

“demasiado poético” (Arist. *Rh.* 1406b10): sobre la música de los argumentos de *En defensa de Palamedes* de Gorgias

“too poetic” (Arist. *Rh.* 1406b10): about the music of the arguments in *Gorgias’ Defense of Palamedes*

Chialva, Ivana S.; Correa, Julián

Ivana S. Chialva *

ichialva@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Julián Correa **

julic_4@hotmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1667-7900

ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad: Semestral

vol. 20, núm. 24, e0020, 2022

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 27 Agosto 2022

Aprobación: 10 Octubre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2473591003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0020>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La musicalidad del estilo poético de la prosa gorgiana ha sido un rasgo discutido en su propia lengua e, incluso, no siempre traducido en las versiones del texto en las lenguas modernas. En este trabajo buscaremos: 1. explorar las críticas a Gorgias a partir de pasajes de *Retórica* de Aristóteles; 2. evidenciar la coincidencia de los lugares comunes (‘tópoi’) en Gorgias y Aristóteles para los argumentos específicos del género judicial; 3. atender a la musicalidad de las figuras poéticas en la construcción de argumentos y en su potencia persuasiva. Finalmente, expondremos nuestro criterio para la traducción de la musicalidad del estilo poético de Gorgias en la pieza *En defensa de Palamedes* (2021).

Palabras clave: Gorgias, Palamedes, retórica, estilo poético, musicalidad.

Abstract: The *musicality* of the poetic style of the Gorgian prose has been a feature discussed in its own language and even not always translated in modern languages’ versions of the text. In this article we seek to: 1. explore some of the criticisms of Gorgias based on passages from Aristotle’s *Rhetoric*; 2. show the coincidence of the common places (‘topoi’) in Gorgias and Aristotle used for the specific arguments of the judicial genre; 3. interpret the musicality of poetic figures in the construction of arguments and consider their persuasive power. Finally, we will present our criteria for the translation of the musicality of Gorgias’s poetic style in the piece *In defense of Palamedes* (2021).

Keywords: *Gorgias, Palamedes, rhetoric, poetic style, musicality.*

NOTAS DE AUTOR

* Ivana S. Chialva es doctora en Letras. Se desempeña como profesora titular de Literaturas griega y latina, Griego I y II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y es Investigadora Adjunta del CONICET (sede IHuCSO). Ha participado en diversos proyectos de investigación en torno a la educación retórica y su influencia en la prosa griega de época imperial. Ha publicado numerosos artículos, capítulos y libros en coautoría, entre ellos la edición bilingüe del *Encomio de Helena* (2013) y *En defensa de Palamedes de Gorgias* (2021).

** Julián Correa es profesor de Filosofía. Ha participado en diversos proyectos de investigación relativos al estudio de la sofística en la Grecia antigua. Es autor de artículos y comunicaciones sobre la obra y el pensamiento de Gorgias de Leontinos y coautor de la edición bilingüe *En defensa de Palamedes de Gorgias* (2021). Actualmente investiga la recepción del pensamiento gorgiano en Platón y Aristóteles.

La musicalidad de una obra en lengua original quizás sea uno de esos intraducibles del texto que todo traductor mantiene frente a sus ojos con ansiedad tantálica. Esto es aún más inasequible en el caso del griego antiguo que constituía, en sí mismo, una lengua “musical”, con vocales largas y breves, consonantes dobles, espíritus y, presumiblemente, elevaciones y depresiones del tono a las que harían alusión los posteriores acentos graves y agudos. Aunque decir “una lengua” para el caso de los textos griegos producidos hasta el período helenístico es ya una simplificación que deja de lado los matices dialectales presentes en la mayoría de las obras y que despertaban en los oyentes asociaciones culturales e identitarias que sólo podemos conjeturar. A su vez, una segunda música más específica se creaba cuando una o varias de esas formas dialectales se combinaban en el uso de las sílabas largas y breves que se mantenían o modificaban para formar otro ritmo: el de los metros en los versos poéticos. Una tercera forma de musicalidad, a su vez, resultaba de las figuras poéticas que, dispuestas intencionalmente por el autor, construían un ritmo, una frecuencia sonora y una lógica significativa particular en la obra como un todo. Y finalmente, debe tenerse en cuenta una cuarta forma de musicalidad que en las últimas décadas ha sido revalorizada en su anclaje lingüístico de partículas, léxico y estructuras sintácticas: la de la ‘performance’ oral de la circulación de los textos. Es decir que las obras de la Grecia antigua, especialmente aquellas producidas hasta la época clásica (aunque en las etapas siguientes la lectura oral sigue siendo la predominante), son compuestas para la ejecución oral, aun cuando recurren a la escritura para la composición y para una posterior etapa de circulación y enseñanza escolar.

La primera y la segunda de estas músicas son prácticamente intraducibles, ya que no es posible mantener una correspondencia entre una lengua de acentuación tonal, como el griego antiguo, y una con acentos de intensidad, como el español, ni conservar la duración de las sílabas, ni las sutilezas del metro griego y sus envíos a registros más solemnes o más próximos a la oralidad. Sin embargo, la tercera y la cuarta, la música de las figuras poéticas y la ‘performance’ oral de una obra (escrita), puede constituir un terreno provechoso en ese paisaje lingüístico de carencias.

En el caso de las piezas literarias, esa dimensión compositiva suele ser atendida y preservada en la versión de la lengua de llegada; pero en el caso de otras obras que presentan una prosa poética en general y cuya finalidad es afín a campos como el filosófico, el retórico, el historiográfico, etc., no siempre esos recursos constituyen necesariamente un aspecto a ser identificado y traducido. Un caso representativo lo constituye la prosa de Gorgias de Leontinos, uno de los “maestros de la palabra” (Ramírez Vidal, 2016) que explora con formas comunicativas originales para crear persuasión en la segunda mitad del siglo V a.C.

Tanto en las obras completas de transmisión directa (*Encomio de Helena*, En defensa de Palamedes) y de transmisión indirecta (*Sobre el no ser*) como en los escasos fragmentos de otras piezas atribuidas a él (*Epitafio*) y en los testimonios se reconoce como rasgo unificante la ‘léxis’ afectada por un amplio muestrario de figuras poéticas: ya sean tratados, defensas judiciales, encomios, epitafios, sentencias retórico-literarias, incluso anécdotas, todo ese corpus está signado por un extrañamiento intencional de las formas discursivas a través de los juegos de lenguaje.

Ahora bien, este es quizás uno de los aspectos más polémicos de Gorgias, a quien se le cuestionaba trabajar la musicalidad de las palabras como forma de seducción y persuasión del discurso en detrimento de los argumentos lógicos. Una de las primeras fuentes en discutir la base rítmico-poética de la prosa gorgiana es, precisamente, Aristóteles en su texto fundacional *Retórica* (*Rh.*).

En este trabajo buscaremos: en un primer momento, explorar las críticas a Gorgias a partir de pasajes de esta obra de Aristóteles; en un segundo momento, evidenciar algunos lugares comunes (τόποι) entre Gorgias y Aristóteles en la construcción de argumentos específicos del género judicial; y en un tercer momento, atender a la musicalidad de las figuras poéticas en la construcción de argumentos y en su potencia persuasiva. Finalmente, plantaremos nuestra interpretación y nuestro criterio de traducción de la musicalidad del estilo poético de Gorgias en la pieza *En defensa de Palamedes* (2021).

ARISTÓTELES (RH. 1406B10): π ο ι η τ ι κ ## γ # ρ # γ α ν , “DEMASIADO POÉTICO”

Aristóteles sistematiza los recursos de la retórica en su tratado homónimo: es allí donde más veces cita a Gorgias aludiendo, específicamente, a este rasgo poético-musical del uso persuasivo del lenguaje. Lo interesante de estas alusiones es que permiten contrastar las concepciones sobre el lenguaje y sobre la construcción de argumentos que allí subyacen. Tomemos la primera mención directa a Gorgias en *Rh.* Después de aclarar que “los nombres son imitaciones” (τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν) y que los primeros en usarlos fueron los poetas, agrega (*Rh.* 1404a24):

Ahora bien, como los poetas, aun diciendo vaciedades, parecían conseguir fama a causa de su expresión, por este motivo la expresión fue en un principio poética, como la de Gorgias; y aún hoy la mayoría de los que carecen de ilustración piensan que los que mejor hablan son los que usan esta clase de expresión. Pero esto no es así, sino que la expresión en el discurso es diferente que en la poesía. (Racionero, 1990:484)^[1]

El fragmento posiciona a Gorgias en un momento inicial de la retórica, cercano a la poesía, donde la prosa toma de aquella su “estilo poético” (ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις) en función de la “fama” (δόξα). Ahora bien, se advierte aquí un intento de diferenciación marcado entre ambos campos y la ‘léxis’ que los distingue: la poesía queda asociada a la vaciedad de argumentos (εὐθήγη) y al gusto de los ignorantes (ἀπαιδευτοί) mientras que la retórica es superior a la poesía en tanto λόγος.

Sin duda, esta explicación resulta un tanto esquemática incluso para la valoración de la poesía por parte del propio Aristóteles en su *Poética*, si bien es cierto que tampoco en esta obra el estagirita focaliza en las figuras poéticas de estilo, con excepción de alguna como la metáfora. Pero el punto al que se dirige esta crítica es anticipada en el Libro II (*Rh.* 1395b30) cuando, al tratar sobre los entimemas, cita dos versos del *Hipólito* (vv. 988-9) de Eurípides donde el joven cuestiona que los oradores incultos hablan con más musicalidad (μουσικωτέρως λέγειν) al pueblo.^[2] En la nota al pie, el traductor indica que el adverbio μουσικωτέρως “remite a la persuasión que engendra la musicalidad del discurso, en cuya fuerza se fundaba uno de los pilares de la retórica de Gorgias” (1990:418). Nuevamente, la musicalidad del discurso oratorio se pone en el centro del debate. No obstante, en esta consideración, tanto del filósofo como de su traductor, se omiten varias cuestiones evidentes. En primer lugar, Eurípides, como poeta trágico, modela la musicalidad de su propio lenguaje, y también lo hace como herramienta lógica y persuasiva, después de todo, los festivales eran competencias ante espectadores y jueces a los que había que convencer: por ende, la musicalidad poética no está reñida con la construcción de argumentos. En segundo lugar, puede que trate de diferenciarse la musicalidad de los poetas de la de los oradores, pero las relaciones entre las obras de Eurípides y Gorgias son lo suficientemente estrechas, a finales del s. V a.C., como para no advertir que tal diferenciación corresponde a una especificidad más propia de la división de ‘génos’ de Aristóteles que a las formas fluidas de circulación de las ideas entre diferentes tipos de discursos en la polis clásica.

Evidentemente, tanto el poeta trágico como el filósofo critican una práctica oratoria que se había extendido y que recurría a un excesivo uso de las figuras poéticas sin que esa presencia tuviera mayor finalidad que la de agrandar o seducir a una mayoría, cuestión criticada por el propio Gorgias en *Encomio de Helena* (11 y 13), donde se advierte sobre aquellos que convencen a una multitud modelando un ‘lógos’ falso o hablando con arte (τεχνή) aunque sin verdad. Pero, además, esa misma posición gorgiana se deduce del siguiente pasaje citado por Aristóteles donde consigna ejemplos de la esterilidad o superficialidad (τὰ ψυχρὰ) de los términos compuestos y alude, entre otros, a neologismos creados por Gorgias (*Rh.* 1405b38): “O lo que Gorgias llamaba «musimendicantiaduladores, perjuros y bienjuradores».” (1990:497)^[3]

De los tres términos citados, el primero “musimendicantiaduladores” o, como proponemos traducir, “mendimusiaduladores” (πτωχομουσοκόλοκας) es un ‘hápax’, probablemente, un neologismo gorgiano; el segundo término “perjurar” (ἐπιορκέω) es un verbo atestiguado ya en *Ilíada* y su contrario “bienjurar” (εὐορκέω) aparece en fuentes contemporáneas a Gorgias como Tucídides (5.30) y también en

Eurípides (*Or.* 1517) aunque la mención con su contrario, formando un juego conceptual y musical, parece presentarse por primera vez en este pasaje gorgiano y luego será retomado por Isócrates (1.23) y Jámblico (VP 28.144). Es decir que a partir de elementos preexistentes de la lengua griega, Gorgias realiza un uso creativo en busca de un efecto particular, que no desestima la gracia, la sorpresa e, incluso, la ironía pero que no necesariamente supone, en su caso, esterilidad o superficialidad. Ahora bien, aunque no es posible saber a qué contexto pertenece este testimonio, cuya única mención transmitida es la cita aristotélica, la invención del término compuesto parece orientarse a una crítica al uso de la musicalidad en los discursos para ganar con muy poco trabajo la adulación de los oyentes, cuestión a la que apunta Aristóteles en los pasajes anteriores. Pero si la crítica a un uso superficial de la musicalidad poética en los discursos es compartida por Eurípides, Gorgias y Aristóteles, este último también critica la composición innovadora del léxico, como concluye al final de los ejemplos: “Todos estos términos tienen, en efecto, una apariencia poética a causa de su composición.” (1990:498)^[4]

En definitiva, la crítica de Aristóteles se centra en lo innecesario de estos recursos en la oratoria por su cercanía con otro tipo de composiciones (poéticas) y por los efectos de extrañamiento que producen en su estilo y en los efectos en el receptor. Así se deduce de su crítica a cierto uso de la metáfora (*Rh.* 1406b5):

Todavía hay una cuarta causa de esterilidad que radica en las metáforas. Porque, ciertamente, también hay metáforas que no son adecuadas: unas porque son ridículas (dado que también los comediógrafos emplean metáforas) y, otras, porque son en exceso graves y trágicas. Por otra parte, las hay que carecen de claridad, si están traídas de muy lejos, como ocurre con las de Gorgias: «pálidos y anémicos sucesos»; o «vergonzosamente sembraste, dañina cosecha recolectas». Todo esto es demasiado poético. (1990:500)^[5]

Es interesante el adjetivo ἀπρεπεῖς para calificar ciertas metáforas porque delimita la taxativa noción del τὸ τρέπον (“lo adecuado”, “lo apropiado”) como valor inherente a la composición de un tipo de discurso dado. Nuevamente, es difícil evaluar estos fragmentos ya que desconocemos el contexto al cual pertenecían y por lo tanto no podemos considerar su función pragmática o si formaban parte de una red significativa que construía un paralelo a lo largo del texto, pero sí es posible reconocer la formación novedosa y poco convencional de las frases. Retomemos la última citada: “σὺ δὲ ταῦτα αἰσχρῶς μὲν ἔσπειρας κακῶς δὲ ἐθήρισας” «vergonzosamente sembraste, dañina cosecha recolectas»; el tono de sentencia gnómica, la composición del paralelismo léxico-sintáctico y la correlación causal de las partículas -nótese que ambos recursos estilísticos no han sido conservados en la versión castellana- dan cuenta de la apropiación creativa del imaginario de la lengua. Por ejemplo, el uso metafórico del verbo σπείρω (“sembrar”) está atestiguado en Aristófanes (*V.* 1044) con el sentido de sembrar ideas con discursos y, décadas después, Platón retoma la metáfora de escribir ideas como “sembrar en los campos de las letras” (τοὺς μὲν ἐν γράμμασι κήπους, *Phdr.* 276c8; 276d1). Como puede notarse, y para seguir con la imagen agrícola, la “siembra de metáforas” (incluso de metáforas muy similares) era transversal a géneros y fines discursivos muy diversos, pero en el intento aristotélico de restringir su uso al campo de lo poético y deslindarlo de la retórica subyace quizás un intento más fundamental de diferenciar aquellas composiciones miméticas (claramente la poesía) de los saberes prácticos, como la retórica, que no lo son.

En esta división genérica subyace una noción sobre el lenguaje y las formas de producir conocimiento con los discursos que claramente no está presente en Gorgias, donde la mixtura de géneros para la producción de argumentos es un programa de escritura en todas las piezas conservadas del rétor, incluso en los testimonios aislados que hemos citado aquí. Valga como último caso, una cita, probablemente extraída de una *Téchne* retórica atribuida a Gorgias, a la cual pertenecería esta frase transmitida por Aristóteles en *Rh.* 1419b4: “y que conviene —como decía Gorgias, que en esto hablaba rectamente— «echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad».” (1990:59)^[6]

Aristóteles lo menciona al hablar sobre la utilidad de las frases cómicas o ridículas (περὶ δὲ τῶν γελοίων) en la oratoria y remite a la parte de su *Poética* dedicada a la comedia (hoy perdida). En este brevísimo pasaje elogia,

como forma de comicidad, la ironía, recurso que según el propio Aristóteles caracterizaba las expresiones de Gorgias, diferenciándolo de lo estrictamente bufonesco (βωμολοχία).^[7] De modo que el intento de restringir los usos y la presencia de todo aquello que es propio de lo poético en la retórica es precisamente el movimiento inverso que emprende Gorgias casi un siglo antes.

Del estudio de las obras conservadas, de los fragmentos, los testimonios e incluso de las anécdotas en torno a su figura pública,^[8] se deduce que la presencia de las figuras poéticas, denominadas en su nombre, ‘schémata gorgíeia’, no resultan una mera ornamentación formal sino que buscan objetivos concretos, y que esos objetivos no están condicionados por el tipo de discurso o por el contexto pragmático (sea festivo, luctuoso o teórico): así, tanto en un encomio, un discurso fúnebre, una apología judicial, un tratado teórico (parodizado o no) o un tratado propositivo sobre el arte retórico, las figuras poéticas trabajan en función de la argumentación que se intenta construir.

En su propuesta, el aspecto lúdico del lenguaje con los neologismos, las palabras compuestas, los juegos sonoros, las estructuras simétricas con dualidades, repeticiones, antítesis, quiasmos, etc. apuntan a diversos efectos sobre el oyente (y lector) sin que esto renuncie a la seriedad de los argumentos, sino que, por el contrario, buscan la contundencia persuasiva de estos. Observemos, ahora, la delimitación de los argumentos de la retórica forense en su apología.

LOS MOTIVOS DEL DELITO Y SUS USOS RETÓRICOS: “QUERIENDO NO HABRÍA PODIDO Y, PUDIENDO, NO HABRÍA QUERIDO” (PAL. 5).

En defensa de Palamedes (¿415 a.C.?) es una pieza ficcional de retórica forense, es decir, una ἀπολογία que busca refutar un discurso previo de acusación (κατηγορία). La originalidad de esta pieza reside en múltiples aristas de las cuales nos centraremos aquí en dos. En primer lugar, se trata de la defensa de un héroe mítico, perteneciente al Ciclo Troyano, cuyo juicio por una falsa acusación de traición hacia el ejército griego y en beneficio de los troyanos fue tramada por otro griego, Odiseo. Si bien el enfrentamiento entre ambos héroes está atestiguado ya en el poema arcaico de las *Ciprias* (del cual sobreviven pocos fragmentos), la versión de un juicio, con pruebas falsas, donde Palamedes es sentenciado y lapidado aparece en las fuentes trágicas del siglo V ateniense. El segundo aspecto original de la obra reside en su formato discursivo que, a diferencia de las obras trágicas, es un exponente del género del ‘lógos amártyros’ (Rossetti, 1995) “sin testigos”, sin pruebas, sólo los discursos y sus argumentos. Entonces, se trata de refutar lo que el acusador dice “que ocurrió” para confirmar que era imposible que ocurriera un hecho de traición por parte de Palamedes. Así, el discurso avanza según un método apagógico: esto es demostrar la verdad de un argumento a partir de la imposibilidad de la afirmación de su contrario. Entonces, si bien la pieza pertenece al género judicial, es un discurso de exhibición de las dotes retóricas de Gorgias para tratar un determinado delito que, a diferencia de los casos reales del discurso judicial, ya se sabe a ciencia cierta que no ocurrió: Palamedes es inocente y la acusación de Odiseo, falsa. El tema es demostrarlo con precisión y lógica en los argumentos.

Según Aristóteles, la oratoria forense tiene tres temas principales para la formación de sus silogismos (*Rh.* 1368b26): “determinar por qué causas (ἐνεκα) y en qué disposición (πῶς) se comete injusticia, así como contra quiénes (τινας).” (1990:255)^[9]

Ahora bien, estos tres aspectos relativos al discurso judicial están presentes en la apología pero no como problema general, ‘thésis’, sino como caso particular, ‘hipóthesis’ (Pernot, 1986:271). Si en la primera parte del trabajo nos centramos en los contrastes entre la retórica gorgiana y la retórica aristotélica, en este apartado quisiéramos dejar en evidencia la continuidad de una línea retórica más escolar, que lleva de los ‘tópoi’ del ejercicio de exhibición gorgiano a la sistematización de esos ‘tópoi’ en *Retórica*, los que luego tendrán su organización y difusión en la educación retórica con los *Progymnasmata* imperiales.

Consignaremos algunos de esos vínculos en la enseñanza argumentativa de la retórica judicial atendiendo a dos aspectos centrales: la definición sobre el delito y sus causas para Aristóteles y la argumentación apagógica de Palamedes. Como veremos, el tratamiento que el filósofo da a los argumentos en este género retoma aspectos de una tradición retórica ya presente en Gorgias, a fines del siglo precedente, lo que revela la continuidad de esos lineamientos teóricos generales: un ejemplo claro es la causalidad psicológica como determinante de lo que es considerado como justo o injusto, centrando así la reflexión del ‘lógos dikanikós’ en estrecha relación con el análisis de los caracteres y pasiones humanas. En la enunciación gorgiana, el personaje Palamedes deja de manifiesto este marco de causalidad psicológica, tanto en lo que respecta a su propia persona como a la de su acusador Odiseo, para esclarecer en su argumentación “los motivos” (τὰ ἔνεκα) por los cuales un hombre realiza acciones injustas o justas de manera premeditada: “Y también piensen en común esto. ¿Por qué motivo (ἔνεκα) me convenía querer hacer esto, si hubiera podido realmente hacerlo?” (2021:137)^[10]

Si Aristóteles utiliza como criterio organizador la voluntariedad e involuntariedad de los actos justos e injustos (*Rh.* 1368b-1369a5), Gorgias enuncia en boca del héroe un criterio semejante a la hora de exhibir los múltiples argumentos que darán cuenta de su inocencia: “queriendo (βουλῆθεις) no habría podido y, pudiendo, no habría querido (ἐβουλῆθην) poner manos en tales hechos.” (2021:133)^[11] No hay causa del delito y no hay cómo llevarlo a cabo.

Por un lado, la primera estructura argumentativa que apunta a la posibilidad de la acción delictiva e injusta, coincide con el enunciado aristotélico sobre el modo de ser de quienes cometen injusticia (*Rh.* 1372a5): “Pues bien, los hombres cometen injusticia cuando piensan que poner en práctica una determinada acción es posible (δυνατὸν), y posible para ellos mismos (αὐτοῖς δυνατὸν)” (1990:273). Esta posibilidad de realizar acciones contra la ley se deducen, para Aristóteles, de los cálculos o premeditaciones que realiza toda persona que desea actuar injustamente: que su acción quedará oculta (λαθεῖν) una vez realizada; que no sufrirá proceso judicial alguno en caso que no pueda ocultar su accionar; o bien que, aun procesado judicialmente, estime mayor el provecho o la ganancia (τὸ κέρδος) de su acción que el sufrimiento por la condena legal (*Rh.* 1372a5). Precisamente, los argumentos que van desde el párrafo 7 al 12 del texto gorgiano se centran en mostrar una equivalencia lógica entre la inocencia de Palamedes y la imposibilidad de llevar a cabo un entramado de acciones que “deben quedar ocultas” (2021:133) para su concreción, en tanto esto resulta inviable de pensar en un contexto de plena visibilidad como lo es el de un campamento de guerra: “Y, así, hacer todo <esto> era total y en todo imposible para mí (ἀδύνατον ἦν μοι)” (2021:137).

Por su parte, en la segunda estructura argumentativa de su refutación (“pudiendo, no habría querido”) la defensa ubica las causas posibles del delito en las modalidades generales de la voluntad humana. Lo que allí encontramos se vincula a lo que Aristóteles luego circunscribe en *Retórica* al campo de la βούλησις o el “deseo voluntario”, aludiendo a aquellos deseos que son racionales por apuntar al bien: “El deseo voluntario es un apetito racional de bien (pues nadie quiere algo sino cuando cree que es bueno)” (1990:258); y entre los distintos tipos de acción, “<se hacen> por cálculo racional las que, según los bienes dichos, parecen ser convenientes para un fin o en el sentido de un fin, cuando se ponen en práctica efectivamente por causa de la conveniencia” (1990:261).

Todos los motivos enumerados por Palamedes en esta sección de su apología (*Pal.* 13-21) demuestran el absurdo de las causas voluntarias para realizar el delito, esto es, a partir de una elección intencional. Si el héroe hubiera querido cometer la traición de la que se le acusa, ninguno de los actos necesarios para su realización le hubiera proporcionado bien o provecho alguno para sí, sino todo lo contrario, “y por lo tanto la acción no tenía ninguna retribución (ἔκτισιν) buena” (2021:139). Esta deliberación sobre las posibles causas incluye además a quiénes beneficiaría o perjudicaría con su delito para demostrar que ninguno de los resultados hubiera sido favorable para él y que nadie realiza acciones delictivas o injustas “porque desea sufrir” (2021:139).

Tanto las condiciones de posibilidad de una acción como el horizonte de conveniencias y bienes que se demarcan como fines de acciones racionales y voluntarias son los puntos fundamentales de argumentación presentes en *En defensa de Palamedes* y en *Retórica* para el análisis de las modalidades del obrar humano en general, y circunscritas a lo que es considerado justo o injusto en particular en el marco de un discurso retórico forense.

Otro punto de contacto en torno a los lugares comunes de este género es el que aborda las nociones de “honor” (τιμή) y “buena reputación” (ἐυδοξία). Aristóteles ubica estos valores entre las cosas más placenteras (τῶν ἡδίστων), dado que le permiten al hombre virtuoso reconocerse como tal, y mayor placer da si esas cualidades son otorgadas y reconocidas por los conciudadanos.^[12] Ambas nociones y las circunstancias en que se desarrollan para un estado de mayor placer se encuentran también entre líneas en el discurso de Palamedes. El motivo del honor es, de comienzo (*Pal.* 1), la preocupación del héroe: el peligro real de su situación de acusado radica en el “honor” (τιμή) o el “deshonor” de la acusación. La apología señala además insistentemente el cuidado vital de la propia reputación, δόξα, entre los pares y conciudadanos, convirtiéndose estratégicamente en el centro de la persuasión cuando se dirige a los jueces mismos que deben dictaminar su culpabilidad o inocencia.^[13] Tanto el honor como la buena reputación reconfortan y hacen más placentera (ὑπερῆδιστον) la propia vida cuando es otorgada, además, por los pares griegos, los iguales y conciudadanos a los que se tiene por los mejores y más veraces.^[14]

Como estos, es posible encontrar más puntos de encuentro y diálogo entre *En defensa de Palamedes* y *Retórica* relativos a la dimensión ética, en donde se exhiben enunciados que denotan un análisis de la acción humana en general, sus motivaciones y disposiciones, y sobre las acciones justas e injustas en particular (ligado al análisis de los valores que se ponen en juego en la polis, incluso teniendo en cuenta la gran distancia temporal entre estos textos y, por tanto, entre los modos de vida ciudadana correspondientes a contextos históricos-políticos ciertamente disímiles). Sostenemos así que es plausible entrever ya en la retórica gorgiana aportes significativos precedentes a la sistematización que encontramos en *Retórica*, y que sugieren modelos de razonamiento práctico.

Y PARA QUÉ POESÍA: SOBRE EL RITMO, LA ARMONÍA Y LAS FIGURAS GORGIANAS

Ahora bien, la consonancia en Gorgias y Aristóteles en cuanto a la posibilidad de realización de un acto injusto demuestra, como ha afirmado Penella, que tanto la confirmación y refutación de argumentos están en la base de la educación escolar retórica para argumentar según los lugares comunes (τόποι) que se vinculan a las razones o fines de toda acción humana (Penella, 2011:84). En el caso de Gorgias esos τόποι o lugares comunes de la defensa judicial se estructuran en una argumentación apagógica de “dos vías” de las cuales una y otra resultan imposibles: “presentaré de dos formas ante ustedes que no dice la verdad: queriendo no habría podido y, pudiendo, no habría querido poner manos en tales hechos” (2021:133).^[15] Como se lee en el pasaje en lengua original y en la traducción ese estilo juega con la repetición léxica de dos formas verbales (una como verbo conjugado y otra como participio) construidas en forma espejada y negadas, a su vez, por la repetición de otra partícula “y no”, “ni” (οὔτε) que marca una secuencialidad. Un aspecto importante del texto gorgiano es que se trata de un texto escrito para la oralidad: los encomios, las defensas, especialmente aquellas que no intervenían en un caso real sino que funcionaban como demostración de las capacidades oratorias sobre un tema mítico muy conocido, eran discursos declamados con una ‘performance’ del rétor en ámbitos públicos, como asambleas o teatros. En este sentido, la dimensión placentera del lenguaje poético tiene diversas funciones: por un lado, la presentación de los argumentos en paralelo e inversos resulta una estrategia económica y sintética de la presentación de la estructura general del discurso, a la vez que constituye un recurso mnemotécnico efectivo para los oyentes. Las partículas de coordinación, frecuentes, variadas (y

no siempre traducidas) establecen, a su vez, una secuencialidad en la cadena de hipótesis que se plantean y se niegan en cada párrafo.

Consideremos un ejemplo de este procedimiento en el pasaje antes citado de *Pal.* 1, donde el héroe desplaza el riesgo de la condena a muerte hacia el debate sobre el honor y el deshonor de la muerte y la responsabilidad de las instituciones cívicas: “Una de dos: o debo **morir con justicia** o, ante los *más* grandes reproches y la causa *más* vergonzosa, **morir con violencia**” (πότερά με χρῆ δικαίως ἀποθανεῖν ἢ μετ’ ὀνειδῶν μεγίστων καὶ τῆς αἰσχίστης αἰτίας βίαιως ἀποθανεῖν). La reiteración de palabras con la raíz *θαν-* (relativo al “morir”) inicia desde la primera oración pero, como en toda la macroestructura argumentativa del texto, lo uno deriva en dos.

Hemos señalado en el texto griego y su traducción las figuras retóricas: la estructura de verbos coordinados enmarca la predicación con el mismo verbo repetido, lo cual constituye una forma de epanadiplosis que instala el tema pero ahora con dos variables, ya que cada verbo está modalizado con adverbios que establecen la antítesis de lo mismo: morir con justicia (justamente)/ morir con violencia (violentamente). A su vez, contenida por esta dualidad antitética, se encuentra el sintagma preposicional con superlativos coordinados (los más grandes/ la más vergonzosa) que modifica al segundo núcleo verbal y cuya función es magnificar el peligro de la segunda alternativa de la dupla. No olvidemos que la condena a muerte del héroe constituye el final previsto según el mito de las fuentes trágicas, versión que este texto en su dimensión antilógica pretende refutar.

Frente a esta imbricación de figuras poéticas, la constante de las traducciones es, por ejemplo, reordenar la estructura sintáctica colocando los núcleos verbales juntos con el adjunto circunstancial al final de la oración, o eliminar incluso uno de los verbos para evitar la repetición, o también no mantener la aliteración de los adverbios para corregir lo que se entiende como redundancia.^[16] Se trata, en definitiva, de una tendencia de la traducción que Berman llama “la racionalización” basada en reorganizar la sintaxis según un nuevo orden racional abstracto pero que destruye los ritmos y las sonoridades arborescentes creadas por el texto en lengua original. Tal tendencia lleva a otras: la clarificación (por ejemplo cuando se traduce *δικαίως*, en sentido literal “justamente”, por su explicación “de modo natural”) o el alargamiento de la frase que, como consecuencia, invisibiliza la sutil y eficiente arquitectura de la frase en lengua original.

Este conjunto de estrategias resulta fundamental ante un tipo de discurso donde la rigurosidad de la demostración de los argumentos establecidos requieren de la atención constante del oyente, aspecto que no siempre era sencillo de mantener para los oradores, como lo sugiere el propio Aristóteles cuando brinda algunos recursos retóricos, como la fábula, para recuperar la atención de un público que pierde el interés y dispersa su atención con facilidad. La sonoridad creada por secuencias repetidas, quiasmos, aliteraciones, homeoteleuton e isócolon constituyen elementos poéticos que crean un ritmo en la prosa, una cierta armonía que permite poner en paralelo o en oposición argumentos dados y seguir el desarrollo oral de la demostración lógica. Otro ejemplo de esta función pragmática se encuentra en *Pal.* 7, entre las primeras razones dadas para demostrar que la realización práctica de la traición era imposible: “Pero entonces... fue posible que ocurra esto con una conversación. Y entonces... me reúno y se reúne él conmigo y yo con él: ¿de qué forma? ¿Para estar quién con quién? Un griego con un bárbaro. ¿Cómo entender y hablarle? Una de dos: ¿yo solo con él solo? Pero... no comprenderíamos las palabras uno del otro. Pero y... ¿con un intérprete? Así se genera un tercero, un testigo de cosas que deben quedar ocultas.” (2021:133)^[17]

En la lectura en griego, la musicalidad rítmica y sonora de las conjunciones, las repeticiones léxicas y de las estructuras de simetría y oposición es patente; debemos suponer que en la ‘performance’ oral, la secuencia rítmica y su cadencia sonora generaban una musicalidad incluso mayor. La traducción puede ofrecer un acercamiento a la construcción léxica y sintáctica de elementos paralelos u opuestos que, a la manera de un juego de Lego para armar (y valga la falsa amistad con *λέγω* en griego) atrae la atención a esa secuencia lógica que se demuestra, además, a través de simetrías. La sonoridad produce en el oyente la sensación de que la secuencia argumental se resuelve en una armonía casi predecible y hace más efectiva su aceptación. Además,

la repetición de conjunciones también crea una sucesión rítmica propia de la oralidad que hemos tratado de preservar con el recurso (quizás no del todo acertado) de los puntos suspensivos.

Una vez aceptada la imposibilidad de esa primera premisa sobre la posibilidad de realizar la traición, todos los demás argumentos hipotéticos se irán construyendo sobre ésta (que ya fue refutada), y resultarán a su vez negados uno a uno con el mismo recurso de dos vías.

La estrategia es la misma en la confirmación del segundo argumento (“pudiendo, no habría querido”). A lo largo de cinco párrafos (*Pal.* 13-17) desestima las posibles causas que habrían motivado la acción precisamente a partir del mismo ‘tópos’ retórico que luego retomará Aristóteles: *τινος ἔνεκα*, *Pal.* 13; *τινος ἔνεκα*, *Rh.* 1368b26. Después de refutar que una causa pudiera ser el deseo personal de obtener la tiranía sobre los bárbaros o sobre los griegos, Palamedes descarta también otras motivaciones como las riquezas o el deseo ser honrado:

(15) Alguien podría decir que por deseo de dinero y riquezas puse manos en esto. Pero ya poseo suficientes riquezas aunque no preciso de muchas. Porque de muchas riquezas precisan los que gastan mucho, no los que dominan los placeres de la naturaleza, sino los que son esclavos de los placeres y buscan adquirir honores con dinero y magnificencia. Y nada de esto es propio de mí. Y de que digo la verdad, ofreceré un testigo creíble, mi vida pasada; y ustedes fueron testigos de este testigo porque viven conmigo, por eso conocen esto.

(16) Y tampoco ningún hombre, incluso medianamente razonable, pondría manos en tales hechos por honor. Porque, en cambio, por virtud y no por vicio [se logran] los honores. ¿Y cómo podría un hombre traidor de Grecia tener honor? Y además yo tampoco carecía de honor, precisamente; porque fui honrado por [mi] sabiduría con los más altos honores por los más honorables, ustedes. (2021:139)^[18]

Dos valoraciones finales en torno a estos pasajes. En primer lugar, y en relación a los figuras gorgianas, como se lee en la traducción, la repetición de palabras como “riqueza”, “dinero”, “placeres”, “mucho/a”, “testigo”, que podría considerarse redundante, tiene una función central: establecer series de afinidad y oposición entre, por un lado, el héroe y los griegos destinatarios directos de su discurso de defensa, mientras que del lado opuesto quedan aquellos que actúan motivados por las riquezas, la magnificencia, los placeres, porque son esclavos de su incontinencia. De esta manera en la linealidad de la sintaxis, la repetición realiza el juego de inversión entre yo/nosotros y ellos. De ser una causa posible atribuida “a mí, Palamedes”, por ustedes quizás y el acusador, pasa a ser una falta propia de un “ellos” excluido del pacto enunciativo entre “yo/nosotros griegos honrados”, donde ese plural incluido se vuelve no sólo aliado sino testigo principal. Además, en este “lego” argumentativo, cada pieza sirve de base en la construcción del siguiente razonamiento: así, la mención al “honor” (τιμῆ) en este párrafo se convierte en el argumento principal del siguiente, donde en lugar de ser una posible causa del deseo para cometer el crimen se convierte en la principal causa para rechazarlo. De la misma manera, en la repetición de las palabras derivadas de esa raíz (“honor”, “honores”, “ser honrado”, “honorables”), junto a la aliteración de las palabras y su significación eufórica, el concepto se desplaza de ser una causa posible del delito a formar serie con otros conceptos centrales de la ‘paideia’ griega: “ser razonable”, “virtud”, “sabiduría”.

En segundo lugar, otro aspecto a considerar es el de los pliegues del discurso retórico: la defensa gorgiana es un discurso de ficción compuesto por un yo-Gorgias como si fuera yo-Palamedes. Este recurso era frecuente en diferentes ámbitos de la vida en Atenas: los parlamentos en el teatro, los logógrafos, los discursos directos en los textos historiográficos, los diálogos socráticos, etc. También se convertirá en uno de los ejercicios de los manuales de retórica imperiales donde será definido como “etopeya”: esto es crear un discurso en primera persona escrito según las características adecuadas y verosímiles de esa primera persona. Palamedes es un héroe aristocrático del pasado mítico sin embargo sus preocupaciones parecen más bien las de un ciudadano ateniense: el peligro de la tiranía, de la acumulación excesiva de riquezas, la valoración de los hombres libres, el reconocimiento de los otros en una comunidad de pares, el dominio de sí mismo y la moderación del carácter. Hay aquí una doble adecuación: la del discurso al personaje y la del personaje a sus interlocutores indirectos, los oyentes de Gorgias. De modo que un léxico asociado desde la épica a los valores aristocráticos

de un mundo heroico se actualiza en un contexto retórico de ejercicio democrático. La ‘performance’ pliega tiempos, voces, valores y sujetos porque en la declamación en público (y a diferencia de los discursos forenses reales donde debía defenderse el propio acusado) se ve al “rétor haciendo de...”, como un actor. Y además se pliegan géneros porque, ¿dónde termina lo poético y empieza lo retórico en la defensa? ¿Y en el encomio, y en el epitafio, y en el tratado?

Lo poético en Gorgias, incluso cuando es “demasiado poético”, es un principio constructivo de todos los discursos en tanto deja en evidencia lo ‘poiético’ de toda creencia en mano (o en boca) de un sabio del discurso. Y en este sentido, la musicalidad creada por el despliegue de figuras poéticas que se repiten, suceden e, incluso, superponen en la formación de argumentos, también se vuelven ostensivas de la composición de los argumentos por el lenguaje: se muestra como artefacto, a la vez que artificio, en torno a la verdad construida de la demostración. En palabras de Barbara Cassin, se trata de la performatividad del discurso.^[19]

Ahora bien, y volviendo a nuestro planteo inicial, ¿qué aspectos y con qué criterios abordar esa ‘performance’ de la musicalidad poética del lenguaje en una traducción?

QUE LA MÚSICA SIGA SONANDO: ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

Como hemos visto, la musicalidad (el ritmo y la sonoridad) generada por el estilo poético de los ‘schémata gorgíeia’ es un aspecto central del trabajo con la lengua por parte del autor que ha sido cuestionado desde tiempos muy tempranos. La crítica, retomada a partir de Aristóteles, se ha centrado en cómo dichos recursos distraen de la función demostrativa principal del género forense o provocan la esterilidad de la comunicación de los argumentos. Como hemos tratado de demostrar, en la apología se encuentran ya presentes varios de los lugares comunes (‘tópoi’) para la confirmación y refutación de argumentos que serán luego retomados, ampliados y sistematizados por Aristóteles. no sólo los relativos a la exploración de las causas del delito, los medios para realizarlo y a quién está dirigido, sino en focalizar en el deseo que puede conducir a una acción injusta. Ahora, en la construcción de esos argumentos es central la función persuasiva de las figuras poéticas, que lejos de ser elementos ornamentales son parte inherente al modelado argumentativo-lógico del discurso retórico.

Ahora bien, la crítica al estilo poético en Gorgias tuvo una extensa repercusión tanto en los autores antiguos como en los estudiosos posteriores. Incluso, relegado a los márgenes disciplinares de la historia de la filosofía hasta hace algunas décadas, el estilo gorgiano incomodaba a especialistas y traductores que buscaban aligerar la prosa recargada de figuras para acercarla más al de un tratado formal analítico, ya sea racionalizando la prosa, suavizando algunos de los juegos de simetría sintáctica, evitando las repeticiones léxicas o las aliteraciones, sorteando la traducción de la gran cantidad de partículas. Sólo basta comparar traducciones del siglo pasado y confrontarlas con algunas más recientes para advertir el cambio en la perspectiva teórica en relación a la ‘léxis’ gorgiana y su función performativa. Incluso en el devenir lectores de nuestra propia traducción, encontramos pasajes que, de traducirlos hoy, optaríamos por potenciar la musicalidad del griego y su extranjería sonora.

Pero podríamos llevar el examen de nuestras prácticas como académicos aún más lejos y preguntarnos por qué, incluso en las ediciones críticas más recientes del texto griego, se segmenta en partes la unidad del texto incluyendo subtítulos como si tratara de un inventario técnico de las partes constitutivas de una composición escrita. Incluso, hasta podríamos cuestionar la división en párrafos (que nosotros mismos hemos respetado en nuestra edición bilingüe). La organicidad, un tanto desconcertante en principio, del texto transmitido por el manuscrito Burney 95 (única fuente para esta apología) debería alertarnos sobre la escritura que “in-scribe” en su devenir argumentativo la dimensión oral, poética y declamativa de estas piezas, lo cual es fundamental para comprender la construcción del conocimiento que plantea y los efectos que busca generar en sus oyentes.

Los desafíos de toda traducción cambian en función de aquello que los traductores entienden que debe ser conservado y recreado desde la lengua de origen a la lengua de llegada. Pero para una decisión tal es preciso comprender el texto en su complejidad genérica, en los recursos de los que se apropia, de lo que construye

con ellos, más allá de los bordes disciplinares. “Las operaciones de cultura y pensamiento son operaciones de lenguas, generalmente convertidas en textos” (Cassin, 2019:18). La intensidad del pensamiento de un autor reside en las singularidades de su uso de la lengua. En la traducción que realizamos un desafío fue provocar en nuestra lengua el extrañamiento, los vaivenes, los ritmos de una confirmación y refutación inapelables que no dejan de autorreferenciarse, de llamar la atención sobre su forma constructiva mientras nos persuaden con la música de sus argumentos y con una ‘performance’ demasiado poética para ser ignorada o resistida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Barrio Gutiérrez, J. (1984). *Protágoras y Gorgias. Fragmentos y testimonios*. Buenos Aires: Hyspamerica (edición original 1977).
- Berman, A. (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. [Traducción al español: Ignacio Rodríguez] Dédalus Editores.
- Cappelletti, Ángel J. (2010). *Platón. Gorgias*. Eudeba.
- Cassin, Barbara (2008). *El efecto sofístico*. [Traducción al español: Horacio Pons] Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción*. [Traducción al español: Irene Agoff] El cuenco de Plata.
- Chialva, Ivana; Correa, Julián; Zborón Omar, María Luz (2021). *Gorgias. En defensa de Palamedes*. Eudeba-UNL.
- Lask, André; Most, Glenn (2016). *Early Greek Philosophy. Vol. III. Sophists*. Harvard University Press.
- Melero Bellido, Antonio (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Gredos.
- Penella, Robert (2011). “The *Progymnasmata* in the Imperial Greek Education”, *Classical World*, 105. 1, 77-90.
- Pernot, Laurent (1986). “Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique”, *BAGB*, 3, 253-284.
- Racionero, Quintín (1990). *Aristoteles. Retórica*. Gredos.
- Ramírez Vidal, Gerardo (2016). *La invención de los sofistas*. UNAM.
- Ross, William (1959, Repr. 1964). *Aristotelis Ars Rhetorica*. Clarendon Press Oxford.
- Rossetti, Livio (1995). “Un topos attico di V secolo: il *logos amarturos*”. *Nova Tellus* 13, 28-57 [en línea]. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/593/587>
- Untersteiner, Mario (1967). *Sofisti. Testimonianze e Frammenti*. La Nuova Italia Editrici.

NOTAS

[1] *Rh.* 1404a24: ἐπεὶ δ' οἱ ποιηταὶ, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικῆ πρώτῃ ἐγένετο λέξις, οἷον ἢ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἶονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. τοῦτο δ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν. El texto griego citado en el trabajo corresponde a la edición de Ross (1964). La traducción de todos los fragmentos de *Rh.* pertenece a Racionero (1990).

[2] *Rh.* 1395b30: τοῦτο γὰρ αἴτιον καὶ τοῦ πιθανωτέρους εἶναι τοὺς ἀπαιδευτοὺς τῶν πεπαιδευμένων ἐν τοῖς ὄχλοις, ὥσπερ φασὶν οἱ ποιηταὶ τοὺς ἀπαιδευτοὺς παρ' ὄχλῳ μουσικωτέρως λέγειν· οἱ μὲν γὰρ τὰ κοινὰ καὶ καθόλου λέγουσιν, οἱ δ' ἐξ ὧν ἴσασι, καὶ τὰ ἐγγύς· “Esta es, en efecto, la razón de que los (oradores) incultos sean más persuasivos ante la multitud que los cultos, según dicen los poetas, que los incultos hablan con más arte al pueblo; pues los primeros hablan de lo común y universal, mientras que los segundos se refieren a lo que (los oyentes) saben y tienen próximo”. (1990:418)

[3] *Rh.* 1504b38: καὶ ὡς Γοργίας ὠνόμαζεν πτωχομουσοκόλακας καὶ ἐπιορκήσαντας καὶ εὐορκήσαντας (Untersteiner, 1967:138). También podría traducirse como: “O lo que Gorgias llamaba «a los mendimusiaduladores y a los que perjuran y bienjuran».”

[4] *Rh.* 1406a4: πάντα ταῦτα γὰρ ποιητικὰ διὰ τὴν δίπλωσιν φαίνεται.

[5] *Rh.* 1406b5: καὶ ἔτι τέταρτον τὸ ψυχρὸν ἐν ταῖς μεταφοραῖς γίνεται· εἰσὶν γὰρ καὶ μεταφοραὶ ἀπρεπεῖς, αἱ μὲν διὰ τὸ γελοῖον (χρῶνται γὰρ καὶ οἱ κωμωδοποιοὶ μεταφοραῖς), αἱ δὲ διὰ τὸ σεμνὸν ἄγαν καὶ τραγικόν· ἀσαφεῖς δὲ, ἂν πόρρωθεν, οἷον Γοργίας “χλωρὰ καὶ ἀναίμα τὰ πράγματα”, “σὺ δὲ ταῦτα αἰσχροῦς μὲν ἔσπειρας κακῶς δὲ ἐθήρισας”. ποιητικῶς γὰρ ἄγαν.

[6] *Rb.* 1419b4: καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν δια-φθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳτι τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῆ, ὀρθῶς λέγων, Una traducción más cercana al juego de estructuras simétricas espejadas de la cita podría ser: “Y es necesario, decía Gorgias hablando correctamente, “arruinar la seriedad de los adversarios con la risa y la risa con la seriedad”.

[7] Al respecto ver *Rb.* 1408b20 y la nota al pie 125 de la traducción (1990:517). forense.

[8] *Rb.* 1406b15: τὸ δὲ Γοργίου εἰς τὴν χελιδόνα, ἐπεὶ κατ' αὐτοῦ πετομένη ἀφῆκε τὸ περιττωμα, ἄριστα <ἔχει> τῶν τραγικῶν· εἶπε γὰρ “αἰσχρὸν γε, ὦ Φιλομήλα”. ὄρνιθι μὲν γὰρ, εἰ ἐποίησεν, οὐκ αἰσχρὸν, παρθένῳ δὲ αἰσχρὸν. εὐ σὺν ἐλοιδόρησεν εἰπῶν ὃ ἦν, ἀλλ' οὐχ ὃ ἔστιν. “Y, por lo demás, lo que Gorgias le a una golondrina que volaba, después que dejó caer sobre él su excremento, entra en el mejor de los trágicos: «—Realmente vergonzoso —le dijo—, oh Filomela». Lo que había hecho, en efecto, no era vergonzoso para un pájaro, pero sí lo era para una muchacha: razón, pues, tenía el reproche dirigiéndolo a lo que fue, mas no a lo que es ahora.” (1990:501)

[9] *Rb.* 1368b26: λοιπὸν δ' εἰπεῖν τίνος ἔνεκα καὶ πῶς ἔχοντες ἀδικουσί καὶ τίνας. También es referido al inicio de esta sección, como los materiales principales con los cuales se forman los silogismos del discurso forense.

[10] Las traducciones de *En defensa de Palamedes*. *Pal.*) son de nuestra autoría. También en *Pal.* 19 se lee: “Por estos dos motivos todos hacen todo: para obtener algún provecho o para escapar de un daño” (2021:141).

[11] Las citas al texto griego y la traducción de la defensa gorgiana pertenecen a nuestra edición (2021).

[12] “El honor (τιμὴ) y la buena reputación (ἐυδοξία) se cuentan asimismo entre las cosas más placenteras (τῶν ἡδίστων), a causa de que, con ellas, en cada uno se forma la imagen de que posee las cualidades del hombre virtuoso y, principalmente, cuando así lo afirman también quienes él toma por veraces. Tales son, por lo demás, los de costumbres más que los extraños, los familiares y conciudadanos más que los de fuera, los contemporáneos más que los que vivirán en el futuro...” (1990:269).

[13] “...el peligro es grande para ustedes, porque si se muestran injustos, pueden perder una fama (δόξα) y obtener otra. Y para los hombres buenos es preferible la muerte a una fama vergonzosa (δόξης αἰσχρᾶς); porque una es el fin de la vida, pero la otra, la enfermedad de por vida” (2021:151).

[14] “¿y cómo podría un hombre traidor de Grecia tener honor (τιμὴ) Y además yo tampoco carecía de honor, precisamente; porque fui honrado por sabiduría con los más altos honores por los más honorables, ustedes.” (2021:139); y dirigiéndose otra vez a todos los presentes Palamedes implora: “...ahora, ante ustedes [distinguidos jueces], doy cuenta y razón de mi vida pasada. Ahora bien, les pido que, si les recuerdo de algún modo mis buenas acciones, nadie se moleste con lo dicho, (...) aunque ustedes ya lo conozcan... muy reconfortante (ὑπερήδιστον) para mí” (2021:145).

[15] *Pal.* 5: οὐκ ἀληθῆ λέγειν διὰ δισσωῶν ὑμῖν ἐπιδειξῶ τρόπων· οὔτε γὰρ βουλευθεῖς ἐδυνάμην ἂν οὔτε δυνάμενος ἐβουλήθην ἔργοις ἐπιχειρεῖν τοιοῦτοις.

[16] Algunas traducciones del fragmento: Barrio Gutiérrez (1984:167): “si yo debo morir de modo natural o ser condenado a muerte manchado de las máximas infamias y de la más vergonzosa acusación”; Melero Bellido (1996:212): “si debo morir justamente o con violencia, cubierto de los más graves oprobios y la más infamante acusación”; Untersteiner (1967:115): “devo io morire secondo la legge di natura o essere condannato a morte con la violenza, coperto da infamia somma e da turpissima accusa”; Lask-Most (2016:187): “I must die justly or must die violently, from the gravest allegations and the most shameful accusation”.

[17] *Pal.* 7: ἀλλὰ δὴ τοῦτο τῷ λόγῳ δυνατόν γενέσθαι. καὶ δὴ τοῖνυν σύνεμι καὶ σύνεστι κάκεινος ἐμοὶ κάκεινῳ ἐγώ. τίνα τρόπον; τίς τις ὢν; Ἑλλήν βαρβάρῳ. πῶς ἀκούων καὶ λέγων; πότερα μόνος μόνῳ; ἀλλ' ἀγνοήσομεν τοὺς ἀλλήλων λόγους. ἀλλὰ μεθ' ἐρμηνέως; τρίτος ἄρα μάρτυς γίνεται τῶν κρύπτεσθαι δεομένων. El subrayado de las conjunciones y la itálica para señalar la sonoridad en el texto griego es nuestro. La presencia de conjunciones y el registro oral que estas conllevan no resulta perceptible en la versión de Melero Bellido (1996:214): “Pero imaginemos posible que ello sucediera con un encuentro. He aquí que yo me encuentro con él y él se encuentra conmigo por algún procedimiento. ¿Quién soy yo y quién aquel con el que me encuentro? Un griego con un bárbaro. ¿Cómo puedo entenderlo y hablarle? ¿Acaso a solas los dos? No comprenderemos, en tal caso, nuestros mutuos discursos. ¿Mediante un intérprete, tal vez? En ese supuesto, interviene una tercera persona como testigo de planes que necesitan mantenerse en secreto.”

[18] *Pal.* 15-16: (15) εἴποι τις ἂν ὅτι πλοῦτου καὶ χρημάτων ἐρασθεῖς ἐπεχείρησα τοῦτοις. ἀλλὰ χρήματα μὲν μέτρια κέκτημαι, πολλῶν δὲ οὐθέν δεόμαι· πολλῶν γὰρ δεόνται χρημάτων οἱ πολλὰ δαπανῶντες, ἀλλ' οὐχ οἱ κρείττονες τῶν τῆς φύσεως ἡδονῶν, ἀλλ' οἱ δουλεύοντες ταῖς ἡδοναῖς καὶ ζητοῦντες ἀπὸ πλοῦτου καὶ μεγαλοπρεπείας τὰς τιμὰς κτᾶσθαι. τούτων δὲ ἐμοὶ πρόσεστιν οὐθέν. ὡς δ' ἀληθῆ λέγω, μάρτυρα πιστὸν παρέξομαι τὸν παροιχόμενον βίον· τῷ δὲ μάρτυρι μάρτυρες ὑμεῖς ἦτε· σύνεστε γὰρ μοι, διὸ σύνεστε ταῦτα. (16) καὶ μὴν οὐδ' ἂν τιμῆς ἔνεκα τοιοῦτοις ἔργοις ἀνὴρ ἐπιχειρήσειε καὶ μέσῳ φρόνιμος. ἀπ' ἀρετῆς γὰρ ἀλλ' οὐκ ἀπὸ κακότητος αἱ τιμαί· προδοτὴ δὲ τῆς Ἑλλάδος ἀνδρὶ πῶς ἂν γένοιτο τιμῆ; πρὸς δὲ τοῦτοις οὐδὲ τιμῆς ἐτύγχανον ἐνδεῆς ὢν· ἐτιμώμην γὰρ ἐπὶ τοῖς ἐντιμοτάτοις ὑπὸ τῶν ἐντιμοτάτων, ὑφ' ὑμῶν ἐν σοφίαι.

[19] “Gorgias pone de manifiesto que el poema también es, ante todo -sépallo o no y quiéralo o no- una ‘performance’ discursiva: lejos de estar encargado de decir una donación originaria, algún “es” o “hay”, produce realmente su objeto, aun en la sintaxis de sus frases y por ella” (Cassin, 2008:19).