui sent et que l'on sent ... et instance de compréhension»²⁰, por *doxa*, cuyo referente es la realidad lógica.

Volviendo al *Ión*: la cuestión que se nos plantea ahora es examinar cómo Eurípides utiliza la perspectiva sofística de la naturaleza dóxica del conocimiento, que no admite la verdad incuestionable de la tradición religiosa pues depende de la incerteza constitutiva de la opinión, y cómo inserta en la estructura dramática el proceso que conduce a sus personajes a la persuasión.

Eurípides ha preferido, en vez de *doxa*, un término innovador para designar la persuasión engañosa que puede producir la magia de la palabra²¹. Como la *doxa* gorgiana, la *dokêsis* de Eurípides es *asphalês* (*Hel.* 121), puede ser vana (*Hel.* 36), placentera (*Ión* 1602), y depende del *logos* (*Her.* 395, *Or.* 636, etc.). Pero, dado el sentido que adquiere en el *Ión*, creo que en la elección de este término ha podido pesar el precedente sofístico²²; particularmente este verso del *Edipo Rey*:

Δόκησις ἀγνώς λόγων ἦλθε (681).

Esta expresión, en boca del coro, pretende dar razón a Yocasta de la disputa

20. N. Loraux, «La métaphore sans métaphore. A propos de *l'Orestie*», *Europe* 837-8, 1999, pp. 242-264 (p. 245).

21. Hdt. VII 185 y Soph. *Tr.* 426, *O.R.* 681, siempre asociado a *legein*; más amplio uso en Tucídides y Eurípides. Los léxicos y traducciones suelen diferenciar acepciones, como apariencia, buena fama, renombre, etc. En todo caso objetiva la representación o imagen que un sujeto se hace de otro u otra cosa. Es interesante, por ejemplo, su uso en la *Helena*, donde se especifica su diferencia del *eidolon*: éste es la figura de aire hecha por Hera a su semejanza, mientras la *dokêsis* se produce en el sujeto que «cree tenerla, no teniéndola» δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων (vv. 31-36), como representación mental.

22. En *Traquinias*, Licas, cuyas mentiras sobre Yole han sido descubiertas, recurre a la solución diplomática de oponer la opinión procedente de rumores al discurso exacto: ταῦτό δ' οὐχὶ γίγνεται / δόκησιν εἰπεῖν ἀξιακριβῶσαι λόγον (425-26)

suscitada entre Edipo y Creonte: El rey, incapaz de comprender las palabras de Tiresias, incapaz finalmente de penetrar en las enviadas por el oráculo, culpa erróneamente a Creonte de tramar un complot contra él. Tal es la *do-kêsis* que le posee por unas palabras cuyo sentido desconoce. La reina dirá enseguida (como Ión a Juto): «¿cuál fue el *logos*?» και τίς ἦν λόγος;

También en el *Ión*, la errónea creencia de Juto se origina en la respuesta recibida por el oráculo. Eurípides manipula los equívocos producidos por el lenguaje enigmático, transformando el sentido del antiguo enigma —que era una forma de referir un hecho que ineludiblemente se cumplía, como en el *Edipo*— con un juego retórico de *double entendre*, una mentira a medias y que también a medias llega a cumplimiento (pues Juto no es padre de Ión, a no ser padre «de palabra» y la paternidad de Apolo queda al descubierto contra lo previsto por el dios que todo lo prevé). Cabe observar que enigma y retórica utilizan los recursos del lenguaje para sustraer el significado, es decir, un referente necesario tras la palabra²³. Así, en el oráculo emitido a Edipo, «padre» se hace enigma por la ignorancia del consultante, que cree padre a Pólibo; por su parte, en el *Ión* «padre» acaba por designar a Apolo sin dejar de designar a Juto, pues no significa una sola cosa (generador) como tampoco *teknon* (que se usa equívocamente en 516).

¿Cómo introduce Eurípides el cambio sutil entre enigma oracular y *technê* retórica?

a) De *epôidai* a *apaiolai*:

Al salir del *adyton* y ver a Ión, el rey se dirige a él con esta frase: «¡Salud, hijo! Pues éste es el principio del discurso adecuado para mi»

ὃ τέκνον, χαῖρ' ἢ γὰρ ἀρχὴ τοῦ λόγου πρέπουσά μοι (517).

La sintaxis distancia el inicio del *logos* («Salud, hijo»), pronunciado por el hablante Juto, del «inicio del *logos*» (*archê tou logou*), cuya posición de sujeto le confiere autonomía respecto del hablante, sugiriéndose que se pronuncia un *logos* ajeno, que, dado el contexto, debe ser el del oráculo.

La expresión *archê tou logou* se utiliza comúnmente en los discursos sofisticos, con la doble función de indicar el inicio del discurso y su fundamento. La introducción de esta fórmula de extenso eco contrasta considerablemente con la escena a la que asisten los espectadores, que ven al rey lanzarse gesticulando sobre Ión con exageradas demostraciones de afecto, en un encuentro inducido por una combinación de mántica oral y azar, métodos propios de la religión popular. En tal situación, «el comienzo del discurso» se distancia de la escena para anunciar un proceso dialógico: el que mantendrá a Juto aferrado a su paternidad «de palabra» frente a la indagación sobre su identidad emprendida por Ión.

La relación del rey con este *archê tou logou* viene claramente precisado a través del atributo *prepousa*: es el que le conviene, el que se adecua a su solici-

23. P. Pucci, *op. cit.* (n. 14), pp. 9-16.

tud de hijos. Y esa coincidencia entre el deseo del rey y la palabra de Apolo produce el *placer* determinante de la permanencia de Juto en la *dokêsis*²⁴. Desde el primer momento, pues, la emisión, el contenido y el objetivo del *logos* de Apolo se confunden con el del rey, que ha oído lo que quería oír. Pero, mientras Juto permanece encantado (en nuestra doble acepción) con la respuesta, Ión se muestra remiso a aceptarla sin más examen y emprende un interrogatorio en regla. A partir de esta escena, y como un subtexto de los diálogos y el progresar de la trama, se perfilan dos de las vías de persuasión del *logos* —la que se sirve del encantamiento y la que utiliza la argumentación— que se encuentran en el *Encomio* de Gorgias.

El episodio comprende básicamente dos momentos:

La primera escena (518-528) ofrece una representación caricaturesca de Juto. Sus efusiones, expresadas con equívoco erotismo, y la agresividad del joven que se cree asediado por un enloquecido pretendiente²⁵, constituyen una breve e hilarante escena cómica²⁶.

Ξο. δὸς χειρὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς.

Ιων. εὖ φρονεῖς μὲν ἢ σ' ἔμηνεν θεοῦ τις, ὃ ξένε, βλάβη;

Ξο. οὐ φρονῶ, τὰ φίλταθ' εὐρῶν εἰ φιλεῖν ἐφίεμαι;

Ιων. παῦε, μὴ ψάσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξις χειρί. (519-22)

Aclarada la confusión, el muchacho considera la idea ridícula: «¿Tú mi padre? ¿es una burla?» (ποῦ δέ μοι πατήρ σὺ; ταῦτ' οὖν οὐ γέλωσ κλύειν ἔμοι...; 528).

Creo que en este pasaje merece resaltarse un verso que, alejándose de la descripción situacional, define con precisión lo que representa Juto para Ión: «No me gusta razonar con extranjeros sin musa y enloquecidos».

οὐ φιλῶ φρενοῦν ἀμούσους καὶ μεμνηότας ξένους (526).

«Extranjeros», a final de verso, es la dominante. La insensatez y desvarío de sus manifestaciones ha sido repetidamente subrayada por el muchacho que no comprende lo que ocurre; pero, a otro nivel, Juto está efectivamente desvariando conducido por Apolo. En todo caso, la inusual expresión *amousoi* tiene definidas resonancias en el teatro del momento: se dice en la *Alceste* de Heracles ebrio en plenos funerales; en las *Fenicias* califica a la Esfinge; una variante hace al Cíclope μεθύων / ἄχαριν κέλαδον μουσιζόμενος (488-9); y

24. Bien se podría aplicar a la reacción del rey lo que PORTER (art. cit. n.13, p. 296) observa a propósito del efecto del sofista sobre su público: «It is the hearer, not Gorgias, who —consciously or unconsciously— effects his or her own seduction, who empowers, or if you like, seduces, Gorgias's text».

25. B. KNOX, «Euripidean Comedy», en *Word and Action. Essays on the ancient theater*, Baltimore - London 1979 (1986) p. 260, observa que *teknon* puede significar tanto hijo como muchacho, y que la impresión de Ión ante las efusiones del desconocido «is that this middle-aged man is making vigorous sexual advances to him. This too is the only valid explanation of the violence of Ion's reaction (524)». Contra, K.H. LEE, *op. cit.* (n. 10), pp. 216-217.

26. O satírica: la escena de referencia puede encontrarse en el Cíclope asediando a Sileno; la zafiedad e ímpetu de los abrazos cariñosos del nuevo padre son del todo comparables a la del monstruo borracho, como indica el léxico; cfr. Eur. *Cíclope* 535, 581, etc.

Aristófanes, en las *Avispas*, lo pone en boca del corifeo en el momento de explicar al público los pormenores de su morfología²⁷. En los cuatro casos sirve para subrayar la condición brutal o inculta de sus sujetos, y ello viene reforzado por la instancia temporal en la que un agente (Eros, el vino, el corifeo) *instruye* al que antes era *amouso*. Dada la reiteración de la fórmula, es significativo que Juto no sea instruido en el arte de las musas y, por tanto, incorporado a la vida civilizada. Ese «no cambiar» del rey extranjero en su caracterización de guerrero simple y crédulo, ignorante de las musas, coincide con la noticia final de que debe permanecer al margen del conocimiento de la verdad que los demás comparten, poseído por la *dokêsis*.

La segunda parte de la escena (529-562) se inicia con el intento de Ión de averiguar el contenido preciso del mensaje del oráculo. En el diálogo, los personajes se diferencian tanto por el léxico como por su actitud: «*mythos ... semainei*» (529) es la expresión arcaizante con que se refiere Juto a la respuesta del oráculo. El muchacho se sirve sistemáticamente del registro del *legen*; piensa que el rey ha equivocado el sentido de un enigma (533)²⁸ e impaciente pregunta: «Y el *logos* de Febo, ¿cuál es?», pero el rey contesta en tercera persona. El interrogatorio de Ión en busca de datos exactos, razones y circunstancias que hagan el hecho comprensible chocan con la pasiva aceptación del oráculo por el rey: «no tengo qué decir» (540) «no sé, al dios me remito...» (543). Su conformidad se debe, naturalmente, a la coincidencia de la respuesta divina con sus expectativas; así reconoce ignorar la identidad de la madre porque «complacido con esto, no pregunté»:

Ιων. ἐκ τίνος δέ σοι πέφυκα μητρός; Ξο. οὐκ ἔχω φράσαι.
Ιων. οὐδὲ Φοῖβος εἶπε; Ξο. τερφθεῖς τοῦτο, κεῖν' οὐκ ἠρόμην. (540-41)

En el análisis gorgiano de las vías de persuasión del *logos*, la reacción de Juto encarna los efectos de los cantos inspirados que producen placer y quitan las penas (§10) αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπῶδαι ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται. Significativamente el discurso continúa con una referencia a las dos artes (poesía y prosa artística, según se admite²⁹) que son «errores del alma y engaños de la *doxa*» (ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα) y persuaden conformando un *logos* falso (πεῖθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες), como falso³⁰

27. Eur. *Alc.* 760; *Phoen.* 807; *Cycl.* 488-9; Cfr. *Her.* 676; *Fr.* 664 N: ποιητὴν δ' ἄρα / Ἔρωσ διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῶν; Arist. *Vesp.* 1074 ἰσχυρῶς ἐγὼ διδάξω κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῶν; Com. *Adespota fr.* 468 (οἶνος) ποιεῖ χορευτὴν, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῶν.

28. Juto responde: «¿Acaso no oímos rectamente?» (*orthos*). El término inserta un nuevo juego alusivo pues, si en la tradición religiosa y literaria acompaña habitualmente al modo de hacer de Apolo, siendo el sujeto la percepción acústica humana el adjetivo dirige la atención hacia los tratados sofisticados en boga sobre la corrección lingüística (*orthos*). De esta manera, la fórmula oracular es trivializada en tanto que simple cláusula verbal bien compuesta. Cfr. G.B. KERFERD, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981, p. 68.

29. J. PÒRTULAS, art. cit. (n.16), p. 101.

30. «oracolo bugiardo» en expresión de U. ALBINI, en *Euripide o dell'invenzione*, Garzanti libri, Italia 2000, p. 145.

es el que produce a Juto un estado de opinión placentero. En correspondencia, el Apolo invisible del *Ión* es evocado como un dios musical que profetiza himnos (v. 6 *hymnodei*, 681 *echresas hymnodian*; 907, etc.), un término que a veces se utiliza para significar la palabra mágica³¹.

En un sentido bien diverso, *Ión*, agotadas las posibilidades de información sobre las palabras de Apolo, dirige el interrogatorio a averiguar las circunstancias posibles de su nacimiento (544: «ea, emprendamos otros discursos»): el rey admite haber tenido aventuras juveniles antes de su matrimonio, y el momento coincide con la edad de *Ión*. Sobre esa base progresa el razonamiento del muchacho: «¿Y cómo pude haber llegado aquí?» (548-9). Juto reconocerá luego, conducido por *Ión*, haber estado en esa época en Delfos, en las fiestas báquicas, entre las ménades y en el estado ritual que corresponde (551-2). Se dio la ocasión, pues; la más adecuada para explicar el origen de *Ión* y así lo admiten ambos (554). Pero en el momento de la pregunta, como haciendo alarde de su aturdimiento y torpeza, Eurípides le hace decir al rey: «No se me ocurre cómo ... también a mí eso me atrapa en su red» (548-9) τοῦτ' ἀμηχανῶ ... τοῦτο καί μ' ἀπαιολα.

El término *apaiolai* no es inocente. Es un hapax creado sobre los sustantivos *apaiolê*, *apaiolêma*, utilizados en teatro en contadas ocasiones³². Su sentido evoluciona desde *Coéforas*, donde designa un instrumento de ladrón para atrapar a extranjeros³³, hasta *Las nubes*, donde Aristófanes lo transforma en red verbal, conjugando en el contexto la capacidad de engaño de la palabra con su uso deshonesto³⁴.

El pasaje de *Coéforas* (Ξένον ἀπαιόλημα κάγγυροστερεῖ, 1002) sirve de claro referente al aristofánico: ἔξευρετέος γὰρ νοῦς ἀποστερητικός ἀπαιόλημα (*Nub.*

31. Sobre el Apolo vocal del *Ion* cfr. M.T. CLAVO, «Comunicare a Delfi: Lo *Ione* euripideo e le *Etiopiche di Eliodoro*» (Torino 2001, en prensa) nn. 26, 27; *hymno desmio* es el de las Erinias en *Euménides*, y unos himnos *forzaron* a Helena, según Gorgias (§12); cfr. J. PÔRTULAS, art. cit. (n.16), p. 105. Eurípides trata en otras obras del poder de encantamiento de la retórica y de las fuerzas irracionales puestas en obra por la Persuasión. «Pour Euripide, l'échec que la raison subit dans l'expérience rhétorique a en soi quelque chose de tragique» (ASSAEL, art. cit. n.4, p. 181).

32. Aesch. *Cb.* 1002; fr.186 RADT; Soph. fr. 1018; Eur. *Hel.* 1056; Ar. *Nubes* 729, 1150. K.H. LEE, *op. cit.* (n. 10), *ad loc.*, subraya lo «unusual» del verbo que traduce por «bewilders me».

33. *Cb.* 1002-3, asociada en el contexto a la «red» en que cayó Agamenón. Se discute si las imágenes que describe Orestes se refieren a su madre o a una red visible sobre el escenario (ver ref. en A.F. GARVIE, *Choepbori*, Oxford 1988, p. 326). En mi opinión no se justifica el cambio de referente (cfr. *nin* en 997, *xunoikos* 1005), sino que es siempre Clitemnestra quien está tras las palabras de Orestes. Merece recordarse que en el *Agamenón* la «trampa» de Clitemnestra es, en primer lugar, verbal. El robo o fraude como finalidad y el engaño como instrumento confluyen en el uso de Esquilo y en la explicación de los escolios al fr. Esquíleo 186 RADT, que al parecer concierne al fraude y luego asesinato de Eioneo por Ixión; cfr. los escolios de Hesiquio y Focio: «*apate*, fraude». El fr. 1018 de Sófocles no añade información.

34. *Nubes*, 1150, 729; *vid.* K.J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Oxford 1968, *ad. loc.* Esta obra aristofánica es, junto con el *Encomio de Helena* y el tratado sofístico conocido como *Dialexeis* «the best extant sources for evidence about the language used to describe sophistic teaching in the fifth century... They are our most useful guides to the preplatonic, predisciplinary vocabulary concerning discourse» (SCHIAPPA, *o.c.* n. 16, p.70.)

729). En el Pensatorio, el sofista Sócrates incita a Estrepsíades a lograr «un pensamiento sustractor y un *apaiolêma*». La operación cómica consiste en sobreponer a la tradicional idea de ladrón conceptos como *beuresis*, *nous* o *gnomê* procedentes de la práctica sofística. Así queda claro a los escoliastas a *Nubes* 1150, que al comentar la expresión εὖ γ', ὃ παμβασιλεῖ Ἀπαιόλη (1150), con que el viejo celebra el éxito en el aprendizaje retórico de su hijo (1143, 1148), explican: *apaiolê: sophisticê dynamis kai paralogikê* (1150e); *paralogismos, dynamenos apatêsai* (729b).

El *Ion* y la *Helena* de Eurípides son posteriores a las *Nubes*, y reflejan, si no directamente un eco de este pasaje, sí un uso análogo. Minimizando el entorno crematístico³⁵, en la *Helena* se resalta la cualidad verbal del enredo: «... si me beneficio, dispuesto estoy a decir de palabra que he muerto no habiendo muerto» (1050). «Y esto para nosotros ¿qué remedio (*akos*) de salvación tiene? pues *fraude* (*apaiolêma*) hay en el discurso» (1055-56)³⁶. Junto a su alusión al *logos-pharmakos*, el diálogo entre Helena y Menelao ironiza, con la acidez característica del último Eurípides, sobre la propuesta gorgiana de la coexistencia de una realidad enunciativa independiente.

Anterior a la *Helena*, el *Ión* marca una etapa interesante en el uso del término, pues el sofista responsable último de este recurso es, en definitiva, Apolo. Único en su forma verbal, *apaiolai* tiene por sujeto lógico la pregunta de Ión:

Ἴων. κἄτα πῶς ἀφικόμεσθα δεῦρο; Ξο. τοῦτ' ἀμηχανῶ.

Ἴων. διὰ μακρᾶς ἐλθὼν κελεύθου; Ξο. τοῦτο κἄμ' ἀπαιολᾶ. (548-9)

«¿Y cómo llegué aquí... —Ni idea...—

por un tan largo camino?... Esto —dice Juto— *también a mí* me enreda».

La respuesta de Juto implica a los dos interlocutores como víctimas del enredo. Por una parte manifiesta inocentemente que el traslado de Ión de Atenas a Delfos y su crianza allí forman parte, efectivamente, del fraude de que él mismo es objeto; por otra parte adelanta el engaño en que caerá Ión por su uso del razonamiento, pues a partir de aquí, y gustosamente acompañado por el rey, enlaza las conjeturas que harán verosímil la paternidad de Juto. El *paralogismos*, el uso del discurso argumentativo que no cuenta con un referente demostrable, queda introducido en el diálogo a través de *apaiolêma*, al tiempo que en el argumento lleva a una vía equivocada de búsqueda de la identidad, a una falsa creencia.

b) *eikos* y *pistis*.

A diferencia de Juto, cuya persuasión se produce, como vimos, por la palabra inspirada que conduce al oyente a un estado ilusorio, el proceso de persua-

35. Sin olvidar una alusión: *kerdano*, 1051.

36. En *E.* §8-9 Gorgias concluye que el *logos* actúa sobre el alma como el *fármaco* sobre el cuerpo: con su poder proporciona remedios (*akos*) contra el dolor, el miedo, etc. La engañosa historia que propone Helena ha de beneficiarles con algún remedio que les salve. Tal es la aplicación, en boca de Menelao, de los tópicos sofísticos sobre el lenguaje. La influencia de Gorgias se deja sentir particularmente en los argumentos de la Helena de *Las Troyanas*. Ver. S. Goldhill, *op. cit.* (n 4), pp. 145-7.

sión de Ión requiere de armas más sofisticadas: el criterio de verosimilitud (*eikos*), fundamentado a su vez en el de la ocasión, la oportunidad (*tychê, kairos*). La reconstrucción que él elabora de sus orígenes es conjetural y falsa, pero creíble; y eso es lo que importa. Ión comienza a hacer posible su filiación fijando las circunstancias: antes del matrimonio de Juto, durante las fiestas báquicas en el Parnaso, con las Ménades. Así el muchacho da el primer paso al convencimiento: «eso es: allí fui concebido». Un último detalle se resuelve con la ayuda, más prudente, del rey: «¿Y cómo llegué al templo?» ... «Quizás expuesto por la muchacha» (555). La respuesta es verosímil y vence la última resistencia de Ión: «así pues, no es razonable desconfiar del dios»

τῷ θεῷ γοῦν οὐκ ἀπιστεῖν εἰκός. Ξο. εὖ φρονεῖς ἄρα. (557)

Eikos indica, para decirlo con las palabras de G. Mazzara «vraisemblance, au sens de ce qui est naturel, conforme à la raison et semblable au vrai»³⁷. Pertenecce, pues, al dominio de lo plausible, y es un medio de investigación sustitutorio de la demostración o la evidencia. Sin embargo, para Ión resulta motivo suficiente de persuasión, agente de *pistis*. De la misma forma, en el *Encomio* el término *eikos* introduce las cuatro posibles causas de la marcha de Helena con que Gorgias argumenta su inocencia: «presentaré las causas por las cuales era plausible que ocurriera la marcha de Helena a Troya» (§5) καὶ προθήσομαι τὰς αἰτίας, δι' ἃς εἰκός ἦν γενέσθαι τὸν τῆς Ἑλένης εἰς τὴν Τροίαν στόλον. Un razonamiento correcto (cualquiera de los cuatro, pues todos hacen verosímil la marcha de Helena) persuade a la *psique*, que, ignorante, no tiene otro recurso que la *doxa* para tratar con la realidad, para «codeliberar» (*symbolon*) sobre el *logos*. La *doxa* es insegura y falta de fundamento (§11), pero es el único instrumento de conocimiento discursivo, y por eso, la verdad es «orden para el discurso» (*kosmos*, §1), una categoría no epistémica, sino dóxica³⁸.

Así, la persuasión operada en Ión en función de la plausibilidad de la situación conjeturada le introduce de lleno en el dominio de la *dokêsis* de Juto, a pesar de sus exigencias de racionalidad. Eurípides demuestra con su intriga dramática, que exhibe ante los espectadores una verdad narrativa exterior al conocimiento de los personajes, que el discurso argumentativo de éstos puede coincidir o no, como en este caso, con la verdad exterior a él, por estar basado en representaciones mentales no demostrables. Por eso la trama apuesta finalmente por la epistemología como modo de conocimiento.

37. G. MAZZARA, «La vraisemblance selon Gorgias comme critere de la vérité dans le domaine de l'opinion», en *La Rhétorique grecque; actes du Colloque Octave Navarre*, Nice 1994, pp. 107-121 (p. 107).

38. En el terreno de la acción del *logos* sobre la *doxa* —es decir, en la realidad discursiva defendida por Gorgias como autónoma— esta naturaleza verosímil de las causas de la marcha de Helena hacen a sus argumentos «verdaderos», y así lo dice él mismo en sus objetivos: «demostrar que los que reprochan engañan, mostrar lo verdadero y acabar con la ignorancia» (§2). Lo verdadero es la inocencia de Helena argumentada según criterio de verosimilitud. Sobre la importancia de *eikos* en la elaboración lógica de Gorgias cfr. G. MAZZARA, art. cit. (n. 37) y A. TORDSILLAS, art. cit. (n. 5, 1986), en esp. pp. 246-249.

Esta opción ocupa la segunda parte de la obra y excluye de su práctica a Juto. Con la ayuda de la oportuna aparición de la Pitia³⁹, la actividad de los atenienses desencadena el proceso de revelación de la identidad de Ión. Una nueva vía de conocimiento se abre en la intriga basada en la acción, la investigación, los testigos, las pruebas, los descubrimientos, la deducción fundamentada y que puede demostrarse⁴⁰. De esta forma averigua el muchacho que Creusa es su madre, pero desconfía, en cambio, del relato sobre su concepción divina, un asunto que Creusa no puede probar, como lo ha hecho hasta ahora, con datos y objetos. Apela ella, pues, a su vez, al discurso argumentativo:

πεφυκέναι μὲν οὐχί, δωρεῖται δέ σε
αὐτοῦ γεγῶτα καὶ γὰρ ἄν φίλος φίλω
δοίη τὸν αὐτοῦ παῖδα δεσπότην δόμων. (1534-6)

Apolo, dice ella, es el padre, pero lo ha entregado a su esposo para que él herede el trono de Atenas. Esta explicación es verosímil y además verdadera, pero no convence al joven porque entra en conflicto con el mensaje oracular. El problema de la verdad de las palabras del dios ocupa la escena:

ὁ θεὸς ἀληθῆς ἢ μάτην μαντεύεται;
ἐμοῦ ταρασσῆ, μήτεο, εἰκότως φρένα.
«Pero el dios es verdadero o profetiza en vano?
El asunto trastorna mi mente, madre, como es natural» (1537-8)

La declaración resalta de nuevo la dependencia del pensamiento de Ión con el criterio de *eikos* y señala el punto en que tal criterio resulta insuficiente e inútil para comprender el lenguaje enigmático, transformado por obra de Eurípides en *apaiolê*, artimaña retórica.

Así pues, primero Ión se ha dejado persuadir por conjeturas verosímiles y erróneas; luego, aunque se ha podido demostrar fehacientemente que Creusa es su madre, no le convencen las conjeturas verosímiles y verdaderas de ésta. El poder de persuasión del discurso es independiente de la verdad o falsedad —indica Eurípides. ¿Es pues indiferente lo que se diga? ¿es cualquier enunciado igualmente útil o inútil?

PRAGMA MÉNYTHEN

Con la aparición de Atenea en este momento de *impasse*, Eurípides parece zanjar la cuestión con la autoridad del *logos* divino. Sin embargo, esta conclusión presenta también fracturas gorgianas. Me referiré en particular a una de ellas.

39. Eurípides no pone en boca de la sacerdotisa el término *kairos*, sino la voluntad del dios, manifestada *no antes sino ahora*, lo que en el drama se despliega en el diálogo de 1340-1353.

40. *Zêtêmata* (1352); *heurein* 1518, 1524; *historein*, 1547, etc.

La diosa anuncia que viene a transmitir unos *logous* de Apolo (1559), con los que en principio ratifica sólo las palabras de Creusa (1539-45). Alude al oráculo y a cómo se difundió inesperadamente entre los atenienses (en referencia a los episodios que siguen tras la revelación por el coro de la respuesta secreta). La expresión con que se refiere a este hecho: ἐπεὶ δ' ἀνεφύθη πρᾶγμα μὴνυθὲν τόδε «después que se destapó el asunto revelado este» (1563), contiene datos dignos de atención:

En primer lugar, la pasiva destaca el hecho de que los agentes del cambio de acontecimientos sean los hombres: los atenienses han irrumpido con su actividad dialógica en el silencio del dios, y ahora su secreto, el secreto del dios, ha pasado a ser el secreto de los atenienses. En el camino han descubierto el sentido de su mensaje, no a través de palabras o razonamientos, sino gracias a una cadena de sucesos. Los hechos resultan ser así los que abren o destapan el secreto que celaba el lenguaje del oráculo.

En segundo lugar, el asunto revelado (πρᾶγμα μὴνυθὲν) que fue difundido por los atenienses y que puso en peligro las vidas de Ión y Creusa (1564-5) ha de referirse al oráculo que recibió Juto (pues es lo que da lugar al intento de asesinato de Ión por los atenienses, quienes se niegan a recibir como heredero del trono a un extranjero). Por tanto, el verso designa al oráculo revelado como *pragma*, cosa. La asociación irreverente de estos dos conceptos viene luego confirmada por otra aserción de Atenea, ἀλλ' ὡς περαινῶ πρᾶγμα καὶ χρησμούς θεοῦ (1569): «Para llevar a fin *el asunto y los oráculos* del dios». Estos «asunto y oráculos» a realizar consisten en ratificar a Ión como legítimo sucesor de Erecteo y en el anuncio de la descendencia sea de Ión o de Juto y Creusa como etiología de una ocupación territorial⁴¹. Por último vuelve Atenea a la cuestión de la responsabilidad de Apolo: καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε (1571) «Apolo, dice, todo lo hizo bien» y con esta expresión introduce abreviadamente la narración, ya expuesta por Hermes en el prólogo, del rescate del bebé.

Así pues, por boca de Atenea los oráculos y las órdenes del dios vienen a identificarse con hechos (*pragmata*)⁴² y acciones (*epraxe*). «Obró bien», dice la diosa, pero en pasado, porque una vez realizadas las cosas siempre estarán bien; y si los hechos contradicen las predicciones de Apolo, añade Eurípides, él se adapta a ellos: «iba a callar» (1566), pero, como se descubrió el asunto... ingenió recursos (1565). Es claro que Eurípides ha insistido en insertar al final de la obra el término *pragma* en el dominio específicamente oracular, asociándolo a sus fórmulas (*chrésmoi*), su modo de expresión (μὴνύω⁴³), su fuente de emisión (Apolo). Estamos en Delfos, y si *pragma* de-

41. Cfr. A.T. COLE, art. cit. (n. 7), p. 88, nn.4 y 5.

42. La otra ocurrencia en la tragedia de *pragma* indica también obras de Apolo, en este caso la injusticia cometida contra madre e hijo, que el dios quiere ocultar: «se avergüenza del asunto, no le pongas a prueba» (v. 367).

43. Su semántica es más amplia que la del dominio mántico (*Hb. Hermes* 254, 373 etc.), si bien se predica de la respuesta emitida por el oráculo en Soph. *O.R.* 102.

signa en el *Ión* la actividad de Apolo, en el oráculo, más que en ningún otro contexto, ésta es la mántica. Por eso *pragma mênynthēn* define el *mythos* de Apolo. La pregunta es qué le ha inducido a preferir esta expresión, así como la repetición del término *pragma* en lugar del más habitual *ergon*⁴⁴, al final de la obra.

En mi opinión, este lenguaje orienta la atención de nuevo a la obra de Gorgias. En el tratado *Sobre el No Ser*, tras argumentar que el ser, aunque fuera inteligible no sería comunicable, el filósofo continúa: «Pues aquello con lo que indicamos (*μηνύομεν*) es la palabra, pero la palabra no es las cosas que están y son; así pues indicamos a los otros no las cosas que son, sino la palabra, que es diferente de las cosas» (*λόγος δὲ οὐκ ἔστι τὰ ὑποκείμενα καὶ ὄντα οὐκ ἄρα τὰ ὄντα μινύομεν τοῖς πέλας ἀλλὰ λόγον, ὃς ἕτερός ἐστι τῶν ὑποκειμένων*, §84); así lo que existe fuera (*τὸ ὄν ἐκτός*) no puede llegar a ser nuestra palabra (§84). Pero la palabra, dice, se compone a partir de hechos que desde fuera nos asaltan (*ὃ γε μὴν λόγος, φησὶν, ἀπὸ τῶν ἔξωθεν προσπιπτόντων ἡμῖν πραγμάτων συνίσταται*). Si es así, el discurso no es exponente del objeto exterior, sino que el objeto exterior deviene indicador del discurso⁴⁵ (*οὐχ ὁ λόγος τοῦ ἐκτός παραστατικός ἐστιν, ἀλλὰ τὸ ἐκτός τοῦ λόγου μινυτικὸν γίνεται*, §85). La propuesta del filósofo es, pues, que son los objetos exteriores y los sucesos quienes suscitan la formación de la palabra, que a su vez cuenta con su propio medio de representación.

Si la asociación que propone Eurípides entre estos dos términos refleja, como parece probable, la perspectiva gorgiana de que lo de fuera se hace revelador del discurso, de que son los hechos los que funcionan como detonantes del habla, su aportación radica en inscribir esta teoría en el contexto mántico, en el oráculo de Delfos, que de prototipo del *logos revelador* deviene así en *logos revelado* por los sucesos. No sólo por los que se producen en escena; también por los que *predice* Atenea: la etiología mítica, innovadora o no, constituye para el espectador el pasado. Esta idea arriesgada es, en mi opinión, la que se dramatiza en el *Ión*.

Para resumir: El *Ión*, con un Apolo clamorosamente ausente, equipara los modos de acción del oráculo con los del *logos* sofístico. En principio, sustrayendo genéricamente la verdad del enunciado, pues el oráculo es enigmático y en esta obra, además, falso; en segundo lugar, mostrando las vías de persuasión que conducen al engaño a través de la *doxa* (el encantamiento placentero y también el razonamiento conjetural, basado en la sola verosimi-

44. Sobre la frecuente contraposición eurípidea entre *ergon/logon* en la *Medea*, *Hipólito*, etc. cfr. V. DI BENEDETTO, *Eurípide: Teatro e società*, Torino 1971, pp. 87-88; S. GOLDHILL, *art. cit.* (n. 4), p. 149.

45. En palabras de B. CASSIN, *art. cit.* (n.15), p. 18, «Le dehors se fait "révéléateur" du discours, au sens où ce qui advient accompli, comble la prédiction»; cfr. P. PUCCI, *op. cit.* (n. 14), pp. 78-9. Resume otras hipótesis UNTERSTEINER (*op. cit.* n. 11, pp. 55-6), que en su traducción minimiza, a mi entender con razón, la dimensión profética de *μινύω*: «Se questo è il processo, non la parola rappresenta l'esperienza esterna, ma l'esperienza esterna dà un senso alla parola».

litud); en tercer lugar, el discurso demostrativo como el revelador, pues es un discurso construido no en razón de lo verosímil, sino de los objetos y sucesos experimentados, los *pragmata*; por último, al escoger en el discurso aseverativo de Atenea las expresiones que asocian hechos y oráculos, se decanta, creo, por el racionalismo sofístico que hace innecesaria la actividad de los dioses (que deviene «la actividad» sin más). Consecuentemente, la naturaleza de los hombres deviene en altar de la Persuasión y la palabra en su santuario:

οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερόν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει. (fr. 170 N²)

Eurípides y Gorgias: el filósofo siciliano *juega* a ordenar, en una experimental composición en prosa del antiguo encomio, los usos y significados del *logos*, sus mecanismos de acción en el espacio discursivo. Eurípides escribe tragedias, hace teatro: la reflexión sobre el *logos* se sobrepone a las otras lecturas, o más bien se compone con las otras lecturas. El *Ión* es una obra netamente ateniense, que defiende por medio de la trama la posición política e intelectual de Atenas en Grecia. Dramatizar los modos de acción y el poder del *logos* es, también, hablar de la Atenas de la palabra pública en plazas y asambleas, de la palabra en el teatro; en ese sentido, es una puesta en escena de un discurso (el de Eurípides) sobre el discurso (de la Atenas ilustrada): obra autoreferencial, se ha dicho⁴⁶, que, en medio del escepticismo creciente de final de siglo, plantea los peligros, y también los placeres, del lenguaje. Dentro de ellos el autor parece decantarse, si interpreto correctamente la intención del *Ión*, por dos usos bien políticos: el del diálogo como modo de comunicación antiautoritaria y el epistemológico, del que forman parte los *pragmata*, los referentes de la realidad exterior y la experiencia, gracias a los cuales el discurso pueda ser no ya verosímil sino pertinente.

46. A.Th. COLE, art. cit. (n. 7), p. 96, enfatiza la dimensión ritual de esta llegada a escena del mito político.