

**ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS SOBRE LA ÉPICA**

**CONFIGURACIONES DEL GÉNERO
DESDE LOS CLÁSICOS A LA ACTUALIDAD**



**18, 19 y 20 de agosto de 2011
Mendoza – Argentina**



**INSTITUTO DE LENGUAS Y
LITERATURAS CLÁSICAS
(ILLC)**



**CENTRO DE
EDICIÓN DE TEXTOS
HISPANOAMERICANOS
(CETHI)**



Sr. Rector de la Universidad Nacional de Cuyo
Ing. Arturo Somoza

Sr. Vicerrector de la Universidad Nacional de Cuyo
Dr. Gustavo Kent

Sra. Secretaria Académica de la Universidad Nacional de Cuyo
Prof. Claudia Hilda Papparini

Sr. Secretario de Extensión de la Universidad Nacional de Cuyo
Lic. Fabio Erreguerena

Sra. Decana de la Facultad de Filosofía y Letras
Prof. Esp. Adriana Aída García

Sra. Vicedecana de la Facultad de Filosofía y Letras
Prof. Mgter. Ana María Miret de Gandur

Sr. Secretario Académico de la Facultad de Filosofía y Letras
Dr. Gustavo Zonana

Sra. Secretaria de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Letras
Prof. Mgter. Griselda María de Jesús García

Sra. Secretaria de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras
Prof. Mgter. Ana María Miret de Gandur

Sr. Secretario de Asuntos Estudiantiles y Acción Social de la Facultad de Filosofía y Letras
Dr. Horacio Daniel Chiavazza

Sra. Secretaria de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras
Prof. Matilde Tejedor

I CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE LA ÉPICA

PRESIDENTE

Prof. Dra. Elena M. Calderón de Cuervo

COMISIÓN ORGANIZADORA

Prof. Dra. Estela Guevara de Alvarez

Prof. Cristina Salatino de Zubiría

Prof. Mag. Mariana Calderón de Puelles

Prof. Dra. Ana María González

Prof. Dra. Sonia Rose

REFERATO

Prof. Mag. Mariana C. de Puelles

Prof. Esp. Cristina Silventi

Prof. Esp. Guadalupe Barandica

Prof. Cristina Salatino de Zubiría

FINANZAS

Prof. Dra. Elena Calderón de Cuervo

PUBLICACIONES

Prof. Esp. Andrea Sbordelati

Prof. Lorena Ivars de Dotto

Prof. Esp. Susana Aguirre de Zárate

Prof. Esp. Adriana Poquet

Prof. Gabriela Frannino de Zonana

ALOJAMIENTO, TRANSPORTE Y TURISMO

Lic. Verónica Ingrassia

Prof. Lorena Gauna

SECRETARIO

Prof. Mag. Mauricio Fernandez Nuin

EDITOR RESPONSABLE

Cethi & ILLC

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza.

Provincia de Mendoza, Argentina.

CP M5502JMA

+54 261 4135000



Índice

Elena Calderón de Cuervo - Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de <i>La Christiada</i> - Conferencia Plenaria	1
Rubén Florio - Mihi Nova Nobilitas Est - Conferencia Plenaria	15
Karl Kohut - Epica y <i>romanzo</i> . Problemas de la teoría épica en el Renacimiento y Barroco - Conferencia Plenaria	27
Alejandro Abritta - Daniel A. Torres - La lectura unitaria de <i>Iliada</i> en el siglo XXI	43
Susana Aguirre de Zárate - La épica como preparación para la muerte	52
Griselda Alonso de Amadei - Lamento de los padres por la muerte de los hijos en Eneida	58
Santiago Argüello - La normalidad como ideal moral: la crítica de G.K. Chesterton a los falsos heroísmos en <i>Mi visión de Estados Unidos</i> , cap. IX.	67
María Eugenia Avena - El retrato del héroe en el siglo XIX: la figura de San Martín en <i>el Paso de los Andes</i> de Gerónimo Espejo.	73
María Guadalupe Barandica - El saber proverbial en la épica y la historia: presencia de <i>gnomai</i> en Homero y Heródoto.	80
Germária Cybelle Bezerra Nogueira - Una lanza a favor de los cuentos infantiles como lectura no alienante: aspectos formativos en la saga de Harry Potter de J.K. Rowling.	90
Guillermina Bogdan - Actuación cultural y religiosa en <i>Eneida</i> : Análisis de las plegarias y los votos.	97
Carolina Brncić - Lengua, escritura y poder. <i>Enmerkar y el señor de Aratta</i> , poema épico sumerio.	107
Horacio Carlos Cagni - La recuperación de la épica clásica como justificación del realismo político estadounidense.	117
Mariana Calderón de Puelles - Confluencia de lo bucólico y lo épico en el poema heroico de Diego Abad	125
María Manuela Calderón - La idea de la historia en torno al Mesías por la voz de los profetas	133
Martina Calderón - Nobleza y riqueza en el poema del Cid	144
Marcos Carmignani - La relación entre la <i>Historia Apollonii regis Tyri</i> y la épica homérica ...	152
Loreto Casanueva Reyes - <i>Augustus Ultor, Aeneas Ultor</i> : la venganza y su alcance simbólico en la era augustal.	163



Pablo A. Cavallero - La hagiografía bizantina como épica: el caso de la <i>Vida de Juan el Limosnero</i> , de Leoncio de Neápolis.	170
Rosalía Hilda Centeno de de Hoyos - Estructura kairológica en la simbólica épica de la obra <i>338.171 T.E</i> de Victoria Ocampo.	181
Marcela Inés Coll - La construcción del héroe en <i>Eneida</i>	189
María Cecilia Colombani - Apolo y el rostro oscuro de la ira. La furia del señor que reina en Delfos	197
Hugo Emilio Costarelli Brandi - Mímesis y ficción.	207
Miriam Noemí Di Geronimo - La reescritura de la historia: la epopeya nacional borgeana.	219
Diego Dumé - Betiana Marinoni - Aquiles y Sócrates: la reconfiguración de la vergüenza y la cuestión de la identidad.	228
María Guadalupe Erro - Temporalidad y estructura en el carmen 64 de Catulo.	236
Weberson Fernandes Grizoste - A proposta de uma <i>Ilíada Brasileira</i>	245
Hernán Fernández Meardi - La importancia del recurso a la épica en la construcción del imaginario nacional argentino y brasileño	254
Mauricio Fernandez Nuin - Restos de la lengua y el tono épicos en la lírica de Mesomedes de Creta	263
Matías Sebastián Fernandez Robbio - La <i>torva frons</i> de la épica y la poética del <i>lascivus iocus</i> en Marcial	275
Patricia Laura Fernández - <i>Dira canam</i> : Orfeo, carácter programático y problemático en <i>Metamorfosis</i> , X de Ovidio.	281
Manuel Ferro - The Configuration of the Epic Codes in the Portuguese Baroque Poetics	290
Emilia Flores de Tejada - Una heroína épica en los mares de Heródoto	302
Ronald Forero Álvarez - Ulises en el Caribe colombiano: la recepción de la <i>Odisea</i> en <i>Ulises, hombre solo</i> de José Manuel Crespo.	312
Héctor Eduardo García Cataldo - Homero en vivo entonces y ahora	321
Clara Gargiulo - Francisco Solano López, héroe que nadie lloró: Aproximación al valor educativo de la novela <i>Jornadas de Agonía</i> de Manuel Gálvez a través de su personaje.	331
María Lorena Gauna Orpianesi - Santa Teresa de Jesús como personaje épico en la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla	339
Mercedes Giglio - ¿Por qué es valiosa la lectura de <i>Amalia</i> , de José Mármol?	350



Karina Gil y María Victoria Vivanco - Luces y sombras de una figura heroica: Aiol de Lusignan.	356
Daniela Soledad Gonzalez - <i>La Christiada</i> de Diego de Hojeda como <i>propaganda fide</i>	367
Luis Ángel Gonzo - <i>Raoul de Cambrai</i> , héroe terreno.	375
Gladys Granata de Egües - Jimena y Urraca: dos heroínas medievales en la literatura española del siglo xx.	384
Estela Guevara de Alvarez - El ámbito de lo masculino en la fórmula homérica '(pólemos) d' andressi melesei' (Il. VI 492 et al.).	395
María Gabriela Huidobro Salazar - Testimonios épicos sobre la guerra de Arauco: un discurso crítico a la conquista de Chile en el siglo XVI.	404
Rodrigo Illarraga - El mito de la Atlántida (<i>Tim.</i> 21a7-27b6/ <i>Crit.</i> 108c6 y ss.) como épica promotora de la <i>paideia</i> platónica.	414
Cecilia Jaime - Espacio ritual en Homero y los vestigios de la religión griega en la Edad de Bronce	424
María Luisa La Fico Guzzo - La figura de César en los dos primeros versos del exordio del <i>Cento Probae</i>	434
Pedro Lasarte - La poesía épica virreinal hispanoamericana: contradicciones literarias y culturales.	444
José María Lissandrello - La épica griega y los <u>orígenes</u> de la filosofía	453
Luis Alberto Luján - El conde Rolando, entre la épica y la autenticidad	462
Roberto Morales Harley - El discurso sobre el <i>dharma</i> hindú en el <i>Mahābhārata</i> : el caso de Sāvitrī	470
Fábio Gerônimo Mota Diniz - Amor y Lucha: ecos de Empédocles en la cosmogonía orfica en la <i>Argonáutica</i> de Apolonio de Rodas.	479
Thiago Eustáquio Araujo Mota - <i>Descensus averno</i> : a espacialidade do submundo e a memória dos <i>exempla</i> no livro vi da <i>Eneida</i>	487
Mariana Noé - Sobre el rol formal de la invocación a la/s Musa/s en la épica temprana y su consecuente aplicación en el "El discurso de las Musas" de <i>República</i> 545d-548b	498
María Emilia Ocampo Larrusse - Las arengas militares en el <i>Poema de Mio Cid</i> : estructura y función.	509
Edgar René Pacheco Martínez - Ecos de Homero en el <i>Meghnadvad</i> (<i>La ejecución de Meghanada</i>), reinterpretación del <i>Ramayana</i> , del poeta bengalí Michael Madhusudana Dutt.	517
María Celina Perriot - La independencia intelectual en el heroísmo odiseico	526



Liliana B. Pincioli de Caratti - Jesucristo, héroe de héroes.	535
Adriana Claudia Poquet - Pervivencia del dialecto homérico en epigramas de la <i>Antología Palatina</i>	546
Marcela Raggio - Traducción cultural: La apropiación de códigos épicos en el poema <i>The Dream of the Rood</i>	557
Maria Aparecida Ribeiro - O heroísmo épico no Brasil: do período colonial ao pós-colonialismo.	565
María Elisa Sala - De la épica al discurso amoroso: Aquiles - Briseida - Agamenón	574
Ofelia Noemí Salgado - El poema épico de Solón (Platón, <i>Timæus</i> 21e-25d) entre ficción e historia	584
María Cristina Silventi - El culto a los héroes desde Homero al siglo V: análisis de un fragmento de Aristófanes.....	591
Ariadna María Tejada - La transformación del héroe épico en <i>Las Suplicantes</i> de Esquilo	601
Eleonora Tola - Poética del <i>epos</i> y guerra civil en Lucano (<i>B.C.</i> 3, 298-762)	611
João Batista Toledo Prado - Ritmos monstruosos en <i>Aeneis</i> , III	620
Olga Natalia Trevisán - Jimena Verónica Gusberti - <i>Iliada</i> y <i>Odisea</i> en adaptaciones destinadas a jóvenes: especificidad y “escolarización” del género épico.	629
Gustavo Veneciano - El carácter discursivo de la sentencia judicial en el imaginario socio-jurídico de la epopeya griega arcaica	639
Mariana Ventura - Épica y bucólica en Quintiliano 10. 1	649
Brunno Vieira - La <i>Farsalia</i> como <i>Romana carmina</i>	659
Martín Vizzotti - La representación poética de la historia en <i>Pharsalia</i> VII	668
Ramiro Esteban Zó - El personaje bryceano como héroe sentimental	677
Víctor Gustavo Zonana - La dimensión épica del <i>Orfeo</i> (1944) de Rosamel del Valle	687
María Isabel Zubiría - ¿Espacio o creación en el ‘Paraíso perdido’ de Milton?	697



Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*

Elena Calderón de Cuervo
Universidad Nacional de Cuyo

Conferencia Plenaria

La presente exposición no pretende el rango de un enunciado científico sino que, más modestamente, intenta señalar algunas notas sobre esta impresionante obra de la literatura Hispanoamericana, *La Christiada* de Diego de Hojeda, que es precisamente la que ha convocado este encuentro; y pretende hacerlo precisamente, desde el aspecto que siempre se le ha reprochado: su abultado aparato doctrinario y especulativo.

En este sentido, a la lectura atenta del texto, una pregunta surge inmediatamente: ¿por qué Hojeda escribía desde estas antárticas tierras una epopeya más, y por qué una epopeya sobre la vida de Cristo, aumentando groseramente el número de epopeyas y de vidas de Cristo que colmaban las literaturas del Viejo Mundo desde hacía más de cincuenta años? Y más aún, una obra que aumentaba notablemente el grado de complicación de su composición debido al abultadísimo aparato doctrinario que la justificaba.

El análisis y la ponderación del complejísimo estatuto semántico del poema nos impide una respuesta simplista que tampoco puede satisfacerse en razón de su contexto: el perfil social de los virreinos hispanoamericanos no fue el mismo que el de los otros virreinos españoles de Nápoles y Cerdeña que habían dado origen, en las artes, nada menos que al *itálico modo*. En América, por el contrario, se estableció una sociedad con una organización cultural netamente clerical, compuesta por una gran masa india - sobre la que se ejerció una decidida política de pedagogía cristiana-, los conquistadores y sus milicias y un pequeño grupo en torno al virrey que no siempre fue de la aristocracia peninsular. Estos eran los estamentos laicos de la sociedad hispanoamericana. Estaba, además, el grueso cuerpo de la vida conventual sobre la que recaía el peso de la impronta cultural de los pueblos fundados. Los sucesivos Concilios de la Nueva España y del Perú, llevados a cabo tanto por el Patronato como por las órdenes religiosas, le dieron a la organización política de América el mismo sentido que la Misión: el objetivo de ambos fue la derrota de la idolatría y la instalación definitiva de una sociedad cristiana nueva.



Bajo este espectro, si bien no se puede hablar de teocracia, sí se puede afirmar que la sociedad americana fue decididamente confesional. Por otra parte, los objetivos del gobierno español en Indias se pueden deducir de los fines para los cuales fueron creados los virreinos. De acuerdo con F. Morales Padrón (*Historia General de América*. Madrid, Espasa Calpe, 1982. T.II, p371sq.) estos fines, íntimamente ligados entre sí eran: 1. Religión 2. Buen Gobierno; 3. Administración de Justicia; 4. Buen trato a los indios. En esta forma, agrega Morales Padrón, “las indias se constituyeron en un **estado confesional**, que exigía la abolición de ritos antiguos, que no toleraba la presencia de otras religiones y que mantenía una permanente vigilancia en lo religioso (...) la España de los Austrias fue testigo en América de una total identificación del estado con la Iglesia” y contó con esta como primer y fundamental factor de cohesión y coordinación cultural. Habrá que señalar, además, que en este espectro religioso de la sociedad del Nuevo Mundo, la actitud replegada, defensiva e intelectual de la Europa católica cedió paso a una actitud popular en el mejor de los sentidos, más vital y dinámica acorde con el programa de la evangelización en América.

Al no haber entonces, una literatura de corte, ni una actitud contrarreformista, los géneros literarios emergentes de la estética barroca peninsular, se abroquelaron más tranquilamente en los géneros más “populares” de la época, esencialmente didácticos e historiográficos: la crónica y teatro evangelizador fueron los modos propios de América y, en la línea de moldes importados, el género mayor cultivado en el espacio americano fue sin dudas la comedia: mientras en la Península se multiplicaban *ad infinitum* los dramas (políticos, morales y teológicos) la comedia hispanoamericana, particularmente la mexicana, reflejó la sociedad de aldea del Nuevo Mundo. No había público para el drama y lo cómico impregnó, aún y muy a la manera medieval, las representaciones de carácter religioso. Es cierto que se escribieron numerosísimas epopeyas en América y las tres más logradas en lengua española se debieron a nuestro suelo: *La Araucana*; *el Bernardo del Carpio* y *La Christiada*, pero ninguna estuvo destinada a un público criollo y de hecho las tres se editaron en la Península. No quiero decir con esto que el espacio de producción no incidiera en la formulación de sus aspectos constructivos. Es *La Araucana*, sin dudas, la que deja establecidas las modulaciones que el género adopta en el ámbito americano a la vez que dibuja el eslabón entre la épica renacentista (Ariosto y la serie de los Orlandos) y la primera historiografía de Indias; y no solo en lo que respecta al plano temático emergente del descubrimiento y conquista sino en las inflexiones retóricas de su formalización, especialmente en la presencia señera del historicismo



autobiográfico. Pero la organización de la *inventio* en relación con un sistema de presupuestos teóricos pretextuales habrá que buscarla en el espacio de la recepción.

Y entonces allí poder descubrir qué entendían al leer el poema de Hojeda, los García Hurtado y el Marqués de Montesclaros, qué leyó el rey, don Felipe III y don Jorge de Tovar, y su escribano de cámara, Antonio de Olmedo y todos los que aprobaron y exaltaron esta obra. Y qué leyó, en fin, Lope de Vega y Carpio al punto de llamar a nuestro fraile “sacro Apolo” e “historiador sagrado” y, “en el orbe distinto, nuevo David y Evangelista quinto.”

Con fecha de 1611, en Sevilla y en la imprenta de Diego Pérez, aparecía *La Christiada* escrita por el Padre Maestro Fray Diego de Hojeda, regente de los estudios de Predicadores de Lima, que trata de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador. Y con sello del rey, don Felipe III, se daba licencia, y facultad para le imprimir, y privilegio por veinte años (...) a este libro, compuesto en octavas, con mucho trabajo, i estudio; recogiendo lo que en tantos años de Maestro y Letor en Teología avías alcanzado, procurando de intento, el modo, i estilo con que se recibiese, i leyese, i con este modo se levantase el alma a la contemplación, i devoción de la vida y muerte de Christo. Y con esta misma intención de tratar la vida de Cristo en verso heroico, “otavas”, por el sujeto merecedora de altísima veneración y por el estilo antiguamente estimado, se la dedica el mismo Hojeda al *Ecelentísimo Señor don Iuan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros i Virrei del Perú*,

La dedicatoria a un Príncipe, el *genus* sublime y la historia de la vida de Cristo hablaban a las claras de un poema heroico: se leía una epopeya y con esto, la referencia a toda una serie de presupuestos teóricos quedaba instalada.

Conviene recordar que la esencia de todo género literario señala la presencia señera, constitutiva de una supraestructura finalista, en la medida en que ese fin que informa la obra poética justifica, por así decirlo, no sólo su sentido sino sus aspectos constructivos. De otro modo, la teoría de los géneros se vería agredida en aquellas producciones en las que la ausencia de ciertos rasgos histórico-estéticos determinados, entendidos como inherentes al género en sí, producen una variación sensible en la forma poética. Si se admite, entonces, una consideración de los géneros que esté subordinada a los períodos que la Historia determina para los movimientos estéticos, el verdadero valor de una obra literaria cede el primer plano a lo meramente aspectual y contingente o se agota en el planteo de una distinción dada. Surge así, la



cuestión de si estas producciones son, cabalmente, géneros literarios o han sido incluidas en la denominación por un exceso de analogía. Ahora bien, si por un lado, aceptamos que el factor histórico incide sobre la obra poética a partir de aquello que denominamos su contexto, no es posible admitir, por otro, que la contingencia de la órbita social de una obra sea la que determine su esencialidad genérica aunque haya que aceptar, de todas maneras, que el conjunto de rasgos propuestos a partir del contexto expliquen la resolución estética de los fines. De allí entonces, que nuestra referencia a la *Poética* se vuelva forzosa. Y esto por dos razones: en primer lugar porque la epistemología y hasta una cierta propedéutica literaria nacen con la *Poética* y, en segundo lugar porque la cultura que se instala en los virreinos americanos, en torno al Patronato y a la vida conventual, está fuertemente abroquelada en el pensamiento clásico impuesto por el último Humanismo, el Humanismo postridentino, aún cuando la lectura de Aristóteles era aún una lectura latina, es decir, apuntalada en el utilitarismo de Horacio y Quintiliano.

En lo que respecta a la epopeya, Aristóteles dice que “es el arte de imitar en hexámetros”, haciendo referencia al tipo de verso con el que se construye, que es el apto para la narración histórica. Y aclara más adelante: “es imitación de hombres esforzados, en verso y con argumento”(49b9-10). No especifica la causa final – como lo hace con la tragedia- y solo le atribuye el fin del arte en general: “para que como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio” (59^a17-21). Pero esta parquedad en lo que respecta a la definición de la epopeya debe atribuirse, sin dudas, al carácter fragmentario de la *Poética*, al que también atribuímos la ausencia de mayores referencias a la comedia, prometidas en el capítulo 5. No obstante no haber dado una definición completa de la epopeya, cuando se refiere a la jerarquía de los géneros en el capítulo 26, dice Aristóteles que la epopeya es superior a la tragedia porque “está dirigida a espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos” marcando la diferencia con la tragedia y su finalidad catártica(62^a2-4). Hay pues, de manera implícita, un fin preestablecido que tiene que ver con una cierta dignidad del receptor y sus motivaciones. Esto nos permite entender, con Aristóteles, que los géneros literarios son aquellas entidades artísticas que se ponen al servicio de los fines del hombre aún cuando queda claro y sin contradicciones que el arte en su necesidad constructiva no exija otra finalidad que la de su misma razón de ser, tal como queda expreso en la noción misma de *tekné*.

En el mundo cristiano, los géneros siguen el esquema clásico, esquema que perdurará hasta, inclusive, la Ilustración. La diferencia, no menor, radica en que el fin último del hombre para el



cristianismo es Dios mismo y la llegada a Él implica un programa de salvación. Programa que está pautado por la vida sacramental: tiene su iniciación en el bautismo y su coronación en los Misterios del Gólgota. Y esta fidelidad al programa teleológico cristiano es lo que da esa inmensa libertad y unidad, al mismo tiempo, al canon estético cristiano. Es lógico pensar que el genio cristiano se abocó, en un primer momento, a la exégesis de las verdades evangélicas y que la producción estrictamente literaria encontró en la tradición greco-latina, un oponente difícil de asumir. En este sentido, la epopeya fue sin dudas, el ejemplo más claro del esfuerzo que la primitiva poesía cristiana hizo para levantarse frente a la jerarquía aplastante de los modelos paganos. La primera obra importante de este tipo es el *Evangeliorum Libri Quattuor* del poeta hispalo Juvenco, compuesta hacia el 330. Esta obra inicia una larga serie de poemas bíblicos, latinos en un primer momento, y que tienen un gran valor en orden al discurso crítico: todos toman como modelo a la *Eneida* y, a partir de allí, la utilización del hexámetro, la dedicatoria al príncipe, la invocación, la configuración del héroe y hasta la formalización de una idea política y religiosa seguirán al modelo virgiliano.

Dado el carácter finalista que el cristianismo impone a la obra de creación, la reflexión filosófica sobre el arte casi no se deslinda de una suerte de comprobación de sus fines hasta, inclusive, el *cinquecento* italiano. Y, en lo que respecta al Renacimiento y Barroco español, se observa, también una tardía aparición de las poéticas en lengua vulgar, lo cual revela a las claras un largo período de tanteos y ejercicios a través de los cuales el verso español va adaptándose a las nuevas corrientes italianizantes. Antonio Vilanova en su trabajo sobre los *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, señala que, si por un lado hay una proliferación de las poéticas latinas: Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palmireno, Francisco Sánchez (el Brocense) con una dedicación casi preeminente por los géneros didácticos y moralizantes, no ocurre lo mismo respecto de la producción poética propia. Hay pues en España pocos teorizadores vernáculos. Los más importantes son, sin dudas, Alonso López, llamado el Pinciano, autor de la *Philosophia Antigua Poética* y Francisco Cascales y sus *Tablas Poéticas*. Ambos reciben una fuerte impronta italiana, particularmente de Antonio da Tempo y sus comentarios a Petrarca, de Gian Giorgio Trissino, Girolamo Muzio y de Ruscelli, entre otros, cuyas obras constituyen, básicamente, una suerte de manual del verso y la versificación italiana.

A las inflexiones italianizantes del verso hay que agregar, en este período y formando parte del mismo paquete, la promoción de textos griegos (de producción y de crítica) tanto como la



preeminencia de las *Metamorfosis* de Ovidio. Si los primeros introducen a Platón y a los pitagóricos y dan lugar a la aparición de una literatura en cierto sentido esotérica, Ovidio aporta la mayor parte del imaginario poético de la época y casi la totalidad de las figuras nocturnas e infernales.

Hay, además, tres factores históricos-culturales entre los siglos XVI y XVII que modifican sensiblemente el funcionamiento interno de los grandes géneros en la Península y que van a tener una influencia capital en la configuración del canon hispanoamericano. Nos referimos concretamente al ya mencionado Humanismo derivado del Concilio de Trento; a la preponderancia de la Retórica como ciencia rectora no sólo de las ciencias teóricas sino y muy especialmente, de las letras y de las artes plásticas (pintura); y a las producciones tanto como a las disquisiciones críticas del Torquato Tasso a quien debemos considerar el mentor de Aristóteles para el siglo XVII.

En el primer caso, el Humanismo de Trento, de neto corte jesuítico, significó, por un lado, la reivindicación de la inteligencia católica deprimida por efecto de la Reforma y propugnó, por otro, la aparición de una abundantísima literatura religiosa en lengua vulgar que dio espacio a lo que se conoce como Humanismo devoto, corriente que tuvo en España representantes de inmenso prestigio tales como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León e inclusive los místicos: Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Esta literatura se erigía, en primer lugar, como una propuesta “actualizada” de la Teología y Doctrina cristiana y se insertaba en el programa de la *Propaganda Fide*.

Impuso, además, este último humanismo, una iconología basada en el Cristo histórico, tras la que se alinearon las numerosísimas *Vitae Christi*, y de manera especial, nuestra *Christiada*. Señalamos en segundo lugar, la preponderancia de la Retórica. La interacción de la Retórica y la producción poética se daba ya en el mundo pagano, pero se vuelve preeminente con la Literatura cristiana. Así es fundamental su presencia en la baja y alta edad media ya que se asocia con un arte que lleva implícita esa condición propagandística del cristiano: la evangelización es el primer postulado que impone la ley de la caridad. La intención persuasiva, es, entonces el principio constructivo y como el alma de la poesía. Esta impronta persuasiva opera, entre otros, en dos aspectos fundamentales de la producción poética: uno, la presencia textual del sujeto poético. Esta inflexión de la enunciación en el texto no es de corte



aristotélico, pero es una licencia que el poeta cristiano toma con el fin de, al aproximar la voz creadora a la recepción, darle a la intención persuasiva una mayor efectividad.

Yo pequé, mi Señor, y tú padeces;
Yo los delitos hice, y tú los pagas;
Si yo los cometí, tú, ¿qué mereces,
Que así te ofenden con sangrientas llagas?
Mas voluntario, Tú, mi Dios, te ofreces;
Tú del amor del hombre te embriagas;
Y así, porque te sirva de disculpa,
Quieres llevar la pena de su culpa. (L.VIII:44)

En la implementación de esta primera persona, que asume en ella al género humano, se aprecia la presencia señera de las *Confesiones* : *cui narro haec?*

Neque enim tibi, Deus meus; sed apud te narro haec generi meo, generi humano, quantulacumque ex particula incidere potest in istas meas litteras.

Et ut quid hoc?

Ut videlicet ego et quisquis haec legit cogitemus, de quam profundo clamandum sit ad te.
(*Conf.* 2.3.5)

Fórmula y expresión de la subjetividad que encuentra en Dante quizás uno de sus mejores maestros.

El otro aspecto ordenado por la Retórica, es la particular organización de la *tópica* que permite introducir elementos de la mitología griega y romana tanto como de la novela de caballerías. Ahora bien, esta presencia de lo fabuloso o maravilloso se permite en un acuerdo tácito con la recepción y siempre y cuando no traicione la *doxa* ni el credo del receptor: habrá que entender la fabulación en relación con el *ethos*, es decir, con el sentido paradigmático y aleccionador sobre el que está montada la creación poética. La presencia de lo maravilloso, tanto como de lo celestial o lo demoníaco permite al poeta distinguir con absoluto rigor los campos morales sobre los que está montado el sentido teleológico de la obra. Podemos afirmar, de acuerdo con esto, que, desde la retórica se da un “protocolo de escritura” que establece una cierta *dispositio*, en orden tanto a la enunciación como a la formalización de la argumentación; y un “protocolo de lectura”, es decir, un “chequeo” de los efectos de la persuasión que van a ir



dando origen, lentamente, al comentario o exégesis de los textos (siempre a cargo de esa primera persona) a la manera de la hermenéutica bíblica.

El último de los factores señalados lo hemos atribuido a la obra de Torquato Tasso, tanto de su epopeya, *La Gerusalemme liberata* como de los *Discorsi sul poema heroico*. Es evidente que la filosofía poética expuesta en los *Discorsi* toma como texto de referencia la misma *Gerusalemme* o quizás también, gran parte de la *Aminta* lo que hace que muchas de sus reflexiones sean en gran medida una justificación de los aspectos originales y en cierto sentido transgresores de sus propias obras. No obstante, los *Discorsi* fueron sin duda la lectura que el Humanismo devoto y contrarreformista hizo de la filosofía poética clásica. Y, en este sentido, dos son las aporías principales sobre las que Tasso observó el problema de la poesía:

1. El problema del fin y utilidad de la poesía lo que supuso un arte puesto al servicio de la recepción. Esta preeminencia de la recepción por sobre los otros aspectos tiene su origen en la valoración que el clasicismo barroco hizo de la contemplación, actividad en absoluto superior a la propia labor del artista: no es el *teknites* sino el *theatés* el factor preeminente de la creación estética y sobre el que está puesta toda la validez universal del arte.
2. Si la poesía se postula como una filosofía es porque se constituye como un modelo a cuyo servicio habrá que entender el esfuerzo de la *inventio* y la incorporación de lo maravilloso.

La lectura que el Tasso hizo de la *Poética* está pues, basada en la *Ética* y en la *Dialéctica* y por esta razón se desplaza el problema de la imitación y de la originalidad en beneficio del *telos* y el *ethos*. Habrá que esperar el subjetivismo romántico del siglo XIX para que la reflexión estética recaiga sobre los problemas de la creación poética y, de acuerdo con esto, mimesis y originalidad sean los conceptos puestos a consideración.

Si estos eran, en términos generales, los presupuestos poéticos que se exigían para que, según el rey, *por el modo y estilo con que se recibiese y leyese y con este modo se levantase el alma a la contemplación y devoción de la vida y muerte de Cristo*, ¿cuáles eran aquellos otros supuestos teóricos que hacían que *el dicho libro fuera de mucha utilidad a la República* y al punto tal que permitieran al mismo rey don Felipe *a dar licencia, y facultad para le imprimir y privilegio por veinte años?*



Fiel al modelo virgiliano, *La Christiada* está compuesta de doce libros. Estrictamente centrada en los requisitos del género y en el tiempo real de una jornada y media, relata la Pasión de Cristo desde la última Cena hasta el enterramiento:

Y cuando estos misterios acabaron
tristes en el sepulcro lo dejaron.

Sobre la base de este riguroso tracto histórico, el poeta acumula un impresionante y complejísimo aparato doctrinario que tiene por objeto actualizar y resignificar el misterio del Gólgota desde el programa de gobierno que justificaba la instalación del sistema de los virreinos americanos. Así entonces, siguiendo los requerimientos del género, el autor instala en forma de tropos o figuras literarias los principios teóricos en función de los cuales expondrá su cosmovisión político-religiosa.

Ya se vio cómo Hojeda dedica su poema al marqués de Montesclaros, a quien elogia por sus condiciones de gobernante. Luego de instalar el eco virgiliano desde el primer verso: *Canto al Hijo de Dios, Humano y muerto*, las estrofas 3 y 4 del Libro primero se dirigen al Marqués:

Tú, gran marqués, en cuyo monte claro
la ciencia tiene su lugar secreto,
la nobleza un espejo en virtud raro,
el Antártico mundo un sol perfecto,
el saber premio y el estudio amparo,
y la pluma y pincel dino sujeto:
oye del Ombre Dios la breve historia,
infinita en valor, inmensa en gloria.

Verás clavado en Cruz al Rey eterno:
míralo en cruz y hallarás qué aprendas;
que es una oculta cruz el buen gobierno,
y en tu cruz quiere que a su cruz atiendas.
Aquí el celo abrasado, el amor tierno,
de rigor y piedad las varias sendas
por donde al cielo un príncipe camina,
te enseñará con arte y luz divina.



Es entonces, el tópicus del Príncipe, asociado a la figura de Cristo que reina desde la Cruz y fuertemente abroquelado en la filosofía de Santo Tomás, el cauce por el cual Hojeda expone sus principios de buen gobierno. Las condiciones naturales de Montesclaros de nobleza y sabiduría son el *pendent* de la prudencia que habrá de llevarlo a la contemplación del Crucificado para, de cruz a Cruz, comprender con seguro golpe de vista las sendas de *rigor y piedad* que han de ser el camino que asegure su conducción.

En la palabras que dirige Hojeda a Montesclaros, por su *ilustrísima sangre, respetada entre los grandes de España*, y que aparece como dato cotextual, luego de la serie de aprobaciones - desde la del Rey a la de Fray Agustín de Vega- el autor justifica esta dedicatoria por tres razones que especifica puntualmente:

La primera: *por la Sabiduría y gran conocimiento que de buenas letras ha comunicado Dios a vuestra Ecelencia, que de esto deben ampararse los libros que desean con razón perpetuidad*

La segunda: *porque quien ha gobernado los dos reinos de las Indias Occidentales, i el archivo de sus tesoros, Sevilla, con tanto acertamiento y prudencia, es justo se le ofrezca por espejo, la fundación i acrecentamiento i premio del reino del Salvador, Rey de reyes verdadero.*

La tercera: *el ver a vuestra Ecelencia tan aficionado a pobres en las primeras provisiones deste Reino y tan reto distribuidor de la justicia en las segundas de Chile impelió mi deseo para poner en manos de Príncipe tan justo y misericordioso, la unión más admirable de la Justicia i Misericordia de Dios.*

Hojeda exalta en Montesclaros sabiduría, prudencia y justicia considerándolo como una encarnación particularmente elevada de la virtud humana en general, como un hombre que por la excelencia de su gobierno da pruebas de haber salido victorioso de sobrehumanas pruebas a las que sólo está expuesto el poderoso. Y si Santo Tomás termina su *Tratado del principado político* afirmando que *el soberano, por haber ejercido fielmente el divino oficio de rey en su pueblo, tendrá por recompensa el estar más cerca de Dios* (Reg. Princ. I,8), Hojeda reclama para Montesclaros como justo premio el *Reino del Salvador, Rey de reyes verdadero*.

De esta manera, el poema se propone como un manual del buen gobierno recuperando aquel dato esencial de la categoría épica y que había inspirado tanto a Homero como a Virgilio pero



que se había perdido con la saga novelesca de los Orlando del Renacimiento, de Ariosto, Boiardo y Luigi Pulci.

Como complemento del tópico central del Príncipe y asociado a la figura del Cristo paciente, se desarrolla en el poema el simbolismo de la corona:

El dato iconológico de la corona despliega su sentido en tres direcciones: su situación en el vértice de la cabeza le confiere una significación preeminente: comparte no solamente los valores de la cabeza, cima del cuerpo humano, sino también los valores de lo que rebasa la propia cabeza, el don venido de lo alto. Su forma circular indica la perfección y la participación en lo sobrenatural, cuyo símbolo es el círculo; une en el coronado lo que está por debajo de él y lo que está por encima, pero marcando los límites que, en el Príncipe separan lo terreno de lo celestial, lo humano de lo divino. Es decir le recuerdan al rey que es hombre y que como tal gobierna y que, al mismo tiempo, su poder viene de Dios y a Dios debe ser remitido. Esta constante doble referencialidad de la corona inspira la larga descripción de la coronación de espinas del Libro IX:

Y determinan darle una corona
que el reino imaginado represente,
y como a rey adorne su persona,
y como a rey culpado le atormente;

Si por un lado el dolor que causa la incrustación de la corona es en Cristo el dato de su más patética humanidad:

¡Oh gran dolor! Entraban las espinas,
y algunas al entrar se despuntaban,
otras las sienes de Jesús divinas
y el sagrado cerebro traspasaban;
otras con reverencia más beninas
entre el cuero y la carne se engastaban;
y otras de más aguda fortaleza
al hueso se arrimaban con presteza.



Pero, por otro, es precisamente ese “dolor” “mi ganancia”: *ésta en el modo, aquél en la sustancia.*

La corona representa en Hojeda la plenitud de la monarquía:

Que si bien de espina te ciñeron,
como a su rey al fin te coronaron,
y aunque de tu poder mofa hizieron,
humildes obediencia te juraron;
bien sé que con las manos te hirieron,
más luego las rodillas te hincaron;
cetro de escarnio y púrpura tuviste,
pero con ella y él resplandeciente.

No es una mera ni arbitraria alegoría poética la que ofrece Hojeda en este retrato iconográfico del Príncipe, al que lo adorna con los atributos de la Pasión y, como a tal también, lo enfrenta con la Muerte, única Soberana del tiempo:

De rutilante púrpura vestida,
y por mofa vestida se le ofrece,
y una caña por cetro recibida,
con que el rostro le hieren, aparece:
es muerte que la cruz venció a la vida,
y así la cruz en ella resplandece;
crucificada viene: ¡oh muerte fiera!
Dios te ve, Dios te teme y Dios te espera.

Quizás estas octavas significan el memento homo del príncipe. Ante la presencia de la muerte ha de vivir y reinar el soberano y esta idea está en toda la poesía político-teológica de la época.

No exclama acaso el infeliz Segismundo

Sueña el rey que es rey y vive

con este engaño mandado,

disponiendo y gobernando,

(...)

y en cenizas los convierte



la muerte (¡desdicha fuerte!)

¿Que hay quién intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?

Todo soberano ha de vivir de cara al trance final de la Muerte, en cuyo juicio encontrará la ponderación definitiva de su gobierno. Dante en el Canto 18 del *Paraíso* divisa a los reyes justos bajo la figura estelar del águila

Diligete iustitiam fue el primer verbo y el primer nombre que dibujaron. *Qui iudicatis terram* fueron los últimos... Y vi descender otras luces allí donde estaba la parte superior de la **M** y quedarse allí cantando, según creo, el bien que las atraía. Después, como al golpear tizones encendidos brotan innumerables chispas, que los tontos suelen tomar por augurios, parecióme ver brotar de allí más de mil luces y subir, cuál más, cuál menos, tal como las había distribuido el sol que las encendió y, fija cada una en su lugar, representar claramente la cabeza y el cuello de un águila”(Parad. 18: 88-108)

Interpretar estas imágenes, tanto en Dante como en Hojeda, en un sentido más o menos figurado, es interpretarlas mal. Su fundamento es cabalmente una visión del más subido realismo político en cuanto a los riesgos que de ordinario acechan al soberano y de la casi sobrehumana dificultad que entraña la tarea de dar cumplimiento a la justicia distributiva.

Esta manera de presentar al soberano admite los contenidos de la más patética humanidad y ubica el tópico del príncipe como centro y fin de todo el drama del Gólgota. Tanto en el plano estructural como en el semántico, la condición humana llega a tener, en el poema, el alcance de una tesis. Este aspecto del poema que, por otra parte ponía en evidencia un tema de gran actualidad en el horizonte religioso europeo, venía a insertarse en el programa político del Patronato que aunaba todos sus esfuerzos en la lucha contra la idolatría en afán de rescatar tantas almas del poder de los demonios temidos “del Pirú(...) que en luzientes culebras se mostraron”.

No puede obviarse esta referencia política del poema, pues el poeta americano – y Hojeda lo era con toda la decisión de su voluntad- no era solamente hombre de su época que advertía que los tiempos habían acelerado su final, sino un convencido militante del imperio. Fue Donoso



Cortez quien dijo que detrás y en el fondo de una gran política late un fundamento religioso. La formación teológica de nuestro dominico le permitió comprender que la argamasa que une las virtudes del príncipe en el contexto del dinamismo moral es religiosa y un gran imperio no puede afianzar sus fundamentos si no conserva la integridad de su fe.

Para terminar, es importante señalar que la epopeya de los siglos XVI y XVII fue de suyo un género inauténtico, ocupado más en transmitir una idea que en captar el sentir de una civilización. Para ver nacer el genio épico en Hispanoamérica, con toda la carga emotiva y profética de su ethos viril y guerrero, habrá que esperar el canto elegíaco del *Martín Fierro*, y preguntarnos, con Jorge Manriquez *qu'e se fizo aquel imperio* y ver con la misma musa épica que inspiró a Homero y a Virgilio a cantar sus furias y penas,

cómo brotan las quejas de su pecho,
como un lamento sentido;
y es tanto lo que ha sufrido
y males de tal tamaño
que reto a todos los años
a que traigan el olvido.

(*Vuelta*.I,18)



Mihi Nova Nobilitas Est *

Rubén Florio
Universidad Nacional del Sur

Conferencia Plenaria

El título de esta breve exposición proviene de la supuesta arenga de Mario a sus tropas (*ca.* 107 a. C.), según la recreación de Salustio en el capítulo 85 de su *Guerra de Yugurtha*. En ese discurso, marcadamente epidíctico, Mario consigna los atributos del llamado *homo novus* –un hombre carente de linaje familiar heredado–, comparándolos con los de la degradada nobleza de su tiempo. Si bien no posee educación refinada ni puede alardear de máscaras funerarias de ancestros (*imagines*) que ocuparon cargos públicos, este modelo de nuevo paradigma heroico, este ‘hombre desconocido’ exhibe una notable *virtus* marcial, cuyos trofeos ha ganado personalmente en cada batalla, al frente de su ejército y de frente a los soldados enemigos; *virtus*, además, cuya fuerza se alimenta de una insobornable integridad moral.

El extenso parlamento coloca a consideración de los oyentes dos estilos de vida contrapuestos, con inmediata consecuencia en el ámbito individual y en el colectivo. La comparación de Mario entre sus cualidades morales y las de la nobleza de su tiempo es parte de un discurso de doble intención. Elaborado por un autor, Salustio, que compone su *Bellum Iugurthinum* después de unos 60 años de pronunciada la arenga de Mario, tales comparaciones de excelencia y superioridad moral sobrepasan el marco de referencia temporal e individual, para extrapolarse al institucional de fines del siglo II a. C., en primer lugar, y, en segundo, al de la época de Salustio, donde, pocos años antes de la publicación de esta narración histórica (hacia el 40 a. C.), Lucrecio había producido una distinta, pero también profunda, apelación moral con su *De Rerum Natura*.

El vehemente discurso también consigna la insoslayable irrupción social de un hombre que no pertenecía a la clase patricia; Mario carece de títulos y de antepasados nobles, pero es dueño de un talento político sobresaliente y de una calidad espiritual de antaño, la que había cimentado la república romana, la que le gana el favor del ejército.

Como corolario de sus palabras, Mario declara con orgullo que posee una nueva nobleza: “la mía es una nueva nobleza” (*mihi nova nobilitas est*, 85.25); afirmación que conlleva una tácita



comparación de superior valía con respecto a la detentada por la clase patricia de sus días; comparación que se encarga de solicitar a sus tropas, cuando desafía:

“ahora, ciudadanos, comparadme a mí, un hombre nuevo, con la soberbia de aquellos”
(*comparate nunc, Quirites, cum illorum superbia me hominem novom*, 85.13).

Este discurso repercutió larga y silenciosamente en la configuración de modelos heroicos posteriores de la literatura latina. Para no abundar, solo citaré un ejemplo: en el instante previo al comienzo de la batalla final, Eneas lega a su hijo, Ascanio, su patrimonio máspreciado (*Aen.* 12.435-436): “*disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortunam ex aliis*”, frase que me permitiré traducir: “Aprende de mí, hijo, el esfuerzo del coraje verdadero, de otros lo que les regaló la fortuna”. La *Eneida* destaca la novedad heroica y humana de Eneas a lo largo de toda la narración. Obviamente, Eneas lega lo que conoce y por lo que es conocido, se ha ganado luchando y distingue: *virtus*. Esa apretada síntesis de un verso y medio recoge e invierte la censura de Mario a la degradada nobleza de su tiempo (imposibilitada de recibir de sus antepasados –porque no se transmite ni recibe como si fuera un bien material– la cualidad que Eneas enseña a su hijo) y, al mismo tiempo, confirma la relación que Mario había señalado entre esfuerzo denodado y *virtus*:

Sus antepasados les dejaron cuanto les era posible: riquezas, retratos, pasado glorioso; no les dejaron virtud, no podían: es el único bien que no se puede dar ni recibir. [...] el esfuerzo es propio de hombres¹.

Si –resumiendo juicios de Hegel, Eliot, Bertini, Martin-Gaillard–² consentimos que la épica es el género literario que preanuncia o acompaña el nacimiento y la afirmación de nuevas civilizaciones y de nuevos pueblos con sus héroes y, por lo tanto, el representante más cabal de su espíritu, no hay dudas de que la *Eneida* identificó para siempre la idiosincrasia de un pueblo, el romano; pero no podía identificar satisfactoriamente al pueblo cristiano, si estamos dispuestos a convalidar el juicio de Conte: “the epic code is the medium through which society takes possession of its own past and gives that past the matrix value of a model”³.

Los cristianos, formados en la escuela pagana y, por consiguiente, profundos conocedores de los textos clásicos –los latinos, en particular–, advirtieron la necesidad de contar con una literatura que transmitiera los valores de la nueva fe, cuya representación ejemplar era la gesta de Cristo. El poder imperial, por su parte, los percibió como bárbaros (gracias al apelativo *xristianós*, a sus vicios lingüísticos, a sus creencias, a las escandalosas costumbres que se les atribuían) y ellos, a su vez, si



bien se sintieron romanos, se consideraron distintos de los romanos que llamaron paganos: aquellos que no repudiaban la antigua religión. Los cristianos se sintieron ‘hombres nuevos’ por profesar una creencia que los distinguía de quienes no la practicaban. La épica, pues, estaba decididamente instalada en ese mundo del siglo IV, si es característica sustancial de la épica un estado de situación en que la razón se encuentra escindida entre totalidades nacionales o espirituales.

Tal contienda se transfirió a gran parte de la literatura del período. Además de la obra de Virgilio, la de Salustio, en general, y el discurso de Mario, en particular, sirvieron a la configuración de los nuevos personajes heroicos del cristianismo. A principios del siglo IV Juvenco marca el objetivo (*Evangeliorum libri quattuor, praef. 19*): cantar la gesta vivificante de Cristo (*Christi vitalia gesta*); gesta verdadera, atestiguada históricamente, a diferencia de la homérica y la virgiliana, narraciones estas –según el texto de Juvenco–, ahítas de mentiras; gesta que, siendo don divino, es entonces accesible a cualquier persona (*praef. 20: divinum populis... donum*); una gesta cuyos integrantes habían sido registrados y difundidos, siglo tras siglo, por sus grandes apologistas, Tertuliano, Minucio Félix y Lactancio⁴, y bien describió Prudencio –teniendo en cuenta las tradiciones fijadas por sus antecesores– en un párrafo memorable de su décimo poema del *Peristephanon* o *Libro de las Coronas*:

la grey cristiana es un ejército de madres, hombres, pequeños, vírgenes que carece de temor... que buscan sucumbir como valientes con gloriosa muerte⁵.

Como el Mario de Salustio, estos militantes tampoco se distinguen por proceder de una jerarquía social superior, ni por su educación, ni siquiera por su talento bélico; es más, carecen de todo tipo de instrucción militar. Esas carencias de destacado reconocimiento social son comprensibles, porque el cristianismo demostró vocación ecuménica y misionera desde el inicio de su propagación, conquistando los estratos más bajos de la sociedad romana: esclavos, desposeídos, soldados; sus fieles –según el himno 2 del *Peristephanon*– son los que recluta el mártir Lorenzo, una tropa de débiles y limosneros⁶.

Prudencio, a fines del siglo IV, fue quien mejor entendió la doble necesidad de los cristianos: contar con una epopeya que recreara el esfuerzo heroico en los dos aspectos que había alumbrado Virgilio con su *Eneida*. El combate de ejercitación espiritual, vivido por Eneas en su travesía de los seis primeros cantos, fue recreado en la *Psychomachia*, intensificado por las aportaciones de los prólogos de los libros 5 y 6 del *De Rerum Natura* de Lucrecio. En cambio, el combate



eminentemente marcial de los seis últimos informó las catorce composiciones del *Peristephanon*, sumando los aportes de la lírica horaciana.

Todos los cristianos que formaron parte de los primeros gobiernos imperiales habían estudiado en la escuela pagana –la única que existía– y habían comprendido rápidamente que debían apoderarse de la enseñanza para transmitir la nueva fe y que la poesía virgiliana era tan exuberante, que podían servirse de ella para construir sus propias obras. Bastaba conocerla como la conocía el común de la gente, con precisión y en detalle (de memoria, según la frase de san Jerónimo, *tenere Vergilium*)⁷; al rearticularla, si se cambiaba el contexto, también se modificaba el mensaje. El fenómeno, desde el ámbito de la literatura, implica una exacerbación del recurso de la escritura como lectura de escrituras (una de cuyas manifestaciones extremas es el centón); desde el ámbito de la política religiosa puede ser descrito como una de-paganización. Jerónimo –como todos los intelectuales cristianos– conocía bien las obras de Salustio; lo recuerda explícitamente en una de sus cartas, dirigida a Pamaquio:

Este honor que antes se transmitía de padres a hijos entre los patricios y solo poseía la nobleza, del que Mario, vencedor de los númidas, de los teutones y de los cimbras fue juzgado indigno porque su familia era reciente...⁸.

La repercusión de ese antecedente se encuentra en la dirigida a Algasia, donde califica al cristiano como nuevo hombre:

Cuando la desesperación parecía extrema, cuando abiertamente era necesario confesar que todo hombre estaba aprisionado en las redes del diablo, el Apóstol –o mejor, el hombre en la persona de quien habla el Apóstol– agradeció al Salvador por haberlo rescatado con su sangre y por haber quitado sus harapos en el bautismo, para tomar la nueva vestimenta de Cristo; y, una vez muerto el viejo hombre, nació un nuevo hombre...⁹.

Este último pasaje consueña –en lo que respecta al tema del *homo novus*–, con otros de la Epístola a los efesios y de la dirigida a los colosenses¹⁰. Pero, a esta exhortación general, los apologistas y poetas cristianos le añadirán el particular recuerdo clásico de la transformación, ganada al precio de un penoso esfuerzo.



Ahora bien, si la Providencia divina había determinado las distintas etapas históricas del mundo hasta arribar a la manifestación plena de Dios –como lo había proclamado Orígenes en el siglo II (*Contra Celsum*, 2.30)–, esos autores y obras paganas podían servir para estos nuevos fines y no debían ser condenadas; tal supuesto tiene una inmediata consecuencia: esas creaciones no eran sino sus hitos previos y formaban parte del plan providencial. La segunda derivación consistió en considerar que esas obras no eran expresiones de una cultura en particular, sino de la humanidad. Por lo tanto, eran fruto de una sabiduría de validez universal. Los poetas –tercera derivación– no habían sido sino ejecutores de un designio superior que les era imposible conocer, pero del que daban cuenta –sin darse cuenta– en algunos pasajes de sus obras. Finalmente, el descubrimiento o revelación de ese designio, cifrado en las obras (trátese de Homero, Virgilio o la Biblia), podía realizarse por medio de un método común a paganos y cristianos: la interpretación alegórica.

Semejante ideología político-religiosa favoreció la conversión en gran escala de toda la cultura pagana, constituyéndose en un singular fenómeno de transferencia o, si se quiere, de transcodificación, entendido como adopción y adaptación del legado cultural pagano al imaginario cristiano; fenómeno que fue bien definido por Jean Bayet, cuando, sobre esa operación ideológica, llevada a cabo por el cristianismo, concluye: "Il reste soi, mais s'intègre dans la société qu'il ronge, et se pose même en successeur"¹¹.

El mejor ejemplo de esta apropiación y transformación se encuentra en la obra del mayor poeta cristiano de la Tardía Antigüedad: Prudencio. Solo citaré dos ejemplos de los incontables que se encuentran en sus poemas, referidos a la apropiación de sintagmas resignificados y a la acción de la Providencia.

El primer verso de su *Psychomachia*, quizás la obra de mayor repercusión en la literatura medieval, dice:

Cristo, tú que siempre te compadeciste de las penurias de la humanidad... (*Christe, graves hominum semper miserate labores*).

Ese verso está construido, con ligera modificación, sobre otro de la *Eneida* (6.56):



“Febo, tú que siempre te compadeciste de las penurias troyanas...” (“*Phoebe, gravis Troiae semper miserate labores*”).

Las dos pequeñas modificaciones (*Christe* por *Phoebe*, *hominum* por *Troiae*) se explican sin dificultad: denotan los disímiles contextos histórico-culturales de ambos autores. La primera no necesita detenida exégesis: la reforma intransigente del cristianismo imposibilitaba la más mínima adhesión a divinidades de una religión que pretendía desterrar. En cuanto a la segunda, consigna el interés ecuménico del cristianismo con respecto a la individualidad nacional. Frente a la penuria de un pueblo (el troyano) aparece la penuria de la humanidad (cristiana). No obstante, si recordamos que se trata del primer verso de la *Psychomachia* y que los autores dedicaban especial atención a principios y finales de obras, no hay dudas de que Prudencio recurrió a la *Eneida*, a su canto sexto, no sin objetivo premeditado. Con ese inicio tan cercano y evocativo de un momento de la *Eneida*, donde se recurre al auxilio de una divinidad para que ilumine el penoso e inminente camino infernal, Prudencio intentó señalar –creemos– que el combate del y por el alma representa, para un cristiano, un *iter durum* o tránsito penoso, como el que había experimentado el héroe troyano por regiones inexploradas (*invia*)¹², afrontando, a la par que los físicos, combates interiores, con sus propios deseos y pasiones. El combate por el alma es también una catábasis, un descenso a los infiernos, donde el alma se enfrenta con sus propias debilidades, donde exhibe, en principio, la cualidad esencial y más alta de todo héroe: no temer la muerte.

En cuanto a la acción de la Providencia, Prudencio no solo le atribuye a la nueva fe la renovación de la agotada Roma de fines del siglo IV, justifica la historia pasada como parte del plan providencial, adhiriendo a la teoría finalista. Cuando Prudencio afirma que, una vez convertidos todos los pueblos en romanos, la sangre se entremezcla, y ese ha sido el objetivo preparado por la divinidad desde el origen de los tiempos, vuelven a resonar los ecos del *imperium sine fine* virgiliano, avalado por el cristianismo. Prudencio llegará más lejos. Sabiendo de las resonancias que seguía despertando en el imaginario de los romanos de su tiempo, inscribirá ese sintagma como parte de la nueva fe, incorporándolo al programa de Cristo:

Y, para concluir, [Cristo] no fija límites ni pone plazos, enseña un imperio sin fin. (*Sym.* 1.541-542: [*Christus...*] *Denique nec metas statuit nec tempora ponit, / imperium sine fine docet*).



Sin embargo, si Prudencio y otros muchos, como Eusebio de Cesarea –tan cercano a Constantino– aceptaron la teoría de una *respublica christianorum*, no todos los cristianos la suscribieron. San Agustín hizo sentir su rechazo en su obra, *Civitas Dei*¹³.

La nueva fe adoptada por los cristianos de los primeros tiempos se realizó bajo una forma de *metánoia* cambio de sentimientos o conversión espiritual, motivo adelantado por Virgilio en la bucólica 5, cuando Menalcas le transmite a Mopso su nueva condición:

afortunado muchacho, de ahora en más, tú serás otro, el sucesor de aquel [Dafnis]
(5.49: *fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo*).

En consecuencia, el motivo de la conversión y el de la nueva condición espiritual reaparecerán en la literatura épica cristiana, puntualizando su nuevo carácter. Prudencio anota esa doble marca al narrar la conversión de Cipriano de Cartago:

“me transformo, del que era antaño, en un distinto y nuevo Cipriano” (*Perist.* 13.59-60: “*fio Cyprianus alter / et novus ex veteri*”).

Esta novedad concierne también a una clase de jerarquía, fundamentalmente social en el pasado, fundamentalmente espiritual en el presente del siglo IV; la *sequela Christi* (o seguimiento de los pasos de Cristo)¹⁴ convierte a sus cultores en *NOBILES*, palabra cuyo sentido laudativo, en latín, no solo habla de celebridad sino también de origen; por lo tanto, implica una marca de identidad, acorde con la raíz del término *nobilis*: las señas (dignas de estima) por las que se conoce a alguien. No es extraño, entonces, que Román incite al verdugo a redoblar los castigos y laceraciones, para lograr su nueva condición de noble, con estas palabras:

“redobla tus esfuerzos contra mis miembros, verdugo, y hazme noble” (*Perist.* 10.138: “*incumbe membris, tortor, ut sit nobilis!*”).

Pocos versos antes no había dejado ninguna duda sobre la distinta relación entre la nobleza cristiana y la pagana:



“No es la sangre de mis ancestros o una ley de la curia las que me hacen noble; es el biennacido credo de Cristo el que ennoblece a los hombres. Si estás indagando, a través de nuestro árbol genealógico, cuál es el origen primero de nuestra cuna, nuestra existencia comenzó en la boca de Dios Padre. Todo aquel que le sirve es auténticamente noble”¹⁵.

Sin embargo, el cristianismo, para demostrar la nueva condición de sus seguidores, su alteridad, no se contentará con una declaración de principios o un acto de resistencia física; a tono con el desprecio por este mundo –en el que se sienten peregrinos a prueba para obtener la recompensa eterna–, intentará superar a los héroes paganos, haciendo de la muerte la ofrenda mayor, al tiempo que logrando su condición más noble. Ese es el sentido de las palabras iniciales del himno que canta la gesta de Eulalia de Mérida, cuya nobleza verdadera consiste en su muerte:

Noble por su estirpe, más noble aun por la talla de su muerte, la santa virgen honra con sus huesos su ciudad, Mérida¹⁶.

Desde el comienzo se marca la diferencia –y preferencia– entre dos valoraciones de una misma persona, la social y la espiritual, o, como sucedía en el discurso del Mario de Salustio: nobleza heredada frente a nobleza ganada por el esfuerzo personal.

El pasaje citado del himno de Eulalia permite apreciar, además, uno de los aspectos capitales del cristianismo militante, el de la obtención de la nobleza a cambio de la entrega de la vida. Es en la muerte donde el cristiano, siguiendo el ejemplo de Cristo, conquista su botín máspreciado: la vida eterna. Este objetivo, que, en nuestra secularizada vida contemporánea, podría parecer desmesurado, al inicio de la propagación del cristianismo se alzó como una revolución contra el sistema de valores imperante. Maurice Testard observa al respecto que el pasaje del paganismo al cristianismo conlleva la abdicación de un orden de valores naturales en favor de un orden de valores sobrenaturales. En este sentido, hasta parece lógico que Prudencio ponga en boca de un mártir la frase:

“que ningún sentimiento de clemencia detenga la crueldad del juez, que el odio del tirano no consienta en ablandarse para negarme la gloria”¹⁷.



Esta gloria –como la llama– se alcanzaba al morir en defensa de la fe.

San Agustín resumirá en una frase decisiva: cree para entender (*Ser.* 43.4 y 9: *crede ut intelligas*), la nueva perspectiva ideológica –largamente acuñada desde Tertuliano–, provocando una profunda arritmia en el edificio de la lógica antigua, pues la facultad intelectual, la convicción razonada quedaba subordinada a una potencia que exigía completo abandono del juicio en favor de una creencia, sin demostración previa. San Agustín avanza bastante más lejos que Mario en su discurso. Si Salustio había propuesto una renovación del sistema ético-político, sin atentar contra la lógica vigente, Agustín proponía una inversión completa de las normas naturales.

“¿Cómo pueden los cristianos entregar la vida por algo que nadie puede demostrar?”, se preguntaron perplejos Marco Aurelio, Luciano de Samosata y Celso¹⁸. Probablemente, porque, para los cristianos, la fe no era –ni es– irracional, sino suprarracional, como había sentenciado Tertuliano hacía tiempo. En este principio estriba la superioridad de la fe sobre la razón. En este sentido, la nueva nobleza, proclamada y buscada por los mártires del *Peristephanon*, no consiste en la conquista de una jerarquía en el rango social romano –como el evocado y buscado por Mario–, sino en la conquista de una nueva categoría espiritual, para acceder a la recompensa más preciada: la vida eterna.

San Agustín insistió en esta novedad humana del cristiano a lo largo de su larga obra, haciendo notar que si Cristo era un hombre nuevo, los que siguieran los pasos de Cristo se transformarían en nuevos hombres y la conversión concedía el acceso a esa nueva realidad ontológica, como lo explicita en una extensa tirada de su *Tratado sobre el Evangelio de Juan*, del que solo citaré un pequeño párrafo:

nosotros somos renovados en lo interior, nos transformamos en nuevo hombre, porque también aquel vino a nosotros como un hombre nuevo (*nos innovati sumus, homo novus facti sumus, quia et ille homo novus venit*)¹⁹.

Juvenco –como señalamos al inicio de esta exposición– había caracterizado la épica cristiana con el término *vitalia* (vivificante), sin posibilidad de engaño, como las del pasado, porque está atestiguada históricamente, al igual que su héroe, *gesta Christi* (la gesta de Cristo), héroe al que Agustín caracteriza como un *homo novus*.



Ambas novedades, un héroe nuevo—un héroe histórico, permiten confirmar las reflexiones de Erich Auerbach, de Philip Hardie y de Walter Johnson. Auerbach advirtió que el nuevo modelo, Cristo, había dislocado los parámetros de la épica antigua, confundiendo el estilo sublime con el vulgar, gracias a la aparición en escena de personas reales de todas las clases sociales, empezando por su figura cimera. Cristo, si bien hijo de mortal y divinidad —como los héroes antiguos— no pertenecía a una clase social elevada²⁰. Hardie, describiendo el fenómeno en su desarrollo progresivo, sentenció: “the history of the epic tradition is the history of the revaluation of the hero”²¹. Johnson, al hablar de Eneas, consignó los cambios venideros: “this is a new hero for a new epic”²².

Así pues, para quien sigue los pasos de Cristo, la fe opera como fuerza que renueva la vida y permite descubrir ese *alter homo* o segundo hombre en cada hombre, inviolable, entero, al que ningún daño, dolor o clase de tortura puede alcanzar, como bien lo describe Prudencio a propósito de uno de sus mártires en trance de tortura:

“te equivocas, verdugo, si piensas que puedes castigarme cuando cortas y destruyes estos miembros destinados a morir. Hay en mí, hay en lo más profundo de mi ser otro hombre, al que nadie puede violentar, libre, sereno, intacto, al abrigo de los acerbos dolores”²³.

Una nueva nobleza para un nuevo tiempo, para una nueva idiosincrasia. Así como cada época tuvo su nuevo héroe —en consonancia con el espíritu de cada pueblo—, el cristianismo forjó su nueva épica a partir de su nuevo modelo heroico, producto de un cambio significativo —o conversión— en la vida de los habitantes del antiguo Imperio, renovado por la fuerza de la fe.

A fines del siglo II o principios del III, el gramático Sexto Pompeyo Festo, a propósito del término “noble”, consignó:

Nobilem antiqui pro noto ponebant (los antiguos utilizaban ‘noble’ por ‘conocido’)²⁴.

La relación con la identidad y la identificación de la persona es evidente.

A fines del siglo II a. C. y, en la nueva era, hacia el III, el reclamo de un nuevo reconocimiento, de una alteridad, se expresó con la misma fórmula: *homo novus*. En ambos casos, por encima de todo, lo que se dirimía entre romanos, primero, y entre romanos paganos y romanos cristianos, luego, fue



el derecho a interpretar el pasado para ganar el derecho a construir el futuro. Es el significado que recoge, transcribe y transmite la *Eneida* (12.821-828), donde, para que fuera posible fundar la nueva comunidad romana, se había exigido a los troyanos adoptar una nueva identidad.

Las palabras que Salustio puso en boca de Mario tenían las características tópicas del discurso épico: se trataba de una arenga, de un general romano, destinada a recordar virtudes marciales, relacionadas con una ética de vida. Aspectos que los nuevos hombres romanos, con una nueva fe, no desestimaron cuando apelaron a la memoria histórica de un pueblo que había sido instruido en los principios fundadores del vaticinado *imperium sine fine*.

Podríamos concluir, citando las palabras de Mario, pero leyéndolas desde el nuevo espíritu:

hae sunt meae imagines, haec nobilitas, non hereditate relicta, ut illa illis, sed quae ego meis plurimis laboribus et periculis quaesivi (85.30): estas son mis insignias, esta mi nobleza, no recibida por herencia, [y ahora me permito transcodificar] como la de quienes carecieron de fe, sino la que me gané en persona, al precio de incontables penurias y batallas.

* Este trabajo ha recibido dos subsidios para investigación, otorgados por la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/I175, y por la Agencia Nacional para la Promoción de la Ciencia y la Tecnología, BID OC-AR PICT2007 n° 1525.

¹ *Iug.* 85.38 [...] 40: *Maiores eorum omnia quae licebat illis reliquere: divitias, imagines, memoriam sui praeclaram; virtutem non reliquere, neque poterant: ea sola neque datur dono neque accipitur [...] viris laborem convenire.*

² G. W. Hegel, *Estética*, Madrid, 1908, I. p. 79; II. p. 331; T. S. Eliot, “¿Qué es un Clásico?”, *Sobre la Poesía y los Poetas*, Buenos Aires, 1959, p. 65; F. Bertini, “La Letteratura Epica”, *Il Secolo di Ferro: Mito e Realtà del Secolo X* (Settimane di Studio del CISAM, XXXVIII), Spoleto, 1991, p. 724; R. Martin-J. Gaillard, *Les Genres Littéraires à Rome*, Paris, 1990, p. 43.

³ G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca and London, 1986, p. 142.

⁴ Respectivamente, *Apol.* 50.1-10; *Octavius*, 37.3-5; *Inst.* 5.13.12-14.

⁵ *Perist.* 10.57-58...65: *grex christianus, agmen imperterritum / matrum, virorum, parvulorum, virginum...*, *quo gloriosa morte fortes oppetant*. El último verso recuerda la cualidad heroica por antonomasia: no temer la muerte.

⁶ *Perist.* 2.141-144: *Tribus per urbem cursitat / diebus infirma agmina / omnesque, qui poscunt stipem, / cogens in unum et congregans.*

⁷ *Ep.* 21.13.19: *nunc etiam sacerdotes dei omissis evangelis et prophetis, videmus... tenere Vergilium.*

⁸ *Ep.* 66.7 (*ad Pammachium*), ed. I. Hilberg, 1910-1918, CSEL 54-55-56: *Quod ante per manus patricis tradebatur et sola nobilitas possidebat, quo Marius, victor Numidiae, Teutonum atque Cimbrorum, ob novitatem familiae putabatur indignus...*

⁹ *Ep.* 121.8: *Cumque videretur extrema desperatio, immo aperta confessio omnem hominem diaboli laqueis inretiri, conversus in se apostolus, immo homo, sub cuius persona apostolus loquitur, agit gratias Salvatori,*



quod redemptus sit sanguine eius et sordes in baptisate deposuerit et novum Christi adsumpserit vestimentum et mortuo vetere homine natus sit homo novus...

¹⁰ Col. 3.9-10: *nolite mentiri invicem expoliantes vos veterem hominem cum actibus eius et induentes novum eum qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius qui creavit eum*; Ef. 4.22-24: *deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem qui corrumpitur secundum desideria erroris renovamini autem spiritu mentis vestrae et induite novum hominem qui secundum Deum creatus est in iustitia et sanctitate veritatis*.

¹¹ J. Bayet, *Histoire Politique et Psychologique de la Religion Romaine*, Paris, 1969², p. 269.

¹² Como el de Eulalia, *Perist.* 3.45: *inde per in via carpit iter*.

¹³ Civ. 2.29: *illic enim tibi non vestalis focus, non lapis capitolinus, sed deus unus et verus nec metas rerum nec tempora ponit, / imperium sine fine dabit*.

¹⁴ *Perist.* 14.83: *"ac te sequentem, Christe, animam voca"*.

¹⁵ *Perist.* 10.123-129 *"absit, ut me nobilem / sanguis parentum praestet aut lex curiae; / generosa Christi secta nobilitat uiros. / Si, prima nostris quae sit incunabulis / origo, textu stemmatis recenseas, / dei parentis esse ab ore coepimus. / cui quisque seruit, ille uere est nobilis"*.

¹⁶ *Perist.* 3.1-5: *Germinis nobilis Eulalia, / mortis et indole nobilior, / Emeritam sacra virgo suam, / cuius ab ubere progenita est, / ossibus ornat*.

¹⁷ *Perist.* 13.65-6: *"Ne qua ferum reprimat clementia iudicem, tyranni / neu sciat invidia mitescere, gloriam negare"*.

¹⁸ Respectivamente: *Meditaciones*, 11.3.2; *Sobre la muerte del peregrino (Per.)*, 13 (en esta obra aparece, lateralmente, Jesús como un vulgar embaucador), y *Contra Celso*, 1.9; 6.11.

¹⁹ *In Iohannis Evangelium Tractatus XXX.7*, ed. R. Willems, 1954, CPL 278, línea 19.

²⁰ E. Auerbach, *Dante. Poet of the Secular World*, New York, 2007, pp. 14-15 [1^a. 1929, Berlin. *Dante als Dichter der irdischen Welt*].

²¹ Ph. R. Hardie, *Virgil*, Oxford, 1998, p. 81.

²² W. R. Johnson, "Dis Aliter Visum: Self-Telling and Theodicy in *Aeneid* 2", *Reading Vergil's Aeneid*, ed. Ch. G. Perkell, Oklahoma, 1999, p. 53.

²³ *Perist.* 5.153-160: *"Erras, cruenta, si meam / te rere poenam sumere, / cum membra morti obnoxia / dilancinata interficis. / Est alter, est intrinsecus, / violare quem nullus potest, / liber, quietus, integer, / exsors dolorum tristium"*.

²⁴ Fest. 74, en R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, 1991, p. 412.



Epica y *romanzo*

Problemas de la teoría épica en el Renacimiento y Barroco

Karl Kohut

Universidad Católica Eichstätt-Ingolstadt (Alemania)

catedrahumboldt@yahoo.com.mx

Conferencia Plenaria

Con la publicación, en 1486, del *Orlando innamorato*, de Matteo Maria Boiardo y, más aún, del *Orlando furioso*, en 1516, de Ludovico Ariosto, empezó una nueva era en la historia de la poesía épica. Si estas obras eran consideradas, al principio, como una revivificación de los poemas épicos de Homero y Virgilio, paulatinamente se impuso la opinión de que se trataba de una nueva variante que recibió el nombre de *romanzo*. Con la traducción de estas obras al español se inició el debate sobre la relación entre el *romanzo* y la épica canonizada. Si bien es cierto que las discusiones españolas se nutrieron de las italianas, también es cierto que no se trató de simples repeticiones sino de reflexiones con un alto grado de originalidad que trasladaron la problemática al contexto histórico nacional. En este artículo deseo analizar estas discusiones teóricas que vacilan entre el rechazo y la adaptación del *romanzo*¹.

La fortuna de Ariosto en España empieza con la publicación, en 1549, del *Orlando furioso* traducido al español por Jerónimo de Urrea. Hasta 1588, iba a aparecer un total de 18 ediciones (Chevalier 1966, 74). A éstas se sumaron las traducciones de Hernando Alcocer (1550) y de Diego Vázquez de Contreras (1585), una traducción de Boiardo por parte de Francisco Garrido de Villena (1555), así como las numerosas continuaciones e imitaciones del *Orlando*. En efecto, los *romanzi* españoles constituyen de lejos la parte más grande de la producción épica de la segunda mitad del siglo XVI².

¹Para la problemática de este artículo, sigue siendo fundamental el estudio de Chevalier 1966. Véanse, además, Buck 1952, Weinberg 1961, Pierce 1968, Caravaggi 1974 y el volumen Vega/Vilà 2010.

²Aparte de los problemas de teoría poética, esta moda conllevaba un problema de género en el sentido moderno de *gender*, puesto que muchos de los poemas se presentaron como una defensa de las damas, con lo que se oponían al culto del héroe masculino de los poemas épicos tradicionales, lo que podría proponer una materia (¿todavía inédita?) para los *gender studies* de nuestro tiempo.



Por una coincidencia curiosa, al mismo tiempo que empezó, en España, el *boom* de los *romanzi*, se desataron en Italia las discusiones y polémicas alrededor de este nuevo género³ cuyas huellas encontramos en los prólogos a las obras españolas. En nuestro contexto, el punto más importante es la comparación y hasta equiparación de Ariosto con Virgilio. Así, Hernando Alcocer compara, en su prólogo al lector, las obras de Boiardo y Ariosto con Homero y Virgilio y concluye que tienen el mismo rango⁴. Aún más expresivo es Vicente de Millis Godinez en su dedicatoria a Juan Fernández de Espinosa que forma parte de la edición del *Orlando furioso* de 1583:

[de los famosos poetas] son tenidos por principes entre los Griegos Homero, y Vergilio de los Latinos, y al parecer de muchos, tuuo la misma preheminiencia en la lengua Toscana Ludouico Ariosto, author del Orlando Furioso, donde se halla todo quanto se puede dessear en la poesia⁵.

En efecto, la obra de Ariosto participa en el brillo de la de Virgilio. En el prefacio al lector que el impresor Juan Belleró inserta en la segunda edición de la traducción de la *Eneida* (1557, la primera había aparecido en 1555), evoca el tópico tradicional del *secretum*, es decir, la concepción de que una obra de arte encierra una ciencia escondida, tópico que se encuentra en diferentes variantes en la literatura de los siglos XV y XVI y que tiene su raíz en el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón en el cual caracteriza a Virgilio como un autor al cual ninguna ciencia es ajena⁶. Así, el impresor señala la “grandissima summa de secretos, que assi en la arte Rhetorica y Poetica como en la doctrina politica, tenia encerrados [...]” y enfatiza

³Véanse los análisis de estas discusiones y polémicas por parte de Weinberg, (1961, II, 954-1073) y de Chevalier (1966, 22-29).

⁴Ariosto/Alcocer 1550, fols. a2v-a3v; sobre la traducción de Alcocer, véase Chevalier 1966, 84-87.

⁵Ariosto/Urrea 1583, fol. a3v. Cf. Chevalier: “L’idée maîtresse des commentateurs, selon laquelle l’Arioste est un poète héroïque dont la grandeur égale celle d’Homère et de Virgile, fait son chemin en Italie” (1966, 26).

⁶Macrobio 2001, I, 6, 44. Curtius (1961, 441) sostiene que Macrobio atribuyó a la obra de Virgilio secretos esotéricos. Véanse Stahl (1952, 108, nota 43) y Chevalier 1966, 27; en mi artículo de 2005 analizo el tópico del *secretum* en la literatura española de los siglos XV y XVI.



la filosofía moral “de Platon, Aristoteles, Seneca, Plutarcho y los demas philosophos morales [...], de los cuales la allegoria de Vergilio, es vna abreuiatura” (Virgilio 1557, fol. A4v). Sin embargo, Homero no puede faltar. Así escribe Gonzalo Pérez en la dedicatoria a su traducción de la *Ulisea* (1550) que Homero confirma con ejemplos la filosofía moral de Aristóteles; cuando se quita “la corteza se descubren muy grandes secretos” (Homero 1550, fols. aaijv-aaiijr).

Por su parte, Martín Lasso de Oropesa celebra, en el prólogo a su traducción de Lucano (1541), la unión armoniosa de la verdad histórica con la ficción poética, de lo útil con lo ameno, realizada en la *Eneida*:

Una cosa no podra Vergilio dexar de conceder: que nuestro auctor escriuio historia (siempre verdadera y grande / y atado al hilo della: y el yua se por donde queria cogiendo las flores que hermosas le parecian para hazer la guirnalda de su Eneida / sin curar dela obligacion dela historia: y con esta libertad y tal ingenio / pudo hazer cosa tan perfecta / y quedarse en el primer lugar (Lucano1541, fol. a5r).

Lucano excede en guardar la verdad histórica, pero Virgilio lo supera porque adorna la verdad histórica poéticamente. En el prólogo a su *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Cauallero Bernardo del Carpio* (1585), Agustín Alonso extiende el argumento a la novelas de caballerías escribiendo que las obras de “ingenio y arte [merecen] grande alabanza, por ser por ventura de más provecho que los que tratan de particular historia, porque ésta dice del caballero cuál fue, y el libro que con razón se dice de caballerías pinta al caballero cual debe ser”⁷. Con esto, Alonso confiere a la ficción poética una calidad moral. Ariosto iguala a Virgilio en ambos respectos, tal como lo sostiene Diego Vázquez de Contreras quien tradujo el *Orlando* en prosa castellana. En su prólogo al “discreto lector” escribe: “Digo assi mismo que tiene este libro necessidad de muchas declaraciones para sus historias y fabulas que en el se refieren, assi para los que no son latinos, como para los que no tienen noticia de las guerras de nuestros

⁷En Vega/Vilà 2010, 293. Véase el comentario de Chevalier (1966, 190-193).



tiempos”, y remite al lector a las obras de Jovio y Pérez de Moya⁸. En el prólogo a la *Primera parte de la Angelica* (1586, fol. 1r) de Luis Barahona de Soto, Gregorio López de Benavente extiende el argumento al autor de la obra quien pretendió “hazerse otro Luys Ariosto en España”.

Los prólogos de los *romanzi* españoles -sean traducciones, continuaciones o imitaciones- no forman un conjunto doctrinal coherente, pero transmiten unos pocos puntos importantes. Para nosotros queda claro que los *romanzi* constituyen un género poético que se distingue claramente del poema épico clásico. Es cierto que no faltaban críticos italianos que lo veían así. La mayoría de ellos, sin embargo, veían en Ariosto un nuevo Virgilio. Los traductores, continuadores e imitadores de Ariosto adoptaron esta visión⁹.

En el último tercio del siglo XVI, sin embargo, se multiplicaron las dudas en la equiparación de Ariosto con Virgilio, y se impuso una visión más clara de la particularidad de su obra y, con ello, de los *romanzi* en general. Este cambio se manifiesta sobre todo en la obra de Torcuato Tasso, lo que explica su rango excepcional en la teoría de la épica. Sus *Discorsi dell'arte poetica e del poema epico* constituyen el vínculo más importante entre las discusiones italianas y la teoría épica española de fines del siglo¹⁰. En vista de esta importancia, es imprescindible intercalar un breve resumen de su teoría épica en este artículo dedicado a las teorías españolas.

Los *Discorsi* fueron escritos alrededor de 1564; la primera edición sin autorización por parte del autor apareció en 1587 y la primera edición autorizada en 1594¹¹. En los puntos de la materia de la épica y del héroe épico, Tasso sigue estrictamente a la *Poética* aristotélica. La materia del

⁸Según escribe Chevalier, la ficción de un Ariosto heroico y moral se impone con la traducción de Vázquez de Contreras (1966, 99; sobre la traducción misma, 99-105).

“Les Espagnols du XVI^e siècle ont souvent pensé que la lecture du *Roland furieux* pouvait apporter d'utiles enseignements, sinon toujours révéler des vérités bien profondes” (Chevalier 1966, 96).

⁹Así, Chevalier resume: “Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les écrivains espagnols acceptent de façon presque unanime les jugements qu'avaient portés sur le *Roland furieux* les commentateurs italiens. [...] Le siècle, empli d'enthousiasme devant ce poème brillant, salue en l'Arioste le Virgile moderne” (1966, 106).

¹⁰Sobre la teoría épica de Tasso, véanse Buck 1952, 178-85; Weinberg 1961, II, 646-52; Caravaggi 1974 (Parte terza. Il dogma tassiano) y Chevalier 1966, 286s; sobre Tasso y España, Pierce 1968, 261 y Arce, 1973, 98.

¹¹En lo que sigue, cito la edición moderna de 1964.



poema épico debe ser noble e ilustre:

Ma oltre tutte queste condizioni richieste nel poema, una n'adurrò semplicemente necessaria; questa è che l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri. Questa condizione è quella che costituisce la natura dell'epopeia [...] (Tasso 1964, 10-11).

La grandeza de la materia se basa “sopra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà di religione” (ibíd., 12). El héroe debe reunir, pues, la más alta virtud de guerrero con la del cortesano y del cristiano; en una palabra, debe ser perfecto, en oposición al héroe trágico: “Richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d'una condizion di mezzo; [...] l'epico all'incontra vuole nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche dalla virtù eroica sono nominate” (ibíd.). Sin embargo, lo esencial es la grandeza, y así agrega que el héroe épico puede señalarse también por “l'eccesso del vizio” (ibíd.). El poema épico perfecto reunirá, pues, “l'auttorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandeza e nobiltà de gli avvenimenti” (ibíd., 14).

Tasso recomienda, pues, que el poeta busque un hecho histórico ilustre como materia de su poema, mientras que descalifica una materia inventada para un poema noble; el poeta no debe buscar la novedad tan apreciada por los lectores en los hechos inventados, sino en el modo de presentar los hechos conocidos (ibíd., 5). El poeta debe tomar su materia de la historia, pero Tasso sostiene con Aristóteles que el campo del poeta no es la verdad histórica sino su semblanza:

Ma peroché quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, havendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particolari (ibíd., 17).

El autor debe engañar a sus lectores con la semblanza de la verdad; más aún, no es suficiente



que los persuade que están leyendo hechos y sucesos verdaderos, sino que los presente a sus sentidos de tal modo que crean verlos y oírlos (ibíd., 5).

En cuanto a la distancia histórica, Tasso distingue la lejana, la moderna y la mediana. La historia lejana (o antigua) le ofrece al poeta mayor libertad en tanto que puede fingir e inventar libremente porque sus lectores conocen estos hechos sólo vagamente. Sin embargo, la distancia histórica conlleva la desventaja de que el autor debe describir detalladamente las costumbres de este entonces, el modo de vivir, de guerrear, de vestirse, con lo que cansa y aburre a sus lectores. Estas desventajas no existen en la historia moderna. Sin embargo, esta conlleva una desventaja mucho más grande, es decir, que los hechos y acontecimientos todavía están presentes en la memoria del público, lo que restringe la libertad de fingir e inventar. Así, por ejemplo, el poeta no puede describir los hechos de Carlos V de otra manera que los que todavía viven los han visto y vivido: “Non possono soffrire gli uomini d’esser ingannati in quelle cose ch’o per se medesmi sanno, o per certa relazione de’ padri e de gli avi ne sono informati” (ibíd., 10).

Finalmente, la cercanía de los hechos hace difícil cumplir la exigencia de elegir a un héroe perfecto, puesto que la cercanía hace ver, junto con las grandezas, también las debilidades. Tasso sólo admite la excepción de Carlos V cuyos hechos han sido tan grandes y admirables, casi maravillosos, que quitan al poeta más que le dan la oportunidad de agradecerlos (ibíd., 99).

Los hechos y sucesos de la distancia histórica mediana reúnen las ventajas de la historias antiguas y modernas sin sus desventajas: “Ma l’istorie de’ tempi né molto moderni né molto remoti, non recano seco la spiacevolezza de’ costumi, né della licenza di fingere ci privano”¹². Es en este punto que Tasso recurre por primera vez a los *romanzi* de Boiardo y Ariosto, proponiendo los tiempos de Carlomagno y de Artus como más apropiadas para la imitación histórica: estos tiempos todavía son lo suficientemente cercanos para que las costumbres estén todavía conocidas; pero son lo suficientemente lejanos para dar al poeta cierta libertad de inventar y fingir. Lo mismo vale para historias religiosas; además, recomienda al poeta que evite

¹²Ibíd., 10; en otro lugar, Tasso retoma el problema desde otra perspectiva: “noi diffidiamo delle cose troppo lontane, ma non possiamo aver diletto di quelle nelle quali non abbiamo fede; ma l’altre che sono troppo nuove pare che ancora le sentiamo, però n’abbiamo minor diletto” (ibíd., 100).



historias tan sacras que sean inmutables (ibíd.).

Sin embargo, Tasso indica fugazmente otra opción. En vez de la distancia temporal, el poeta puede optar por la distancia espacial. Relatando hechos de países remotos, el poeta puede introducir ficciones sin dañar la autoridad del relato, e indica explícitamente las regiones del nuevo mundo:

Però di Gotia e di Norvegia e di Svevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' si fatti poemi¹³.

Hasta aquí, Tasso destaca la similitud de los poemas épicos tradicionales y de los *romanzi*. Ambos son narrativos y usan “il verso nudo”, y ambos eligen como protagonistas “le valerose in supremo grado di eccellenza”:

Imitano il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri; né solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, che è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta d'imitare il medesimo illustre: quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, e non si determina con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma elegge le valerose in supremo grado di eccellenza; la qual convenienza d'imitare chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera: en l'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano; né ha per fine la scena e l'azioni degli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co'medesimi istrumenti: l'uno e l'altro usa il verso nudo, al qual non paion necessarii il ritmo e l'armonia, che son ricercati quasi necessariamente d' versi tragici e da' comici (ibíd., 130).

¹³Ibíd., 109. Véase el comentario de Caravaggi en Vega/Vilà 2010, 216.



En esta equiparación de los poemas épicos tradicionales y de los *romanzi* recientes, Tasso argumenta sobre la base de la poética aristotélica. En lo que sigue, sin embargo, se aleja claramente de su modelo teórico. Este alejamiento ya se nota en su evaluación de la materia heroica, en tanto que las obras modernas contienen a veces sucesos menos ilustres, “quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene, e di Caridia” (ibíd., 13). La mayor diferencia, sin embargo, consiste en el hecho de que estas obras no respetan la unidad interna exigida. Para un teórico aristotélico, esta observación hubiera sido suficiente para excluirlas del canon de las obras aprobadas. Tasso, por el contrario, abandona el modelo aristotélico y teoriza inductivamente a partir de las obras mismas, siguiendo en esto el modelo del Estagirita quien había elaborado su poética sobre la base de las obras de su época. Estas obras pertenecen - escribe Tasso- a un nuevo género que llama *romanzo*. Puesto que Aristóteles no lo conoció, las reglas que él estableció para el poema épico no valen para éste:

Il romanzo (così chiamamo il *Furioso* e gli altri simil) è specie de poesia diversa dalla epopeia, e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia dei romanzi, non conosciuta da lui (ibíd., 25).

En este pasaje, Tasso sigue la defensa de los *romanzi* por parte de Giambattista Giraldis en su *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* que había aparecido en 1554¹⁴.

Sin embargo, Tasso se aleja aún más de Aristóteles al priorizar el gusto del público actual en vez de la autoridad de los antiguos; así escribe, que los defensores de los antiguos que desprecian a los *romanzi* modernos tienen por enemigos el uso del presente siglo y el consenso universal de las damas, de los caballeros, y de las cortes. Es importante la dimensión social de esta constatación, puesto que es la más alta capa de la sociedad la que admira a Ariosto, y no el vulgo inculto. Así, Ariosto es alabado por todos, a pesar de que no obedece las reglas aristotélicas; Trissino, por el contrario, quien las respeta religiosamente no tiene lectores (ibíd.,

¹⁴Compulsé la ed. Giraldis 2002, el pasaje correspondiente está 54s; ; cf. Buck 1952, 174s.



(22-23). Esta priorización del uso sobre el principio de la autoridad se basa en la convicción de que sea el deleite el fin de la poesía: “Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che ’l diletto sia il fine della poesia [...]” (ibíd., 34).

Ariosto ha reunido lo bueno y lo bello, y ha llegado en el género heróico a un nivel alcanzado por muy pocos antiguos, y ciertamente por ningún otro moderno. A pesar de ello, Tasso no recomienda la multiplicidad y la diversidad de las acciones (ibíd., 23). En este punto esencial, vuelve al concepto aristotélico de la unidad de la acción y se distancia de Giraldo al cual había seguido antes.

El impacto de la teoría épica de Tasso se hizo sentir rápidamente en las letras españolas. El primer testimonio es el prólogo que Cristóbal de Mesa antepuso a su poema épico *Las Navas de Tolosa* (1594). Más tarde -en el prólogo a *La restauración de España* (1607)- se preciará de haber comunicado “cinco años en Roma” con Tasso, al cual todos recurren “como a singular oráculo de la épica poesía”¹⁵. El prólogo de 1594 está impregnado del espíritu de su amigo. La cercanía se nota ya en la elección de la materia, puesto que Mesa elige un tema medieval, ni demasiado lejos ni demasiado cercano en el tiempo. Aún más visible es la cercanía en la comparación de la épica moderna con la antigua: ahora es la *Gerusalemme liberata* de Tasso la heredera de la *Iliada* y de la *Eneida*, con lo que sustituye al *Orlando furioso*. La razón teórica de esta sustitución es la constatación de que Tasso creó una obra perfecta tratando “una acción de uno”, tal como lo habían hecho los modelos de la Antigüedad¹⁶. Ariosto, por el contrario, había creado una obra en la cual no se conoce “sujeto señalado”, por lo que muchos le atribuyen “antes nombre de romanzador que de épico”. Mesa pretende que no toma partido en las discusiones italianas sobre el asunto, pero queda claro que acepta la oposición del *romanzo* a la épica tradicional. Sin embargo, es una oposición hasta cierto punto aparente, porque en su concepción adoptó un elemento esencial de aquél. Mesa insiste en la “unidad de la fábula”, pero concede que el poema épico “es de muchos miembros, por las artificiosas digresiones de los episodios, que son las lumbres poéticas”, y es así que la obra llega “a perfecta proporción”. Finalmente, Mesa destaca la grandeza de lo heroico que sobrepasa el deleitar o mover y “excede

¹⁵Mesa en Vega/Vilà 2010, 312; Caravaggi (1974, 222) hace suya la constatación; cf. Chevalier 1966, 311.

¹⁶Puesto que el prólogo ocupa en Vega/Vilà 2010 sólo dos páginas (301-302), no doy la página exacta en la citas.



toda facultad del arte”. Para alcanzar esta grandeza, es imprescindible juntar “la invención de la fábula y el ornato de la verisimilitud para que la tela fuese uniforme, y que esta estatua que la historia ofrece desnuda quedase no sólo vestida pero aún compuesta con algunas galas”. El poema heroico exige ambas, la verdad de la historia y el adorno poético. Sólo así llega a la perfección: tiene que presentar una acción, pero también tiene que ser “entera, posible, verisimil, moral o afectuosa y maravillosa”, con lo que el poeta imita la diversidad de la naturaleza.

El prólogo de 1607 retoma explícitamente la materia del prólogo anterior¹⁷. Mesa repite la regla de “la unidad de la fábula variada de episodios” y se distancia “de la multitud de acciones tan propia de nuestros romanzadores”. Repite la regla de la unión de la nuda verdad con el ornato, escribiendo que como el perfecto poema épico “lleva siempre por fin la magnificencia y maravilla, yendo sublime, no ha de dar en el vicio de hinchado, y aunque ha de conformarse con el trágico, en el ir siempre alto, no ha de ir tan simple y desnudo de ornato como él”. Por causas opuestas, ni Lucano ni Camões han logrado esta unión perfecta: el primero “es más historiador que poeta y el otro más lírico que heroico”.

Francisco de Borja, príncipe de Esquilache generaliza y profundiza la argumentación de Mesa en su prólogo a *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega. Más tarde, el autor será virrey del Perú (1614 a 1621) donde reunirá en su corte un círculo literario. En este texto, Borja desarrolla una teoría de los estilos poéticos, distinguiendo el lírico y el heroico. En éste último, hace tres subdivisiones:

Este nombre ‘heroico’ es nombre genérico, por respecto de tres estilos específicos que abraza. Es, a saber, obra heroica, como la de Homero y Virgilio y el Tasso, que, tratando de gente célebre, ni en lo principal ni en los episodios y digresiones no introducen personas que sean menos que las que son el asunto del libro. Otro se llama ‘épico’, que en rigor es cuando cosas muy humildes se tratan heroicamente, como el *Batracomiomacia* de Homero. Y el otro se llama ‘mixto’, y los italianos le llaman *romanzi*. En él escribió Lucano, aunque tan atado a la verdad de lo que contó que más es historiador en verso que poeta, aunque entrambas cosas tuvo en extremo. [...] El que

¹⁷Otra vez prescindo de dar las páginas de la citas, puesto que también el prólogo de 1607 sólo ocupa dos páginas en Vega/Vilà (311-312),.



más usó de él fue Ludovico Ariosto, pues, aunque su obra fue entre personas heroicas, introduce en el discurso del libro personas desiguales¹⁸.

En este pasaje, Borja utiliza el criterio de rango social para distinguir las diferentes formas épicas y definir el lugar del *romanzo*. A partir del *Discorso* de Giraldi, los teóricos italianos habían utilizado, por el contrario, el criterio de la unidad o la pluralidad de la acción¹⁹. En lo que sigue, sin embargo, Borja introduce los criterios de lo heroico y de lo dulce y agradable para ejemplificar la diferenciación:

Según esto, si Virgilio escribió heroico en todo rigor, y Homero parte heroico y parte épico, y Lucano y el Ariosto lo mixto, el autor de este libro en mediano sujeto tomó el estilo de Virgilio, lo heroico; en su dulzura y agrado, lo épico de Homero; en escribir verdad desnuda, el de Lucano; en agradables episodios, lo mixto de Ariosto (ibíd., 123s).

Con esta argumentación, Borja subvierte la base de la clasificación establecida antes; en realidad, lo que sólo importa es la obra misma, con lo que retoma implícitamente la argumentación que Tasso había desarrallado en la crítica del *Orlando furioso*: el éxito poético de una obra y su aceptación por el público culto superan las reglas de la teoría poética.

Tal como lo había hecho Mesa antes de él, Balbuena sigue en su *Bernardo* el consejo de Tasso (y del Pinciano) de tomar una materia ni demasiado antigua ni demasiado reciente. Pero la elección de Bernardo como protagonista vincula su obra también con el *Orlando furioso*. En 1556, Nicolás Espinosa había publicado *La segunda parte de Orlando*, en la cual introduce a Bernardo como protagonista, y lo justifica escribiendo que Boiardo y Ariosto habían hinchado el mundo de los “heroicos hechos” de Orlando, mientras que los héroes españoles quedaban olvidados (Espinosa 1556, 2r [sin paginación]). En 1585, Agustín había publicado una nueva

¹⁸Borja en Vega Carpio 2007, 122-123; cf. Chevalier 1966, 312-314.

¹⁹Buck (1952, 175) resume la concepción de Giraldi escribiendo que había distinguido tres variantes de poemas épicos: (1) poemas que tratan una acción de un héroe, es decir, poemas rigurosamente aristotélicos; (2) poemas que presentan muchas acciones de un héroe y, finalmente, (3) los *romanzi* que presentan muchas acciones de muchos héroes diferentes.



versión de los hechos de Bernardo ya mencionada antes. La figura de Bernardo tenía, pues, una larga trayectoria en las letras españolas. Sin embargo, Balbuena trata de ennoblecer a los héroes españoles identificándolos con los héroes de la *Ilíada*: el rey Casto con Agamenon, Bernardo con Aquiles, Roldán con Hector. Este ennoblecimiento es, al mismo tiempo, un distanciamiento de los héroes de los *romanzi*. En efecto, Balbuena trata de conciliar lo inconciliable, es decir, la modernidad de los *romanzi* con la dignidad de la épica antigua.

Muy probablemente, Balbuena compuso su obra entre 1585 y 1600, lo que la pone en el contexto temporal de las continuaciones del *Orlando* de Ariosto. La redacción del prólogo es más tardía, hacia 1615²⁰. Aún así, el *Bernardo* (y el prólogo) siguen siendo un brote tardío de la moda de los *romanzi*.

El primer tema tratado del prólogo -y, al mismo tiempo, el más importante- es la dicotomía de la verdad histórica y la verosimilitud poética²¹. La primera regla aristotélica -escribe Balbuena- es que la acción del poema se funde “en alguna breve historia [...] que son las de mayor artificio y lustre, y las que de la centella de la verdad dan el rayo del deleite vestido de más verisimilitud y hermosura”. Es cierto que los historiadores españoles dudan de la veracidad de la historia de los doce pares de Francia y de la batalla de Roncesvalles. Sin embargo, lo que desacreditaría esta materia para una obra historiográfica, hace que sea perfectamente apropiada para una obra poética. Porque la materia de la épica -escribe- no es la pura verdad sino “la centella de la verdad”. Aristóteles -escribe-

escluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesia. [...] Porque la poesia ha de ser imitacion de verdad, pero no la misma verdad, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no seria imitacion, sino como pudieran suceder, dándoles toda la perfeccion que puede alcanzar la imaginacion del que las finge, que es lo que hace unos poetas mejores que otros”.

²⁰ Rojas Garcidueñas 1982, 148 con referencia a Van Horne 1927; sobre el prólogo, véase además Chevalier 1966, 364-68.

²¹ Cito el prólogo según la edición de 1852 del poema, donde ocupa las págs. IV-VI; en lo que sigue, no doy las págs. de las citas. Existe una impresión más reciente del prólogo en *El Bernardo*. Estudio, introducción y selección Noé Jitrik. México. SEP, 39-43.



Podemos resumir esta concepción de Balbuena con las palabras de que el poeta que prioriza la verdad histórica no es poeta, sino historiador.

El segundo tema tratado es el postulado de la unidad de acción sin que profundice su relación con los episodios, problema extensamente discutido en los textos sobre los *romanzi*. Su atención se centra más bien en el modo de narrar, tanto en la acción principal como en los episodios. Otra vez, opone el modo histórico al poético. El primero es el natural puesto que narra las cosas tal como acontecieron, desde el principio hasta el fin; el segundo, por el contrario, es el artificial que empieza “por el medio de la fábula”, con lo que Balbuena retoma el horaciano *in medias res* (v. 148) sin mencionarlo. De este modo, el autor engaña al lector porque éste desea conocer el comienzo y, cuando lo ha encontrado, ya está tan cerca al fin “que no le es molesto acabar lo que resta”. Además, Balbuena introduce el suspenso en el sentido moderno de las novelas por entregas, puesto que explica que intercala un episodio en un momento en el cual la acción principal está “en el mayor riesgo”, cuando el lector está más ansioso de conocer el fin de la acción. Tal como explica el autor, considera este un artificio poderoso para “llevar entretenido hasta el fin con el natural apetito de saber al gusto mas tibio y helado que en él entrare”.

Con esto ya abordamos el tercer y último tema tratado, es decir, el entretenimiento. “De la imitación poética, la porcion mayor de su fin es el deleite”, escribe Balbuena, una vez más en perfecta armonía con Tasso quien destaca que “concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che ’l diletto sia il fine della poesia [...]” (Tasso 1964, 34). En oposición a éste, sin embargo, Balbuena vincula el entretenimiento con la enseñanza moral. Las pasiones y el deleite -escribe- “con su encubierta moralidad y alegoría le deja [al lector] instruido en las virtudes y saboreado en ellas”. La moralidad del poema va disfrazado en la forma de la alegoría, y sólo así sirve a la instrucción de la virtud. Balbuena no se detiene mucho en la discusión del aspecto moral del poema y remite al lector a las moralidades que cierran cada libro de su poema. En efecto, encontramos al fin de cada libro una “alegoría” en la cual el autor explica su sentido escondido. En la primera de ellas explica el recurso mismo, lo que puede leerse como apostilla al pasaje correspondiente del prólogo:

De tal manera se puso el blanco y último fin desta obra en la moralidad y enseñanza de costumbres, que lo que en otra parece accidental y accesorio, puede confesarse en esta por



principal intento; y así en ninguna parte va tan oscura, que no discubra y dé algunas centellas y resplandores de sí, mostrando debajo de la dulzura del velo fabuloso, la doctrina y avisos convenientes á la virtud (ibíd., 22).

Mientras que Balbuena pone, en el prólogo, el acento en el deleite, en las alegorías de la obra misma lo traslada a la moralidad. Las dos posiciones parecen excluirse mutuamente. Sin embargo, es la alegoría la que permite conciliar las dos posiciones, puesto que su “velo fabuloso” tiene una doble función: proporciona deleite y, al mismo tiempo, transporta la enseñanza moral.

Con este último giro, Balbuena se aleja de Aristóteles y vuelve a la concepción moralista de la literatura que caracteriza tanto las concepciones teológicas como las humanísticas de los siglos XVI y XVII. En este sentido, podemos intuir una cierta contradicción entre las concepciones expuestas en el prólogo y la obra misma.

Conclusión

El *Bernardo* es el último retoño de la centenaria saga de los paladines de Carlomagno (cf. Chevalier 1966, 395). Del mismo modo, el prólogo marca la tercera y última fase de las discusiones sobre la épica tradicional y el *romanzo*. En la primera fase, los autores -tanto italianos como españoles- sostenían la igualdad entre ambas. En la segunda, se impone la opinión de que el *romanzo* constituye una nueva variante que se distingue de la épica canonizada. Esta fase es representada, sobre todo, por los *Discorsi* de Tasso. En la tercera fase, algunos autores españoles -Mesa, Balbuena y, hasta cierto punto, López Pinciano- superan la diferenciación entre ambas variantes y las amalgaman en una nueva forma, tanto en la teoría como en la práctica poética. Así, celebran poéticamente héroes y episodios fundacionales de la historia española, revivificando el Medio Evo en medio del Renacimiento y el Barroco. Pasarán más de dos siglos hasta que el Medio Evo resuscitará otra vez en el Romanticismo.



Bibliografía

Fuentes

Alonso, Agustín (1585). *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Cauallero Bernardo del Carpio [...]*. En Toledo. A costa de Iuan Boyer, Mercader de libros. Por Pero Lopez de Haro.

Aristóteles (1988). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Primera reimprección de la 3a ed. [1974]. Madrid: Gredos.

Balbuena, Bernardo de (1852 [1624]). *El Bernardo. Poema heroico*. Madrid: Gaspar y Roig (Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig).

Barahona de Soto, Luis (1586). *Primera parte de la Angelica [...]*. Granada: en casa de Hugo de Mena; a costaa de Ioan Diaz mercader de libros.

Boiardo, Mattheo Maria (1555). *Los tres libros [...] llamados Orlando Enamorado, traducidos al Castellano [...]*. Por Francisco Garrido de Villena. Valencia: En casa de Ioan de Mey Flandro.

Espinosa, Nicolás (1556). *La segunda parte de Orlando, con el verdadero svcesso de la famosa batalla de Roncesualles, fin y muerte de los doze Pares de Francia [...]*. Anvers: Martin Nucio.

Giraldi Cinthio, Giovan Battista (2002 [1554]). *Discorso [...] intorno al comporre de' romanzi*, en íd., *Discorso intorno al comporre [...]]...*. A cura di Susanna Villari. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca Umanistica), 3-204.

Homero (1550). *La Vlyxea de Homero. XIII libros tradvzidos de Griego en Romance Castellano por Gonçalo Perez*. Salamanca: Andrea de Portonariis.

López Pinciano, Alonso (1998 [1596]). *Philosophia Antigua Poética*. [Ed. e introducción de José Rico Verdú]. Madrid: Biblioteca Castro (*Obras completas de Alonso López Pinciano*, 1).

Lucano (1541). *La hystoria que escriuió en latin el poeta Lucano: trasladada e(n) castellano por Marti(n) Lasso de Oropesa [...]*. Lisbona: Luys Rodriguez librero del Rey.

Tasso, Torquato (1964 [1594]). *Discorsi dell' arte poetia e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza.

Virgilio (1557 [1555]). *Los doze libros de la Eneida de Vergilio principe de los poetas latinios: traduzida en octava rima y verso castellano*. Anvers: Iuan Bellerero.

Estudios

Buck, August (1952). *Italianische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Tübingen: Max Niemeyer.



Caravaggi, Giovanni (1974). *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*. Pisa: Università di Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola.

Chevalier, Maxime. 1966. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.

Curtius, Ernst Robert (³1961). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern und München: Francke.

Kohut, Karl. (2005). "La "philosophie secrète" dans la théorie littéraire espagnole des 15^e et 16^e siècles". En Dominique de Courcelles (éd.): *D'un principe philosophique à un genre littéraire "Les secrets"*. Actes du colloque de la Newberry Library de Chicago, 11-14 septembre 2002. Paris: Honoré Champion 2005, 159-179.

Pierce, Frank (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Versión española de J. C. Cayol de Bethencourt. Segunda edición revisada y aumentada. Madrid: Gredos. (Biblioteca románica hisp. II. Estudios y ensayos).

Rojas Garcidueñas, José (1982 [1958]). *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Segunda edición al cuidado de Jaime Salcido Romo. México: UNAM.

Van Horne, John (1927). *El Bernardo of Bernardo de Balbuena. A Study of the Poem with Particular Attention to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance*. Urbana, Ill.: The University of Illinois Press.

Vega, María José; Lara Vilà (eds.) (2010). *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Estudios publicados bajo la dirección de María José Vega y Lara Vilà. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Seminario de Poética Europea del Renacimiento - Editorial Academia del Hispanismo.

Weinberg, Bernard (1961). *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 2 vols.



La lectura unitaria de *Ilíada* en el siglo XXI

Alejandro Abritta (UBA)

Daniel A. Torres (UBA – CONICET)

Las diversas corrientes de la teoría de la oralidad fueron muy operativas para los estudios de las obras homéricas en el siglo XX (Parry, 1928; Gentili, 1987; Holoka, 1991; Thomas, 1992) y abrieron el camino para instalar el estudio de la *performance* de los textos poéticos y consecuentemente, el estudio del contexto y de las audiencias (Dougherty – Kurke, 1998). En la formulación original sobre la oralidad de la composición de los poemas homéricos, Milman Parry (1971: 451) afirma la existencia de un autor único para cada uno de los poemas, pero este autor habría sido no sólo un bardo que ejecutaba y transmitía sus obras oralmente, sino un compositor que no se apoyaba en la escritura. No obstante, la instancia de composición de los poemas continúa siendo materia de discusión, con importantes argumentos a favor y en contra del uso de la escritura, de la unidad de composición de cada poema y de la existencia de un compositor único para ambos, de acuerdo con la versión de los propios griegos. En un estudio que postula el dictado de los poemas orales de los bardos micénicos como génesis de las obras que nos han llegado, Richard Janko (1998:2) observa que “For over sixty years Homerist have been endeavouring to relate this new Homer to the Homer we knew before, that presence behind the text whose guiding intelligence is so apparent to any student reader.” Podemos constatar en la práctica docente este mismo esfuerzo del que habla Janko: los estudiantes leen los poemas percibiendo una unidad argumental en la acción, y al mismo tiempo chocando con las dificultades de leer un poema con reiteradas marcas de oralidad. Los docentes recurrimos a la teoría de la oralidad para explicar esas marcas y las dificultades de lectura que comportan para los estudiantes, pero frecuentamos una hermenéutica que implica la unidad argumental de los poemas. Incluso un oralista como Gregory Nagy (1978), que niega la unidad de composición, no deja de hacer un análisis basado en palabras y tópicos recurrentes que fácilmente puede inducir y reforzar una lectura unitaria. Por eso persiste aún hoy el debate. Si bien se han consolidado las tesis más básicas de la teoría oral (existencia de una tradición oral continuada desde la época micénica, antigüedad de los temas y fórmulas, importancia de la instancia de *performance*), todavía está muy extendida la idea de que es necesario suponer un soporte escrito para explicar la complejidad de los poemas homéricos (Burkert, 1993; Latacz, 2003).

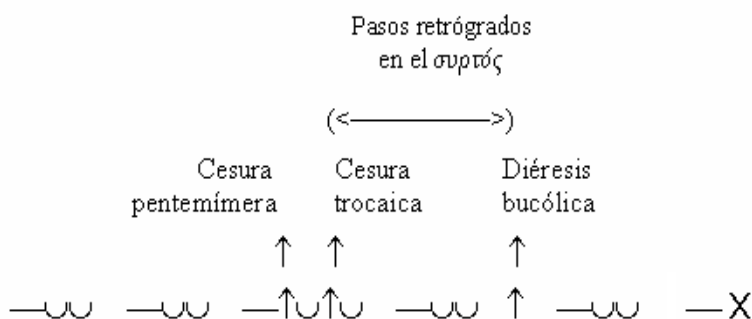


Queremos destacar dos trabajos que consideramos instancias hermenéuticas decisivas a la hora de plantear una lectura unitaria de los poemas y que tienen en común el sustentarse en una comparación con un elemento del contexto cultural que sirve para explicar formalmente su estructura subyacente. Nos referimos a los aportes de Whitman (1958) y de David (2006). Whitman formuló su teoría sobre la idea de que la estructura geométrica subyacente a la organización narrativa de los poemas se explica en base a una comparación con el estilo de la cerámica del siglo VIII a.C. Esto le permite descubrir y justificar un ordenamiento de los episodios en anillos concéntricos que abarca la totalidad de *Iliada*. David, por su parte, propone que el origen del hexámetro dactílico se encuentra en un ritmo de danza, a través de cuya forma recupera y amplía la tesis de Whitman. Ambas propuestas suponen la necesidad de la escritura en la instancia de composición. Es importante hacer notar que esta misma idea ha ido reiterándose en diversos enfoques de los últimos años, incluso especulando sobre una relación entre la escritura y los poemas homéricos que resulta fundamental para el desarrollo posterior de la cultura griega. En las conclusiones de su libro *The Orientalizing Revolution* (1993), en el que se examinan los intercambios culturales en diferentes ámbitos de la organización social, Walter Burkert destaca el impacto de la escritura en los siguientes términos: “Over and above all this [los intercambios de operarios, videntes y sacerdotes de purificación, adivinación por las entrañas y la práctica de la magia sanadora catártica] there was the direct impact of written culture as shown by the alphabet, the writing tablet, the leather scroll, and the format of writing books. This impact is confirmed by extant passages of early Greek literature that clearly echo Mesopotamian classics. Homer’s decisive role in forming the world view of the Greeks for subsequent ages was achieved by the force of written culture into which the Greeks finally allowed themselves to be drawn right at this period [el comienzo de la época arcaica (S. VIII-VII)].” (p. 129). Más especulativamente, Powell (1991) propuso que la introducción de la escritura alfabética en Grecia se realizó con el fin de transcribir los cantos orales de los bardos micénicos. Si bien esta hipótesis no se ha consolidado suficientemente, incluso un defensor de la composición oral como Janko no puede dejar de reconocer que la implementación del alfabeto está estrechamente relacionada con la transcripción de los poemas épicos. En este sentido, cabe destacar la observación de Rosalind Thomas (1992) de que para comprender la función de una forma de escritura importada por otra cultura se debe atender a la función de esa escritura en la cultura de origen. Y puede señalarse que la función principal de la escritura fenicia, así como de las escrituras semíticas cuneiformes del Asia Menor, radicaba en el registro de los hechos históricos y en la dimensión social y simbólica, reflejada en la transposición escrita de los relatos mitológicos y religiosos.



Aunque la teoría y el análisis corales propuestos por A. P. David (Oxford, 2006) siguen esta misma dirección, comportan además una resignificación de la escritura entendida como notación musical, como una partitura para la *performance*.¹ Su perspectiva unitaria dentro del amplio campo de la “cuestión homérica” conlleva un cuestionamiento a la teoría de la composición oral y de las descripciones de los analistas y oralistas. Lo paradójico es que este estudio también parte de la *performance*, pero no por ello deja de restringir los alcances de las teorías de la oralidad, especialmente en lo que respecta a la instancia de composición. La teoría coral parte de una comparación que incorpora plenamente el aspecto performativo, pero al mismo tiempo permite explicar la compleja estructura compositiva de los poemas.

Uno de los puntos clave de la teoría coral radica en el concepto de retrogresión, que puede observarse desde los niveles formales del hexámetro hasta la organización interna misma de los contenidos narrativos. El modelo de esta retrogresión está en la danza en la cual David postula el origen del hexámetro, el *surtós kalamatianós*, donde los bailarines, dispuestos en círculo, giran en una dirección, se detienen en un punto, retroceden y luego retoman la dirección inicial. El esquema formal que vincula la danza y el metro es el siguiente (David, 2006: 115; Abritta, 2010):



Y puede darse como ejemplo prototípico de retrogresión el primer verso de la *Odisea*, en el que el epíteto *πολύτροπον* abarca la totalidad de las sílabas del metro que se corresponden con el movimiento retrogrado del baile (*Od.* 1.1-2):

πολύτροπον ἄνδρα μοῖρ᾽ ἔειπεν ἰδέσθαι
ὄψιν ἄνδρα κλυτὰ τεύχεα φέροντα

¹ De esto resulta la posibilidad de recuperar los sonidos de la lengua griega, dando lugar a lo que David entiende como una “lectura aural” de la composición, es decir, una lectura basada en la recuperación de la armonía entre tonos graves y agudos en la contonación del griego. Por otra parte, y más allá de las diferencias de enfoque, Andrea Ercolani (2007: 63-4) postula una fase intermedia entre la oralidad pura y la cultura letrada, la cultura aural, en la que las instancias de composición y transmisión de las obras poéticas se sirven de la escritura, pero la publicación y la difusión continúan siendo orales. La posición de David concuerda con esta idea.



Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε².

πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε².

(“Cuéntame, Musa, del varón de muchas vueltas, que mucho anduvo errante, después que destruyó la sagrada ciudadela de Troya.”)

En el nivel del argumento esto mismo se observa en los movimientos de los personajes y los ejércitos en el terreno, así como en la composición de los discursos, permitiendo una nueva interpretación de las fórmulas homéricas como “significantes corales” cuyo sonido constituye una referencia inmediata a un personaje o una circunstancia³. Por otra parte, estas retrogresiones se reflejan en la trama narrativa misma, con sus avances y retrocesos.

En este sentido, el pasaje seleccionado para el presente análisis del canto B de *Iliada*, se da en un contexto en el que todos estos tipos de retrogresión pueden observarse. Espacialmente, los aqueos, tras haber abandonado las tiendas y marchado hacia las naves, son detenidos en su huida por Diomedes y Odiseo. El discurso de este último en particular muestra una instancia de retrogresión temporal en tanto se remonta al comienzo de la guerra y al prodigio acontecido durante los sacrificios propiciatorios para la navegación hacia Troya. Importa destacar que este remontarse al comienzo de la guerra por parte de Odiseo es un anticipo del catálogo de las naves que abarca la segunda mitad del canto B, constituyendo una de las más extensas retrogresiones de la trama en el texto.

Puntualmente, el pasaje señalado consiste en la reproducción de la interpretación de Calcas del prodigio observado por todos los aqueos: durante los sacrificios, una serpiente se desliza desde el altar hasta un plátano donde ha anidado un ave con sus ocho crías, lo trepa y, tras devorar a las nueve aves, es transformada en piedra por Zeus (*Il.* 317-320):

αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,
τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὅς περ ἔφηνε·
λᾶαν γὰρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω·
ἡμεῖς δ' ἔσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη.

² Los versos han sido transcritos con el esquema prosódico, esto es, la combinación de la métrica y la acentuación, según el análisis coral. Es importante remarcar que en esta apertura del poema convergen los aspectos semánticos y formales.

³ Es necesario remarcar, en cuanto a esto último, que el énfasis está puesto en la sonoridad de las fórmulas, en su capacidad de evocar el clima de una situación o, en el caso de las fórmulas individualizadas, de funcionar como invocaciones melódicas que apelan directamente a la memoria musical del auditorio.



*(Pero después de devorar a las crías del ave y a ella misma,
el dios mismo que la mostró la hizo muy visible,
pues la hizo piedra el hijo de Cronos de tortuosa mente,
y nosotros estáticos nos asombrábamos de cómo aconteció.)*

Dentro de la teoría oral, G. S. Kirk (1985, *ad loc.*) interpreta este pasaje como la descripción de una profecía insuficientemente explicada, dado que no hay coincidencia entre el número de aves y el número de años totales de guerra. Kirk simplemente entiende el pasaje como una estrategia de Odiseo para persuadir a las tropas de que vuelvan al campamento y al combate, sin ningún tipo de pretensión profética auténtica, sino simplemente señalando que en el año en curso, el noveno, Troya caería. A su vez, el texto mismo del pasaje en su formulación es discutido por él: siguiendo la lectura de Aristarco, la serpiente no sería vuelta *ἀρίζηλον* por el dios, esto es, “muy visible”, sino *ἀίζηλον*, es decir, “invisible”, y consecuentemente atetiza el verso 319 por considerarlo una interpolación posterior, insertada para explicar la *lectio* descartada, sobre la base de *Od.* 13.163 (*ὄς μιν λάαν θῆκε*), donde se presenta la transformación en piedra de la nave de los feacios que llevó a Odiseo a Ítaca.

Esta interpretación de Kirk se fundamenta en una lectura discutible del pasaje: según su postura es redundante que el dios que primero revelara a la serpiente la haga “muy visible” luego; mientras que, si se atetiza el verso 319, resulta coherente que tras mostrarla la haga invisible. Sin embargo Eustacio, en su *Commentarii ad Homeri Iliadem* (1.350), no observa ningún problema con esta *lectio*, y sólo aclara que la ζ de *ἀρίζηλον* es una variante dialectal de una δ: (v. 318) Τὸ δὲ «ἀρίζηλον» φανερώς ἐνταῦθα τὸν ἀρίδηλον δηλοῖ τραπέντος τοῦ <δ> εἰς <ζ> κατὰ συγγένειαν τὴν καὶ ἐν τῇ α' ῥαψῳδίᾳ γεγραμμένην. (“*ἀρίζηλον* evidentemente aquí muestra lo muy evidente cambiando la < δ > por < ζ > según familiaridad con lo escrito en el canto α.”).⁴ En el mismo sentido explica el verso 319 diciendo que *λάαν* es sinónimo de *λίθος*. Lo que nos interesa es que la lectura de Eustacio no advierte contradicción interna en el pasaje. Proponemos que esto es posible porque la interpretación del prodigio que ofrece Calcas no está basada en el número de pájaros, sino en el de animales. Odiseo no está engañando a las tropas sugiriendo que el noveno año de guerra, el que estaban cursando, Troya caería, sino en el

⁴ En el canto primero de la *Odisea* se encuentran *πέζον* (173) y dos formas de *τραπέζα* (111 y 138) y de *ἔζομαι* (145 y 437), para las cuales se registran variantes dialectales eólicas en las que el conjunto *σδ* aparece en lugar de ζ. Eustacio parece entender *κατὰ συγγένειαν* en el sentido de parentesco fonético. Chantraine, *DELG*, explica la forma *ἀρίζηλος* como doblete de *ἀρίδηλος* y explica su etimología a partir de una forma de *δῆλος* con –δδ– geminada y anotada como ζ.



décimo, que entonces correspondería a la serpiente. Esta criatura es la que sufre la petrificación y la que, en analogía con los aqueos, invade el nido. El fenómeno acontecido es interpretado como *τέρας* y se dice de él *ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται*. Así transmite Odiseo las palabras del adivino (*Il.* 2.324-5):

ἡμῖν μὲν τόδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς
ὄψιμον ὀπιτέλεστον, ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.

*(“Este gran prodigio nos lo mostró el providente Zeus,
Tardío, de tardío cumplimiento, cuya gloria jamás perecerá.”)*

Sintetizando, hay una ecuación entre el prodigio y la guerra de Troya, una ecuación entre los aqueos y la serpiente, una ecuación entre la petrificación y la gloria imperecedera. Estas ecuaciones resultan enunciados autorreferenciales del poema a través del discurso de Odiseo, en tanto manifiestan la autoconciencia poética de una cristalización de los hechos que los conservará por siempre en la memoria colectiva. Entrevemos en este punto una autoconciencia de escritura por las siguientes razones: la petrificación es paralela a la erección de monumentos con inscripciones, tiene antecedentes en los usos fenicios y semíticos del mediterráneo oriental que señaláramos al comienzo de nuestra exposición, y como símbolo autorreferencial sólo puede referirse a un medio escrito. En eso consiste la extrema visibilidad (*ἀριζήλων*) atribuida al prodigio. En este mismo sentido, es interesante remarcar que la única aparición de este concepto en la *Odisea* se encuentra al final del canto 12, como conclusión del extenso relato de Odiseo iniciado en el canto 9 (*Od.* 12.450-3):

τί τοι τάδε μυθολογεύω;
ἤδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
σοί τε καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἔχθρὸν δέ μοι ἐστίν
αὐτίς ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογεύειν.

*¿Por qué relatarte estas cosas?
Pues ya ayer te [las] conté en [esta] casa
a ti y a tu poderosa esposa. Y es odioso para mí
relatar nuevamente cosas dichas muy visiblemente.*

Resulta altamente significativo que estos versos cierren el canto 12 y el discurso directo de Odiseo narrando sus viajes en la corte de Alcínoo, discurso iniciado en el canto 9, en donde el héroe se presenta diciendo (*Od.* 9.19-20):



εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, δὲ πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει.

*Soy Odiseo Laertiada, quien de todos los engaños
cuido entre los hombres, y mi gloria llega al cielo.*

La aparición del κλέος en este punto se conecta con el cierre citado, de la misma manera que el verso 325 del canto segundo de la *Iliada* se conecta con los versos antes referidos. Visto de esta manera, el κλέος, la inmortalidad alcanzada a través de la transmisión oral de los acontecimientos, se vincula con una atribución de extrema visibilidad a éstos, que se literaliza en la anécdota referida por Odiseo en *Il. 2*: la serpiente convertida en piedra es literalmente el κλέος visible de la victoria anunciada para los aqueos. Se trata de la cristalización en piedra de los hechos acaecidos en la guerra troyana y al mismo tiempo de la cristalización de lo dicho en la corte de Alcínoo con respecto al itinerario individual de Odiseo. El resultado de esa cristalización es ἀριζήλως, lo que produce que el héroe evite y declare su aversión por repetir lo que ha alcanzado ese estado de fijación, aversión impensable en un poeta de una tradición exclusivamente oral. El hecho de que en la *Iliada* no se vuelva a repetir la profecía de Calcas resulta un indicador más de la autoconciencia del poema confiado a la transmisión escrita, proceso que encuentra su metáfora en la fijación en piedra del κλέος de la tradición oral.

Pero además, el pasaje de *Odisea* constituye, como el analizado en *Iliada*, una retrogresión, la más extensa de los poemas homéricos, puesto que ocupa los cuatro cantos del discurso directo de Odiseo en la corte de Alcínoo. Ambas retrogresiones se remontan al pasado lejano, al inicio de los acontecimientos narrados en cada poema. Y ambas retrogresiones contribuyen al avance de la narración: el discurso de *Odisea* induce a los feacios a conducir al héroe a Ítaca, el discurso de *Iliada* a los soldados aqueos a detener su huída hacia las naves. En ambos pasajes observamos entonces la vinculación entre el aspecto argumental de los poemas, el aspecto formal (el hexámetro y su origen en la forma del baile) y el aspecto ideológico, en la autorreferencialidad de la idea de κλέος y su fijación por escrito.

Para finalizar esta exposición, queremos señalar la recurrencia de la fórmula ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται en el *Himno Homérico III* (a Apolo), v. 156, en la sección delia, en el contexto de las celebraciones de los jonios, que incluyen canto, danza y la institución de certámenes. La fórmula se presenta como predicación de un θαῦμα (lit. “motivo de admiración”): las doncellas de Delos celebrando en himnos a la tríada conformada por Apolo, Ártemis y Leto y transmitiendo la memoria de los varones y mujeres de antaño (μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν



ἡδὲ γυναικῶν, v. 160). Este pasaje es además ampliamente reconocido por la autorreferencia que en él realiza el poeta: en el v. 172 se habla del *τυφλός ἀνὴρ* de Quíos. La vinculación que la teoría coral nos permitió destacar entre los diferentes aspectos de los poemas en los pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* aquí está firmada por el poeta: constituye lo que los griegos entendían por el concepto de *σφραγίς*. Así, la conexión que hemos establecido entre los pasajes de *Iliada*, *Odisea* y el *Himno Homérico III* nos ha llevado lejos en la especulación hacia una teoría unificada de la composición de las obras aún hoy calificadas como “homéricas”. Ya que estamos, vamos más allá: Richard Janko (1998) postula como auditorio preferido para la *performance* poética la corte palaciega de los reinos micénicos, ejemplificada en el auditorio de Demódoco y de Odiseo en Feacia, y expresamente excluye un “noisy public festival” como el de Apolo en Delos. La reiteración de la fórmula en el *Himno III* (y la utilización de *ἀρίζηλος* en *Odisea* y en *Iliada*) apunta a lo contrario: el auditorio de los poemas puede ser tanto el contexto de una corte como el de un festival pan-helénico. David cierra la parte homérica de su libro diciendo que

We know little or nothing of Homer’s homeland (...) We know even less of him – high caste or low, whether he worked for a king, whether he was itinerant among several populations, whether he was female, whether he was married, whether he *liked* his audience. (...) The ‘odd’ features of Homeric narrative, such as repetitions, rings, and [formulae], which led to a search for extrinsic pleasures, are all of them natural to dance music. (...) But beyond any oddness of presentation, what Homer left us was challenging stories and sublime poetry. (David, 2006:214)

La teoría coral que él ha inaugurado, sin embargo, nos permite decir algo más: Homero apreciaba a su audiencia, más aún, como la expresión en el himno señala, la consideraba, en toda su sacralidad y popularidad, la caja de resonancia del *κλέος* heroico. Pero el eco de su gloria sólo pudo perdurar hasta nuestros días porque sus aladas palabras fueron confiadas a la petrificación de la escritura y porque la escritura, o más bien la erección de inscripciones, significaba en las sociedades arcaicas un equivalente de la *performance*.⁵ Homero, por lo tanto, no sólo compuso un poema, erigió un monumento para los héroes de la guerra de Troya con la ayuda de su piedra que, con ayuda de la teoría coral, hoy podemos hacer sonar de nuevo.

⁵ Nagy (1996: 35): “the Greek poetic inscription in the earliest period, before 550 B.C.E., is not conceived as a transcript of performance (...): it is rather conceived as a poem, because it is written down, and because this writing down is conceived as an authoritative equivalent to performance”.



Bibliografía básica

- Burkert, W. (1992) *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence in Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge-Mass.
- David, A. P. (2006) *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford, Univ. Press.
- Dougherty, C.- Kurke, L.. (1998) *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*. Oxford.
- Ercolani, A. (2007). *Omero. Introduzione allo studio dell' epica greca arcaica*. Roma.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia Antica*. Bari.
- Holoka, J.P. (1991) "Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism. En: Latacz, J. (1991) pp. 456-481.
- Janko, R. (1998) "The Homeric Poems as Oral Dictated Texts". *CQ* 48, 135-167.
- Kirk, G.S. (1985) *The Iliad: A Commentary*. Vol. I: books 1-4. Cambridge.
- Latacz, J. (1991) *Zweihundert Jahre Homer-Forschung. Colloquium Rauricum 2*. Stuttgart und Leipzig, Teubner.
- Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*. Barcelona, Ed. Destino (1ª ed. München – Berlin, 2001).
- Nagy, G. (1979), *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Johns Hopkins University Press.
- _____ (1996) *Homeric Questions*, University of Texas Press.
- Parry, M. (1971), *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford. (1ª ed. Paris, 1928).
- Powell, B. B. (1991) *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge.
- Thomas, R. (1992) *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge, Univ. Press.
- Whitman, C. H. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*..Cambridge-Mas.



La épica como preparación para la muerte

Susana Aguirre de Zárate

Universidad Nacional de Cuyo

La historia *prima facie*

La obra sobre la cual vamos a hablar es una novela corta llamada *Viaje al poema* del autor cordobés Oscar Caeiro, quien se ha desempeñado además durante décadas como profesor de la Universidad Nacional de Córdoba en literatura alemana. Ha publicado numerosas obras de crítica y es el responsable de traducciones de obras alemanas de distintos géneros. En cuanto su producción literaria, esta consta principalmente de obras líricas y relatos breves.

En *Viaje al poema*, la épica irrumpe en la historia de una manera significativa y fundamental y el propósito de este trabajo es analizar cómo ocurre esta irrupción y cuál es su sentido.

Esta novela corta relata en primera persona una excursión a la zona de Concepción, en Chile. El protagonista, un profesor universitario jubilado, encara el viaje sin interés, empujado por la insistencia familiar. Ha recibido recientemente un diagnóstico sin esperanzas y está tratando de empezar a elaborarlo. Lleva un solo libro en su equipaje, un ejemplar viejo y apolillado de *Preparación para la muerte* de San Alfonso María Liguori. Este ejemplar causa una reacción desfavorable en los dos compañeros del contingente que alcanzan a verlo, tanto por su tema como por su aspecto. Pero desde el mismo comienzo de la excursión se hace presente otro libro: *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. El profesor, distraído por su situación personal, reconoce con sorpresa, recién al llegar, que los lugares que van a recorrer son los mismos que sirven de escenario al poema, al cual él ha dedicado años de docencia. A partir de entonces, despertado por los sitios que va visitando, el recuerdo del texto de *La Araucana* le depara epifanías que lo ayudan a reencontrarse consigo mismo y a empatizar con sus compañeros, a quienes va citando o narrando partes del poema. El protagonista presiente la importancia de estas revelaciones y las va poniendo por escrito por las noches, en una especie de diario de viaje que constituye el texto de la novela.

Así en un relato situado en el para nada heroico mundo del turismo, con excursiones mal planeadas y viajeros desatentos, hace su aparición el relato épico.



La Araucana en la novela

¿Cómo es que ingresa, entonces, el texto épico en este relato? Vamos a ver algunos ejemplos.

Si darse cuenta de cuál iba a ser el escenario de su viaje sorprende al protagonista, también lo sorprende darse cuenta de que a ninguno de los otros miembros del tour les dice nada el nombre del hotel (Alonso de Ercilla) ni el de la calle en la que está situado (Colo Colo). La misma existencia del poema parece ser una novedad para todos menos para él, por lo que aceptan sin cuestionamientos todo lo que él relate al respecto.

Al llegar a la habitación, ya con el compañero que le ha tocado en suerte (un cincuentón efusivo y maniático que se hace llamar Benjamín para recordarle a todos que es el más joven del grupo) mirando un mapa turístico surge el relato del suplicio de Galvarino (segunda parte, canto XXII). La resonancia heroica del personaje que no se doblega ante el dolor no es para nada apreciada por Benjamín el cual anuncia que prefiere ir a jugar al golf que conocer “el lugar adonde a ese indio lo dejaron doblemente manco”.

Durante la excursión al Bío Bío, arriba del ómnibus, es invitado (a instancias de su compañero de habitación) a exponerle a los otros viajeros algún episodio interesante ocurrido en el paisaje que están atravesando. Elige narrar cómo Caupolicán se ganó el mando de los ejércitos araucanos, al superar a sus rivales en la prueba de sostener un tronco (primera parte, canto II), y cómo Valdivia, ciego de imprudencia, ambición y soberbia, sufrió la muerte a manos de sus enemigos (primera parte, canto III). Pero sus oyentes pierden pronto el interés y festejan el final de la exposición.

La próxima alusión sorprende al mismo protagonista ya que no surge de su boca, sino de la de una de sus compañeras. Durante un brindis de recepción que la agencia de viajes les ha organizado en el hotel, la mujer hace notar que el gerente de la misma, corpulento y amable, tiene un ojo ciego, enrojecido por el glaucoma, “como de fino granate colorado”. El profesor reacciona asombrado ante lo que es una cita textual de *La Araucana*, (primera parte, canto II) de los versos en los cuales se describe a Caupolicán.

Durante una excursión al barrio universitario, se demoran viendo y comentando un mural que representa América como una mujer que a la vez se entrega y se defiende. La violencia contenida en partes de la imagen recuerda al protagonista la escena de la cruel ejecución de unos caciques,



mientras que la alusión a lo femenino del alma americana trae a su memoria la lista de los personajes femeninos que aparecen en *La Araucana*, idealizados y admirables.

Más paisajes, más similitudes serán comentadas y darán paso a relatos escuchados con mayor o menor interés.

Pero hay un episodio en particular que alterará las reglas del juego. Durante un paseo de una de las excursiones (por otra parte muy mal organizada) un pequeño grupo de miembros del contingente termina visitando lo que aparentemente es una casilla meteorológica en el medio del bosque chileno. Pero las mismas características de la instalación (subterránea y moderna, con una especie de museo incluido) desconciertan a los visitantes. A esto se suma la extraña personalidad del hombre que la ocupa, el cual dice ser contemporáneo a los tiempos de la conquista española y muestra como prueba supuestas reliquias de la guerra contra los araucanos. Este personaje, haciendo alarde de recursos tecnológicos impensados en el medio del bosque, les muestra una escena que ocurre a miles de kilómetros de distancia. En el recorrido de vuelta al hotel, son sus mismos compañeros los que recurren al profesor en busca de una explicación para lo sucedido, como si presintieran que su conocimiento va más allá del saber enciclopédico y que el poema encierra más respuestas de las que aparenta.

Pero estas alusiones explícitas a *La Araucana* no son las únicas. Hay otras, al parecer dirigidas directamente al lector, ya que ningún personaje parece percibirlas, ni siquiera el protagonista. Cuando al final del primer capítulo el profesor y su compañera de asiento en el avión se presentan finalmente, nos entramos que el nombre del protagonista es Fortún García, nada menos que mismo nombre del padre de Alonso de Ercilla y la simpática dama, que tan buena relación desarrollará con don Fortún, se llama María de Bazán, como la esposa del poeta. El lector avezado inmediatamente relaciona las turbulencias por las que acaba de pasar el vuelo con la tormenta que recibió a los conquistadores en su llegada. El matrimonio de alemanes que forma parte del contingente, de apellido Brunsvich, recuerda la fallida misión diplomática que Carlos I le encargó a Alonso de Ercilla con el duque homónimo. La torpe guía de la excursión responde al nombre de Inés y es imposible no contrastarla con Inés de Suarez, la amante de Valdivia, la cual no figura en la obra pero es suficientemente conocida. Que don Fortún, que ha dado clases toda su vida sobre el tema, no perciba o bien elija no mencionar estas relaciones es muy llamativo. Se trata en general de coincidencias externas al texto del poema, más bien biográficas de Ercilla. ¿Por que citar hasta la más mínima referencia al contenido de *La Araucana* e ignorar las referencias a su autor? Creemos que la explicación está dada por el nuevo rol que asume el protagonista a lo largo de la novela.



El oficio de aedo

El protagonista de esta novela se ha identificado ya explícitamente con Alonso de Ercilla, el conquistador poeta que cuenta en verso las mismas hazañas en las que tomó parte y en el mismo acto de contarlas las modifica, las recrea y las interpreta. Don Fortún ha traspasado así la opacidad de la vida cotidiana para ver más allá las imágenes escondidas de *La Araucana* (como él mismo lo confiesa en el capítulo 8). Pero creemos que ese hundirse en la épica renacentista es sólo el primer paso. El anciano profesor retrocede aún más, hasta los orígenes mismos de la épica, para convertirse en un aedo, en el sentido griego arcaico del término, es decir el respetado cantor de epopeyas, que ha recibido su oficio como un regalo, una misión de los dioses y le dedica la vida. *La Araucana* es un texto renacentista, pura épica literaria ya que fue compuesta por escrito pero no es el libro material, impreso, lo que aparece en esta novela, sino su recuerdo. Hay un ejemplar concreto, que Enrico Brunsvich compra en la librería universitaria para poder cotejar la exactitud de las citas de don Fortún, pero el libro siempre es olvidado en el hotel y nunca está a mano cuando su desconfiado dueño quiere consultarlo. Lo que tenemos entonces es el texto guardado en la memoria de un anciano, que se lo fue aprendiendo por repetición, año tras año, sin que él mismo sepa cómo ha sido capaz de retener tan prodigiosa cantidad de versos. Comenta esto con humildad, casi con resignación, como si hubiera sido cosa del destino. Imposible no recordar los relatos de Parry y Lord sobre la tradición de los cantores de gesta serbios. La recitación es siempre fragmentaria, parte de un relato mayor que nunca se siente completo y ocasional, a veces inspirada por la situación, a veces a pedido. “Cuéntese algo, don Fortún”, le dicen sus compañeros de viaje. Y don Fortún cuenta algo, poseído de un entusiasmo (la palabra no es gratuita) contrastante con su natural timidez, luego se avergüenza de haber hablado tanto, cuando percibe que sus oyentes nunca parecen entender completamente lo que él trata de transmitir. No cuestiona el texto, lo repite como lo recibió. Esto es muy llamativo, ya que tratándose de un profesor universitario especializado en la materia, debe estar al tanto de toda la polémica sobre la historicidad de los hechos narrados en *La Araucana*, sobre la objetividad de lo narrado, sobre la intencionalidad con que Ercilla emite juicios sobre españoles y contrarios, sin mencionar que unánimemente la crítica califica a muchos episodios de abiertamente ficcionales. Nada de esto parece recordar don Fortún ni ninguna referencia biográfica, como vimos, sólo el texto, que repite o parafrasea con un respeto reverencial: “aquí pasó esto y Ercilla lo cuenta así”. Tenemos aquí una vuelta a la función del aedo, tal como podría encontrarse en la *Odisea*.



Y para cerrar el círculo, don Fortún pone toda la experiencia de ser aedo por escrito, robándole horas al sueño, como Ercilla, y salva así del olvido la magia de la oralidad.

La épica como preparación para la muerte

Habíamos dicho que el protagonista comienza el viaje abstraído por su situación personal: el duelo por un diagnóstico sin esperanzas. Esto es lo que ha motivado su elección de lectura, la *Preparación para la muerte* de San Alfonso María Ligorio, la necesidad de enfrentar la realidad de su situación. Esta preocupación no lo abandona ni un momento pero los otros personajes rehuyen hablar con él del tema. Pero lo que los otros perciben como morbosidad es en realidad una reacción muy sana de don Fortún. El subtítulo de la obra de San Alfonso es “Consideración sobre las verdades eternas” y eso es sobre lo que él tiene que reflexionar: sobre la vida, la muerte y la eternidad. Sumergirse en la épica le permite precisamente esa reflexión, porque la épica encara el tema de la muerte sin pudor, sin morbosidad y sin idealización (esta generalización no se aplica de igual manera a cualquier epopeya, evidentemente, pero es especialmente cierta para la epopeya clásica y particularmente para *La Araucana*). Dice en el capítulo 8: “De pronto me di cuenta de que el poema podría llevar el lúgubre título de mi librito: *Preparación para la muerte*, que escandaliza o causa hilaridad”. El anciano profesor necesita mirar a la muerte de frente para que todos los aspectos de la vida humana cobren su dimensión real al ser confrontados con el fin. Esto que ve claramente en los personajes lo habilita para mirar su propio final a los ojos. La experiencia de viajar hacia el interior de *La Araucana*, real o virtual le da precisamente esa oportunidad.

¿Hasta que punto funciona esta experiencia, para la cual se había preparado durante toda su vida, aunque no lo supiera? El constante vaivén entre lo que son ficción y realidad en la novela parece estar minando su juicio, en cierta manera. En los últimos episodios se lo percibe alterado. Sabemos por el último capítulo, puesto en voz de su hija, que al volver a su casa don Fortún se sumerge en un mutismo del que ya no saldrá hasta su muerte. La familia juzga que el proceso anterior sería el preámbulo y quizás también la causa de esta demencia. ¿Es así? Lo último que el profesor escribe sobre sí mismo es al narrar el final de un día muy perturbador, durante el cual ha encontrado, sin embargo, algunas iluminaciones más del texto ercillano que le han dado paz. Entonces escribe “yo entré en el sueño”. Sabemos luego que presenta orgulloso el cuaderno de viaje a su hija y no tenemos más datos de si vuelve a hablar. Quizás no haya necesidad para él de hacerlo, quizás el mutismo no es demencia, sino una manera de descansar definitivamente, luego de la experiencia catártica que lo ha liberado de sus angustias.



¿Hasta qué punto esta experiencia catártica alcanza a los demás personajes? Los compañeros de viaje van evolucionando de la tolerancia al respeto y de ahí a un moderado y ocasional interés, aunque nunca estén totalmente tranquilos acerca del estado mental de don Fortún. Paralelamente, a lo largo de la novela, sus relatos van siendo percibidos por sus oyentes sucesivamente como comentarios históricos (por ejemplo, las referencias a hechos como la fundación y posterior abandono de la ciudad de Penco), como explicaciones para hechos inexplicables (como la visita a la misteriosa casilla meteorológica) y como revelaciones de verdades más profundas (como cuando Benjamín, su compañero de habitación, le pregunta cuál personaje de *La Araucana* es él y queda encantado de identificarse con Tucapel). Pero no pasan de ahí y no llegan a ver como la épica ha ayudado al profesor a encarar la muerte. Si hija, que lee el manuscrito, rechaza en un primer momento toda la experiencia, pero luego empieza a intuir que este proceso ha resultado positivo de alguna manera a su padre.

¿Y nosotros los lectores? Esperemos que nuestro contacto asiduo con obras tan humanas y profundas nos sea de provecho para que también nosotros podamos enfrentar nuestras verdades eternas cara a cara.

Fuentes

Caeiro, O. (2008). *Viaje al poema*. Córdoba: Alción Editora.
Ercilla y Zúñiga, Alonso. (1979). *La Araucana*. Edición de Marcos Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Castalia.

Bibliografía

Ford, A. (1996). "Epic as genre". En: Morris, I. – Powell, B. (eds.). *A new companion to Homer*. Leiden – New York – Köln: Brill.
Lord, A. (1960). *The Singer of tales*. Cambridge.
Nagy, G. (1996). *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge.
Pierce, F. (1961). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Herder.



Lamento de los padres por la muerte de los hijos en Eneida

Griselda Alonso de Amadei
Universidad Nacional de Cuyo

El objetivo de este trabajo es establecer la finalidad de la inserción en *Eneida* de discursos en los que los padres se lamentan por la muerte de un hijo durante la guerra. Como marco teórico para este análisis se utilizará la *Poética* de Aristóteles. Los textos que se comentarán son los siguientes: lamento de la madre de Eurialo¹, llanto de Mecencio por la muerte de Lauso² y el duelo de Evandro por su hijo Palante³. Una lectura comparativa de estos discursos permite advertir, que si bien poseen puntos en común, cada uno de ellos obedece a propósitos diferentes. Por esta razón, se tratarán primero el lamento de la madre de Eurialo y de Evandro, y luego el llanto de Mecencio.

Según Aristóteles el mito actúa como ordenador lógico-causal de los elementos de la diégesis (personajes, espacio, tiempo, etc). En el capítulo 8 de la *Poética*⁴, al referirse a la unidad de acción, dice: “Así, pues, es necesario que, igual que en las demás artes imitativas la unidad de imitación resulta de la unidad del objeto, así en la fábula, ya que es la imitación de una acción, sea esta una y entera y que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se transpone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo, porque lo que se puede añadir o dejar de añadir sin consecuencias apreciables no forma parte del todo.”

A partir del Canto VII, cuando Eneas llega a Italia se produce un cambio importante en la epopeya, la guerra y las muertes por ella ocasionadas se convierten en el tema principal del relato. Si bien la guerra está justificada en *Eneida*, pues Eneas persigue un fin superior, la fundación de Roma, también es cierto que el *furor* es considerado un vicio que debe ser erradicado y los jóvenes muertos son presa del mismo. No ha de ser casual que los llantos por la *mors immatura* se encuentren en los Cantos IX, X y XI.

El lamento de la madre de Eurialo es indudablemente el más conmovedor:

*Interea pavidam volitans pennata per urbem
Nuntia Fama ruit matrisque allabitur aures
Euryali. At subitus miserae calor ossa reliquit,
Excussi manibus radii revolutaque pensa.*

¹ Virgile.(1962). *L' Énéide*. Trad. Maurice Rat, París, Éditions Garnier Frères. pp.128 y130.

² Ibid. p.204.

³ Ibid. p.218 y220

⁴ Aristóteles. (1963). *Poética*. Madrid. Aguilar. p.46



*Evolat infelix et femineo ululatu
Scissa comam muros amens atque agmina cursu
Prima petit, non illa virum, non illa pericli
Telorumque memor; caelum dehinc questibus implet:
“Hunc ego te, Euryale, adspicio? tune illa senectae
Sera meae requies, potuisti linquere solam
Crudelis? nec te sub tanta pericula missum
Affari extremum miserae data copia matri!
Heu! terra ignota canibus data praeda Latinis
Alitibusque jaces! nec te, tua funera mater
Produxi pressive oculos aut vulnera lavi,
Veste tegens, tibi quam noctes festina diesque
Urgebam et tela curas solabar aniles?
Quo sequar? aut quae nunc artus avulsaque membra
Et funus lacerum tellus habet? Hoc mihi de te,
Nate, refers? hoc sum terraque marique secuta?
Figite me, si qua est pietas, in me omnia tela
Conjicite, o Rutuli, me primam absumite ferro;
Aut tu, magne pater divum, miserere tuoque
Invisum hoc detrude caput sub Tartara telo,
Quando aliter nequeo crudelem abrumpere vitam.”*
(Virgile, IX, 473-497 pp. 128, 130)

(Entretanto, la Fama, alada mensajera, se precipita volando a través de la asustada ciudad y llega a los oídos de la madre de Eurialo. El calor abandona súbito los huesos de la miserable, las lanzaderas arrojadas por las manos y los ovillos desenrollados. Se precipita la infeliz y con femenil alarido, arrancándose los cabellos y enloquecida se dirige a los muros y a las primeras filas en su carrera, olvidada de los guerreros, olvidada de los peligros y de los dardos; después llena es cielo con sus lamentos: ¿Así te veo Eurialo? ¿Pudiste tú, el tardío descanso de mi vejez dejarme sola, cruel? ¿Y no se le concedió a tu miserable madre hablarte por última vez cuando fuiste enviado a tan grandes peligros? ¡Ay! Yaces en una tierra desconocida, presa de los perros y las aves latinas. Y yo, tu madre, no conduje delante tus funerales, ni he cerrado tus ojos, ni lavé tus heridas, cubriéndote con el vestido que presurosa tejía para ti durante noches y días y con la trama aliviaba mis preocupaciones de anciana.)⁵

Los versos 473 a 480 describen una madre transida de dolor, Virgilio logra que el lector “vea” como si se tratara de una película, la sucesión de imágenes. La descripción, colmada de fuerza y energía, es un logro del poeta por la vitalidad y dinamismo que adquieren los sustantivos al estar modificados por participios: *Fama...volitans; radii...excussi; pensa...revoluta*; a ello se suma la repetición y elisión en el v.479 *non illa virum, non illa pericli*. El lamento, en estilo directo, abarca los versos 481 a 497. En él, el poeta demuestra conocer perfectamente la psicología femenina y

⁵ Las traducciones del latín al español son nuestras.



consigue transmitir magistralmente el fluir del pensamiento de la madre desesperada ante la noticia que ha recibido. Este discurso podría dividirse en cinco partes. En los vs. 481 a 484, el dolor y la impotencia se manifiestan en un duro reproche al hijo; en los vs.485 a 486, el pensamiento salta al *fatum* desgraciado de Euríalo, en los vs. 486 a 489 se mezclan el dolor y la culpa de la madre que no puede enterrar a su hijo; en los vs. 490 a 492, a través de cuatro breves oraciones interrogativas, el discurso retoma el tono de recriminación hacia el hijo, con el que se inicia el lamento; los vs. 493 a 497, se caracterizan por la acumulación de verbos en modo Imperativo (*figite, conjicite, absumite, miserere, detrude*), a través de ellos la anciana implora la muerte, incapaz ya de soportar tanto dolor. La figura retórica más utilizada en este discurso es el apóstrofe, a través de él Virgilio unifica enfáticamente todos los sentimientos que sufre el personaje en este clímax psicológico.

Se podría decir que la inserción de este lamento en la epopeya responde a la intención de reflejar el dolor ante la muerte de un hijo, más específicamente el dolor visceral, *amens*, dolor que no permite la reflexión, más acorde con los sentimientos o con la psicología femenina que con la masculina.

También hay que tener presente que Eneas no sólo debe fundar Roma, sino que además debe ir configurando las costumbres, el modo de ser romano; posiblemente a este fin responda la inclusión en el relato de esta lamentación. Entre los romanos y nosotros hay diferencias en cuanto al modo de recibir la muerte. En nosotros se da un estado espiritual de recogimiento, abstracción y repliegue interior; lo que prevalece es el silencio. En cambio en el caso de los romanos sabemos, a través de documentos literarios y arqueológicos, de un complejo y ruidoso aparato fúnebre. Al respecto, Quintiliano en la VIII de las *Declamationes Miores* afirmaba: [...]*jexequias planctibus clangore magnoque saepe inquietamus ululatu* (...atormentamos a menudo las exequias con lamentos, vocerío y gran alarido). Este testimonio de Quintiliano atestigua la magnitud de la exteriorización del duelo, a través de los ablativos: *planctibus, clangore* y *magno ululatu*:

.planctibus, de *planctus* (lamento) deriva del verbo *plango* (golpear, golpearse el pecho y piernas por el dolor, lamentarse).

.clangore, de *clangor* es el sonido agudo o chillón, especialmente el de la trompeta, deriva del verbo *clango* (hacer ruido, gritar, chillar, graznar).

.ululatu, de *ululatus* (grito penetrante, alarido) deriva del verbo *ullo* (aullar, dar gritos o alaridos).

Es clara la semejanza entre esta descripción de la manera en la que los romanos enfrentaban la muerte y el lamento que escribe Virgilio.

En segundo lugar se comentará el duelo de Evandro por la muerte de su hijo Palante:



*“Non haec, o Palla, dederas promissa parenti.
Cautius ut saevo velles te credere Marti!
Haud ignarus eran, quantum nova gloria in armis
Et praedulce decus primo certamine posset.
Primitiae juvenis miserae bellique propinqui
Dura rudimenta et nulli exaudita deorum
Vota precesque meae! Tuque, o sanctissima conjux,
Felix morte tua neque in hunc servata dolorem!
Contra ego vivendo vici mea fata, superstes
Restarem ut genitor.[...]
[.....]si immatura manebat
Mors natum, caesis Volscorum milibus ante,
Ducentem in Latium Teucros cecidisse juvabit.”*
(Virgile, XI,152-161;166-168, pp.218, 220)

(Estas no son las promesas que habías ofrecido a tu padre, ¡oh! Palante. De que con más prudencia pretendías entregarte al cruel Marte! No desconocía yo, cuanto una nueva gloria puede en las armas y en el honor muy dulce en la primera batalla. Míseras primicias de un joven y duros aprendizajes de la guerra cercana y votos y ruegos míos, no escuchados por ninguno de los dioses! Y tú ¡oh santísima esposa, feliz en tu muerte y no preservada para este dolor! Contrariamente yo ,viviendo, vencí mi destino, para quedarme como padre sobreviviente.[...]si la muerte prematura aguardaba a mi hijo, me consolará que haya perecido habiendo antes dado muerte a miles de volcos, conduciendo a los teucros al Lacio.)

El lamento reflexivo, calmo y resignado de Evandro ante la muerte de Palante se acerca más a la justificación de la guerra que a la expresión del dolor. El contenido semántico de este discurso aprueba, en cierto modo, la actitud que ha tomado Eneas ante la muerte de Palante. La reacción del héroe en el Canto X, al enterarse del fallecimiento de su amigo es colérica (*ardens*) y la *pietas* lo ha abandonado. Cuando Mago “suplicante agarrado a sus rodillas” ⁶implora por su vida, Eneas responde “Turno ha acabado ya con esos negocios de guerra al dar muerte a Palante.[...]Dicho esto agarra el yelmo con la izquierda y le clava la espada hasta la empuñadura alzando la cabeza del suplicante.” (Virg., *Eneida*,p.264). Los tópicos que aparecen en el discurso de Evandro manifiestan una actitud si no de aprobación al menos de resignación ante la guerra. El v.155 dice: [...]*praedulce decus primo certamine posset.*(Virgile, *L'Éneide*, XI. p.220), un eco evidente del famoso *Dulce et decorum est pro patria mori*, formulado por Horacio⁷ en la Oda 2 del Libro III, y que remite inmediatamente el pensamiento del lector al poeta griego Tirteo. Otro tópico aparece en los versos 160-161 *Contra ego vivendo vici mea fata, superstes/Restarem ut genitor*⁸, sentencia ya formulada por el griego Herodoto⁹ : “Porque nadie es tan necio que prefiera la guerra a la paz: en

⁶ Virgilio. (1993).*Eneida*. Traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid. Aguilar. p.264

⁷ Horace. (1959). *Odes et Épodes*. Texte établi, et traduit par F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres.

⁸ Virgile. Opus cit. p.220

⁹ Herodoto.(1982). *Los nueve libros de la historia*. Trad.María Rosa Lida. España, Ediciones Orbis, S.A.pp.49-50.



ésta los hijos entierran a sus padres, y en aquélla los padres a los hijos. Pero quizá los dioses quisieron que así sucediese.” Si bien, en esta sentencia, el historiador no le adjudica ninguna virtud a la guerra, sí deja abierta la posibilidad de que sea inevitable, producto de una decisión de los dioses, no de los hombres. El último tópico tradicional que aparece en el fragmento citado es el de la mors immatura:vs.166-167 [...] *si immatura manebat mors natum, [...]* (Virg.L'Éneide, XI.p.220), este tema usualmente mueve a la compasión, al dolor; el mismo Virgilio lo utiliza para conmover en otro famoso pasaje de *Eneida*, VI 426-429:¹⁰

*Continuo audite voces vagitus et ingens
Infantumque animae flentes in limine primo,
Quos dulcis vitae exsortes et ab ubere raptos
Abstulit atra dies et fuñere mersit acerbo [...]*

(Sin dilación se oyeron voces y un enorme quejido y las almas de los niños que lloraban, a quienes, sin haber disfrutado de los placeres de la vida y arrancados del pecho de sus madres, se los llevó un día funesto y los sumergió en una muerte prematura.)

Contrariamente a esto, Evandro manifiesta que encuentra consuelo a pesar de la prematura muerte de su hijo, pues ha perecido luchando. Como se dijo anteriormente, más que una lamentación, el discurso de Evandro parece una excusa que permite la inserción de varias sentencias tradicionales, que de una u otra forma justifican la guerra. Además, esta actitud resignada y hasta podría decirse estoica, también formará parte de la idiosincrasia romana.

Para el comentario del último lamento, el de Mecencio, resultan iluminadoras las siguientes reflexiones de Enrique Otón Sobrino¹¹ acerca de la *Eneida*:

“Tomemos ahora la obra genuina: hallamos todas esas intuiciones acerca de la culpa, del sufrimiento de los inocentes, del destino trágico que a todos nos sella, de la proximidad inane de las divinidades, maduradas y abordadas con más afinamiento a lo largo de toda ella, con la particularidad de que a medida que ahonda en todas estas preocupaciones, va cancelando el modelo literario que le sirve para dar expresión a estos conflictos. La *Eneida* no es ya un poema épico: es la expresión más profunda de lo trágico inherente a lo humano.”

Podría considerarse que en el episodio de Lauso y Mecencio subyace un modelo aristotélico de la tragedia. En la *Poética*¹² se mencionan las seis partes que constituyen la tragedia, el episodio trágico que se trata presenta las cuatro partes propias de la epopeya: fábula, caracteres, elocución e ideología. Aristóteles define la fábula como “el entramado de los hechos, pues la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, la vida, la felicidad[...] y la desgracia están en la acción, y el fin de

¹⁰ Virgile. Opus cit. p.272

¹¹ Otón Sobrino, Enrique. (1998). “El conflicto de Eneas”. En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. n°15. Madrid. Editorial Complutense. pp.133-137.

¹² op. cit. p.39



la vida es una manera de obrar, no una manera de ser.”¹³ Este episodio constituye una fábula acorde a la anteriormente definida, imita las acciones de Mecencio y Lauso de manera completa y verosímil.

Mecencio es caracterizado en el Libro VII como “despreciador de los dioses” y Lauso, su hijo, como un joven “gallardo”, “domador de caballos y vencedor de fieras”¹⁴. Por sus acciones, Mecencio se revela como un personaje cruel e impiadoso, pero valiente. En cuanto a la manera de pensar que Aristóteles define como “[...]lo que llamamos pensamiento. Consiste en la facultad de dar con el lenguaje que implica la situación, el lenguaje propio[...]”¹⁵, Mecencio piensa y se expresa con una adecuación absoluta a la caracterización que el autor le ha conferido. En el Canto X, dice: “¡Mi diestra, mi único dios, y el dardo que a lanzar me dispongo me asistan ahora! Voto hacer de ti, Lauso, un trofeo revistiéndote con los despojos que arranque de Eneas, del ladrón.”¹⁶

Lo que acentúa las características trágicas de este relato es que la fábula posee las dos partes fundamentales: la peripecia y el reconocimiento. El Estagirita define la peripecia como “un giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo,[...]y esto, una vez más, según la verosimilitud o la necesidad;[...]”¹⁷. La peripecia se produce cuando Mecencio ataca a Eneas, pero fracasa. Eneas reacciona y logra herir a Mecencio en la ingle, luego lo persigue decidido a matarlo con su espada. Ante esta situación: “Gimió profundamente por amor a su padre querido cuando lo vio Lauso, y las lágrimas rodaron por su cara [...]. Se lanzó el joven y se interpuso entre las armas y, cuando alzaba ya su diestra y el golpe asestaba, se metió bajo el filo de Eneas y lo aguantó retrasándole;[...]mientras escapa el padre bajo el pequeño escudo del hijo,[...]”¹⁸. Eneas lo amenaza: “¿Adónde corres a morir, osando más de lo que puedes? Tu amor te engaña, incauto.”¹⁹ “[...] y recogen las Parcas los cabos de los hilos de Lauso. Pues clava (*recondit*) su fuerte espada Eneas y al joven atraviesa [...]”²⁰. Aquí la peripecia es clara, Eneas no tenía la intención de matar al joven, sino al padre (que debe morir porque no respeta a los dioses), pero este giro de la acción es necesario para que finalmente perezca Mecencio.

¹³ Aristóteles. op. cit. p.39

¹⁴ Virgilio. op.cit. p.195.

¹⁵ Aristóteles. op. cit. p.41

¹⁶ Virgilio. op. cit. p.271

¹⁷ Aristóteles. op. cit. p.51

¹⁸ Virgilio. op. cit. p.272

¹⁹ Ibid. p.272

²⁰ Ibid. p.273



Cuando Mecencio se entera de la muerte de Lauso, se manifiesta en él, el reconocimiento que Aristóteles define así: “El reconocimiento o *anagnórisis*, como ya el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio.”²¹

A continuación se cita el lamento de Mecencio por la muerte de Lauso:

*“Tantane me tenuit vivendi, nate, voluptas,
Ut pro me hostili paterer succedere dextrae,
Quem genui? Tuane haec genitor per vulnera servor
Morte tua vivens? Heu! nunc misero mihi demum
Exitium infelix! nunc alte vulnus adactum!
Idem ego, nate, tuum maculavi crimine nomen,
Pulsus ob invidiam solio sceptrisque paternis.
Debueram patriae poenas odiisque meorum:
Omnes per mortes animam sontem ipse dedissem!
Nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo.
Sed linquam.”*

(Virg.X, 846-856, p.204)

(Deseo tan grande de vivir me dominó como para que sufriera que, aquél que engendré me reemplazara ante la diestra enemiga? (Yo) tu padre, me salvo por estas tus heridas, viviendo por tu muerte? ¡Ay por fin ahora la destrucción infortunada para mí, desgraciado! ¡Por fin la herida clavada profundamente! Yo mismo, hijo, mancillé tu nombre con el crimen, expulsado por odio del trono y del cetro paternos. Debía compensaciones a mi patria y a los rencores de los míos: ¡Yo mismo hubiera dado mi alma culpable por todas las muertes! Ahora vivo y no abandono aún la luz y los hombres. Pero los abandonaré.)

Este discurso puede dividirse en tres partes: vs.846 a 849, el padre expresa la culpa y el dolor porque Lauso murió en su lugar. En los vs.849 a 850, aparece la manifestación enfática, por el uso de interjecciones y exclamaciones, de la vivencia del dolor por primera vez, como si fuera un alivio *nunc...demum* (por fin ahora), como si la insensibilidad y la crueldad que lo caracterizaban le hubieran resultado incómodas o lo hubieran cegado, impidiéndole ver las atrocidades que cometía. En los vs. 851 a 856, se expresa la *anagnórisis*, Mecencio reconoce y enumera sus culpas: para con su hijo, para con su patria, para con todos los que han muerto por su mano, en estos versos, el personaje refleja haber adquirido la *pietas* que nunca poseyó.

Las acciones siguientes conducen a consumir la catástrofe. Mecencio, siguiendo su *fatum*, va en busca de Eneas. Lo impulsan los sentimientos mezclados en su interior:

*[...]Aestuat ingens
Uno in corde pudor mixtoque insania luctu
Et furii agitat amor et conscia virtus.*
(Virg. X.870-872, p. 206)

²¹ Aristóteles. op. cit. p.51



En estos versos, la acumulación de sustantivos que denotan estados del alma: *pudor*, *insania*, *amor*, *virtus*, confirman la transformación del personaje, a partir de la muerte de Lauso. Él mismo lo declara ante Eneas:[...] *haec via sola fuit, qua perdere posses*²² (Éste era el único camino para perderme) e insiste en su absoluta indiferencia ante todo lo demás *Nec mortem horremus nec divum parcimus ulli*.²³ (Ni a la muerte tememos, ni respetamos a ninguno de los dioses.). Estas palabras confirman lo dicho anteriormente, la muerte de Lauso era inevitable, si se quería destruir a Mecencio. Ya moribundo, se dirige por última vez a Eneas, para liberarlo de cualquier sentimiento de culpa por su muerte *Nullum in caede nefas*²⁴ (No hay delito en matarme) y para rogarle, él que había sido puro *furor*, que lo libere del *furor* de los suyos, dándole sepultura.

Se puede considerar que este pasaje está estructurado según varios de los elementos que Aristóteles atribuye al modelo de la tragedia. Pero, lo que fundamentalmente lo acerca a lo trágico es el reconocimiento, ese paso de la ignorancia al conocimiento, que opera de manera activa en el ser humano que lo experimenta, modificándolo drásticamente de una vez y para siempre.

En cuanto a la inserción de este episodio en la epopeya podría suponerse que responde a más de un fin. Por un lado, justifica el accionar bélico de Eneas, que está destinado a eliminar a todos los que se opongan a la fundación de Roma. Por otro lado, Mecencio representa la encarnación del *furor*, pasión que debe ser desterrada del imaginario romano. La sociedad romana debe constituirse sobre el principio de la medida.

Del análisis realizado se desprende que efectivamente, la inclusión de los diferentes lamentos responde a las necesidades del mito épico. La lamentación de la madre de Eurialo tiene un fin didáctico, a través de la misma, el autor describe las costumbres de los romanos al enfrentar la muerte. El duelo de Evandro obedece a dos fines; en primer lugar justifica la guerra y el accionar poco piadoso del héroe épico, privilegiando el fin último del mismo, la fundación de Roma; en segundo lugar, tiene un fin didáctico, la moderación en el duelo, actitud que también formaría parte de la idiosincrasia romana. Por último, el lamento de Mecencio, está al servicio de un fin heroico, que como los anteriores, aprueba el accionar del protagonista al dar muerte a personajes impudicos e iracundos. Y al servicio de un fin didáctico, aprobar el reconocimiento de las culpas y el posterior resarcimiento de los daños causados; y por oposición al ejemplo de desmesura que simboliza Mecencio, la instauración de la medida como fundamento de la sociedad romana.

²² Virgile. op.cit. p.206

²³ Ibid. p.206

²⁴ Ibid. p.208



Bibliografía

Aristóteles. (1963). *Poética*. Madrid, Aguilar.

Campelo Issaly, M. y Cardigni Morales, J. (2001). “Muerte fundadora: la *Eneida* de Virgilio”. En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* .nº 20. Madrid, Editorial Complutense. pp.57-65.

Herodoto. (1982). *Los nueve libros de la historia*. Trad. María R. Lida. España, Ed. Orbis, S.A.

Horace. (1959). *Odes et Épodes*. Texte établi, et traduit par F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres.

Lillo Redonet, F. (2001). *Palabras contra el dolor. La consolación filosófica latina de Cicerón a Frontón*. Madrid, Ediciones Clásicas.

Otón Sobrino, E. (1998). “El conflicto de Eneas”. En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. nº 15. Madrid, Editorial Complutense. pp.133-137.

Virgile. (1962). *L'Énéide*. 2 v. Trad. Maurice Rat. París, Éditiones Garnier Frères.

Virgilio. (1993). *Eneida*. Trad. de Rafael Fontán Barreiro. Madrid, Aguilar.



La normalidad como ideal moral: la crítica de G.K. Chesterton a los falsos heroísmos en *Mi visión de Estados Unidos*, cap. IX.

Santiago Argüello

CONICET

No es verdad que la gente sensible haya desaparecido de la faz de la Tierra. Tal vez sea más cierto decir que la sensibilidad de la gente se encuentra como adormecida por una suerte de triunfo del estilo de vida burguesa. Pero, como se sabe, este estilo cuenta con un equilibrio más dietético que ético, liviano y frágil, siempre a punto de desestabilizarse y hacer estallar lo que dormita. No es verdad que el idealismo esté muerto. Dormita. Y según una diversa sensibilidad en relación a cuestiones de lateralidad, algunos idealistas de nuestros días buscarán acomodarse del lado «izquierdo» o del «derecho», según su sueño resulte más placentero. Y sea como fuere que se acomoden, si de un lado u otro, mientras más imposibilitada vean su vigilia, más se adentrarán en su dulce sueño. Sueñan con un mundo mejor. Y como lo mejor exige sacrificio, sueñan que son guerreros y el mundo, un escenario de contienda. Soñar es ciertamente hermoso, y por lo mismo riesgoso. Arriesgarse a soñar implica, entre otras cosas, el peligro de no querer despertar jamás. Y en esta realidad de la cultura capitalista moderna, hay soñadores, tanto de «derecha» como de «izquierda», que parecen no querer despertar. La señal en ambos casos es idéntica e inequívoca: su excesivo énfasis imaginativo en una guerra y heroísmo sin fin. En la medida en que uno y otro pretenden abocar todas sus energías en una lucha cuyo fin es la lucha misma, no importa que para uno la guerra y el heroísmo tenga visos espirituales y apocalípticos y para el otro materiales e intra-terrenales, en esa misma medida, sus soluciones no son tan diferentes como podría suponerse. Ambos se encuentran en ese caso más gustosamente dispuestos a ir a la batalla a la menor provocación que a ir al trabajo y volver a casa por diaria vocación.

Ahora bien, en esa constante tendencia beligerante hay algo que resulta cuando menos sospechoso: hacernos creer que la vida se agota en la lucha es como intentar engañar a un griego con el cuento de que la *Ilíada* no tiene continuidad natural en la *Odisea* (la cual, en ese caso, sería una pieza espúrea añadida por algún zopenco burgués que, por supuesto, habría venido a arruinar la intención original de Homero). La intención de esta reflexión es poner en evidencia que el zopenco es más bien aquel soñador que pretendiera cortar abruptamente el curso de la vida en el marco de la *Ilíada* y no advirtiera que la intensidad y heroísmo de la vida no sólo se desarrolla también en la tranquilidad de Penélope tejiendo en sus aposentos, sino que precisamente es allí donde sobre todo ha de



desarrollarse. El fin de la vida humana no es la guerra, sino la contemplación. Y si lo que nos hace verdaderamente héroes es la consecución del fin, lo deseable no es procurar un tipo de vida combato, sino uno intelectual, espiritual y moral. No se es necesariamente más valiente con armadura que con jubón.

Es entonces que, entre aquellas dos posturas mencionadas, superficialmente contrapuestas entre sí pero realmente idénticas en su afición a la guerra como un fin en sí mismo, existe una tercera. No es que esta sea pacifista, ni tampoco, desde luego, capitalista. Por el contrario, es aquella cuyo ideal moral es la normalidad y, por tanto, su punto de vista socio-económico, el distributismo. ¿En qué consiste esta postura? La misma se encuentra lúcida y sintéticamente expuesta en menos de tres páginas del cap. IX de *Mi visión de Estados Unidos*¹, de Chesterton; y en lo que resta de mi exposición me dedicaré a leerlas y glosarlas. Por lo demás, lo que en todo ese capítulo revela Chesterton es la falacia e hipocresía de la Ley Seca, cuya vigencia en Estados Unidos fue tan fugaz como inservible. Con todo, entre las varias razones que este autor da en contra del Prohibicionismo, el argumento que específicamente me interesa destacar es el siguiente:

“la Prohibición en gran parte fue adoptada con una suerte de fervor o fiebre de auto-sacrificio, que era parte del apasionado patriotismo de Estados Unidos en la guerra. (...) La Prohibición en gran medida fue una suerte de renuncia patriótica; pues el instinto popular, como todo instinto poético, tiende siempre en las grandes crisis a los grandes gestos de renuncia. Con todo, mientras esto hace a la inhumanidad mucho más humana, la hace mucho menos inapelable y convincente. Los hombres no pueden permanecer parados de forma rígida en actitudes simbólicas semejantes; ni una política permanente puede fundarse en algo análogo a lanzar un desafío o dar un grito de batalla. Podríamos asimismo esperar que todos los estudiantes de Yale permanezcan por el resto de sus vidas con sus bocas abiertas, exactamente como estaban cuando pronunciaron el grito universitario. Sería tan razonable como esperar que permanezcan por el resto de sus vidas con sus bocas cerradas, mientras la copa de vino, que ha sido el sacramento de todos los poetas y amantes, pasase por entre todos los jóvenes del mundo. Este punto apareció con mucha claridad en una discusión que tuve con un crítico estadounidense muy atento y simpático, un clérigo que escribía en una revista anglocatólica. Él presentaba el sentimiento de estos más saludables prohibicionistas que tenían tanto que ver con la adopción de la Prohibición, preguntando: ‘¿un hombre al que se le ha pedido que entregue su sangre por su país, no se le puede pedir que entregue su cerveza por su país?’ Y esta frase

¹ (Trad., introd. y notas de Santiago ARGÜELLO), Losada, Buenos Aires, 2010, 188-207.



ilumina claramente todas las limitaciones del caso. Nunca he negado que, en principio, en alguna crisis anormal pudiera ser legítimo para un gobierno guardar bajo llave la cerveza, o el pan. En ese sentido me hallo totalmente dispuesto a tratar el sacrificio de la cerveza en el mismo sentido que el sacrificio de la sangre. Pero, ¿está mi crítico estadounidense realmente dispuesto a tratar el sacrificio de la sangre en el mismo sentido que el sacrificio de la cerveza? ¿Tendrá que ser el derramamiento de sangre tan prolongado y extenso como la Prohibición? ¿Tendrá el no-combatiente normal que derramar su sangre tan a menudo como echa a perder su trago? Puedo imaginar a la gente sometándose a una regulación especial, como puedo imaginármela sirviendo en una guerra particular. Sí que efectivamente desprecio la bellaquería política que adopta deliberadamente regulaciones sobre las bebidas alcohólicas como medidas de guerra y luego las preserva como medidas de paz. (...) nunca negué que podrían necesitarse sacrificios excepcionales para ocasiones excepcionales; y la guerra es en su naturaleza una excepción. Pero, si la guerra es la excepción, ¿por qué la Prohibición debería ser la regla? Si la rendición de la cerveza es digna de ser comparada al derramamiento de sangre, por qué entonces tendría que estar fluyendo sangre para siempre a semejanza de una fuente de las plazas públicas de Filadelfia y Nueva York. Si mi crítico quiere completar su paralelismo, no tiene más remedio que redactar un programa algo excepcional de la vida diaria de los ciudadanos comunes y corrientes. Debe suponer que, durante todas sus vidas, se forman ellos cada día a la hora del desayuno y golpean con la punta de las bayonetas para mostrar que desean derramar su sangre por su país. Debe suponer que cada atardecer, después de una comida frugal de gas venenoso y metralla, están listos para irse a dormir a una trinchera bajo una permanente llovizna de bombardeos. Es sin duda obvio que si esta fuera la vida normal del ciudadano, el ciudadano no tendría vida normal. El sentido común dicta que los sacrificios de esta clase son admirables pero anormales. No es normal que el Estado regule perpetuamente nuestros días con la disciplina de un regimiento de batalla; ni normal que regule perpetuamente nuestra dieta con la disciplina de una hambruna. Decir que todos y cada uno de los ciudadanos deben sujetarse a control en semejantes cosas corporales es como decir que todos y cada uno de los cristianos tengan que desgarrarse a sí mismo con tenazas al rojo vivo porque los mártires cristianos cumplieron su deber en tiempos de persecución. Un hombre tiene derecho a controlar su cuerpo, aunque en tiempos de martirio puede que entregue su cuerpo para que sea quemado; y un hombre tiene derecho a controlar su salud corporal, aunque en un estado de asedio puede que entregue su cuerpo a que pase hambre. Así, aunque la defensa patriótica fuera una defensa sincera, es una defensa que se vuelve sobre los defensores como un búmeran. Pues sólo prueba que la Prohibición tendría que ser efímera, a menos que la guerra tuviera que ser eterna.” (Pp. 200-202).



Chesterton, por tanto, no desprecia el más extraordinario de los heroísmos presente en la más extraordinarias de las guerras, si fuera necesario emplear un heroísmo tal por existir una guerra tal. Admira el fervor de auto-sacrificio, pero pide llamar las cosas por su nombre: a lo extraordinario, extraordinario y anormal; a lo ordinario, ordinario y normal. Y lo que el hombre cuerdo y virtuoso razonablemente busca es colocar su existencia en lo segundo. Ya se trate del derramamiento de sangre o de vino, ambas cosas son algo indeseable y previsiblemente acotado; y si acaso estas libaciones tuvieran que darse alguna vez, pues ciertamente vivimos en un mundo caído, lo lógico es que sirvan para abrazar finalmente al enemigo y compartir en paz con él una copa de vino – sacramento, pues, de todos los grandes poetas, amantes y filósofos. La falacia de los prohibicionistas consistía en aplicar la Ley Seca como una medida de guerra y luego intentar preservarla como una medida de paz. Y al igual que el beligerante del tipo antes indicado, el prohibicionista se emociona más con el conflicto por mor de sí mismo que por la solución al mismo. Efectivamente, cuando acaece un conflicto cualquiera, las partes contendientes, enredadas en el fragor de la batalla, pueden tender a olvidar el fin por el que peleaban. Ahora bien, si se olvida el fin, lo que realmente triunfa es la locura.

Concedido el argumento de Chesterton, esto es, aun quedando claro que la guerra no es un fin en sí mismo, ni moral ni político, sin embargo, alguien podría objetar que tampoco lo es la normalidad. Para responder a esta objeción, no me saldré de Chesterton, ni incluso del libro citado. Por empezar, parece útil distinguir al menos dos tipos de normalidad, tal como hace la lengua inglesa: en inglés, ‘normalidad’ puede decirse *normality* o *normalcy*. *Normality* indica el promedio (casi como si se dijera *average*), mientras que *normalcy* subraya el sentido de la habitualidad. Así, cuando se dice que una persona es normal ello puede estar apuntando a que o bien es un mediocre, o bien un ejemplo de sensatez. La mediocridad, ciertamente, no es un ideal moral. En este sentido, ante una grave enfermedad, por ejemplo, uno no buscará acudir a un médico normal sino, en lo posible, al mejor. Sin embargo, también decimos que el mejor de los médicos es alguien normal, cuando decimos que ‘normalmente, esto es, habitualmente, él no falla’. Y en este sentido, la normalidad sí que se presenta como un ideal moral y político. Porque alguien tiene una norma, sabe hacer muy bien lo que hace, y puede hacerlo de modo perfecto. Ahora bien, la norma es algo firme, estable, difícil de remover y, por lo mismo, no presenta sobresaltos ni requiere de circunstancias extraordinarias para darse. No se considera que el mejor de los médicos sea alguien raro y marginal, al servicio de gente excepcional: más bien se lo llama con el glorioso apelativo de ‘institución’. La insti-



tución es, pues, la única realidad política verdaderamente de relieve, y, como tal, se halla en el centro de la escena de cualquier sociedad madura, al servicio de gente normal².

En este último sentido, ser normal es una exigencia, esto es, algo difícil de alcanzar; más fácil, pues, es declinar a la excentricidad y rareza de la gente que no puede ser más que modelo de sí mismo, como Narciso. El ejemplo que usa Chesterton para referirse a la normalidad en este sentido, es el de aquella famosa apelación que llevó a Warren G. Harding a la presidencia de Estados Unidos en el año 1921. En efecto, en su campaña electoral, realizada en el período subsiguiente a la Primera Guerra Mundial y mientras Wilson era Presidente, Harding prometió un retorno a la normalidad (*normalcy*); es decir, después de la crisis de la Gran Guerra, un retorno a los usos y costumbres que habitualmente hacen a la gente feliz. Es precisamente a esos dos sentidos de ‘normalidad’ que se corresponden dos sentidos diferentes del término ‘democracia’: ‘democracia’ puede apuntar –según su sentido pasivo– a la mediocridad de la masa (ese es el sentido que aparece, por ej., en el discurso de *Screwtape* en *El diablo propone un brindis* de C.S. Lewis); pero en Chesterton el término siempre es presentado en su aspecto activo, indicando la riqueza y potencialidad activa de la gente común. En este sentido, lo normal o democrático es aquel tipo de cultura eterna, que no muere, y por lo mismo guarda relación estrecha con la tradición al mismo tiempo que con lo perdurable del porvenir. Narciso, aun cuando siga reencarnándose de vez en cuando, siempre muere sin descendencia directa. El hombre normal, en cambio, es el signo de la vida sin solución de continuidad, aun cuando sus múltiples enemigos sigan empeñándose en cercenar su libertad.

Está claro que cualquier clase de injusticia propia de nuestra cultura es una falta contra la libertad, es decir, algo humanamente anormal; y por ello, algo que no perdurará. En una sociedad cuya cultura fuera normalmente humana no se le pediría a nadie la heroicidad de combatir contra la esclavitud a no ser únicamente de modo extraordinario. Y si sobreviniera un día en que los combativos más radicales –sean estos de «izquierda» o de «derecha»– tuvieran la feliz ocurrencia de desear que no se les pida más un estado ininterrumpido de heroicidad que llegara a hacer estallar sus nervios (con tendencia a hacer estallar su sociedad), el uno y el otro se verían extrañamente comulgar al menos en esto: el deseo de luchar por recuperar los principios de la democracia occidental. Si, también de modo extraño, alguna vez esa victoria se consiguiera, ellos resultarían convertidos al ideal

² “It is the fashion to talk of institutions as cold and cramping things. The truth is that when people are in exceptionally high spirits, really wild with freedom and invention, they always must, and they always do, create institutions. When men are weary they fall into anarchy; but while they are gay and vigorous they invariably make rules.” G.K. CHESTERTON, *Manalive* (1912), Penguin Books, Middlesex – New York, 1947, 36.



de la normalidad moral y el distributismo. Encarnarían en sí mismos lo que podría llamarse «héroe democrático», que en términos chestertonianos se dice *common man*; es decir, dejarían de derramar en vano sus energías como fracasados revolucionarios y comenzarían a discutir en serio como admirables ciudadanos.

Bibliografía

G.K. CHESTERTON, *Manalive* (1912), Penguin Books, Middlesex – New York, 1947.

Mi visión de Estados Unidos (trad., introd. y notas de Santiago ARGÜELLO), Losada, Buenos Aires, 2010.



El retrato del héroe en el siglo XIX: la figura de San Martín en *el Paso de los Andes* de Gerónimo Espejo.

María Eugenia Avena

Universidad Nacional de Cuyo

El objetivo del presente trabajo consiste en analizar cómo se relaciona la obra de Gerónimo Espejo, eminentemente historiográfica, con lo literario, y cómo incorpora en el discurso político, elementos de la tópica y de la descripción o del retrato. Para tal fin nos detendremos en el análisis de la función de la descripción en el nivel diegético, como factor fundamental para la construcción del retrato heroico de San Martín.

En función del retrato se deberá entender el ordenamiento que hace el autor de la *narratio o nivel diegético*: en primer lugar la organización del cuerpo de granaderos a caballo y el combate de San Lorenzo, luego la actuación de San Martín como intendente de Cuyo, posteriormente la organización del Ejército de los Andes, anécdotas y otros sucesos que fueron narrados con el fin de hacer resaltar la figura del héroe. Se hará particular atención al capítulo I, denominado "Preliminares" en su apartado III en el que se puede observar con más precisión el uso que Espejo hace de la descripción y del retrato.

Para el Centenario del paso de la cordillera se imprimieron quinientos ejemplares de la obra de Espejo, se utilizará el ejemplar número 224.

1-El texto

La obra de Espejo comienza con una *Advertencia* y consta de seis capítulos: el primero titulado "Preliminares" contiene la biografía de San Martín. El capítulo dos se refiere la creación del Ejército de los Andes. El tres da cuenta de la apertura de la campaña y el cuatro está destinado a relatar la batalla de Chacabuco. El capítulo quinto está compuesto por una serie de documentos, datos de otros historiadores y reflexiones personales sobre la situación chilena luego de la reconquista. El sexto presenta una serie de "Observaciones" sobre el ejército argentino – chileno y sobre la bandera de Los Andes.



1.2- El género

En su *Advertencia*, Espejo vacila al nombrar su obra con diferentes términos, la llama ‘crónica’, ‘diario’ o ‘memoria’. Como dice la Doctora Elena Calderón de Cuervo¹, “*el autor tiene la finalidad de enmendar la opinión tergiversada sobre los hechos vividos por San Martín. Él es un cronista, un testigo quien al narrar lo visto, garantiza su visión*”. Por ejemplo dice el autor que se han copiado errores en la historia de San Martín que él los arreglará. (p.15)²

El género elegido no proviene de un molde impuesto, sino que surge de las circunstancias:

“Tuve inclinación intuitiva a la crónica de las ocurrencias de la carrera que había adoptado como oficio” (p. 5)

También lo llama ‘*diario personal*’ perdido luego en Cancha Rayada, y en otra oportunidad menciona el ‘*diario de operaciones*’ encargado por el General San Martín y luego perdido por ser acusado de ‘*salvaje unitario*’ (p.6- 7)

2- Las figuras

Se puede entender la función de las figuras como una técnica de la ilusión, como en el caso de la pintura se usa la perspectiva, las sombras y se redistribuyen los objetos haciéndolos aparecer diferentes de cómo son o simplemente cómo son.

2.1- El Retrato

En el apartado III del capítulo I *Preliminares*, Gerónimo Espejo pinta un retrato del general San Martín. Se encuentran aquí descripciones físicas, morales y espirituales, que determinan su configuración heroica.

En función del retrato debemos entender el ordenamiento que hace el autor de la *narratio* o relato de los hechos. En primer lugar la organización del cuerpo de granaderos a caballo y el combate de San Lorenzo, luego la actuación de San Martín como intendente de Cuyo, posteriormente la organización del Ejército de los Andes, anécdotas y otros sucesos que fueron narrados con el fin de hacer resaltar la figura de nuestro héroe.

¹ Calderón de Cuervo, Elena. *Consideraciones literarias en torno a “El paso de los Andes” de Gerónimo Espejo*. En: Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Mendoza. Mendoza, CELIM, n°5, 1997 – 98, pp. 13-39

² Gerónimo Espejo.(1916) “El paso de los Andes”. Buenos Aires. La Facultad. (En adelante se citará esta fuente)



En la *elocutio* (el adorno de palabras y figuras) utiliza la *adiectio* (repetición de lo igual y acumulación de lo diferente) cuya naturaleza es sintáctica, porque utiliza un extenso párrafo uniendo características físicas, conformando de este modo una acumulación coordinante yuxtapuesta. De esta manera el concepto crece semánticamente: parte de su estatura, su color y se fija en los ojos para unir los efectos de su mirada. En primer lugar describe el color de piel: “moreno, tostado por las intemperies”. Luego la nariz: “aguileña, grande y curva”. Dirige su atención a los ojos: “negros y grandes con largas pestañas” y se detiene en su mirada: “vivísima”, “simbolizaba la verdadera expresión de su alma”. Finaliza este primer párrafo con la descripción de su carácter:

“Este conjunto era armonizado por cierto aire risueño, que le captaba muchas simpatías”. (p. 31)

Amplía el plano y en la segunda parte describe el cuerpo entero: “proporcional, derecho, garboso, robusto”. Luego detalla la cabeza: “pequeña, bien formada”, para fijarse en las orejas, el pelo, la boca, el bigote y las cejas. La Doctora Calderón de Cuervo explica que es propio del Romanticismo el gusto por encontrar en los detalles de los rasgos físicos o espirituales los trazos del héroe.

Al concluir la pintura del retrato de los rasgos físicos, continúa con la descripción de los rasgos morales y espirituales. Dice el cronista:

“Pero, considerando ya bastante lo referido sobre este tópico, pasemos á otras cualidades y condiciones personales” (p. 38)

Comienza con la voz, la afabilidad en el trato, “aun en los casos en que tuviera que revestirse de autoridad”. (p.32)

Se detiene en el valor otorgado a la palabra:

“Jamás prometía alguna cosa que no cumpliera con exactitud y religiosidad. Su palabra era sagrada” (p32).

Para referirse a otros aspectos de su personalidad como la humildad y la sencillez de costumbres, utiliza la descripción de su vestimenta. Primero el del uniforme de Granaderos a caballo:

“el más modesto de todos los del ejército, pues no tenía adornos ni variedad de colores como otros cuerpos usaban en aquel entonces. La casaca era de paño azul de faldas largas, con solo el vivo rojo y dos granadas bordadas de oro al remate de cada faldón. Pantalón de punto de lana azul ó de paño, bastante ajustado, y encima la bota de montar (...) Usaba sombrero apuntado, semejante al tricornio, forrado en hule, sin mas adorno que la



escarapela nacional, con presilla y borlas de canelón de oro por remate en cada pico. (p 32 – 33)

Luego describe su vestido familiar:

“era una chaqueta de paño azul larga y holgada, guarnecida por las orillas y el cuello con pieles de marta de Rusia, y cuatro muletillas de seda negra á cada lado para abrocharla por delante: en invierno, un leviton ó sobretodo de paño azul hasta el tobillo, con bolsillos á cada costado á la altura de la cadera (...)” (p 33)

Su costumbre de pasear a caballo también denota sencillez

“(...) sin mas adorno que dos borlas del mismo paño en el remate de los picos traseros” (p.34)

Espejo recurre a una cita de Pueyrredón para describir su sistema alimenticio y así reafirma su humildad:

“(...) era parco en extremo, aunque su casa y su mesa estuviesen montados, como lo estaban, á la altura correspondiente á su rango (...) Él comía solo en su cuarto á las doce del día, un puchero sencillo, un azado, con vino de burdeos y un poco de dulce (...)” (p 34)

El General Espejo intercala en este pasaje descriptivo de las costumbres en su alimentación, un incidente vivido entre el General San Martín y un oficial de su ejército. A través del diálogo reproduce la conversación entre ambos y deja en evidencia la sencillez y humildad del héroe. La anécdota es conmovedora: el oficial necesita hablar con don José de San Martín y no con el General, así lo entendió él y lo atendió en privado. El oficial debía llevar una suma de dinero y se ‘distrajo’ apostando en una mesa de juego, pero perdió todo. San Martín “sacó en onzas de oro la suma que el oficial le pedía y al entregársela le dijo: vaya usted y en el acto entregue ese dinero á la caja de su cuerpo, y que en su vida se vuelva á repetir un pasaje semejante: y sobre todo, guarde usted en el más profundo secreto el asunto de esta entrevista: porque si alguna vez el general San Martín llega á saber que usted ha revelado algo de lo ocurrido, en el acto lo manda fusilar.” (p 35- 37)

En las conversaciones de tertulia, San Martín se “complacía en hacer comparaciones entre los diferentes vinos de Europa (...) especialmente cuando había algún vecino de Mendoza o San Juan como una lección á la industria vinaria que por lo general se dedican en esos pueblos .” (p.35)

Espejo remarca la afabilidad de su trato; dice al referirse a su modo de hablar:

“Cuando hablaba, era siempre con atractiva afabilidad, aun en los casos en que tuviera que revestirse de autoridad. “ (p.32)



Reitera más adelante esta característica al referirse al trato en sociedad:

“En el trato social era muy afable y atento, lo que comúnmente se llama un hombre amable y simpático. Usaba cierta mímica peculiar de su jénio, que algunos se proponían imitarle. El la acomodaba según la naturaleza y circunstancias del asunto.” (p.37)

El cronista utiliza citas textuales del mismo San Martín, por ejemplo al describir la disciplina del regimiento decía:

“de lo que mis muchachos son capaces, solo yo lo sé: quien los iguale habrá, pero quien los exeda, no.” (p.37)

Espejo hace un guiño al lector y lo invita a repasar otras cualidades y condiciones personales del héroe. Se refiere a la inteligencia, al hombre político, al gobernante y al militar. Para cada aspecto utiliza adjetivos y ejemplos de sus acciones. Así describe su inteligencia “perspicaz, discreta y privilegiada” (p. 38). Para el hombre militar utiliza los adjetivos “diestro, experimentado, estratégico, matemático y previsor” (p.38) y utiliza una ejemplificación:

“(…) y testimonio de ello son sus hechos en la guerra de la Península, y con mas evidencia, sus grandes empresas de la restauración de Chile y de la libertad del Perú (…)” (p.39)

Como hombre político era “observador, creador, administrador. De una laboriosidad infatigable, y popular en sumo grado.” (p.39)

Como gobernante era “prudente, astuto y sagaz“ y aclara el cronista que utilizaba estas cualidades con “nobleza y lealtad”. Poseía en alto grado “el don de mando”. Agrega:

“supo dominar los hombres, los pueblos, las situaciones y hasta la naturaleza misma. Parecía haber hechizado á los mendozinos (…)” (p.39)

En cuanto a su valor militar era “frio, sereno, intrépido” (p.39). Espejo sintetiza estas cualidades al decir que:

“Todo esto reunido constituye el prestigio de un buen general. San Martín lo poseía por títulos bien merecidos, y de ello resultaba que era el ídolo de sus soldados que le consagraban una fê ciega y un amor sincero.” (p.40)

La función del lenguaje que predomina en el retrato es apelativa, en cuanto que el mensaje que nos transmite el autor esté destinado a movilizar en el lector las pruebas morales del objeto descrito, en este caso de la persona. Dice al respecto:

“(…) elegía siempre el estilo persuasivo aunque con frases energicas, de lo que resultaba, que el oficial salía de su presencia convencido y satisfecho, y con un grado mas de afeccion hácia su persona.” (p.32)



2.2- La Imago

El autor utiliza ‘la imago como figura ejemplar’³, esta forma designa la encarnación de una virtud en un personaje. Estos ejemplos son fragmentos separables del resto que encierran expresamente un sentido, en este caso el retrato heroico del personaje ejemplar, quien encarna en su figura una virtud. Utiliza el modo persuasivo, pues los ejemplos están destinados a persuadir al lector para que sea valiente, buena persona, amable y buen ciudadano.

El ejemplo utiliza la inducción retórica: pasa de un particular a otro particular por un eslabón implícito de lo general. Entonces de un rasgo del personaje o un hecho se infiere la virtud, luego de esta virtud se deriva una nueva. Así se organiza un argumento por analogía; por ejemplo al describir su mirada la compara con la “*vista del águila: recorría cuanto le rodeaba con la velocidad del rayo*” para luego relacionarlo con “*el aire risueño, que le captaba muchas simpatías*”. (p.31)

Al describir sus cualidades personales, utiliza analogías encadenadas, anota Espejo:

“Como militar, era tan diestro como experimentado en el servicio de campaña: estratégico como pocos: matemático hasta para las trivialidades; y previsor sin igual” (p. 38)

3- Conclusiones.

El propósito de la obra del General Gerónimo Espejo es la configuración heroica de San Martín y el retrato, como figura del discurso, estructura el capítulo analizado.

Dentro del conjunto de esta narración histórica, por momentos, lenta y parsimoniosa, el capítulo I le confiere notas de color, de lo cotidiano a través del diálogo humano del héroe con sus oficiales, de la ejemplaridad de sus cualidades y virtudes. Encierra expresamente el sentido de destacar, enaltecer la figura del héroe a través de la pintura de sus características físicas y morales.

Fuente

³ Barthes, Roland.(1974)” Investigaciones retóricas I. La antigua retórica”. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.



Espejo, Gerónimo. (1916) "*El paso de los Andes*". Buenos Aires, La Facultad.

Bibliografía

Barthes, Roland. (1974) "*Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*". Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

Calderón de Cuervo, Elena. (2001) "*Discurso del Nuevo Mundo. Entre el mito y la historia.*" Buenos Aires, Nueva Hispanidad.

Calderón de Cuervo, Elena. *Consideraciones literarias en torno a "El paso de los Andes" de Gerónimo Espejo*. En: Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Mendoza.

Mendoza, CELIM, n°5, 1997 – 98, pp. 13-39

Duplancic de Elgueta, Elena (2002) *Historia de un hecho regional canónico. El paso de los Andes*. En: Piedra y Canto: cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza n° 7-8, pp.89 - 105



El saber proverbial en la épica y la historia: presencia de *gnomai* en Homero y Heródoto.

María Guadalupe Barandica

Universidad Nacional de Cuyo

El hombre recuerda hasta donde puede recordar. [...] Pero una cosa es cierta: el recuerdo es inseparable de la palabra. [...] La palabra saca las cosas de la sombra: es un anzuelo que lanzado en un océano lo divide en lo que es pescado y todo lo demás, lo infinito. (Franco Ferrucci, El sitio y el regreso, 2006, 19-20)

Un ejemplo de la clara conciencia del valor de la memoria y la construcción del discurso de la memoria lo tenemos en el proemio de la Historia de Heródoto:

Ἡροδότου Ἁλικαρνησέος ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὥς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.

“Esta es la exposición de la investigación de Heródoto de Halicarnaso, de modo que los hechos de los hombres no se desvanezcan con el tiempo ni queden sin señalar grandes obras que han sido realizadas tanto por los griegos como por los pueblos bárbaros, ni resulten sin renombre y especialmente, la causa por la que combatieron entre sí”.

En ese propósito manifiesto, el historiador parece asumir un papel semejante al que desempeñaba el aedo, cantor de epopeyas quien, inspirado por la divinidad, enunciaba un relato aceptado como verdadero e incuestionable, que contenía una historia cierta con una explicación sobre el pasado notable y con ella, una normativa que regulaba la conducta de los destinatarios del relato. Al ocupar este espacio Heródoto espera asumir también un papel como educador¹ de Grecia al modo de Homero. Como señala Marrou (1985, 30-31):

Para comprender cuál es la influencia educadora de Homero, basta leerlo y observar cómo procede él mismo, cómo concibe la educación de sus héroes.

¹ El reconocimiento de Homero como educador de Grecia está enunciado ya en *República 606 e.*) También en el *Ión*, aunque se critique la pretensión del rapsoda de saberlo todo por el solo hecho de ser experto en Homero, a quien Ión considera sabio acerca de todo.



Hace que los consejeros de estos héroes les propongan grandes ejemplos entresacados de la gesta legendaria, ejemplos que deben despertar en ellos el instinto agonístico, el deseo de rivalizar. [...]

Tal es pues, el secreto de la pedagogía homérica: el ejemplo heroico, παράδειγμα. [...] En este sentido profundo Homero fue el educador de Grecia: como Fénix, como Néstor o Atenea, ofrece constantemente al espíritu de su discípulo modelos idealizados de ἀρετή heroica; al mismo tiempo, por la perennidad de su obra, pone de manifiesto la realidad de esa recompensa suprema que es la gloria.

Por otra parte, Heródoto está escribiendo en el tiempo en que Atenas prevalece, y con ella, su política democrática. Habrá numerosas oportunidades en que el autor dará muestras de su adhesión a ese modelo incluso al referirse a modelos tan ajenos como lo son los reinos de Oriente².

Considerar la visión que Heródoto nos ofrece en su *Historia* acerca de los otros pueblos puede ayudar a conocer cómo se veían los griegos a sí mismos. Su mirada es la mirada de un griego de la periferia, un no ateniense que se verá atraído por la polis reconocida como centro del mundo helénico después de su participación decisiva en las Guerras Médicas.

En el curso de sus investigaciones, el autor se pregunta en qué consiste el hecho de ser un griego, y como contrapartida, qué significa ser un no griego. En un intento por explicar las causas que dieron origen a las Guerras Médicas, Heródoto reflexiona acerca de los pueblos que han ingresado en el universo persa, ya sea como vencidos, conquistados y aliados forzados, ya como enemigos que lo han enfrentado sin ánimo de rendirse.

Mediante la comparación entre unos y otros en los primeros cuatro libros³ se encamina hacia la definición de lo griego, entre cuyas cualidades fundamentales están la noción de lo humano (en contraposición con lo divino) y la valoración de la libertad (en contraposición con el sometimiento al que se entregan los pueblos sojuzgados por Jerjes). Ambas nociones, humanidad y libertad, están asociadas con el concepto de medida. En efecto, es necesario que el hombre conozca sus límites, sea consciente de su condición de ser limitado, para no caer en la *hybris* o desmesura, y esa capacidad de ajustarse a lo que el hombre es se pone en práctica en las decisiones que toma, en el ejercicio de su libertad.

² Una muestra de ello es el discurso de Otanes en favor de la democracia en *Hist.* III 80.

³ En los primeros cuatro libros, se ocupa de Lidia, Persia, Babilonia, Egipto, Etiopía, India, Arabia, Escitia y Libia. Son las famosas encuestas que han dado origen a la fama de Heródoto como viajero y estudioso de las costumbres o etnógrafo.



A partir del quinto libro, el historiador aborda el relato de las Guerras Médicas propiamente dichas. En el libro VII, en el que se centra este comentario, Heródoto se ocupa de los preparativos para la invasión de Grecia por parte de Jerjes, y de los primeros enfrentamientos significativos entre persas y griegos.

Las palabras que hacen referencia a las decisiones de Jerjes están relacionadas con el proemio ya mencionado. En efecto, la injerencia de la elección de Jerjes en la concreción de la guerra remite a la αἰτία (causa) del enfrentamiento entre griegos y persas. Por otra parte, Heródoto manifiesta la voluntad de que su obra sea la exposición (ἀπόδειξις) de los hechos admirables y manifiestos (ἀποδεχθέντα), es decir, puestos en evidencia, ambos términos de la familia de δείκνυμι (señalar, mostrar). Jerjes funciona en la obra como un modelo negativo, un paradigma (παράδειγμα) de cómo no debería ser un buen gobernante, que es lícito mostrar a los hombres, pues lo que él decida es causa de lo que acontece y afecta a otros hombres, tanto de su propio pueblo cuanto de aquellos otros pueblos con los que se enfrente.

El autor recurre a la contraposición con el fin de mostrar más claramente aquello que desea describir. Una de las formas discursivas que favorecen la contraposición es el diálogo, de tan fecundo uso en el drama y en los textos de Platón. En este tipo de escrito, en efecto, el contenido se desarrolla y avanza mediante el enfrentamiento entre los interlocutores. Así, en el libro VII de la *Historia* reconocemos la importancia de los diálogos que Jerjes sostiene con diversos consejeros con los cuales discute acerca de los preparativos para la campaña contra Grecia. En el marco de esos enfrentamientos verbales un recurso notable es el uso de *gnomai* que vinculan el discurso de Heródoto con la tradición gnómica desde Homero.

En el canto XXIII de la *Odisea*, después de que Ulises supera airoosamente la prueba que su esposa le ha impuesto para comprobar si efectivamente es él quien ha regresado, Penélope dice, en respuesta al reclamo del esposo, que se queja de su desconfianza: θεοὶ δ' ὄπαζον οἷζόν, / οἱ νῶϊν ἀγάσαντο παρ' ἀλλήλοισι μένοντε / ἥβης ταρπῆναι καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι. (Los dioses, que envidiaron que permaneciéramos uno junto al otro para disfrutar de la juventud y alcanzar el umbral de la vejez, nos dieron como compañero de camino la desgracia. *Od.* XXIII, 210-212)

La reina está en guardia, atenta a una señal adversa, a esa desgracia que puede sobrevenir por decisión de los dioses, por envidia de su juventud, del amor largamente compartido, de la vida humana, frágil, efímera, finita.



Este enunciado de Penélope no está construido como una sentencia, pero remite por asociación, a una serie de sentencias que constituyen un saber compartido por los destinatarios de la *Odisea*, la existencia de la envidia de los dioses.

Cuando hablamos de ‘sentencia’ (γνώμη) recordamos la definición que Aristóteles da en *Retórica* II, 1394 a⁴, claramente relacionada con la posibilidad de elegir, la libertad y su consecuente responsabilidad.

Veamos algunos ejemplos de la *Iliada* y la *Odisea*:

χαλεπή δὲ θεοῦ ἔπι μῆνις. (Dura es la ira divina. *Il.* V, 178)⁵.

ἀργαλέος γὰρ Ὀλύμπιος ἀντιφέρεσθαι. (Peligroso es rivalizar con el Olímpico. *Il.* I, 589)⁶.

θεοὶ δὲ τε φέρτεροι ἀνδρῶν (Los dioses son superiores a los hombres *Il.* XXI, 264)⁷.

θεὸς δὲ τὸ μὲν δώσει, τὸ δ' ἔασει,

ὅττι κεν ᾧ θυμῷ ἐθέλη· δύναται γὰρ ἅπαντα. (Los dioses dan bienes o dejan de darlos como a ellos les place en el alma, pues todo lo pueden *Od.* XIV, 444-445)⁸.

οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο [πάντων, ὅσσα τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει.] (Ningún ser más endeble que el hombre sustenta la tierra entre aquellos que en ella respiran y andan *Od.* XVIII, 130-131)⁹.

El ámbito del discurso de Penélope es el de la casa: se produce en el interior del palacio de Odiseo, en una conversación sostenida entre los esposos. No es casual que sea en la privacidad donde se complete el regreso del héroe. No regresa realmente, no recupera su espacio en Ítaca, hasta que su esposa no lo acepte como rey¹⁰.

⁴ “Adagio o sentencia es una aseveración, pero ciertamente no de cosas particulares, por ejemplo, cómo es Ificrates, sino sobre lo universal, mas tampoco de todo lo universal, por ejemplo, que lo recto es lo contrario de lo curvo, sino de aquello sobre que versan las acciones y puede elegirse o evitarse al obrar”.

⁵ Dice Eneas a Pándaro mientras lo anima a detener con sus saetas a Diomedes, que combate semejante a un dios.

⁶ Hefesto exhorta a Hera a dominarse y evitar la ira de Zeus.

⁷ Palabras del aedo mientras describe el enfrentamiento entre el río Escamandro y Aquiles.

⁸ Palabras de Eumeo a Odiseo antes de practicar la ofrenda ritual a los dioses y ofrecer a su rey, que tiene la apariencia de un mendigo, los dones de la hospitalidad.

⁹ Odiseo, con la apariencia de un mendigo, habla a Anfinomo, uno de los jóvenes pretendientes de Penélope.

¹⁰ “As a poem of recuperation, it privileges as its overarching categories the oikos and the institution of marriage, which are secured by the hero’s nostos. A husband and a wife are reunited in a marriage that is symbolised by the steadfast marriage-bed, its construction a reliable and private sign between them. The poem attributes their attainment of reunion to their individual metis (ingenuity), a trait that the resourceful



El mundo de la *Odisea* es el del regreso al hogar, al matrimonio, y es en la privacidad de la cámara de los esposos donde se completa el viaje del rey.

El mundo del que habla Heródoto, por otra parte, es el de poderosos reyes de Oriente, en contraposición de cuya desmesura, el narrador propone la sabia palabra, el consejo de prudentes varones. Solón, reconocido como uno de los Siete Sabios de Grecia tendrá la oportunidad de exponer su saber ante Cresos.

En el libro VII de la *Historia*, Heródoto nos muestra los preparativos para la campaña contra Grecia. Dos consejeros se harán oír para orientar al rey Jerjes: Artábano y Demarato.

El primero pertenece al mundo persa, es el tío del rey. Sus acciones manifiestan el comportamiento del buen consejero quien, a riesgo de su propia seguridad y la de su familia directa, se opone a lo que considera un juicio erróneo que ha de acarrear la desgracia no sólo a Jerjes sino también a su pueblo. Recibe con entereza las amenazas de Jerjes durante la reunión del consejo real y posteriormente, sin rencor alguno, se propone auxiliarlo cuando el soberano reclama su ayuda.

El segundo consejero, Demarato, pertenece al mundo griego. Es un rey espartano que ha sido desterrado por sus compatriotas y se ha refugiado en la corte persa, donde ha recibido la protección de Darío y luego, de Jerjes. Su discurso se ubica en el momento en que Jerjes, ya en marcha con su ejército contra Grecia, pasa revista a sus numerosas huestes. Ante el incuestionable poderío de sus fuerzas, el rey persa interroga a Demarato acerca de los griegos, es decir, acerca de sus enemigos. No es curiosidad etnográfica lo que lo mueve, sino el deseo de conocer especialmente las debilidades del ejército con que se enfrentarán sus hombres.

Se ha debatido acerca del valor de Heródoto como historiador, de la discutible confiabilidad de su relato. Sin embargo, creemos que es el enfoque personal y único que imprime a su discurso lo que le otorga un valor inigualable¹¹. Al ofrecer la historia de Jerjes, su relación con la preparación de la

patron goddess Athena both fosters in them and herself embodies" (Felson & Slatkin, 2004, 103). Ver también Osborne, 1999, 148.

¹¹ Heródoto realmente contribuyó en gran manera a promover la idea de Grecia como una unidad. Como tantos grandes historiadores de la Antigüedad (o de tiempos más recientes), fue un exiliado de su tierra natal –procedía de Halicarnaso (Bodrum), en la costa sudoccidental de lo que ahora es Turquía. Más aún, el nombre de su padre, Lixes, no es griego, sino cario. Su origen extranjero, y, por lo tanto, su falta de interés por las rivalidades de vecinos entre los estados de Grecia continental –junto con las dotes intelectuales de



invasión a Grecia, a modo de contraste respecto del gobernante ideal que es deseable para una polis griega, especialmente para Atenas, Heródoto está aportando a la sucesión de acontecimientos una trama que los carga de significación, y con ello efectúa “una mediación entre los acontecimientos y ciertas experiencias humanas universales”. (White, 1992, 182)

En un conocido texto de Luciano se hace referencia a la lectura por parte de Heródoto de su propia obra ante un nutrido auditorio en Olimpia¹². Esta referencia nos pone ante un problema de no poco peso: la recepción de la *Historia*, problema ineludible si estamos considerando la propuesta de un paradigma por parte de Heródoto, pues es indispensable que el modelo se pueda comunicar.

Nos resulta útil y esclarecedora la teoría de la recepción, cuyos lineamientos fueron planteados por H. R. Jauss. Esta perspectiva de investigación considera el horizonte de expectativas del público, es decir su sistema de normas y referencias en un momento determinado, a partir del cual se ha de efectuar la lectura y la valoración de una obra¹³. A su vez, este sistema comprende los siguientes elementos: a) la experiencia del público acerca del género de la obra considerada, que puede llevar a la aceptación o el rechazo basados respectivamente en la conformidad o la disparidad entre el sistema del público y el de la obra propuesta; b) la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento puede presuponer la nueva obra propuesta; c) la distancia entre la lengua del público y el lenguaje poético utilizado. El público de Heródoto estaba familiarizado con los relatos que evocaban las hazañas de héroes memorables, las acciones de los combatientes griegos –muchos de ellos conocidos directamente por el público destinatario de la *Historia*-, los procedimientos propios de la narración épica y utilizados por Heródoto: apelación al efecto intensificador por la referencia reiterada a acciones significativas mediante analepsis y prolepsis y la inclusión de γνῶμαι.

En un artículo de 1980, S. Flory, basándose en la extensión de la obra Heródoto y en el nivel de alfabetización general de la población de Atenas, sumados a su preferencia por el drama y la épica, además de su condición de oyentes entusiastas de los poemas homéricos, considera que no es probable que la *Historia* haya sido popular en su tiempo (Flory, 1980, 12). Creemos que aun cuando pueda resultar discutible la calidad y extensión de la recepción de Heródoto, en especial durante el siglo V, es innegable que el autor tiene presentes a sus destinatarios pues está

organización de un antropólogo y un prosista-poeta épico- le han permitido sin duda, en un pasaje admirable, agrupar a los griegos bajo ciertas categorías unificadoras. Los griegos, dice (VIII, 144), son una sola raza a causa de la misma sangre, las mismas costumbres, idéntica lengua y la misma religión. Sería difícil mejorar la formulación. (Hornblower 1985, 22-23)

¹² Luciano, *Heródoto*, I, 20-32.



cumpliendo, como señalamos más arriba, un papel educador en esta nueva etapa de la vida de Grecia. Se ha propuesto narrar acontecimientos que considera tan dignos de memoria como lo han sido desde Homero los hechos notables¹⁴ relacionados con la guerra de Troya y sus participantes, griegos y no griegos.

En un estudio de 1939, R. Lattimore analizó el personaje del consejero en la obra de Heródoto. Elaboró un catálogo de consejeros y de sus intervenciones. Entre ellos, se destaca la figura del consejero sabio, del que Lattimore reconoce dos variedades: el que llama ‘amonestador trágico’ (*tragic warner*)¹⁵, y el ‘consejero práctico’ (*practical adviser*).

En la primera categoría señala a Artábano como el más representativo. Es quien aconseja infructuosamente a Darío no invadir Escitia, y posteriormente –también sin éxito- intenta disuadir a Jerjes de su propósito de atacar Grecia. Los rasgos de este tipo de consejero sabio son la edad (es mayor que su aconsejado) y la intención de refrenar la voluntad de empecinada acción en un alto mandatario. En general es pesimista, despreciado y está en lo cierto. (Lattimore, 1939, 24)

A su vez, el consejero práctico generalmente se distingue del trágico en que su propuesta no es una mera negación de la acción sino un método para resolver una situación dada. Se esfuerza por superar la ἀπορία más que la ὕβρις y en consecuencia tiene más posibilidades de éxito. (Lattimore, 1939, 25)

Demarato, entre otros¹⁶, hace el papel de consejero práctico y también de consejero trágico. En el pasaje del libro VII que hemos seleccionado para este trabajo, la dimensión práctica se reconoce en el anuncio de que el número inferior de soldados en el ejército de los griegos, particularmente de los espartanos, no es necesariamente una desventaja para ellos, y por lo tanto, los hombres del rey deben estar preparados para una lucha feroz. En VII 102, 15, Demarato le explica a Jerjes que como consecuencia de las difíciles condiciones de la vida en el territorio de la Hélade, los griegos se han endurecido y aprendido a enfrentar lo que se les presente sin desanimarse. Sin embargo, Demarato asume también el papel de consejero sabio cuando enuncia la razón más profunda de esa actitud de los griegos y en especial de los espartanos, que los lleva a no desanimarse ante la

¹⁴ Heródoto utiliza los adjetivos θωμαστά y ἀκλέα para el sustantivo ἔργα, términos de profundo significado en el mundo de la épica.

¹⁵ Lattimore aclara que la denominación “trágico” no implica que este personaje haya sido tomado de la tragedia, sino que participa en situaciones que se reconocen como trágicas, en un sentido general.

¹⁶ Creso, Bías, Hecateo, Quilón, Gorgo, Artemisa y los jefes tebanos también actúan como sabios consejeros en ambas categorías.



desigualdad numérica desfavorable: ellos son hombres libres. Sólo ante la ley deben responder¹⁷. Al mencionar la convicción de la libertad y el respeto a la ley como rasgos definitorios de los griegos, Demarato está advirtiendo a Jerjes que no subestime a sus adversarios, que sea prudente. De este modo apela al plano de los valores éticos, aunque termina afirmando que se reservará sus opiniones en el futuro, ya que Jerjes parece no tomar en serio lo que ha escuchado, señal también de su imprudencia y desmesura. Confirma el rey con sus acciones un rasgo habitual del aconsejado, que suele dificultar el éxito del consejo, aunque éste sea oportuno y valioso.

Por otra parte, S. Shapiro ha estudiado el uso del saber proverbial en Heródoto y asocia el uso de *gnomai* en este historiador con un modo particular de explicación histórica: demostrar por medio de la repetición que determinados tipos de acción conducen generalmente a determinados resultados. Esa reiteración de las *gnomai*, hacen las veces también de anticipo o confirmación de acciones de graves consecuencias, semejantes a los enunciados repetidos en Odisea referidos a la meritoria venganza de Orestes o al cruento final de los Pretendientes.

El texto del libro VII seleccionado de Heródoto comienza con la referencia al silencio que impera después de la propuesta de Mardonio de invadir Grecia. Ninguno de los presentes manifiesta su apoyo a ese plan, pero tampoco se atreven a formular una opinión contraria. Solo Artábano se opone abiertamente a lo dicho por Mardonio. Apela a la experiencia del pasado, la expedición contra los escitas encabezada por Darío, pues resulta un ejemplo de planificación defectuosa que pudo haber terminado en un desastre para los persas. Enfatiza que los griegos son más temibles que los escitas, y cierra su argumentación con una sentencia: “Planear cuidadosamente procura la máxima ganancia” (Τὸ γὰρ εὖ βουλευέσθαι κέρδος μέγιστον. VII 10, 44). Esta *gnome* sugiere también que la propuesta contraria, la de Mardonio, carece de una cuidadosa planificación y por lo tanto, puede conducir a los persas a resultados desastrosos.

Las sentencias que Heródoto pone a continuación en boca de Artábano permiten ampliar la referencia al horizonte de expectativas de los destinatarios griegos de la obra, pues no sólo aluden al saber proverbial tradicional, sino a la presencia de ese mismo saber en otros autores de peso en la Atenas del siglo V y en el maestro por excelencia, Homero. Mardonio ha asegurado la inevitable victoria de los persas sobre los griegos por su indiscutible superioridad numérica. En respuesta esto, Artábano opone dos sentencias más, que apelan a la noción de límite y el riesgo de

¹⁷ La afirmación de Demarato anticipa lo que sucederá en la batalla de las Termópilas y el epigrama atribuido a Simónides acerca de los espartanos caídos en ese encuentro.



transgredirlo: Φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολοῦειν: “La divinidad suele truncar todo lo que se destaca” (VII 10, 51). Οὐ γὰρ ἐᾷ φρονέειν μέγα ὁ θεὸς ἄλλον ἢ ἑωυτόν: “La divinidad no permite que otro excepto ella misma piense en grande” (VII 10, 55).

Sin duda esas sentencias resonarían en los oyentes de Heródoto como la homérica:

ῥήϊδιον δὲ θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν, ἡμὲν κυδῆναι θνητὸν βροτὸν ἠδὲ κακῶσαι. “Fácil es a los dioses que habitan el cielo anchuroso dar honor a un mortal o abatirlo, según su deseo” (*Od.* XVI, 211-212).

También en Esquilo una γνώμη hace referencia a la relación del hombre con la divinidad, y a la conveniencia de conocer y respetar los propios límites: Ζεὺς τοι κολαστῆς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν / φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρὺς. “Ciertamente, arriba está Zeus, grave juez, que castiga los pensamientos demasiado soberbios” (*Persas*, 828-828)¹⁸.

Algunas consideraciones para cerrar esta exposición:

- el enunciado de las γνώμαι se da en el marco de un diálogo;
- quien enuncia la γνώμη asume el papel de consejero;
- en Homero, en la *Odisea*, el diálogo mencionado entre Odiseo y Penélope se desarrolla en el ámbito del palacio del rey, dentro del οἶκος, y evoca sentencias pronunciadas por otros hablantes en ese poema y en la *Iliada*, que refieren a la delicada relación entre hombres y dioses;
- el ámbito de diálogo en que se enuncian las *gnomai* en la *Historia* de Heródoto suele ser el de la corte de un rey: Cresos, Jerjes, Cambises entre otros; todos ellos ejemplos que permiten a Heródoto ofrecer un paradigma de lo no griego, y por contraposición, de lo más auténticamente griego;
- el uso de las γνώμαι cumple en el discurso de Heródoto una función semejante a la que tienen en Homero el uso de la analepsis y prolepsis y algunas fórmulas: la repetición que contribuye a la construcción de la memoria.

La γνώμη que podría sintetizar el contenido constante en las sentencias enunciadas proviene también de Homero: ἀμείνω δ' αἴσιμα πάντα (En todo es mejor la medida. *Od.* XV, 71).

¹⁸ Esta cita pertenece al parlamento que la Sombra de Darío pronuncia poco antes de desvanecerse. Es una de las tantas referencias a lo largo de la tragedia en que Esquilo insiste –con ese valor intensificador de la repetición– en la necesidad de aprender a respetar los límites de lo humano.



Bibliografía

- Aristóteles (1990). *Retórica*. Ed., trad., prólogo y notas de A. Tovar. Madrid, CSIC.
- Felson, N.; Slatkin, L. (2004). "Gender and Homeric epic". En Fowler, Robert (Ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 91-114.
- Ferrucci, Franco (2006). *El sitio y el regreso*. Córdoba, Ediciones del Copista-
- Hérodote (1946). *Histoires*. Ed. Ph.-E. Legrand. Paris : Les Belles Lettres.
- Heródoto (2000). *Historia*. Trad. Carlos Schrader. Madrid: Gredos.
- Homère . *Odysée*. Ed. V. Bérard. Paris, Les Belles Lettres.
- Homero (2000). *Odisea*. Trad. Pabón. Madrid: Gredos.
- Hornblower, Simon (1985). *Historia de las civilizaciones clásicas. La civilización griega 479-423 AC*. Barcelona: Crítica.
- Osborne, Robin (1996). *Greece in the Making, 1200-479 BC*. London; Routledge.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- Rodríguez Adrados, F. *Historia de la democracia*. Temas de Hoy, 1997.
- Shapiro, Susan O. (2000). "Proverbial Wisdom in Herodotus". En *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 130, pp. 89-118. Published by The John Hopkins University Press. Recuperado el 03/07/2009 desde <http://www.jstor.org/stable/284307>.
- Zecchin de Fasano (2004). *Odisea: Discurso y Narrativa*. La Plata: Edulp.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma*. Buenos Aires: Paidós.



Una lanza a favor de los cuentos infantiles como lectura no alienante: aspectos formativos en la saga de Harry Potter de J.K. Rowling.

Germária Cybelle Bezerra Nogueira

Universidad de Pernambuco-UPE/FACETEG

La Ficción y el Maravilloso

Todos necesitamos la fantasía, es decir, todo ser lleva en sí la idea de que un día algo increíble podría pasar o transformar la vida de manera instantánea; no es algo nuevo sino que sucede desde hace mucho tiempo atrás. Tales deseos de algo más allá de nosotros mismos, pueden crear historias de princesas o magos, como por ejemplo Cenicienta o Harry Potter. La realidad oculta algo 'maravilloso', algunos lo llaman soñar, tal vez otros magia. Conocer las historias de los niños y sus mensajes puede ayudar a los estudiantes y profesores. Los cuentos de hadas fueron por mucho tiempo considerados cuentos para niños. Contar historias no es simplemente 'narrar' sino es reconocer en cada letra un símbolo, una imagen como dicen los árabes "en la palabra hay un alma,", solo tenemos que reconocer ese alma y quién cuenta, narra, recuerda las historias de los antepasados. Por lo tanto no se puede transmitir las historias sin mencionar el pasado y sus leyendas.

Es necesario reflexionar que la raíz de todas las historias se encuentra en la ilusión. Existe la creencia de una clave que conecta el mundo real y el mundo de fantasía, que es primordial y es la manera de ver la realidad, con los retos que supone la misma. La ficción puede ir más adelante: sirve como una fuente de inspiración, por la que podemos averiguar lo que podemos hacer o no. El odio, el abandono y el rechazo son algunos de los temas recurrentes en la literatura para niños y jóvenes, fábulas, leyendas e incluso en los cómics. Las historias están bañadas con más de una historia apasionante, que brinda al maestro un papel en la vida de los estudiantes. En la escuela o en casa, no se les habla a los niños o no se les enseña a lidiar con el mal, con el rechazo, con el amor o la frustración. Pero la ficción / literatura ofrece un aprendizaje emocional al respecto. Tanto el lector adulto como los niños y los jóvenes buscan en la ficción lo que encuentran en el hogar, la respuesta a sus preguntas.

En Harry Potter encontramos un mago que descubre sus poderes a los 11 años. Es a su vez un chico normal, no es tan inteligente como su amiga Hermione. Su valor proviene de la necesidad de



preservarse de las amenazas del enemigo. Huérfano, vive con sus tíos. Esta familia es consumista, egoísta y maliciosa. Lo que está claro es que a lo largo de la saga, Harry Potter no es un gran aventurero, sino que las aventuras lo encuentran. Harry podía ser cualquier niño. Esta condición es fundamental y extremadamente importante para que los lectores se identifiquen con él.

Los libros de JK Rowling, incluso antes de las opiniones más variadas, se convirtieron en un clásico, formando una atmósfera de suspenso, y repercutieron en los medios de entretenimiento, entre los aficionados y los críticos en general.

Harry Potter conforma un mundo ficticio que no tiene la complejidad de Tolkien, la cantidad de personajes involucrados allí es inmensa mientras que en Harry Potter no. Así, la trama de ficción se vuelve mucho más accesible al lector actual. El romance de Ron y Hermione se desarrolla a lo largo de la saga, hecho que demuestra que las cuestiones humanas son el baluarte de la obra, es decir, se ahonda más en las características humanas que en lo fantástico. La escuela es un constante paralelo de los magos con la sociedad actual; esta se convierte también en un lugar de socialización de los jóvenes. Observamos que debido a factores tales como la violencia o la falta de tiempo de los padres, los niños de hoy pasan la mayor parte de sus días en las instituciones.

Hoy en día, las familias han perdido el poder de transmitir valores, ejemplos, la sociedad posmoderna anula esas creencias. Hay una necesidad de rescatar esos valores éticos que están enterrados, excepto los que sobreviven a través de las historias. Hay que enseñar a los niños que así como en los cuentos hay esperanza, así también en la realidad también hay esperanza. A través de la ficción, el mundo imaginario, los niños pueden percibir modelos, o no, para desarrollar el sentido crítico y la sociabilidad. Esto lo encuentran en el héroe, que muestra la realidad de sí mismo; lo que les permite desarrollar sus habilidades imitándolos y ser diferentes, es decir, ser mejores. No se puede dejar de hablar sobre el carácter moral que existe en 'el ser social'.

Los hombres han perdido el horizonte de 'verdad', son actualmente alienados por el materialismo, han perdido la riqueza de 'ser'; hay problemas que persisten, en particular los de la identidad. Los niños se identifican con Harry Potter a través del símbolo de toda la saga; este es la unidad sintética de significado entre los polos opuestos que manifiesta cosas ocultas. La configuración del héroe Harry Potter ha recibido influencia de la tradición oral plagada de dioses y héroes, viajes y luchas.



Ahora bien, analicemos desde el punto de vista del anti-héroe Voldemort. Este no manifiesta ninguna preocupación por el bien del otro. Utiliza de las personas como instrumentos para ser manipulados, castigados, hasta que cumplan con sus deseos. El personaje de Voldemort hace uso de otros personajes de la serie como los Malfoy, Quirrell, Colagusano, y otros para cumplir sus objetivos. No se puede dejar de comparar los tratados de Aristóteles con este tipo de relaciones en las historias, que, según Aristóteles, son relaciones que interesan solamente por su utilidad. Por lo tanto, Harry encarna un valor de la amistad totalmente opuesto a la amistad que encarna Voldemort. Aristóteles se refiere a la fuerza del carácter y la virtud, una amistad virtuosa, es la que muestra Harry. La amistad requiere el intercambio de lo que es bueno para nuestro amigo y para nosotros. En el primer libro de la saga, podemos observar que los amigos de Harry están dispuestos a dar la vida por él en el juego de ajedrez.

¿Qué hay de heroico en las acciones de los personajes?

Se ha observado que los amigos de Harry reflejan lo que es más noble. Los buenos amigos refuerzan el ideal de moralidad. A lo largo de los libros de Rowling el valor de la amistad tiene un papel fundamental. Los personajes que son niños confirman los valores de la amistad a través de actos que son heroicos para los niños, desde los actos más pequeños hasta los más grandes.

El héroe, Harry Potter, es especial, por que es un mago, un pequeño mago. Pero no solo por esto; sino porque tiene fortalezas y defectos como cualquier otra persona común y, empero, lucha por superar los obstáculos y superarse a sí mismo. Harry Potter camina siempre en la dirección de una sabiduría mayor, que adquiere en cada día o en cada aventura, algo propio de las mejores vocaciones y las mejores condiciones de la madurez humana. Su vida es una historia que realiza la búsqueda de la plenitud humana.

Harry Potter y lo heroísmo en la amistad

A continuación hablaré sobre la igualdad, es decir, al tratamiento que JK Rowling da a Hermione, no sólo ella sino también las otras mujeres importantes en el mundo de Hogwarts. Se percibe una igualdad de género entre estos personajes; cada uno destaca en alguna cualidad, en el caso de Hermione destaca por su inteligencia. Además, la autora narra que Hermione es una "figura clave", el éxito no estaría garantizado sin ella. Es evidente si se leen atentamente los libros de la saga, que Hermione no sufre dependencia alguna de los hombres. Todo el tiempo el personaje toma sus propias decisiones, y muestra su capacidad y competencia para asegurarse que puede hacerse cargo de sí misma. Nunca espera el "príncipe" para defenderla, ella misma se defiende, a diferencia de lo que ocurre con los viejos romances de caballería, donde la niña espera la llegada del caballero para



salvarla. Desde el Libro I, La Piedra Filosofal, Hermione ayuda a Harry y Ron, y utiliza sus estudios y el intelecto a favor de los amigos. Estos hábitos de estudio de la joven y su gran valor son parte de su carácter noble. También destaca a veces su aspecto frágil, pero al mismo tiempo su objetivo de obtener puntos para Gryffindor. Se evidencia a su vez su constante hábito de lectura que contagia a sus compañeros sobre cuando Voldemort comienza a tener influencia en Hogwarts. Harry tiene gran confianza en ella, que es también un acto heroico de parte de él, especialmente desde que Dumbledore no está más en el colegio. Él habla constantemente con ella pidiéndole su opinión ya que sabe que tiene un conocimiento superior en cuanto a la magia. Hay que destacar también los personajes femeninos diferentes moralmente comenzando por la madre de Harry, fuerte e interesante, se muere por protegerlo, hecho que Voldemort no puede entender. Otro punto a destacar laucha contra los mortífagos, los niños y niñas actúan con la misma valentía, esto se considera un acto heroico.

La Epopeya en el Héroe (Harry)

Existen diferencias entre los héroes y heroínas de los cuentos de hadas, mitos y tragedias. Los héroes de las tragedias y los mitos son hijos de dioses y mortales. Estos héroes también escuchan la llamada a la aventura, cruzando los portales entrando en un mundo de oscuridad. Por lo general, este camino es de temor, de miedo. Este viaje de los personajes no es el comienzo de la aventura, sino la desgracia. Se trata de la senda del crecimiento personal, de vencer los miedos. Nos imaginamos al leer *La Piedra Filosofal*, los millones de pensamientos que pudiera haber tenido Harry cuando leyó la carta de la Escuela de Magia en los informes de su lugar en Hogwarts. Ese fue sólo el comienzo "de la llamada a la aventura". Harry en el colegio encontrará a sus padres sustitutos, sus profesores. Las palabras de su amigo Hagrid, "esperamos que serás famoso en Hogwarts" lo asustan. Y así se continúa hasta el Callejón Diagon para comprar artículos de la lista del colegio.

Y una vez más el niño es tratado como una celebridad cuando va a reunirse con los vendedores. Hagrid le presenta el niño al profesor Quirrel: "¡Prof.Quirrell!" dijo Hagrid y, dice el Prof.Quirrell: "-PP- Potter" mostrando que está maravillado con el niño. En la visita al Sr. Olivaras se pone de manifiesto la sensación de miedo cuando debe elegir su varita y Sr. Olivaras dice "es curioso, muy curioso" y Harry pregunta "pero ¿qué es curioso?". Él tiene miedo de responder a Harry, "es muy curioso que se le ha destinado a esta varita como su hermana, su hermana ya produjo su cicatriz". Harry no sabe totalmente lo que significa esto, sin embargo imagina algo, que se trata de la varita de Voldemort. Sin duda, es entonces el momento en que el niño mago entra en el mundo de la



oscuridad, el miedo y la incertidumbre. Como ejemplo, cuando Harry está en el camino a la plataforma nueve y media, no estaba seguro de cómo entrar pero al ver a una señora gorda que había hablado con cuatro niños, todos pelirrojos.

Lo que había sido una mezcla de emociones, también fue la carrera y el comienzo de la verdadera amistad con el muchacho Weasley. Ron le explica a Harry la importancia de los libros del colegio, y le dice que él ya está presente en esos libros.

En la infancia, el papel de los relatos de los cuentos maravillosos es reflejar la conducta de la socialización. El coraje del héroe en la saga, es durante todo el tiempo un pasaje por el camino del miedo que sumerge en la mente de los niños y por lo tanto, envía a los chicos un mundo de emociones a través de las aventuras que él vive. Harry Potter es un niño que tiene las virtudes de la literatura épica, enfrenta las dificultades y lo hace bien. De hecho, en el libro, pareciera que tiene una receta especial para el drama: el lidiar con las pérdidas. La mayor de ellas, la pérdida de sus padres cuando era bebé, muertos por obra de su enemigo Voldemort.

Características de la Saga en Literatura

En el libro *La piedra filosofal*, hay un capítulo en que Hagrid, se sorprende al descubrir que los chicos Harry, Ron y Hermione se van a la biblioteca durante la hora de descanso. Todas las situaciones llevan a Hagrid a suponer que los pequeños héroes saben sobre el Espejo Ojosed. No obstante, los niños logran obtener información de Hagrid sobre el espejo. No todas son grandes aventuras o cuestiones de vida o muerte, sino que se trata de ir descubriendo poco a poco la verdad. Entonces Harry y sus amigos comienzan sus aventuras –desde el enfrentamiento al perro- para alcanzar la piedra filosofal. Especial relevancia tiene el descubrimiento acerca de sus padres a través de la carta recibida junto con la capa de la invisibilidad. Estas situaciones, grandes y pequeñas, llevan al pequeño héroe a tener el coraje de utilizar la capa y seguir tras las huellas del espejo, a pesar de la vigilancia del Profesor Snape y Flich. Así mismo, cuando por curiosidad se pone delante del espejo-episodio en el que ve a sus padres-Harry tiene miedos e inseguridades pero los enfrenta y los vence. Cuando Dumbledore enseña a Harry el mecanismo del espejo, Harry aprende a conocerse a sí mismo, a enfrentar los deseos más íntimos de su corazón, con sus mezclas de alegrías y tristezas. Es decir, Harry enfrenta con bravura sus miedos, se comporta como un verdadero héroe, para él, el deber y el bien estarán antes de sus deseos. Dumbledore le enseña que



debemos aprender a saber decidir en las diversas elecciones cada vez que se presenta la ocasión, aunque seamos pequeños.

La riqueza de los detalles, con que Profesor Dumbledore se dirige a Harry, donde el profesor habla como a un igual, hacen que sea una conversación informal en todo el episodio en que el Profesor mira a Harry delante del espejo se cambia en una situación de castigo por una instancia de aprendizaje, en la que el niño escucha atentamente las enseñanzas de Dumbledore y saca provecho de ellas.

En cuanto a los conocimientos que nos brinda la obra vemos en ellos como el arte nos da el conocimiento científico de un objeto, sino que nos introduce sensiblemente en un mundo sin explicarnos directamente lo que las cosas son. De ese modo coloca al lector en una situación existencial y sensible; a nosotros como educadores nos toca explicar, nombrar, ilustrar para que el estudiante entienda ese mundo, y a través de su coherencia interna descubra leyes fundamentales de su propio mundo. Los actos heroicos, en la saga, están en la amistad, en el ayudar al prójimo, en cada detalle, en los vencimientos. No son necesariamente actos grandes, sino los actos pequeños, que requieren heroísmo, que corresponde hacer a cada momento. La coherencia de la saga de Rowling ilustra así como el verdadero heroísmo no se compone solo de las decisiones extremadamente difíciles o fundamentales sino en actitudes y actos pequeños y cotidianos pero coherentes en su noble orientación al bien.

Estas cuestiones propias del hombre son de los valores más importantes de la obra. Y calan hondo en las relaciones entre lo real y la ficción. Harry Potter es un héroe cercano a la experiencia cotidiana de un niño y a su vez, un héroe que realiza acciones extraordinarias en el mundo fantástico en que se mueve. El carácter de Harry se va forjando a lo largo de la saga, en su lucha contra el miedo va adquiriendo coraje y así configura el héroe que tanto agrada al lector. Esta saga nos hace tomar conciencia de que el ennoblecimiento del héroe se da a través del tiempo.

Bibliografía

ARISTÓTELES (1966 = 1885), *Fragmenta*, ed. V. Rose, Stuttgart, Berlín.

ARISTÓTELES (1831), *Opera Omnia*, ed. I. Bekker, vol. 1 und 2, Berlín.

BAJTÍN, M. (1986), *El marxismo y la filosofía de lenguaje*, São Paulo: Hucitec.

_____. (1992), *Estética de la creación verbal*, São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1981), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Río de Janeiro: Forense Universitaria.



- BETTELHEIM, Bruno (1980), *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 7.ed. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- BORGES, Jorge Luis (2005), *El hacedor*, Buenos Aires: Emecé Editores, (Biblioteca Esencial, v. 19).
- CARVALHO, Barbara Vasconcelos (1985), *La literatura infantil: revisión histórica y crítica*. 3.ed. São Paulo: Mundial de 1984.
- CHAUI, Marilena (2001), *Filosofía*, Nueva York: Ática.
- COELHO, Nelly N. (2000), *Literatura: el arte, el conocimiento y la vida*. São Paulo: Petrópolis.
- _____ (1976), *Literatura y lenguaje: la expresión literaria y lingüística de Nelly Novaes Coelho*, Nueva York: Quirón.
- CHOZA, Jacinto (1991), *Conciencia y Afectividad*, segunda edición, Pamplona, EUNSA.
- CUNHA, D. A. C. “Bajtín y Lingüística actual: diálogos”. En: BRAIT, B. (Org). *El Diario de Noticias*. Disponible en <<http://www.an.com.br/2002/jul/01/0ane.htm>> Recuperado el 04/07/2011.
- LAJOLO, Marisa y ZIBERMAN, Regina (1985), *La literatura infantil brasileña*. 2. ed. São Paulo, Ática.
- LEWIS, C. S. (2005), *Las Crónicas de Narnia*, volumen único. São Paulo: Martins Fontes.
- ROCHA, Ruth; ROTH, Octavio (1992), *El libro está escrito*. 9ª ed. São Paulo: Melhoras.
- ROWLING, Joanne K. (2000), *Harry Potter y La Piedra Filosofal*, Río de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, Joanne K. (2000), *Harry Potter y La Cámara Secreta*, Río de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, Joanne K. (2000), *Harry Potter y El Prisionero de Azkaban*, Río de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, Joanne K. (2000), *Harry Potter y El Cáliz de Fuego*, Río de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, Joanne K. (2003), *Harry Potter y La Orden del Fénix*, Río de Janeiro: Rocco.
- ROWLING, Joanne K. (2005), *Harry Potter y El Príncipe Mestizo*, Río de Janeiro: Rocco.
- TAVARES, U. HENIO C. (1996), *Teoría de la literatura*, 11ª ed. Belo Horizonte, Villa Rica.
- TOLKIEN, J. R. R. 2001), *El Señor de Los Anillos - Trilogía completa*, São Paulo: Martins Fontes.
- TOLKIEN, J. R. R. (2001), *El Hobbit*, São Paulo: Martins Fontes.
- TOLKIEN, J. R. R. (2003), *El Silmarillion*, São Paulo: Martins Fontes.
- ZILBERMEIN, Regina; MAGALHÃES, Ligia C. (1984), *Ensayos de Literatura Infantil 82: el autoritarismo, el turismo y La emancipación*, 2. ed. São Paulo, Ática.



Actuación cultural y religiosa en *Eneida*: Análisis de las plegarias y los votos.

Guillermina Bogdan

Universidad Nacional de La Plata/ CONICET

En el marco de nuestro trabajo haremos algunas consideraciones sobre dos actos rituales que describe el poeta latino en numerosas oportunidades con el fin de identificar el valor que poseen en la obra. Siguiendo lo postulado por Cicerón en *De natura deorum* 3, 5¹; los romanos distinguían entre la observación de los signos divinos, que en principio, es puramente informativa (*auspicia*), y la acción cultural, que crea y da eficacia a los intercambios entre mortales e inmortales, mediante los *sacra*. Con este último nombre se designaba tanto a los objetos sagrados como a los ritos; los unos y los otros crean un dominio de participación recíproca (Bayet, 1984)². Limitando nuestro análisis a la acción cultural, proponemos estudiar la presencia de los siguientes actos rituales dentro de la obra: plegarias y votos.

El tratado *De Legibus* fue escrito por Cicerón entre los años 52 – 51 a. C, en el marco del libro II, el autor destaca la importancia de las leyes religiosas, manteniendo este matiz ritual debido a que nombra cada culto particular cuyo cumplimiento es el resultado de la conexión entre el hombre y la divinidad³. Entre los párrafos 19 a 22, Cicerón enuncia cada deber religioso del ciudadano romano e incluye las normas tanto de la religión privada como de la religión pública para acercarse a la divinidad, los dioses a los que se puede honrar, los poderes de los colegios sacerdotales, la importancia de los sacrificios, las reglas que conciernen a los augurios, el respeto hacia las divinidades paternas, los castigos para el que comete imprudencias, entre otros. En el presente análisis sólo tomaremos lo relacionado a los ritos a analizar. En cuanto a estos Cicerón⁴ afirma:

¹ *Omnis populi Romani religio in sacra et in auspicia divisa sit.*

² También Cfr. Fenney, 1998:120 “The romans distinguished clearly between the two communicate systems operating between humans and gods. The gods send *auspicia* down to us, and we send *sacra* up to them; if we are the ones who interpret the *auspicia*, then they are the ones who can interpret the *sacra*”.

³ Cabe destacar que Cicerón le otorga a las leyes una raíz divina proveniente de Júpiter (...) *lex vera atque princeps, apta ad iubendum et ad vetandum, ratio est recta summi Iovis.* (*De Leg.* II, 11.) (La ley verdadera y primera, apta para mandar y prohibir, es la recta razón del gran Júpiter).

⁴ Cicero. *De Legibus*, Liber II, 41.



De Diligentia votorum satis in lege dictum est ac voti est sponsio quæ obligamur deo. Poena vero violatæ religionis iustam recusationem non habet.

La ley dice bastante acerca de la exactitud en el cumplimiento de los votos y de toda promesa que se hace a la divinidad. La pena por violación de la religión ha de ser inevitable.

El *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*⁵ establece dos sentidos al término *votum* (supino de *voveo* “prometer”). Ambos sentidos reflejan a la vez el rito religioso del voto o el objeto consagrado o el acto prometido. En el primer caso se recurre a las fórmulas *pro voto – votum solvere-ex voto*, en el segundo, se puede recurrir a las expresiones *votum fecit - votum posuit- votum dedicavit*. En todos los casos el hombre recurre al él para pedir la protección de los dioses, sus favores, su apoyo, para tranquilizar su cólera, para apaciguar su hostilidad, para pedir su buena ventura y su bondad. Las plegarias propiamente dichas conforman la primera parte, la acción de gracias, la segunda parte, acompañado o no de ofrendas, este acto es el más característico del intercambio entre hombre y dioses. El voto participa a la vez de la plegaria y de la acción de gracias, pero al mismo tiempo el hombre se muestra humilde para con los dioses pues confía en su intervención al formular el voto. Mediante este rito el hombre hace un pacto condicional que cumplirá cuando obtenga lo que demanda.

En el marco de la obra, encontraremos separadamente la presencia de plegarias (sin pacto condicional) y de votos propiamente dichos (con pacto condicional).

a. La plegaria:

Siguiendo lo expuesto por Espluga, X. y Vinaixa, M⁶ (2003: 53) la plegaria debía seguir unos pasos prefijados:

- 1) Invocación a la divinidad correspondiente: Uso del vocativo o pronombre personal en segunda persona o del imperativo matizado con fórmulas de cortesía. Mencionar el nombre de la divinidad, acompañado frecuentemente del lugar de procedencia.
- 2) Formulario de la petición: Una vez establecido el destinatario, el siguiente paso era concretar la plegaria. Para hacerlo, a menudo se utilizaba como recurso la acumulación de verbos de significado análogo dispuestos en estructuras bimembres o trimembres. Esta

⁵ Daremberg, C. et Saglio, E (1900), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Artículo *Votum*.

⁶ Espluga, X. y Vinaixa, 2003.



gradación tenía como objetivo llamar la atención de la divinidad y asegurarse de que escuchaba la petición.

3) Petición propiamente dicha: La petición podía nacer de una necesidad específica, ser una demanda genérica, constituir una prevención de posibles desgracias propias o una canalización del daño hacia otra persona. Se solía insistir en el carácter mesurado de la petición.

En el marco de la obra encontramos once plegarias que, a su vez, se pueden separar en tres grupos: 1) Plegarias propiamente dichas; 2) plegarias en las que se destaca la *pietas* del emisor en cuanto al cumplimiento de sus obligaciones rituales; 3) plegarias compuestas con ofrendas.

1) Plegarias propiamente dichas:

En este subgrupo incluimos las siguientes plegarias: Eneas a las ninfas de los campos y al padre Gradivo-plegaria en estilo indirecto- (Libro III, 34-36); Eneas a Apolo (III, 84-90); Eneas a la diosa Idea (X, 249-257); Palante al Tiber (X, 420-425) y Turno a Júpiter (X, 666 – 679). Todas las plegarias citadas, excepto la primera que se nombra en estilo indirecto, se componen con la invocación al dios o diosa y el pedido propiamente dicho este pedido incluye o bien el verbo *peto*, *petis*, *petere*, o *precor*, *precatus sum*, *precari*, resaltando la acción del emisor de la plegaria; o bien los verbos *do*, *das*, *dare* o *adsum*, *ades*, *adesse* refiriéndose a la acción que deberá ejecutar el destinatario. Mostramos un ejemplo⁷:

⁷ Enumeramos y traducimos el resto de las plegarias con una estructura similar: III, 34-36: *multa movens animo Nymphas venerabar agrestis/Gradivumque patrem, Geticis qui praesidet arvis,/rite secundarent visus omenque levarent.* (Removiendo muchas cosas en mi ánimo, veneraba a las ninfas de los campos, y al padre Gradivo, que preside a los campos géticos, favorezcan según el rito aquellas visiones y aliviasen el presagio).III, 84-90: *Templa dei saxo uenerabar structa uetusto:/da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis/ et genus et mansuram urbem; serua altera Troiae/ Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli./quem sequimur? quoue ire iubes? ubi ponere sedes?/da, pater, augurium atque animis inlabere nostris. /uix ea fatus eram: tremere omnia uisa repente.*(Yo veneraba los templos del dios, construídos de vetusta piedra: “Danos, Timbreo, una morada propia; da a nosotros fatigados unos muros, y una descendencia, y una ciudad que haya de permanecer, conserva la segunda Pérgamos de Troya a las reliquias de los Dánaos y del cruel Aquiles. ¿A quién seguimos? Y ¿Adónde nos ordenas ir? ¿dónde poner nuestros asientos? Da, padre, un augurio, y deslízate en nuestros ánimos”. Apenas había dicho estas palabras, todas las cosas parecieron temblar de repente....)X, 420-425: *quem sic Pallas petit ante precatus:/da nunc, Thybri pater, ferro, quod missile libro,/fortunam atque uiam duri per pectus Halaesi./Haec arma exuiasque uiri tua quercus habebit. /audiit illa deus;* (Al cual acomete Palante habiendo antes suplicado así: “da ahora, padre Tiber, a este hierro, que arrojado lanzo, fortuna y camino por el pecho del duro Haleso, tendrá estas armas una encina tuya y los despojas de ese varón”. Oyó el dios aquellas cosas) X, 666 – 688: *respicit ignarus rerum ingratusque salutis/et duplicis cum uoce manus ad sidera tendit:/ 'omnipotens genitor, tanton me crimine dignum/duxisti et talis uoluisti expendere poenas?/quo feror? unde abii? quae me fuga quemue reducit?/Laurentisne iterum muros aut castra uidebo?/quid manus illa uirum, qui me meaque arma secuti?/quosque (nefas) omnis infanda in morte reliqui/et nunc palantis uideo, gemitumque cadentum/accipio? quid ago? aut quae iam satis ima dehiscat/terra mihi? uos o potius miserescite, uenti;/in rupes, in saxa (uolens uos Turnus adoro)/ferte ratem saeuisque uadis immitte syrtis,quo nec me Rutuli nec conscia fama sequatur.* (Mira atrás ignorante de las cosas y no agradecido de su salvación, y tiende hacia los astros con su voz las dos manos: “Omnipotente padre, ¿de tan gran crimen me has creído digno acaso, y tales penas has querido que pague? ¿Adónde soy llevado? ¿De dónde he venido? ¿qué fuga saca a mí y a quién? ¿Veré de nuevo,



Eneas a la diosa Idea (X, 251-257):

tum breuiter supera aspectans conuexa **precatur**:
'alma parens Idaeae deum, cui Dindyma cordi
turrigeraeque urbes biuigique ad frena leones,
tu mihi nunc pugnae princeps, tu rite propinques
augurium Phrygibusque adsis pede, diua, secundo.'

Mirando entonces las convexidades superiores, suplica brevemente: “Oh, alma Idea, madre de los dioses, para la cual son para el corazón los Díndimos, y las ciudades torreadas y el par de leones uncidos a tus frenos, tú para mí ahora la guía del combate, tú acerques según el rito el augurio, y asistas, diosa, con favorable pie a los frigios”.

En dicha plegaria se describe la actitud del emisor con el verbo “*precatur*”, se invoca a la diosa a quien se le pedirá y se resaltan algunas características sobre ella, a continuación se presenta la petición que incluye los verbos “*propinques*” (acercar-aproximar) y “*adsis*” (asistir).

1) Plegarias en las que se destaca la *pietas* del emisor en cuanto al cumplimiento de sus obligaciones rituales:

Dentro de este subgrupo encontramos tres plegarias: de Arrunte a los dioses (VV. 782-792), de Turno a Fauno (XII, 776 – 780) y del Rey Yarbas a Júpiter (IV, 199-217). Dichas plegarias tienen la característica de recordar a la divinidad receptora los ritos hechos debidamente por el emisor en otras oportunidades⁸. Por ejemplo:

acaso, los muros laurentinos y mis hogares? ¿qué dirá aquella tropa de varones, que me han seguido a mí y a mis armas, y a quienes ¡oh sacrilego! Los he dejado a todos en una muerte infanda? Y ahora los veo errantes, y escucho el gemido de los que caen. ¿Qué hago? O ¿qué tierra se abra para mí ya bastante profunda? Compadecedos antes bien vosotros ¡o vientos! Conducid esta nave contra las rocas, contra los peñascos (yo Turno os lo suplico voluntario) y arrojadla a los crueles vados de la Sirte, adonde ni los rútilos, ni la fama sabedora me siga”).

⁸ Ver también: XII, 776 : *tum uero amens formidine Turnus/Faune, precor, miserere' inquit 'tuque optima ferrum/Terra tene, colui uestros si semper honores./quos contra Aeneadae bello fecere profanos.' dixit, opemque dei non cassa in uota uocauit.* (Pero insensato entonces Turno con espanto: “Fauno, dice, ten misericordia, te los suplico, y tú, óptima tierra, detén el hierro, si he cultivado siempre vuestros honores los cuales al contrario los eneadas han hecho profanos con la guerra” Dijo e invocó a no inútiles votos el auxilio del dios.) IV, 199-217 *Hic Hammone satus rapta Garamantide nympha/templa Ioui centum latis immania regnis,/centum aras posuit uigilemque sacrauerat ignem,/excubias diuum aeternas, pecudumque cruore/pingue solum et uariis florentia limina sertis./isque amens animi et rumore accensus amaro/dicitur ante aras media inter numina diuum/multa Iouem manibus supplex orassesupinis:/Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictisgens epulata toris Lenaeum libat honorem,/aspicis haec? an te, genitor, cum fulmina torques/nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes/terrificant animos et inania murmura miscent?/femina, quae nostris errans in finibus urbem/exiguam pretio posuit, cui litus arandum/cuique loci leges dedimus, conubia nostra/reppulit ac dominum Aenean in regna recepit./et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,/Maeonia mentum mitra crinemque madentem/subnexus, rapto potitur: nos munera templis/quippe tuis ferimus famamque fouemus inanem.* (Nacido éste de Hamón, robada la ninfa Garamántida, edificó a Júpiter en sus anchos reinos cien grandioso templos, cien aras, y le había consagrado un fuego vigilante, eternos centinelas de los dioses, y un suelo pingüe con la sangre de



XI, VV. 782-792:

telum ex insidiis cum tandem tempore capto
conciat et superos Arruns sic uoce **precatur**:
summe deum, sancti custos Soractis Apollo,
quem **primi colimus**, cui pineus ardor aceruo
pascitur, et medium freti **pietate** per ignem
cultores multa premimus uestigia pruna,
da, pater, hoc nostris aboleri dedecus armis,
omnipotens. non exuuias pulsaeue tropaeum
uirginis aut spolia ulla **peto**, mihi cetera laudem
facta ferent; haec dira meo dum uulnere pestis
pulsa cadat, patrias remeabo inglorius urbes.’

“Cuando Arrunte, por fin, atrapado el tiempo, conforme a sus insidias agita el dardo y ruega así a los dioses con su voz: “Oh, el mayor de los dioses, Apolo custodio del santo Soracte, a quien honramos primeros, en cuyo honor es mantenido por un montón un ardor pino, y rindiéndote culto detenemos los pasos en la abundante brasa por en medio del fuego confiados en nuestra piedad, concede, omnipotente padre, que se borre de nuestras armas esta deshonra. No pido yo las prendas o el trofeo de una virgen vencida, ni

los animales, y unos umbrales floridos con variadas guirrnaldas. Y éste, falto de mente en su ánimo, y encendido por aquel amargo rumor, dícese que, delante de las aras, en medio de los númenes de los dioses, pidió suplicante con las manos levantadas muchas cosas a Júpiter: “Júpiter omnipotente, en cuyo honor ahora la maurusia gente, habiendo comido en los pintados lechos, liba el honor leneo, ¿ves estas cosas? ¿Acaso, padre, te tememos cuando lanzas tus rayos, y los fuegos ocultos en las nubes aterrorizan los ánimos y mezclan unos murmullos vanos? La hembra que, errante, ha edificado en nuestros confines por precio una exigua ciudad, a la cual hemos dado un litoral para que fuese arado y a la cual las leyes del lugar ha repelido nuestros connubios y recibido en sus reinos a Eneas como dueño. Y, ahora, aquel Paris, con su semivarónil acompañamiento, habiendo atado por debajo con la mitra meonia la barba y el cabello humedecido, goza de lo robado: nosotros llevamos en verdad presentes a tus templos, y fomentamos una fama inútil.”) Dentro de este grupo debemos destacar la plegaria de la Diosa Berecintia, epíteto de Cibele, a Júpiter en el libro IX, 83-102. Dicha plegaria se destaca entre el resto debido a que la emisora es una divinidad: *tempore quo primum Phrygia formabat in Ida/Aeneas classem et pelagi petere alta parabat, ipsa deum fertur genetrix Berecynthia magnum/uocibus his adfata Iouem: ‘da, nate, petenti,/quod tua cara parens domito te poscit Olympo./pineae siluae mihi multos dilecta per annos,/lucus in arce fuit summa, quo sacra ferebant,/nigranti picea trabibusque obscurus acernis./has ego Dardanio iuueni, cum classis egeret,/laeta dedi; nunc sollicitam timor anxius angit./solue metus atque hoc precibus sine posse parentem,/ne cursu quassatae ullo neu turbine uenti/uincantur: prosit nostris in montibus ortas.’* (En el tiempo en que Eneas formaba primeramente su flota en el Ida frigio, y se preparaba a buscar las alturas del piélago, dícese que la misma Berecintia, la madre de los dioses, habló con estas voces al gran Júpiter: “Da, hijo, a quien te lo pide lo que tu cara madre te suplica, domado el Olimpo. Una selva de pinos, amada por muchos años fue, el bosque para mí, en lo más elevado de una altura, adonde llevaban los objetos sagrados, oscuro con el negruzco pino y las vigas de acebuche. Estas di yo gozosa al joven dardanio, como tuviera la necesidad de naves; ahora un inquieto temor me angustia solícita. Quitá mis miedos, y deja que tu madre pueda esto con sus preces, que no sean vencidas quebrantadas por curso alguno, no por un torbellino de viento: que les aproveche ser nacidas en nuestros montes.”) En este caso, la diosa intercede por Eneas y le suplica a Júpiter que lo ayude dando como ejemplo su accionar en ocasiones anteriores. Asimismo, se resalta el uso de los verbos específicos ya nombrados.



despojos algunos que me ofrezcan alabanzas mis demás hechos: con tal que esta terrible peste caiga vencida por mi golpe, volveré no glorioso a las ciudades patrias”

Destacamos los términos que utiliza el emisor para acentuar su *pietas*, tales como “*primi colimus*”, “*pietate*”, “*cultores*”, asimismo, la intención de anteponer el pedido a cualquier otro suceso, incluso el retorno sin gloria a su patria.

2) Plegarias compuestas con ofrendas.

Como observamos en el marco de la definición del voto, éste podría estar o no acompañado de ofrendas. En la obra, encontramos una sola plegaria (sin pacto condicional) acompañada de ofrendas: de las matronas a Palas (XI, 475-486):

tum muros **uaria cinxere corona**
matronae puerique, uocat labor ultimus omnis.
nec non ad templum summasque ad Palladis arces
subuehitur magna matrum regina caterua
dona ferens, iuxtaque comes Lauinia uirgo,
causa mali tanti, oculos deiecta decoros.
succedunt matres et templum **ture uaporant**
et maestas alto fundunt de limine uoces:
'armipotens, praeses belli, Tritonia uirgo,
frange manu telum Phrygii praedonis, et ipsum
pronum sterne solo portisque effunde sub altis.'

Además las matronas y los niños han ceñido los muros con variada corona, aquella última labor llama a todos. Sube también la reina con un gran grupo de matronas al templo y a los altos alcázares de Palas, llevando dones, y al lado como compañera la virgen Lavinia, causa de tanto mal, llevando bajos los hermosos ojos. Penetran las matronas, y perfuman el templo con incienso, y desde el alto umbral difunden estas tristes voces: “¡Armipotente, diosa de la guerra, virgen Tritonia, quebranta con tu mano el arma del raptor frigio, y tiende a él mismo rápido en el suelo, y empújalo bajo las altas puertas!

Observamos cómo las emisoras de la plegaria adornan y perfuman el templo y llevan regalos, sin embargo, el pedido obtiene una fuerza mayor a los anteriores debido a que no se utilizan los verbos usuales, sino que se usan los verbos: *frango* (quebrantar), *sterno* (tender) y *effundo* (sacar, empujar) en modo imperativo resaltando la ira irracional de Amata y las matronas contra Eneas.



b) Votos:

Retomando lo expuesto al inicio del trabajo, el voto debe contener no sólo la plegaria y tal vez una ofrenda, sino también una promesa que realiza el emisor y debe cumplirla si es que el dios le concede lo pedido⁹.

Podemos dividir los diferentes momentos de ejecución del voto en tres partes¹⁰:

1) *votum facere*: Así se conoce el momento en que se formula la petición y se explicita la promesa que se cumplirá en caso de que se obtenga lo que se pide. En el marco de este primer paso, podemos encontrar ejemplos en la obra en los que no se detalla el pedido, sino que se relata el hecho de hacer un pedido¹¹, en estos casos, según Bailey (1935: 48) el término podría equivaler a una plegaria. Por otro lado, podemos citar un ejemplo constituido por una plegaria, como primer paso, y una promesa que el emisor (Ascanio) se compromete a cumplir¹²:

⁹ Cfr Rüpke (2001: 162) quien lo define como “a request to a deity to perform a particular act, at the same time, the person undertakes to give the deity a particular gift if this request be fulfilled” (Un pedido hacia una deidad para ejecutar un acto en particular, al mismo tiempo, la persona asume la tarea de darle algo a cambio a la divinidad si el pedido es cumplido).

¹⁰ Cfr. Rüpke, J. (2001: 162), Espluga, X. y Vinaixa, M. (2003: 55)

¹¹ XII, 780: *dixit, opemque dei non cassa in uota uocauit* (Dijo e invocó a no inútiles votos el auxilio del dios). VII, 471: *divosque in vota vocavit*. ((Amata) Llamó a los dioses hacia sus votos) V, 514: *fratrem Eurition in vota vocavit*. (Euritió llamó a su hermano hacia sus votos.) VI, 51: *cessas in vota precesque?* (¿Tardas en tus votos y en tus preces?) III, 261: *sed votis precibusque iubent exposcere pacem* (sino con votos y con preces desean pedir la paz). XI, 157: *nulli exaudita deorum / vota precesque meae*. (Votos y preces mías por ninguno de los dioses oídas).

¹² Otros ejemplos: VIII, 68-78: *surgit et aetherii spectans orientia solis/lumina rite cauis undam de flumine palmissustinet ac talis effundit ad aethera uoces: / Nymphae, Laurentes Nymphae, genus amnibus unde est, tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto, / accipite Aenean et tandem arcete periclis. / quo te cumque lacus miserantem incommoda nostra / fonte tenent, quocumque solo pulcherrimus exis, / semper honore meo, **semper celebrabere donis** / corniger Hesperidum fluiuius regnator aquarum. / adsis o tantum et propius tua numina firmes.* (Se levanta y, mirando las nacientes luces del etéreo sol, sostiene, según el rito en sus palmas huecas agua del río, y lanza hacia los éteres tales voces: “Ninfa, ninfas laurentinas, de donde viene el linaje de los ríos, y tú, oh Tiber, que engendras con tu santa corriente, recibid a Eneas, y apartadlo por fin de los peligros. De cualquier fuente que tenga el cauce compadeciéndote de nuestras incomodidades, de cualquier suelo que salgas pulquérismo, siempre serás celebrado por mi honor, siempre por mis dones, cornífero río rey de las aguas hespéridas. Asísteme ¡oh! Tanto y confirma más cerca tus númenes”). En el siguiente caso, no le promete una ofrenda determinada a un dios, sino que promete realizar ciertas acciones para su pueblo y el pueblo conquistado (si es que esto ocurre) XII 176-194: *Tum pius Aeneas stricto sic ense precatur: / esto nunc Sol testis et haec mihi terra uocanti, / quam propter tantos potui perferre labores, / et pater omnipotens et tu Saturnia coniunx / (iam melior, iam, diua, precor), tuque inclute Mauors, / cuncta tuo qui bella, pater, sub numine torques, / fontisque fluiuosque uoco, quaeque aetheris alti / religio et quae caeruleo sunt numina ponto: / cesserit Ausonio si fors uictoria Turno, / conuenit Euandri uictos discedere ad urbem, / cedet Iulus agris, nec post arma ulla rebelles / Aeneadae referent ferroue haec regna lacescent. / sin nostrum adnuerit nobis uictoria Martem / (ut potius reor et potius di numine firmem), / non ego nec Teucris Italos parere iubebo / nec mihi regna peto: / paribus se legibus ambae / inuictae gentes aeterna in foedera mittant / sacra deosque dabo; / socer arma Latinus habeto, / imperium sollemne socer; / mihi moenia Teucris / constituent urbi que dabit Lauinia nomen.* (Ruega así entonces el piadoso Eneas, empuñada la espada: “Seme testigo Sol ahora que ruego y esta tierra, por la cual he podido soportar grandes trabajos, y tú, Padre Omnipotente, y tú, saturnia



Libro IX, VV. 621-629

Talia iactantem dictis ac dira canentem
non tulit Ascanius, neruoque obuersus equino
contendit telum diuersaque bracchia ducens
constitit, ante Iouem supplex per uota precatus:
’Iuppiter omnipotens, audacibus adnue coeptis.
ipse tibi ad tua templa **feram sollemnia dona,**
et statuam ante aras aurata fronte iuuencum
candentem pariterque caput cum matre **ferentem,**
iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.’

No toleró Ascanio a quien se jactaba de tales cosas en sus dichos y profería palabras crueles, y colocado enfrente, afirmó un dardo en el equino nervio, y poniendo los brazos separados, se detuvo habiendo rogado suplicante antes a Júpiter a través de estos votos: “Omnipotente Júpiter, da tu asentamiento a mis audaces comienzos. Yo mismo te llevaré a tus templos solemnes dones, y ofreceré ante tus aras un novillo candeal de dorada frente, y que alce la cabeza igualmente con su madre que acometa ya con el cuerno y esparza la arena con los pies”.

2) *votis reus /uoti dammatus/ uoti condemnatus*: Desde que el suplicante ha hecho la promesa está obligado a cumplirla si recibe la satisfacción por parte del dios. Por ese motivo, se dice que es *votis reus / uoti dammatus/ uoti condemnatus*: esclavo o condenado por una promesa. En el marco de la obra, Virgilio describe dicha cualidad en varias oportunidades¹³, en el siguiente ejemplo será Eneas el *voti reus*:

I, 235-238:

’di, quibus imperium est pelagi, quorum aequora curro,
uobis laetus ego hoc **candentem** in litore taurum
constituam ante aras **uoti reus**, extaque salsos
proiciam in fluctus et uina liquentia **fundam**.’

“Dioses para quienes es el imperio del piélago, las llanuras de los cuales recorro, yo os

cónyuge, ya mejor, ya diosa, os lo ruego; y tú, ínclito Mavorte, que gobiernas, padre, bajo tu numen todas las guerras; e invoco a las Fuentes y a los Ríos, y cualquiera religión que hay del alto éter, y númenes que hay en el cerúleo ponto: si acaso la victoria correspondiere al ausonio Turno, conviene que vencidos vayámonos a la ciudad de Evandro; se alejara Julo de estos campos, Y no tomarán rebeldes de nuevo los eneadas después armas algunas, ni provocarán con el hierro estos reinos. Pero si la Victoria nos concediere un Marte nuestro, como creo antes bien ¡y que los dioses antes bien lo confirmen con su numen! No yo ni mandaré que los ítalos obedezcan a los teucros, ni pido los reinos para mí; que ambas gentes se remitan invictas a eternas alianzas bajo leyes iguales. Yo le daré los sacrificios y los dioses; que Latino mi suegro tenga las armas, mi suegro el imperio solemne; los teucros me edificarán unos muros, y Lavinia dará su nombre a la ciudad”).

¹³ Ver también libro V, 235- 238, en este caso, Cloante pide ganar el juego: *’di, quibus imperium est pelagi, quorum aequora curro,/ uobis laetus ego hoc candentem in litore taurum/constituam ante aras uoti reus, extaque salsos/proiciam in fluctus et uina liquentia fundam.*’ (Dioses, para quienes es el imperio del piélago, las llanuras de los cuales recorro, yo os pondré alegre ante los altares, condenado por el voto, en este litoral un toro blanco y arrojaré sus entrañas en las saladas olas y derramaré puros vinos”).



pondré alegre ante los altares **obligado por el voto**, en este litoral un toro blanco, y arrojaré sus entrañas en las saladas olas y derramaré puros vinos”.

3) *votum soluere*: el último paso que culmina la promesa es la acción de *votum soluere*, liberarse de/ desligarse de la promesa. Nuevamente, como resulta del análisis del término *religio*, nos encontramos ante una metáfora que recoge la idea de atadura al pacto establecido, como si de una vinculación contractual se tratase. (Espluga, X. y Vinaixa, M., 2003: 56). Virgilio retrata numerosas veces¹⁴ esta acción final, por ejemplo, en el marco de la revelación de Heleno, éste le aconseja a Eneas:

III, 403-407

quin ubi transmissae steterint trans aequora classes
et positis aris iam **uota** in litore **solues**,
purpureo uelare comas adopertus amictu,
ne qua inter sanctos ignis in honore deorum
hostilis facies occurrat et omina turbet.

Cuando las naves estuvieren trasladadas al otro lado de los mares, y, puestos los altares en el litoral, te liberarás ya de los votos, cubre tus cabellos cubierto con un velo purpúreo, para que no acuda entre los santos fuegos en honor de los dioses algún rostro hostil y turbe los presagios.

Conclusión

La acción cultural en *Eneida* cobra un valor fundamental como integrante primaria del significado que conllevaba el término *religio*. Entre dichas acciones encontramos a los *votos* como forma de comunicación básica entre el hombre y la divinidad. Las plegarias, como primera parte del voto o como práctica aislada reflejan el primer paso en dicha comunicación. Asimismo, las diferentes características que encierran al término (*votum facere/ votis reus/ votum soluere*) están representadas minuciosamente por el poeta en diferentes oportunidades. Dichas descripciones que coinciden con lo regido por la forma de comportarse tradicional (*mos maiorum*) reflejan la intencionalidad del poeta en poner de manifiesto la comunicación entre el hombre y la divinidad mediante la esfera del rito.

¹⁴ Otros ejemplos: XI, 4: *Vota deum primo victor solvebat Eoo.* (Se desligaba, victorioso, de los votos de los dioses con la primera estrella matutina). El verbo, además de “*solvere*”, puede ser “*exsequor*”: V, 53: *annua vota tamen sollemnisque ordine pompas exsequer.* (Realizaría entonces los votos anuales y ordenadamente las solemnes pompas).



Bibliografía

- Bailey, C. (1935). *Religion in Virgil*, Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Bayet, J. (1991). *La Religión Romana*, Madrid: Ed. Cristiandad.
- Espulga, Miró y Vinaixa. (2003). *Vida Religiosa en la antigua Roma*, Barcelona: Ed. Universitat Oberta de Catalunya.
- Feeney, D. (1998). *Literature and religion at Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fustel de Coulanges. (1997). *La cité antique*, París: Flammarion.
- Rüpke, J. (2009) *Religion of the romans*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schilling, R. (1998). “Religión romana” en C. Jouco Bleeker, Geo Widengren. *Historia Religionum*, Madrid: edición Cristiandad.
- Warrior, V. M. (2006). *Roman Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.



Lengua, escritura y poder. *Enmerkar y el señor de Aratta*, poema épico sumerio.

Carolina Brncić
Universidad de Chile

Desde la definición aristotélica de la epopeya en la *Poética*, el género épico se instituye como una convención que se aplica a distintas manifestaciones literarias universales que poseen aspectos temáticos y estilísticos en común. Dentro de las variables temáticas destaca el relato de hechos memorables y ejemplares vinculados a un pueblo o cultura, la intervención del plano maravilloso o divino, la participación de un héroe y el carácter legitimador o fundacional de ciertas prácticas. Estas temáticas ameritan una extensión bastante amplia y el tono elevado y serio con que se cantan las hazañas.

El carácter legitimador y fundacional aparece como una exigencia natural que encubre finalidades políticas, religiosas y culturales. Así, las epopeyas griegas se convirtieron en una síntesis del siglo VII y VI a.C., que legaba a la posteridad una suerte de compendio que aglutinaba su historia, religión, prácticas alimentarias y culturales, códigos de excelencia, valores éticos y morales para la comunidad, cifradas desde una casta privilegiada. La gran mayoría de los poemas épicos, antiguos y medievales, centran su atención en la clase heroica caballerescas, por lo que exhiben una visión de mundo limitada y no universal. Por lo mismo, las temáticas y motivos recurrentes se adscriben además a un mundo masculino –las empresas bélicas, la recuperación del honor, la lucha religiosa, la formación y consagración del héroe–. La focalización en una clase caballerescas, lleva por añadidura, la intención de vincular a través de un personaje a cierta dinastía o grupo social con el favor de las divinidades –paganas o cristianas–, es el caso del episodio del cetro de Agamenón en la *Iliada*, Odiseo en la *Odisea*, Eneas en la obra de Virgilio y Carlomagno en *El cantar de Roldán*. La intervención del elemento maravilloso en las manifestaciones paganas y cristianas aporta por un lado, variedad en el poema, pero de manera más significativa, la justificación y validación de los acontecimientos relatados, ya que en la mayoría de los casos, las hazañas emprendidas por los héroes se justifican en una voluntad divina.

La denominación de relatos fundacionales para los poemas épicos, no radica en que hayan sido los primeros textos escritos, sino que ellos conforman la base cultural de sus pueblos y una suerte de memoria histórica para ellos. En ellos reconocen la génesis de su particularidad, los valores en que se asientan y que conforman su identidad cultural, así como constituyen fuentes indirectas para la



comprensión de su historicidad. En ellos se ven, se reconocen y a partir de ellos comienzan a definirse.

En el caso de la cultura mesopotámica, los textos literarios son aquellos que poseen particulares formas de significación poética y que se distinguen de otras formas de significación también predominantes, como los escritos administrativos y la gran cantidad de tabletas contables, las listas léxicas, los textos jurídicos (incluido el importante *Código de Hammurabi*), los tratados médicos y de adivinación, entre otros. Cada uno de estos “géneros” posee una estructura, código y formas de significación diferente y un soporte escritural particular, desde vasijas y objetos cotidianos, paredes votivas –particularmente en los templos– y las maquetas de hígado que contenían los signos de adivinación, por nombrar sólo algunos. Los registros textuales literarios han sido clasificados por la tradición siguiendo el patrón occidental. Así, encontramos textos cosmogónicos (*Enuma Eliš*, *Atrahasis*), mitos divinos (*Anzu y Enlil*), ciclos épicos (*Ciclo de Aratta* y el de *Gilgameš*), composiciones líricas de amor, conjuros, himnos, lamentos, entre otros, alcanzando un total de 283 composiciones literarias, 52 de las cuales son bilingües (sumerio- acadio). El texto que hoy nos convoca, *Enmerkar y el Señor de Aratta* (desde ahora en adelante nos referiremos a él con la sigla *ESA*), pertenece al ciclo épico denominado *Ciclo de Aratta*, compuesto por otros dos poemas, *Enmerkar y Ensuhrirana* y *El poema de Lugalbanda*. El poema de origen sumerio y que data del tercer milenio a. C., consta de 640 líneas distribuidas en 27 tabletas, 23 de las cuales fueron encontradas en las excavaciones en Nippur.

De acuerdo a la clasificación establecida por Herman Vanstiphout (2003) sobre los textos literarios sumerios, el *Ciclo de Aratta* corresponde al grupo narrativo que se ocupa tanto de materias cosmogónicas como heroicas. Esto evidencia la clara relación entre lo escrito y lo religioso, que exhibe a su vez la fuerte trabazón que existe entre el origen fundacional-religioso de las dinastías gobernantes –y por ende la legitimidad de su poder–, así como la orientación y función que cumple esta escritura en el seno de la sociedad sumeria a quien estaba dirigida. Con ello, *ESA*, ya trataría un tema propio del género épico, la preeminencia de lo heroico, no necesariamente entendido como lo bélico, sino como lo fundacional para esta cultura. Adscribiendo a las convenciones del género de situarse en un pasado heroico, la narración se retrotrae a los tiempos de las grandes dinastías de Uruk, específicamente a la segunda dinastía en el segundo período tras el diluvio: de acuerdo a la *Crónica única*, Enmerkar y su dinastía habrían gobernado 2.310 años.



El poema se estructura en tres partes, claramente delimitadas y con una especificidad propia. La primera, que abarca las líneas 1 a la 104, contiene la participación de Inana y la exposición del argumento. Se expresa la voluntad de Enmerkar de sojuzgar a Aratta y el beneplácito y promesa que obtiene de la diosa. La segunda parte se extiende desde las líneas 105 a la 541, constituyendo el corpus central del texto y se centra en la disputa y certamen entre Enmerkar y el señor de Aratta, mediada por la intervención de los siete viajes del mensajero quien transmite recíprocamente los mensajes. El primer mensaje de Enmerkar para el señor de Aratta es claro: Aratta debe someterse a Uruk por expresa voluntad de la diosa Inana y debe enviar metales preciosos, so pena de ser invadida y arrasada. Molesto por la arrogancia del contendor, el señor de Aratta envía tres acertijos en tres momentos diferentes: el envío de grano en redes, la elaboración de un cetro absolutamente nuevo y un perro de un color nunca antes visto. Todos ellos son resueltos astutamente por Enmerkar. Por último, la tercera parte, de extensión similar a la primera –aún cuando faltan tres tabletas que no han sido descubiertas–, abarca desde la línea 542 a la 636 en que nuevamente observamos la participación de Inana y con ello la resolución del conflicto.

El tema central del *ESA* al cual se subordinan todos los motivos es la superioridad de Uruk. El predominio de Uruk sobre todas las regiones es, como señala Vanstiphout, un leitmotiv que recorre el *Ciclo de Aratta* completo. En el caso del *ESA*, la superioridad se expresa en las fortalezas que posee: las materias primas, su poder militar, el conocimiento tecnológico y de la escritura, que se ven refrendadas en la inteligencia de su gobernante y en el favor que le otorga la diosa Inana. En el poema, la supremacía se enfatiza en la utilización de la lengua –hablada y escrita– como fuente de poder y en la inteligencia como medio de doblegación. El lenguaje como medio de dominio, se despliega y sintetiza en dos episodios de la segunda parte que pasaremos a revisar: “el conjuro de Nudimmud” y la “invención de la escritura”.

La segunda parte se inicia con el conjuro de Nudimmud. Enmerkar, señor de Kullab (Uruk), envía un mensaje de sometimiento al señor de Aratta, por indicación de la diosa. La exigencia de sumisión se refuerza en el conjuro que pronuncia Enmerkar y que el mensajero debe reproducir. El conjuro se centra en la referencia a una edad en que los hombres hablarían una sola lengua. Si seguimos la traducción al español de F. Lara Peinado (2002) y las consideraciones interpretativas de Samuel Noah Kramer (1968), el texto haría referencia a una Edad de Oro en que todos los pueblos habrían hablado una misma lengua, pero que tras las disputas de los hombres, el dios Enki se habría encargado de alterar y cambiar. La traducción española –con una gran cantidad de paráfrasis e interpolaciones– acota: “Tras recitarle este sortilegio, gracias al cual Enki, al instituir



las guerras y al dispersar al hombre por la confusión de las lenguas, salvó a la humanidad de un desastre mayor, deseado por Enlil, cansado de la pesadez de los hombres al molestarle con el machaqueo de un solo idioma”¹.

La relación con el origen de las lenguas en la tradición hebrea presentada en el Génesis 11. 1-9, es bastante evidente. Kramer inclusive precisa la diferencia entre la versión sumeria y hebrea que estaría dada por *el motivo* de la dispersión, en el caso sumerio las disputas entre hombres habrían molestado a Enki y en el caso hebreo la molestia de Dios con los hombres se debería a su soberbia.

En la traducción sumerio-inglés, que posee una simetría exacta entre las líneas, el pasaje recién citado, vertido en tercera persona por Lara Peinado, no está y tras la pronunciación del conjuro, Enmerkar despidió al mensajero. Es más, el conjuro se vierte en tiempo futuro –y no pasado– “One day (...) will be able to speak to Enlil in one language (...) and the speech of mankind shall be truly one!” (líneas 135, 146 y 155)².

La traducción que contempla una posible Edad de Oro en el futuro –aun cuando el pasaje sumerio no tiene inflexión pasada o futura–, tiene mucho más sentido que la referencia a una mítica edad. ¿Qué sentido tendría para Enmerkar retrotraerse a un pasado armónico de convivencia pacífica por medio de una sola lengua, si lo que quiere es precisamente subyugar a Aratta? La tesis de Vanstiphout nos parece mucho más acertada: “El estilo del episodio y ciertamente el significado y función en la historia justifica mi interpretación. Traduciéndolo en tiempo pasado, no tiene ninguna relevancia en el desarrollo narrativo. Refiriéndolo al futuro –tal como se espera de un conjuro– puede y tiene una significación en sintonía con el último cambio, funciona como un nítido y sofisticado accesorio que complementa la invención del cuneiforme por Enmerkar”³.

La referencia a una Edad de Oro de una sola lengua en el futuro, adquiriría mucho más sentido a la luz del futuro invento de Enmerkar, el cuneiforme, predominantemente logográfico, lengua que al universalizarse permitirá no sólo la comunicación y el comercio y que reforzaría la grandeza de Uruk, al ser originaria de allá. La posibilidad de ver en el futuro esa unidad idiomática podría estar avalada en la concepción historiográfica de Mesopotamia, que comprende el flujo temporal como un antes y un después, no como pasado, presente y futuro.

¹ Cfr. *Enmerkar y el señor de Aratta*. Traducción de F. Lara Peinado. 2002, p. 108

² *Enmerkar and the Lord of Aratta*. Trad. de H. Vanstiphout. 2003, p.65

³ Cfr. Vanstiphout “Notes to *Enmerkar and the Lord of Aratta*”. 2003, p.94



Así si la voluntad historiográfica, busca transformar el flujo temporal en memoria histórica y surge necesariamente al alero del poder monárquico para manifestar su supremacía, por qué no pensar el invento de la escritura como la gran conquista de un rey que desea ser reconocido y concebir su creación como un factor aglutinante y también sojuzgador para otros pueblos. De esta manera el relato de *ESA* estaría identificando esta futura unión de las lenguas en el futuro uso común de la escritura, anunciándolo ya en el Conjuró. El relato sería fundacional, ya que demostraría la grandeza de Uruk en su tiempo, pero también para la posteridad, como cuna de la civilización mesopotámica. Con ello, el poema “adornaría” la “historia”, y reforzaría la tesis fundacional si consideramos que ha sido precisamente en Uruk donde se han encontrado los primeros vestigios de escritura mesopotámica.

El episodio de la “invención de la escritura”, que se desarrolla en el marco del tercer acertijo, es parte vital de su estructura, evidenciando y conteniendo en sí mismo de manera mucho más palmaria el leitmotiv del poema: la superioridad de Uruk. Tras la exigencia del señor de Aratta de un perro que no fuese negro, ni blanco, ni marrón, ni gris, ni verde, ni iridiscente, para someterse a Uruk, Enmerkar se encolerizó y entregó un mensaje tan variado que el mensajero difícilmente podía retener:

Su mensaje era demasiado solemne, su significado demasiado profundo
La boca del mensajero era demasiado pesada, él no podía repetir esto.
Porque la boca del mensajero era demasiado pesada, y él no podía repetir esto,
El señor de Kulab palmeó un poco de arcilla y puso palabras en ella como en una tableta
Antes de ese día, nadie había puesto palabras en arcilla;
Pero ahora, cuando el sol asomó ese día, así fue
El señor de Kulab había puesto palabras como en una tableta, así fue. (líneas 500- 506) (...)
El señor de Aratta tomó del mensajero
La tableta y la sostuvo junto al brasero.
El señor de Aratta inspeccionó la tableta
La palabra dada era sólo un clavo, su frente se oscureció
El señor de Aratta siguió mirando la tableta a la luz del brasero. (líneas 537- 541)⁴

La invención de la escritura surge en *ESA* como la necesidad de fijar un mensaje que por su extensión y variedad de sentidos resulta imposible de reproducir. A primera vista, esta tesis suscribe gran parte de las reflexiones teóricas acerca del paso de la oralidad a la escritura. Es este aspecto el que señala Jean Bottéro: “La escritura revolucionó, en primer término, la comunicación entre los hombres y la calidad de los mensajes. El discurso oral implica la presencia simultánea, en tiempo y lugar, de la boca que habla y los oídos que escuchan. No está hecho para durar más de lo que dura esta fugaz confrontación; además no puede ser fácilmente “retenido” (en todos los

⁴ Véase *Enmerkar and the Lord of Aratta*. Trad. de H. Vanstiphout. 2003, pp. 85-86



sentidos de la palabra), por más breve que sea a menudo: apenas si se conserva de él una impresión de conjunto, tal vez con algunas características aisladas, más contundentes, pero de poco peso.(...) El discurso escrito, por su parte trasciende de entrada el espacio y la duración: una vez fijado, es de por sí íntegramente difundible en cualquier lugar y en cualquier tiempo(...) recibe este mensaje, tal cual es, en su tenor integral, en su orden lógico, con todos sus detalles, cada uno en el lugar que su autor le ha asignado (...) el mensaje escrito se materializa por haber recibido, a la vez, consistencia y duración”⁵.

El mensajero, que ya antes se había caracterizado como “inteligente y de fuertes muslos” reunía los dos atributos necesarios para ejecutar su misión, la velocidad y la capacidad de reproducir íntegra y hábilmente los mensajes. Pero esta vez, si bien el tono imperativo de Enmerkar no varía, la variedad y especificidad de contenido hacen que el rey busque una solución no sólo para la transmisión exacta, sino también para manifestar su superioridad. Es esto lo que le otorga un valor adicional a este relato.

Tradicionalmente se ha asumido que el origen de la escritura surge en Mesopotamia con un carácter utilitario. Esta tesis ha sido ampliamente difundida por M. Green, H. Nissen, J. Bottero y N. Postgate, quienes en diferentes estudios sostienen que el cuneiforme se alzó como una herramienta necesaria en el registro económico y administrativo de la burocracia sumeria, llegando a aseverar que este origen de la escritura, excluye preocupaciones religiosas o intelectuales⁶.

Si bien es correcto afirmar en este relato que a partir de la escritura se podrá obtener el registro contable del intercambio de mercadería –aspecto central, ya que la resolución del conflicto pasa por aceptar las fortalezas de cada ciudad y la necesidad de intercambiar sus productos y para ello será necesario tener un registro textual y contable– el móvil del invento no pasa por este punto. Ya señalamos que la primera razón para la invención de la escritura es la variedad y extensión del mensaje que “la pesadez de boca del mensajero no puede transmitir”, es necesario recalcar que, lo que Enmerkar pone por escrito es de naturaleza diferente: primero la respuesta al acertijo del señor de Aratta, segundo, la perentoria definición de plazos para el combate, tercero, la exigencia del tributo en riquezas, cuarto la amenaza de la destrucción de Aratta y por último que todos estos aspectos pongan de relieve la supremacía de los templos de Uruk. Claramente este mensaje no

⁵ Véase Bottero, Jean. *Cultura, Pensamiento y Escritura*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 19-20

⁶ Cfr. Green: 1981, Nissen: 1993, Bottero: 1995, Postgate: 1995.



contiene datos “contables” o administrativos, sino más bien políticos que refuerzan la grandeza de Uruk y que se expresan también como un acertijo: un clavo empotrado, el cuneiforme.

Toda la segunda parte del poema se expone a través de la estructura de los enigmas a resolver. Éstos buscan poner a prueba la inteligencia y la superioridad del otro. A cada tarea imposible enviada por el señor de Aratta, Enmerkar logra encontrar una respuesta y solución práctica a través del conocimiento. La disputa por la superioridad pasa entonces por un duelo de inteligencia, en que cada uno de ellos medirá las fuerzas del contendor a partir de la capacidad intelectual que tenga para hacerle frente. Es en este marco en que la invención de la escritura adquiere una significación mayor. Con la inscripción de las marcas en la arcilla, Enmerkar derrota a su adversario, quien hasta ese momento siempre había encontrado una forma de resistir o evadir las presiones del rey. El señor de Aratta es incapaz de reaccionar cuando observa la tableta y hubiese quedado definitivamente derrotado si no hubiese sido por la intervención de Iškur, quien en ese momento envía una lluvia milagrosa, la que equipara la situación de desmedro en que estaba Aratta, pudiendo entonces nuevamente plantearse su señor como alguien altanero frente a los requerimientos de Enmerkar. Si no hubiese sido por la intervención divina –una suerte de *deus ex machina*– claramente en esa instancia Enmerkar habría podido proclamar su victoria. Viene entonces la pregunta de rigor ¿puede el señor de Aratta leer y comprender los signos inscritos en la arcilla? En este pasaje el texto presenta certezas y ambigüedades a la vez, ya que no se nos dice qué escribió Enmerkar, aún cuando claramente inferimos que es el contenido que había verbalizado anteriormente y, al mismo tiempo, se insiste en que es el momento en que la escritura nace.

La intención de Enmerkar es que el señor de Aratta pueda comprender el mensaje: “Cuando el señor de Aratta haya mirado (esta tableta) de greda y comprendido el contenido (corazón) de su palabra”... Éstas son las indicaciones para el mensajero, pero claramente lo que el señor de Kulab desea es que su contendor capte el mensaje implícito que conlleva la tableta y no estrictamente “lo que dice”, a saber, que si antes de ese día nadie había puesto las palabras por escrito, quien lo hizo posee una destreza superior.

Esto nos lleva a dos consideraciones relevantes, por un lado a la escritura y por otro, al status del escriba. En la tableta enviada el “clavo” funciona en tres sentidos: como pictograma (el clavo), como ideograma (marca de posesión) y como cuneiforme (escritura construida a partir de la cuña del clavo): *La palabra dada era (sólo) un clavo, -orden inapelable.*



Los signos marcados en la arcilla, el cuneiforme, son aparentemente incomprensibles para el señor de Aratta. De allí que observe detenidamente y no pueda responder en forma inmediata, puesto que no tiene un referente que le permita descifrar las marcas de clavo allí impresas. La victoria es por tanto para Enmerkar, quien concibe la tableta como un enigma a descifrar, el que queda sin respuesta.

Por otra parte al decir “la palabra escrita era un clavo, orden inapelable” el texto nos remite directamente a dos prácticas habituales en el tercer milenio a.C. en Sumer, “el clavo empotrado” y el concepto y la significación que adquieren los “clavos de fundación”.

El “clavo empotrado” era en Mesopotamia una marca de apropiación secundaria, señalando con ese elemento la toma de posesión de un bien que antes había pertenecido a otro. De allí el acertijo de Enmerkar: el mensaje es un “clavo”, al decir “el clavo está empotrado” señala que ha tomado posesión de su tierra. De esto se desprende la consternación del señor de Aratta, que si bien no puede leer el cuneiforme, interpreta el mensaje como marca de apropiación. El “clavo de arcilla”, apela entonces a la marca de posesión de lo que antes fue de otro: los dominios de Aratta.

Por otra parte, los “clavos de fundación” hechos de arcilla y terracota, llevaban grabadas inscripciones en cuneiforme y se empotraban en las murallas de templos y palacios. No eran para ser leídos por ojos neófitos y como generalmente estaban dedicados a un dios, suponían una relación votiva de los hombres con las divinidades. Los clavos de fundación encontrados remiten a importantes reyes del período de la supremacía de Sumer, lo que ya nos indica la intención de sus gobernantes de dejar registrado a través de este emblema su poder y relación con los dioses. Por tanto “la palabra escrita era un clavo, orden inapelable”, vale decir la tableta, podría comprenderse como una metonimia de un clavo de fundación, en que el rey deja manifiesta su supremacía y relación con el dios, en este caso particular, la protección y favor de Inana.

El texto nos revela así nuevamente su carácter fundacional, al mostrar la institucionalización de una determinada práctica y con ello su trascendencia histórica.

La relación cultural que se traba entre Enmerkar e Inana a través del clavo de fundación y que se manifiesta en la tableta, nos lleva a un último aspecto: el rol y status del escriba y el cuneiforme como expresión cifrada.



A diferencia de otras culturas como la griega, que asignaban la labor de la transcripción a los esclavos, en Mesopotamia la escritura gozaba de un alto prestigio y poder, por lo que su ciencia y técnica estaba reservada a unos pocos. Los escribas, (DUB.SAR= el que va rápido por la tableta) debían sortear un proceso de adiestramiento y aprendizaje, en la transcripción de los diferentes textos. Por ello, la EDUBA (casa de la tableta= escuela) suponía diversos grados en la preparación y ejercicio del oficio, desde la transcripción literal de una tableta a otra, como las listas léxicas, la traducción, ya que gran parte de los textos son bilingües (sumero-acadio), hasta la composición y la reflexión sobre los textos. En ese sentido, el escriba mesopotámico no era un copista, sino un intelectual que debía disponer de variados conocimientos, para adentrarse en profundidad en los textos, por lo que necesariamente eran reconocidos como una casta especial y distinguida y por lo mismo provenían de la clase noble. De esta manera, el escriba se perfila como un iniciado, como aquel que tiene el poder de comunicarse con los dioses a través de la escritura (ya sea por cartas, clavos de fundación, plegarias y una cantidad de registros votivos importantes) y se distancia del resto de los hombres gracias a ese conocimiento adquirido. Es por esta razón que el don de la escritura y su oficio se asume como una de las más altas expresiones de predilección de los dioses y la posibilidad de convertirse en un sabio. Como señala un colofón acadio: “Un secreto de los cielos, un misterio de los dioses, no apto para la divulgación”.

De esta forma, Enmerkar refuerza su superioridad al perfilarse como un escriba, un iniciado conocedor de los misterios, vetado para el resto de los mortales. A la inteligencia ya puesta a prueba en los tres acertijos propuestos por el señor de Aratta, suma el conocimiento y la sabiduría. Con ello, el poema puede comprenderse una vez más como relato de fundación, en tanto promueve la aplicación y uso de la inteligencia al servicio de las materias primas disponibles. Éste es el verdadero desafío para el señor de Kulab: promover el avance tecnológico, lo que se puede observar en la creación del ligamento para sellar las redes con grano, la elaboración de un cetro a través del mortero de materias primas y finalmente la utilización de la arcilla como soporte para una nueva y futura forma de comunicación, transacciones y vinculación con las divinidades. Como relato fundacional, *Enmerkar y el señor de Aratta*, da cuenta del afianzamiento de una civilización, que busca el crecimiento y fortalecimiento de una cultura, Sumer.



Bibliografía

Fuentes

(2003). *Enmerkar and the Lord of Aratta. Epics of Sumerian Kings. The Matter of Aratta*. Atlanta: Society of Biblical Literature, pp. 49-96.

(2002). *Enmerkar y el señor de Aratta*. Traducción de F. Lara Peinado en *Leyendas de la Antigua Mesopotamia*. Madrid: Temas de Hoy, 103- 124.

Referencial

Bottero, Jean (1995). *Cultura, pensamiento y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Green, M. (1981). "The Construction and Implementation of the Cunneiform Writing System". *Visible Language*. 15/4.

Kramer, Samuel Noah (1968). "The *Babel of Tongues*: a Sumerian Version". En *JAOS*, 88, pp. 108-111.

Nissen, H. (1993). "The Context of the emergence of Writing in Mesopotamia and Iran". Hans Nissen, Peter Damerow y Robert Englund. *Archaic Bookkeeping: Early Writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*. Chicago: University of Chicago Press.

N.Postgate, T. Wang y T. Wilkinson (1995). "The Evidence for Early Writing: Utilitarian or Ceremonial?" *Antiquity* 69.

Vanstiphout, Herman. (2003). "Introduction" to *Epics of Sumerian Kings. The Matter of Aratta*. Atlanta: Society of Biblical Literature, pp.1-22.



La recuperación de la épica clásica como justificación del realismo político estadounidense

Horacio Carlos Cagni

CONICET/Universidad Nacional de Tres de Febrero

En la actualidad existe la tendencia a considerar la política exterior de la superpotencia estadounidense, posterior al fin del orden bipolar, como el producto de los poderes que, a través de los distintos componentes de la constelación de poder norteamericano, actúan en el contexto internacional con el basamento puro y exclusivo de la fuerza. No obstante, es menester considerar que el *realismo político* es una escuela que desde hace décadas signa la política de los Estados Unidos y tiene bases teóricas muy firmes. Intelectuales de gran nivel como Hans Morgenthau antes, y Zbigniew Brzezinski y Henri Kissinger después, han sido las mentes ocultas tras el accionar político de Washington en el mundo. En este aporte nos ocuparemos brevemente, dentro del marco de este artículo, de dos representantes del realismo actual, Robert D. Kaplan y Donald Kagan.

Productos de su tiempo, los actuales *advisors* del gobierno y las fuerzas armadas estadounidenses son mucho más mediáticos. En el caso de Robert D. Kaplan -nacido en Nueva York en 1952, en el seno de una familia de origen judío- une su condición de periodista y corresponsal de guerra con el estudio de la historia de épocas tempranas, según consta en el profile del *Center for a New American Security*. El pensamiento de Kaplan no es ajeno a su conocimiento de la realidad internacional *in situ*, ya que no es un simple teórico, pues ha viajado por diversos puntos del globo. Primero vivió unos años en Israel, donde sirvió en el ejército israelí, después fue *reporter* en Europa del Este, Portugal, Medio Oriente y Grecia. Con el tiempo, Kaplan se convirtió en uno de los consultores favoritos del *U.S. Army's Special Forces*, la *United States Marines* y la *United States Air Force*. Desde 2009 está adjunto al *U.S. Department of Defence*. Con los republicanos en el poder y el recrudecimiento de los conflictos luego del 11 de setiembre de 2001, comenzó a gozar de gran influencia, que no ha decrecido en esta época de crisis económica y política globalizada.

Viajero incansable y de percepción aguda, Kaplan escribió numerosas obras, no solamente como corresponsal de guerra. Su reflexión sobre la hambruna en Etiopía - *Surrender or Starve: the wars behind the famine*-, de 1988, demostró su interés por las causas complejas de los procesos sociales, en donde la geografía es un elemento decisivo, lo cual supone revalorizar las escuelas geopolíticas



clásicas. Su reciente artículo *La venganza de la geografía* enfatiza la actual fragilidad de las fronteras políticas y la permanencia de aquellas basadas en elementos geográficos concretos.

En 1993 Kaplan publica *Balkan Ghost*, donde explica que los conflictos en los Balcanes responden a odios ancestrales y situaciones irresueltas acumuladas por siglos. Se dice que su lectura convenció al presidente Bill Clinton a intervenir en la cuestión de Bosnia contra Serbia.

No obstante, es en su obra *Soldiers of God* (1990) donde Kaplan empieza a demostrar su interés por la historia antigua. En los ochenta, el periodista de *The Atlantic Monthly* vivió con los mujahidines, los “soldados de Dios”, que enfrentaban bravamente la invasión soviética, y de los cuales Kaplan hace un gran elogio. Claro está que entonces los Talibanes eran aliados de los Estados Unidos en la última pero intensa fase de la Guerra Fría. En una reedición del 2000, Kaplan reconoce en la introducción que una proyección de la importancia del Talibán y su verdadero objetivo era entonces impredecible, y que él era aún un escritor “joven e inmaduro”.¹ En su relevamiento de Afganistán, recuerda a la expedición de Alejandro Magno, de cuyo nombre bajo forma árabe, Iskander, deriva el de la ciudad de Kandahar, que es un sitio arqueológico helenístico donde un ejército regular estaba dentro de un perímetro fortificado rodeado de guerrillas, como en tiempos de Alejandro.²

Indudablemente, Kaplan ha leído y estado en contacto con historiadores especialistas en mundo antiguo, como Donald Kagan, Victor D. Hanson, y el historiador militar John Keegan. Todos ellos sacudidos por el 11 S y el atentado de Nueva York. Ya Kaplan había alertado en su artículo “The coming anarchy”, publicado en *Atlantic Monthly* en febrero de 1994, que el incremento de la población y la progresiva escasez de recursos repercutirían de manera negativa y creciente en el mundo desarrollado. En esos momentos de post-guerra fría, Kaplan comenzó a ser considerado y leído a la par de Francis Fukuyama y Samuel Huntington.

Inmediatamente después del atentado en Manhattan, en diciembre de 2001 publica Kaplan la obra que más interesa en esta reflexión. Se trata de *Warrior Politics: Why Leadership Demands a Pagan Ethos*. En una reedición traducida al castellano, reconoce que la lectura de los clásicos le ayudaba a comprender mejor sus propias experiencias, con una nueva perspectiva sobre la propia época: “Los

¹ Kaplan, Robert (2001) *Soldiers of God. With islamic warriors in Afghanistan and Pakistan*. Vintage, New York, pg. xvi. De interés el capítulo final anexo, “The lawless frontier”.

² *Id.* Pgs. 96, 194 y 219. El autor se refiere al ejército soviético y la guerrilla afgana en los ochenta del pasado siglo.



siete años que pasé en Grecia y los extensos viajes a Sicilia y Túnez me pusieron en estrecho contacto con *Historia de la Guerra del Peloponeso*, de Tucídides, y *Aníbal contra Roma*, de Tito Livio.”³

Kaplan parte del concepto que conflicto y comunidad son inherentes a la condición humana. Por ejemplo, rescata el discurso del general George Marshall en la Universidad de Princeton el 22 de febrero de 1947, en el cual sostiene que las cuestiones internacionales del momento guardaban un paralelo con el período de la guerra del Peloponeso y la caída de Atenas. Kaplan considera que estas reflexiones deberían ser un manual para los jefes de Estado, pues “la historia antigua...es la guía más fiable de lo que probablemente afrontaremos en las primeras décadas del siglo XXI”.⁴ También valora explícitamente el escrito del joven Winston Churchill, *The River War*, sobre la empresa colonialista del imperialismo británico en Africa, pues obedece a las generales del realismo político. Churchill apoya las intervenciones militares si están dentro de las posibilidades nacionales y tienen en cuenta no sólo al enemigo sino a los aspectos geográficos.

Kaplan considera que se debe insuflar un espíritu más estoico a la nación americana. Al comentar a Tito Livio sostiene que éste advertía peligros y crisis que sus compatriotas no preveían. “*Aníbal contra Roma* muestra una versión antigua de patriotismo: el orgullo por el propio país, sus estandartes e insignias y su pasado. Leyendo a Tito Livio, uno entiende porqué en Estados Unidos el hecho de exhibir la bandera el Día de los Caídos y el 4 de Julio es un acto virtuoso y porqué el orgullo nacional es un requisito previo para una política exterior churchilliana”.

La Segunda Guerra Púnica presentará similitudes con la Europa del S. XX y ambos conflictos mundiales. La victoria de Roma es equiparable a la de Estados Unidos, pues ambas se convirtieron en potencias universales. Aníbal, conductor notable pero despiadado y violento presenta -para Kaplan-, elementos de un Hitler pretecnológico, pues como él estaba amargado por la paz impuesta e injusta de una guerra anterior. La batalla de Cannas presenta a Roma como el Reino Unido luego de Dunkerque, cuando aristócratas rooseveltianos enfrentaban la política contemporalizadora de Roma mientras provincianos aislacionistas se negaban a la guerra, como los EE.UU antes de Pearl Harbour.

Kaplan escribe palabras de tono épico con clara intención aleccionadora: “la historia de Tito Livio puede mostrar cuán heroicas pueden parecer esas batallas dentro de unos milenios, cuando las

³ Kaplan, Robert (2002) *El retorno de la antigüedad. La política de los guerreros*. BA S.A, Barcelona, pg. 24.

⁴ *Id.* Pg. 43.



generaciones futuras serán inspiradas por nuestros triunfos sobre el fascismo y el comunismo, tal como Livio nos inspira a nosotros con su relato de la victoria de Roma sobre Cartago”.⁵

Más ejemplificador aún es el análisis que hace Kaplan de Tucídides. La victoria de Grecia sobre Persia a la larga desembocó en un conflicto entre las ciudades-Estado griegas, particularmente entre Esparta y Atenas, conocido como la guerra del Peloponeso, (431 - 403 a. C.), que fue narrada por un historiador contemporáneo de aquel evento, Tucídides (460 - 395 a. C.) Este también era un hombre de acción, como general de su nativa Atenas. Como militar, Tucídides narra de manera clara y descriptiva los acontecimientos del conflicto, pero *La Guerra del Peloponeso* resulta también un tratado de relaciones internacionales, y así lo reconoce Kaplan, quien señala que el centro de motivación del ateniense es el interés propio, el cual “da origen al esfuerzo, y éste a opciones, lo cual hace de su historia, escrita hace 2.400 años, un correctivo para el fatalismo extremo fundamental del cristianismo medieval y del marxismo.”⁶

Kaplan llega a su objetivo medular, apuntar que los líderes políticos y hombres de empresa deben trastocar, en sus decisiones públicas, la moral judeocristiana por una moral pagana, es decir reemplazar una moral de los medios por otra de los fines. La importancia de Tucídides radica en que, más allá de su pretendida objetividad como historiador, quiere también revalorar ese período de tres décadas de historia griega. Sus propios recuerdos personales, unidos al tratamiento de una gran documentación, lo distinguen de Herodoto en que se presenta como un pensador político. No sólo destaca los factores humanos en la génesis y evolución de los hechos históricos; su estilo trasciende la retórica para orillar la épica. La primera acepción de épica es epopeya, con abundancia de hechos gloriosos, memorables y personajes heroicos. En el relato de Tucídides coinciden lo épico y la realidad de uno de los mayores conflictos de la historia.

Algunos aspectos de Tucídides son fácilmente rescatados por los exponentes del realismo estadounidense. Por ejemplo, un Imperio no puede ser blando: “no os dais cuenta que vuestro Imperio es una tiranía sobre gentes que urden intrigas y están dominadas contra su voluntad, gentes que no obedecen por los favores que les hagáis con perjuicio propio, sino por la superioridad que os da vuestra fuerza y no su amistad”.⁷ El más fuerte impone su voluntad, porque busca únicamente su conveniencia, cosa que está en la esencia misma del hombre. Al referirse Nicías a los sicilianos

⁵ *Id.* Pgs. 64-68, 73 y ss.

⁶ *Id. Ant.* Pg. 85.

⁷ Tucídides (1969) *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Libro III, 37. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Biblioteca Clásica Hernando, Madrid, Tomo Segundo, pg. 38.



sostiene: “si dominamos a éstos, podremos mantenerlos sometidos, mientras que sobre aquellos otros, aunque los dominásemos, difícilmente podremos imperar siendo tantos y tan distantes”⁸.

Para Kaplan, la guerra del Peloponeso es un juego de alianzas complejo y de frágil equilibrio, como lo fueron los actores dentro de los bloques de la guerra fría, con una toma de decisiones muy difícil, parecidas a las que debe afrontar el presidente de los EE.UU. En semejante conflicto, los neutrales también son víctimas; como le ocurrió a la isla de Melos, que era neutral pero de estratégica posición en el Egeo, además de militarmente vulnerable. Por ello los atenienses la destruyeron y dominaron, tratándola injustamente. “La triste victoria de los atenienses sobre Melos, cegados por el elevado concepto que tienen de sí mismos, es un preludio del desastre militar de Atenas en Sicilia, similar al de Estados Unidos en Vietnam”.⁹ La experiencia ateniense señalará que las democracias -como los Estados Unidos- pueden ser tan belicosas e imperialistas como las autocracias. La conducta de Washington luego del 11 S es sintomática, pues ya no recurrirá a argumentos de tipo ético, sino a la cruda acción del poder.

Para Tucídides, la guerra entre las ciudades griegas no fue el resultado de coyunturas o decisiones de circunstancia, sino un acontecimiento inevitable producto de la rivalidad de dos ciudades poderosas surgidas del desenlace de las guerras médicas. La rivalidad de poderes es una constante de la historia, que los escritores *neocons* que nos ocupan tienen bien presente. El 11 S, como en 1941 Pearl Harbour, puede ser una agresión evidente, pero las causas profundas se encuentran en la política de poder entre potencias rivales, por el dominio de mercados y el control de recursos o de posiciones estratégicas.

A diferencia de Kaplan, Donald Kagan es un veterano historiador que cuenta con una sólida formación universitaria. Nacido en Lituania en 1932, de familia judía emigrada a los EE.UU, estudió en diversas universidades, doctorándose finalmente en Ohio en 1958, especializándose en historia antigua. En 1969 -asumiendo claras posiciones derechistas frente a la guerra de Vietnam- se dirigió a Yale, donde aún ejerce como profesor. Contrario al multiculturalismo, defiende la idea de la superioridad de la civilización occidental, y su obra *The Western Heritage* registra varias reediciones desde 1979. En 1997 Donald Kagan firmó -junto a varios intelectuales “halcones”- el *Proyecto para el Nuevo Siglo Norteamericano*, y desde el 11 S apoyó las bases de la política del “Nuevo Orden Internacional” del presidente Bush. Sus hijos Robert y Frederick también son reconocidos escritores y *advisors neocons*.

⁸ Tucídides *Op. Cit.* Libro VI, 11. Ed. cit. Tomo Tercero, pg. 19.

⁹ Kaplan, Robert (2002) *El retorno de la antigüedad*. Ed. cit. Pgs. 85, 89 y 90.



La gran fama de Kagan es como historiador del mundo antiguo, en particular Grecia durante la guerra del Peloponeso, sobre la cual realizó un exhaustivo estudio en cuatro tomos.¹⁰ Considerado la máxima autoridad en el tema, el catedrático de Yale incurre en un lugar común en la mayoría de los historiadores: transpolar el pasado al presente para así comprenderlo mejor, actitud que conlleva una clara intención pedagógica, pero también un contenido filosófico y político evidente.

Kagan presenta la guerra intergriega como una pretérita “Guerra Fría”, donde Esparta representaría a la Unión Soviética totalitaria y Atenas a una democracia occidental en crisis, resultando innegable la referencia velada a los Estados Unidos, cuya decadencia preocupa al historiador. Kagan reconoce, en la introducción de su exhaustivo estudio, que la guerra del Peloponeso ha influido en los expertos para iluminar la Gran Guerra de 1914-1918 y ayudar a comprender mejor sus causas. Pero añade que “su mayor influencia como herramienta analítica es posible que se diera durante la Guerra Fría que dominó la segunda mitad del S. XX, y que asimismo presencié un mundo dividido en dos grandes bloques...por igual las condiciones que condujeron a la guerra en Grecia eran la rivalidad existente entre la OTAN y el Pacto de Varsovia”.¹¹ No hay que olvidar que la vasta obra de Kagan fue escrita en plena Guerra Fría y el auge del bipolarismo.¹²

La paz ratificada en 445 a. C entre Atenas y Esparta aseguraba el equilibrio entre ambos rivales, pues reconocía la hegemonía ateniense en el mar y la espartana en tierra. Pero la constante batalla entre las colonias de ultramar puso a prueba dicha paz y a las dos potencias garantes. Esta situación puede ser análoga a la Europa de los Imperios previa a la Gran Guerra, que Kagan proyecta deliberadamente hasta la Guerra Fría y luego a los *rogue states*, “Estados canallas”. Lo que resulta claro es que contribuyó a la derrota de Atenas las crisis internas y la quiebra del sistema democrático y del espíritu de sus ciudadanos, que no soportaron la presión del gran conflicto. Esta es la preocupación de Kagan.

Aunque el análisis de Kagan se centra, obviamente, en el legado de Tucídides, y generalmente apoya sus conclusiones, algunas veces disiente con el maestro. Verbigracia, en lo que respecta a la desastrosa expedición ateniense que invade Sicilia en 415 a. C, Kagan argumenta, contra Tucídides, que la expedición no constituía en sí una mala estrategia, sino que se malogró por la falta de conducción y

¹⁰ *The Outbreak of the Peloponnesian War* (1969); *The Archidamian War* (1974); *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition* (1981) y *The Fall of Athenian Empire* (1987). En 2003 realizó un excelente resumen de lo medular de su obra, el cual fue traducido al castellano y editado en España: Kagan, Donald (2009) *La Guerra del Peloponeso*. Edhasa, Madrid, cuya edición digital fue utilizada en este artículo.

¹¹ Kagan, Donald (2009) *La Guerra del Peloponeso*. Ed. cit. Pg. 8.

¹² Los cuatro volúmenes fueron editados entre 1965 y 1987, es decir fueron sin duda pensados y escritos desde tiempo atrás.



voluntad del general ateniense Nicias. “Una empresa limitada y prudente se convirtió en una arriesgada expedición de gran envergadura, mal concebida y planeada...”¹³ Cuando Alcibíades huye y deja solo en el mando a Nicias, Kagan le reprocha excesiva prudencia en la campaña frente a Siracusa y errores estratégicos: “Atenas seguía siendo superior en los mares, y tampoco existían pruebas que se quedase sin suministros...la responsabilidad recaía sobre el liderazgo letárgico, descuidado y demasiado confiado de Nicias”.¹⁴

Se ha comparado la expedición ateniense a Sicilia de 415 a. C, con la británica a Gallipoli en 1915 o la intervención norteamericana en Vietnam en los sesenta y setenta del pasado siglo. Ciertamente es que la campaña de Sicilia se convirtió para los atenienses en un pantano, al igual que Vietnam, Irak o Afganistán para los estadounidenses. Pero Kagan tiene una razón inconfesa para afirmar que la invasión de Sicilia no fue una idea errónea sino una cuestión de conducción ineficaz, y es la justificación, utilizando la guerra del Peloponeso, de las operaciones militares estadounidenses a grandes distancias, Vietnam en su momento y actualmente Irak.

Como se ha visto, existen en Kaplan y en Kagan -aunque no tan explícito en palabras- una fuerte preocupación por insuflar principios épicos a las fuerzas armadas, a los políticos y hombres de opinión estadounidenses, pues saben que las democracias son en general reacias a ir a una guerra. La frustrada experiencia de Vietnam primero, y la irresoluta situación en Irak y Afganistán después, indican, y Kaplan lo reconoce expresamente, que los norteamericanos no están habituados a aceptar un estado de guerra permanente. Por ello insisten en recuperar una visión épica de la historia.

Donald Kagan sostiene que los Estados Unidos y sus aliados, a pesar de ser los actores más interesados en preservar la paz y con más poder para concretarlo, no parecen estar dispuestos a pagar el precio en dinero y el costo en vidas. “Las personas más enérgicas y libres de una nación todavía poderosa, no permitirán que el orden mundial se destruya y la perjudiquen y corra peligro su seguridad, por lo que rechazarán cualquier liderazgo que se disponga a hacerlo”¹⁵.

La historia presenta invariantes. El criterio del realismo político, la política de poder en las relaciones internacionales, la posesión de recursos esenciales escasos, el predominio económico, el orgullo

¹³ *Id. Ant.* Pg. 154.

¹⁴ *Id. Ant.* Pgs. 162 y 172.

¹⁵ Kagan, Donald (2003) *Sobre las causas de la guerra y la preservación de la paz*. Turner/FCE, Madrid, pgs. 497-498.



nacional. Pero también los errores estratégicos, la desmesura y la *hybris*, la soberbia que destruye y también es causa de autodestrucción. La historia sigue siendo la maestra por excelencia...

Bibliografía

Kagan, Donald: *La Guerra del Peloponeso*. Edhasa, Madrid 2009.

Kagan, Donald: *Sobre las causas de la guerra y la preservación de la paz*. Turner/Fondo de Cultura Económica. Madrid 2003.

Kaplan, Robert: *El retorno de la Antigüedad. La política de los guerreros*. Ed. BA S.A, Barcelona 2002.

Kaplan, Robert: *Soldiers of God. With islamis warriors in Afghanistan and Pakistan*. Vintage, Random House, New York 2001.

Tucidides: *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Biblioteca Clásica Hernando, Madrid 1969. Tres volúmenes.



Confluencia de lo bucólico y lo épico en el poema heroico de Diego

Abad

Mariana Calderón de Puellas
Universidad Nacional de Cuyo

LO BUCÓLICO EN LA ÉPICA

Sobre la poesía bucólica

En primer lugar, debemos afirmar que lo que ha convenido en llamarse poesía bucólica, no constituye un género pues no posee una finalidad diferente a cualquiera de los géneros literarios. Según Aristóteles, la Poética es un género que puede dividirse en especies¹ y, cada especie se distingue de las otras por el modo de imitar según el medio, la cosa y el cómo². Así las especies son la épica, la tragedia y la comedia. La poesía bucólica no se distancia de modo esencial de lo épico, fundamentalmente por la importancia dada a la fábula, incluso muchas veces se narran en ella acciones esforzadas y siempre se emplea el metro épico. Sin embargo, existe en la bucólica un elemento temático que justifica, hasta cierto punto, la elección de su nombre, pues

βουκολικος proviene del βουκολος, es decir, el guardián de bueyes o de animales. Este es el elemento determinante: lo bucólico pertenece a un espacio literario muy estilizado cuyos personajes son, por lo general, pastores. No se trata, pues, del hombre que trabaja la tierra sino del que cuida los animales. Y este dato, como pudo distinguirlo magistralmente Virgilio en su obra, no es un detalle simple, sino determinante. Pues, desde las más antiguas tradiciones literarias y, por tanto religiosas, el agricultor es un hombre de trabajo y de acción, en tanto que el pastor, es el hombre que canta mientras conduce a sus ovejas. El pueblo hebreo, vio representados estos dos oficios en dos figuras: Caín y Abel. Más allá del desenlace de la historia, que todos conocen, es pertinente afirmar que la exégesis bíblica siempre vio en Caín al agricultor, al hombre de acción que ofrecía a Dios el fruto de su trabajo en la tierra. Pero en Abel se vio al pastor, al hombre del canto, de la meditación, y por eso la ofrenda que llevaba a Dios era el mejor de sus corderos.

¹ *Poética*. I, 1.

² *Ibid.* I, 3.



La aparición de la poesía bucólica en la Grecia helenística, entre poetas concentrados en Alejandría, puede llevarnos a una extensa discusión sobre los elementos que jugaron un papel preponderante en su nacimiento³. La única opinión que no merece discusión es la de la generación espontánea, como si a Teócrito, de repente, se le hubiera ocurrido hablar sobre pastores porque fue lo que vio en su tierra natal.

Sabemos por el estudio y la experiencia que así no nacen las formas literarias, sino que se van gestando por contactos, cercanías, influencias, modelos de origen antiquísimo y que se terminan de formalizar en una determinada época al impuso de una cultura, de un pueblo y de un puñado de poetas. ¿Cuáles fueron esos elementos en el caso de la bucólica? Probablemente ritos y costumbres de Laconia o Sicilia, el culto a Artemis, los “carmina popularia”, los βουκολοι dionisiacos, los antiguos mitos en torno a Dafnis, elementos todos que encontraron en el ambiente refinado de Alejandría una audiencia de elite. Sin embargo, el problema de los orígenes de la bucólica no está resuelto y, por tanto, no está resuelta su definición.

Sin embargo, debemos aceptar que en Virgilio, la bucólica encuentra su expresión más alta. ¿Es correcto suponer que Virgilio sacralizó esta forma literaria según sus principios religiosos y su visión de la historia o podría suponerse que, en realidad, el Mantuano quiso restituir el carácter sagrado que lo bucólico había tenido en épocas muy antiguas? Albrecht supone un origen misterioso en la bucólica y, por tanto, una reivindicación, en la poesía pastoril latina, de la antigua religiosidad.⁴

Probablemente, más que el culto a Artemis, debería seguirse la huella del mito de Dafnis. En efecto, si bien el mito es muy antiguo, los alejandrinos lo ubican como originario de Sicilia, hijo o amante de Hermes, nacido en un campo de laureles, de donde deriva su nombre, huérfano y criado por pastores cerca del Etna. El mismo Pan le enseñó a tocar la siringa, estaba protegido por las musas y componía versos para Artemisa e introdujo el culto a Diónisos entre los pastores rústicos.

El resto de la historia presenta enormes variaciones de acuerdo con los autores. Sin embargo, en el mito están dados todos los elementos originales de lo bucólico. En este sentido, Virgilio no le

³ Cfr. García Teijeiro, Manuel (1988) “La poesía bucólica y la cuestión de sus orígenes” En: López Férez, J.A. (ed.) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Cátedra. pp 817-818. También García Teijeiro, M. “Notas sobre poesía bucólica griega” (PDF) En: *Cuadernos de filología clásica*. n.º, 1972 (en línea)

⁴ Albrecht, Michael von. “Bucólica Romana” (1997) En: *Historia de la literatura romana*. Vol I. Barcelona, Herder pp 615-622



daba a lo bucólico algo que este no tuviera, sino que le restituía su sacralidad, dado que ésta había cedido ante el racionalismo alejandrino.

Confluencia con lo épico

El elemento bucólico no fue nunca extraño a lo épico sino complementario. Aquiles era, según el aedo, un “pastor de pueblos”. Los elementos bucólicos adornan algunos episodios de la Odisea. Podrían precisarse los elementos épicos presentes en las églogas virgilianas. Pero, en rigor, donde la confluencia se hizo cabal fue en la épica cristiana. Allí, la figura de un héroe-pastor, unificó las tradiciones precedentes y significó una síntesis acabada de la cultura bíblica y de la pagana.

En efecto, Jesucristo reúne ambas figuras y los poetas hacen confluír, de modo más natural, ambas tradiciones. Sin embargo, tal fenómeno encuentra un precedente antiquísimo que la épica cristiana no vaciló en reconocer. Nos referimos a David, pastor de ovejas, héroe y pastor de pueblos. Fue también poeta y cantor, la tradición dice que aprendió este oficio de los ángeles cuando cuidaba su ganado y la exégesis lo señaló, de acuerdo con el sentido típico, una prefiguración del Mesías.

Cabe preguntarse por qué razón la crítica ha descartado tan fácilmente y sin argumentos convincentes una posible lectura o conocimiento oral de los *Salmos* entre los poetas alejandrinos, teniendo en cuenta que entre los siglos III y II A.C. había tantos intelectuales hebreos en los territorios por los que Grecia se había expandido. Si bien la Septuaginta aparece un poco después de la muerte de Teócrito, el ambiente de eruditos que le dio su origen ya estaba instalado en los dominios del helenismo. Aquella aseveración de San Agustín según la cual Platón conocía algo del Pentateuco⁵, especialmente del *Génesis*, no por haberlo leído, pues no había traducción al griego, sino por el contacto con maestros y peregrinos del desierto, ha sido descartada por la crítica racionalista sin argumentos históricos. Cabría la posibilidad, pues, de que algunas figuras o imágenes de la bucólica pagana hubieran sido gestadas o influidas por la literatura hebrea.

⁵ Cfr. Augustinus. *De civitate Dei*, I.VIII, c.11 (“Unde Plato eam intellegentiam potuerit acquirere, qua Christianae scientiae propinquavit”)



Épica y bucólica cristianas

Sin embargo, es en el mundo cristiano en el que esta confluencia se da con toda naturalidad. En su estudio sobre Paulino de Nola, Dora Battistón⁶ observa de qué manera la tradición bucólica se cristianiza en la figura del Mesías, sin embargo, nosotros subrayamos que el género pastoril nace con la poesía bíblica (s. XII-XI A.C.) y esto significa que para el poeta cristiano, lo pastoril no era una forma pagana que debía bautizar sino todo lo contrario. El molde pastoril estaba en la Biblia y el primer pastor, David, era una prefiguración de Cristo.

Ahora bien, dado el prestigio literario del que gozaba la literatura pagana y, en especial, la poesía de Virgilio, el léxico y la métrica que se tomaba como modelo era aquella, lo que daba por resultado un producto sincrético entre lo bíblico y lo grecolatino, como se puede ver en la obra de Paulino de Nola. Incluso, en la épica cristiana antigua de Juvenco, Prudencio o Sedulio, es común la figura del héroe pastor encarnada en la persona de Cristo y modelada por esta doble tradición.

El poema heroico de Abad

El Poema Heroico de Diego Abad conoció su edición completa y póstuma en 1780 en Cesena Italia. En esta ciudad pasaba el poeta su destierro, después de que la orden de expulsión de la Compañía de Jesús, concentrara a los sacerdotes jesuitas en algunas ciudades de Italia.

La obra sigue el molde virgiliano, no sólo de la Eneida, pues pueden encontrarse en él los motivos pastorales de las bucólicas e, incluso, versos de las Geórgicas. También, y como fuente obligada de los que han cultivado el hexámetro latino, se halla la presencia de Lucrecio y en menor medida Horacio y Ovidio. Pero, como fuentes más propias, y en cierto sentido más cercanas, están presentes los épicos de la cristiandad primitiva que ya fueron mencionados.

El manejo de las fuentes clásicas y del verso latino, hacen que este poema no se emparente de modo directo con la épica moderna, ni siquiera la de Hispanoamérica. Sin embargo, la técnica de composición que se percibe en el hexámetro abadiano muestra no pocos recursos del barroco: repeticiones, anáforas, oposiciones conceptuales, correlaciones, hipérbaton exagerado y el “modus irreal”, descrito por Hatzfeld, tan propio del barroco devoto. Sin embargo, a la hora de caracterizar el verso de Abad desde el estilo Barroco, cabe tener en cuenta que las fuentes clásicas que operan como “intertextos”, a veces con la técnica del “centón”, poseen muchos de

⁶ En: “El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana” En: *Circe*. ISSN 1851-1724 (en línea) pp 57-72



esos recursos que aparecen luego en el barroco, aunque bajo otro signo y como expresión de la Cristiandad amenazada.

El poema de Abad, puede dividirse en dos partes: la primera canta las potencias divinas, a la manera de un “ethos”, fuera de toda dimensión temporal. Así Dios es Uno, Santo, Omnipresente, Señor de las Ciencias, Señor de los cielos y la tierra, etc. La segunda parte del poema comienza con el misterio de la Encarnación y entra en la dimensión temporal. Dejando establecido el misterio de la Trinidad, ahora ese Dios entra en la historia, en la que nace, forma su Iglesia, padece, muere, resucita y sube a los cielos. Pero el programa no termina allí. La Iglesia, deberá afrontar la persecución de sus enemigos y, en ese acontecer, los ejércitos del Héroe Divino se deberán enfrentar con verdaderos anticristos. Los héroes cristianos son los mártires, los Padres, los Doctores, los Papas, los Santos. Cada cual tendrá su lucha contra el error, la herejía, y deberá enfrentar al enemigo, que parece superior en número y poder, mientras el Rey Eterno no vuelve y establece su justicia. Pero, finalmente, cuando la tierra aparece sumida en escombros y la Iglesia reducida a un puñado de fieles, vuelve el Mesías a juzgar a los hombres y a las naciones y establece, luego de hacer justicia y para siempre, su triunfo y su reino eterno.

La lectura de los cantos V y VI de esta obra nos muestra la fuente directa del mantuano. En ellos el poeta llora la ausencia de Alexis, como en la Bucólica II, con estos versos:

*O ubinam es? Plus dimidio divellimur orbe,
et iacet immensum Mare me, teque inter Alexi.
O ubinam es? titubata inter suspiria rursus
ingemino. At nec respondet, neque me audit Alexis,
et perdo lacrimas frustra, et suspiria perdo.
Ergo abiisti, et me potuisti linqere solum
crudelis? Sed nec fuit o! crudelis Alexis,
nec potuit: nolens ille, atque invitus abivit.*
.....
*Este mihi tu, o Sol, et Caeli Sidera testes:
nunquam ego iam demens, nunquam dein stultus amabo
mortalem, qui me invito, a me possit abire.*
(V,1-17)

Según traducción nuestra al castellano:



"¡Oh! ¿dónde estás? Más de la mitad del orbe nos aparta y un inmenso mar yace entre tú y yo, Alexis. ¡Oh! ¿dónde estás? clamo contrariado entre vacilantes suspiros y Alexis ni me escucha ni me responde, y derramo lágrimas en vano y derramo suspiros. ¿Entonces te fuiste y pudiste dejarme solo, oh cruel? Sin embargo, no fue cruel Alexis, ni pudo serlo: se marchó involuntariamente y sin saberlo. /...../ Seme testigo, oh Sol y Astros de los Cielos: nunca amaré, demente y necio, a algo mortal que me atraiga y me pueda abandonar."

Abad encarna en este pastor el amor de las cosas mundanas, concretamente, el de su patria natal que, aunque cosa buena de ser querida, debe abandonarse en destierro para no caer en tormentosas nostalgias. Más adelante, expresará que esta separación de Alexis es por voluntad divina y que sólo a Dios, que no se muda ni se pierde, vale la pena amar.

En este caso lo bucólico se encuentra fuera del ámbito de lo épico, se refiere al estado de ánimo del poeta y no al epos ni al héroe.

Sin embargo, el análisis del canto XXX, denominado "Bonus Pastor", nos traslada a la tradición bucólica en la figura de este pastor que se convertirá en el héroe del poema épico en el último canto. Así comienza:

*Ecquis hic est Libani veniens de vértice tranans
Colles, transiliens montana cacumina Pastor?*

Los hexámetros recrean los versos del *Cantar*, "mira cómo viene saltando por los montes, brincando por los collados" (Cant. 2, 8) En estos dos versos reconoce Abad su primera fuente y no por casualidad el término *Libani*, que señala el origen del Pastor, queda remarcado por la cesura pentamímera, poniendo sobre relieve la venida del Mesías desde el Oriente, de donde nace el sol. Luego se da una descripción de su aspecto siguiendo la misma fuente:

*Rore madens, et lacteolus, rubicundus et ore
Quo sine nil dulce est quidquam, neque amabile quidquam.*



Según nuestra traducción: “mojado con rocío y blanco como la leche, rojizas sus mejillas, pues sin él nada es dulce, sin él nada es amable”, muestra la figura según el modelo del *Cantar*⁷.

Sin embargo, unos versos más adelante integra Abad el elemento pagano cuando dice:

*Utque est cantandi, pastorum more, peritus
Interdum dulci movet ore, et arundine carmen...*

Según nuestra traducción: “y como es de cantar, pues es esta costumbre de pastores, a veces acompaña, experimentado, con la flauta dulce su canto”. Pero este pastor canta para que la oveja perdida vuelva al aprisco, aún cuando tenga que dejar de lado todas las otras que tiene recogidas.

Conclusiones

Desde su aparición en el mundo griego, la bucólica no constituyó un género particular. Su formalización refinada, adherida al verso épico, la hizo apta para adherirse a él si la temática lo exigía.

Con esta libertad manejó Virgilio los motivos bucólicos, aunque en el mantuano existe una voluntad evidente por recuperar el ámbito sagrado al que lo bucólico perteneció por su origen.

No obstante, aún cuando el origen de la poesía bucólica, entre los paganos, sea un asunto por resolver, debe aceptarse que el pueblo hebreo cultivaba esta forma desde, por lo menos, el siglo XVII A. C. De modo tal que, aunque muchos críticos no quieran aceptar una posible influencia de la literatura hebrea sobre la griega, incluso en el espacio multicultural del helenismo, la épica cristiana encontró en la tradición bíblica esta fuente y, en la figura de David la confluencia de lo épico y lo pastoril como prefiguración del epos del Mesías. De allí que ambos elementos se complementen de manera tan propia y natural en estas producciones.

En el caso de Abad, existe una consciente voluntad de separar el elemento bucólico pagano como figura del amor mundano, concretamente en Alexis, y el elemento pastoril bíblico, para la figura de Cristo.

⁷ “Mi cabeza viene llena de rocío y mis guedejas húmedas de las gotas de la noche” (Cant. 5,2) “Mi amado es blanco y sonrosado, escogido entre millares” (Cant. 10)



Bibliografía

ABAD, Diego José. (1780) *De Deo Deoque Homine Heroica*. Cesena: Gregorius Blasinius. Editio Tertia Postuma. Microfilmado por conservación, restauración y microfilmación por la Biblioteca Nacional de Chile, Sala José Toribio Medina, 2006 (edición completa)

ABAD, Diego José (1974) *Poema Heroico*. Introducción, versión y aparato crítico de Joaquín Fernández Valenzuela. Noticia preliminar de Felipe Tena Ramírez. México: UNAM.

ALBRECHT, Michael von. (1997) *Historia de la Literatura Romana*. Vol.I Barcelona: Herder. Traducción de Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez.

ARISTÓTELES. (2009) *Poética*. Buenos Aires: Colihue. Traducción de Eduardo Sinnot.

CODOÑER, Carmen (2007) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Cátedra. 2º edición

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1988) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra

HALPERIN, D.M. (1983) *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.



La idea de la historia en torno al Mesías por la voz de los profetas

María Manuela Calderón

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción.

El profetismo es la <<fuente de agua viva>> de la que habla Jeremías: la duración extraordinaria de las nociones fundamentales de la religión de Israel asombra por su vitalidad muy difícil de hallar en las creencias humanas.

<< ¿De dónde sacó Israel el vigor para perdurar en su ser nacional en medio de los imperios más poderosos de la historia y asediado por las múltiples influencias de las culturas más seductoras? En primer lugar, de la profunda convicción de ser el pueblo que Yahvé había elegido como suyo entre todos los otros pueblos de la tierra. En segundo lugar, de la fe viva que mantuvo en la promesa hecha por Yahvé a los Padres y que el mismo Yahvé renovó constantemente por boca de los profetas. En tercer lugar, de la esperanza en ese misterioso Reino de Dios cuya visión había de darle a conocer las cosas santas. >>⁽¹⁾

Lo que me lleva en este breve trabajo a tratar el tema de los profetas es el asombro por esta figura: su misión, la fe en esta misma, ese arriesgarse hasta el martirio por predicar la Palabra de Dios, su destino trágico. Pero mucho más me llama la atención el efecto que provocarán en la sociedad.

¿Eran los profetas parte de la idiosincrasia del pueblo de Israel? Y aquí esbozo mi respuesta: a mi entender, no. Hay una serie de aspectos en la vida de los profetas que hasta los autores más “racionalistas” no pueden explicar, porque se trata de una figura que no se puede encasillar en una categoría, ni siquiera acudiendo a otras civilizaciones.

<<La historia de Israel presenta ciertas paradojas que obligan a los críticos a bajar de los altos coturnos de la duda metódica y a veces los lleva hasta conceder un adarme de verosimilitud a los maravilloso para poder seguir la carrera de este pueblo en los extraños meandros que dibuja su destino. >>⁽²⁾

⁽¹⁾ Calderón Bouchet, Rubén (1998). *La Ciudad Cristiana*. Buenos Aires: , Editorial Ciudad Argentina, p. 91.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 69.



I- Quiénes eran los profetas.

El profeta era el heraldo, el que hablaba en nombre de Yahvé. Era el “hombre de Dios”. Todo lo que dice el profeta es dicho por Dios.

El Deuteronomio nos instruye sobre el propósito que guía a Yahvé en la instauración de la función profética: hacer saber a Israel todo cuanto Dios necesita hacerle saber. Si Yahvé hace conocer su voluntad a través de estos instrumentos humanos que son los profetas es porque el pueblo mismo le pidió al pie del monte Horeb: <<*No oiga yo otra vez la voz de Yahvé, mi Dios, ni vea más este gran fuego, para que no muera.*>> Por esa razón Yahvé promete suscitar “*de en medio de sus hermanos un profeta como tú (se refiere a Moisés), pondré en su boca mis palabras que él les comunicará todo cuanto yo le mande. A quien no escuchare las palabras que él dirá en mi nombre yo le pediré cuenta.*>> (Deut. 18, 16-19)

La etimología del término profeta la hace derivar del verbo *profanai*, que significa hablar en lugar de otro. En hebreo se usaba el vocablo *nabi*, de igual significación aunque limitado a los que hablaban en nombre de Dios. Solía darse a los profetas el nombre de videntes, tal vez porque la voluntad de Dios o su revelación se les aparece como una visión. Tal era el carácter que tiene la profecía del Apóstol San Juan sobre los últimos acontecimientos que han de suceder al fin de los tiempos.

.....

El problema que se les presentaba a los creyentes era el de identificar al verdadero profeta de entre los muchos falsos profetas que pululaban en las situaciones trágicas. Yahvé se encargaba de advertir sobre estos engaños frecuentes: <<*cuando un profeta te hable en nombre de Yahvé, si lo que dijo no se cumple, no se realiza, es cosa que no ha dicho Yahvé; en su presunción habló el profeta: no le temas.*>> (Deut. 18, 22)

Otra característica del verdadero profeta es la santidad de su vida; hay una fuerza que lo empuja a cumplir con la ley de Dios. El falso profeta, según la Biblia, no tenía ese rasgo de santidad.

<<*En los profetas de Samaría he visto cosas insensatas, profetizan por Baal, e hicieron errar a Israel, mi pueblo. Pero en los profetas de Jerusalén he visto lo más horrible: cometen adulterio, practican la mentira, y dan su apoyo a los malhechores, para que nadie se convierta de su maldad. Todos ellos son para mí como Sodoma, y sus habitantes como Gomorra.*>> (Jer. 23, 13-14)



Tampoco hay que pensar que los profetas eran lo mismo que adivinos o hechiceros; lo vemos claramente en la Biblia: <<Porque todo aquél que hace estas cosas es abominable ante Yahvé, tu Dios; y a causa de estas abominaciones Yahvé, tu Dios, los va a arrojar delante de ti. Se escrupuloso en el cumplimiento de la Ley de Yahvé tu Dios. Porque esos pueblos que tú vas a desposeer escuchan a agoreros y adivinos, pero a ti te lo ha prohibido Yahvé, tu Dios. >> (Deut. 18, 12-14)

Podemos decir que hay tres aspectos que aparecen como únicos en los profetas de Israel: la vocación, la unidad de contenido del mensaje y el martirio.

II- ¿Elección o vocación?

Sería importante empezar preguntándonos si el ser profeta es una elección; si depende de que el hombre le proponga a Dios hacer esa tarea porque se siente apto o calificado para ello; o quizá Dios le hace elegir entre seguir este camino o no.

Si leemos algunas citas de la Biblia nos puede desconcertar la actitud de los profetas; se trasluce un misterio en la elección, una especie de Fuerza (¿gracia?) que estos no pueden rehusar.

Es por ello que me pareció más propio hablar de vocación. Veamos en primer lugar de dónde viene el término vocación. En latín, *Vocatio, vocationis* hace alusión a un convite, una invitación e incluso una vocación divina; el *vocator, vocatoris* es el que invita a comer, el que llama y, *vocatus* designa un llamamiento, una convocatoria, una invitación.

Pero vayamos a las fuentes para observar cómo es ese llamado, esa vocación, o si simplemente vemos en ello una elección.

<<Respondió Amós y dijo a Amasías: Yo no soy profeta, ni discípulo de profeta; soy pastor de ganado, y cultivo sicomoros. Pero Yahvé me tomó de detrás del rebaño y me dijo Yahvé: ve y profetiza a Israel mi pueblo. >> (Am.7, 14-15)

En la introducción que hace Monseñor Doctor Juan Straubinger, en la “Santa Biblia”, se nos comenta la vida de Amós: <<Antes de su vocación, Amós fue pastor y labrador que pacentaba sus ovejas y cultivaba cabrahigos en Tecoa, localidad de la montaña de Judá, situada a 20 kilómetros al sur de Jerusalén. A pesar de su pertenencia al reino de Judá, Dios lo llamó al reino de Israel,



para que predicase contra la corrupción moral y religiosa de aquel país cismático que se había separado de Judá y del Templo. >> ⁽⁴⁾

Con esto se vislumbra que el profeta, antes de serlo, no tenía en sus planes predicar la palabra de Dios; es una decisión de Dios y un llamado. Pero fijémonos otro ejemplo que ilustra este llamado: <<*Ahora el clamor de los hijos de Israel ha llegado hasta Mí y también he visto la opresión con que los egipcios los oprimen. Ve, por tanto, y te enviaré al Faraón para que saques a mi pueblo, los hijos de Israel, de Egipto. Moisés respondió a Dios: ¿quién soy yo para ir al Faraón y sacar a los hijos de Israel de Egipto? Respondió Él: Yo estaré contigo y eso te servirá de señal de que Yo te he enviado: cuando hayas sacado al pueblo de Egipto, serviréis a Dios en este monte. >> (Ex. 3, 9-12)*

Los ejemplos son cuantiosos. Pero es claro, a mi parecer, que se trata de una vocación, un llamado al que estos hombres no pueden negarse; o como dice Ricciotti <<*...nadie puede sustraerse a la fuerza arrolladora de esta palabra de Yahvé: quien se halla investido por ella queda conmovido y, quiera o no quiera, termina profetizando. >> ⁽⁵⁾*

¿Por qué hablamos de la posibilidad de querer o no querer? Veremos que por parte del profeta, no sólo en el momento del llamado sino durante todo el transcurso de su vocación, hay un pedido a Dios para que se lo alivie de la carga, del enfrentamiento con el pueblo y los reyes. Incluso algunos profetas intentan eludir esta misión o finalmente demuestran que les repugna. Las palabras de Jeremías son propicias al respecto:

<< ¡Tú me has seducido, oh Yahvé, y yo me dejé seducir, más fuerte que yo Tú fuiste y has prevalecido! ¡Me he vuelto cada día objeto de risa, todos hacen befa de mí! ¡Pues cada vez que yo hablo grito: exterminio y desolación proclamo!; ¡ya que la palabra de Yahvé se ha hecho para mí motivo de insulto y de escarnio continuo! ¡Y exclamé: -No quiero acordarme de él, no hablaré más en ningún lado en Su nombre!- ¡Pero hubo en mi corazón como un fuego devorador, encerrado en mis huesos; cansado estoy ya de contenerlo, ni soy capaz de llevarlo. >> (Jer. 20, 7-9)

⁽⁴⁾ Straubinger, Mons. Dr. Juan (2007). *La Santa Biblia*. Traducción directa de los textos primitivos. Universidad Católica de la Plata p. 1169

⁽⁵⁾ Ricciotti, José (1946). *Historia de Israel*. Buenos Aires: Editorial Excelsa, p. 355



Es una queja, un llamado a Dios para se le quite el peso de la misión. Jeremías no se siente capaz de llevar a cabo esa tarea, llega a querer renegar de su vocación; sin embargo hay algo que no puede explicar, una fuerza que lo empuja a seguir por más que la palabra de Yahvé sea objeto de insulto...incluso lo va a llevar a la muerte, al martirio...Jeremías morirá asesinado por su propio pueblo <<porque no cesaba de predicarles la Ley de Dios. >> ⁽⁶⁾

<<Jeremías se ha immortalizado como especialista en catástrofes y su propio nombre ha dado origen a una modalidad estilística, la jeremiada, que pone de manifiesto esta condición de profeta. Pero atribuir el tono lamentable de sus predicciones a modalidad de temperamento es ir contra sus propias confesiones. Sin lugar a dudas un hombre no puede ser durante mucho tiempo un instrumento de Dios sin que la acción del Señor no termine por modificar su personalidad. Jeremías fue elegido para anunciar desastres y en ese oficio doloroso pulió su estilo de predicador de todos los que quieren elevar sus quejas a Dios >>. ⁽⁷⁾

Otro pregunta que podríamos hacer en cuanto a la vocación, es la de si estos hombres tenían ciertas características que lo hacían aptos para ser llamados; hay que imaginar que los profetas hablaban frente a todo el pueblo e incluso frente a reyes y sacerdotes, lo que implicaría un manejo de la retórica y ciertas condiciones, por qué no, como el tono de voz, la entonación...Pero veamos que, por ejemplo, en el caso de Moisés, hablamos de un hombre que recibe el llamado de Dios en la vejez, que es tartamudo y es tímido; esto lo reconoce el propio Moisés:

<<Dijo entonces Moisés a Yahvé: ¡Ah, Señor! Yo no soy hombre elocuente, y esto no desde ayer ni desde anteayer, ni desde que Tú hablas con tu siervo, sino que soy torpe de boca y torpe de lengua. Respondióle Yahvé: ¿Quién ha dado al hombre la boca? ¿Y quién hace al mudo y al sordo, al que ve y al ciego? ¿No soy yo Yahvé? Ahora, pues, vete, que Yo estaré en tu boca y te enseñaré lo que has de decir. >> (Ex. 6, 10-12)

A lo que voy es nuevamente a una pregunta: ¿Cómo explicar esta actuación de los profetas a pesar de que no eran hombres preparados para hablar, de que recibían el rechazo de su pueblo, de que iban a morir por predicar la palabra de Dios? ¿Qué los llevaba a hacer lo que como hombres nunca hubieran hecho? <<Este hecho, rigurosamente histórico, es reconocido por los críticos no sólo independientes sino también por los de tendencia sistemática avanzada, quienes han llegado a

⁽⁶⁾ Straubinger, op. cit., p. 953

⁽⁷⁾ Calderón Bouchet, op. cit., p.94



escribir: Es precisamente en el carácter compulsivo de la vocación profética donde nosotros debemos ver la prueba de su origen divino. >> ⁽⁸⁾

III- Contenido del mensaje transmitido por los profetas.

Existe una división entre antiguos y modernos profetas basada en que del profetismo antiguo se tiene una idea vaga y genérica, algo imprecisa; en cambio, desde el s. VIII a. C. hay también escritos de los propios profetas, pero no sólo se conoce un resumen de su actividad, sino también sus palabras, sus pensamientos y los afectos íntimos.

Pero esa división no está basada en el mensaje: ¿este es el mismo siempre?: la actitud es la de siempre; se denuncia, se proclama la Ley de Dios aunque se este al borde de la muerte.

Es claro ver que había algo en la palabra de los profetas que molestaba: suponemos bien si pensamos que decirle a una persona lo que está mal o que está haciendo algo malo produce enojo...imaginemos cuál habría sido el rechazo que se tenía por los profetas cuando estos querían recordarle a los reyes sus deberes.

Pero no sólo a los reyes, sino a los sacerdotes, al pueblo; ejercían su misión con una cierta frialdad, directamente y sin rodeos y podemos pensar que los profetas sabían lo que decían y se daban cuenta de las consecuencias que traería aquello.

Bien puede ser que el receptor del mensaje lo reciba con humildad o bien decida que aquello no le place por lo que asesina al profeta (¿por qué corrían ese riesgo?)

¿Podemos hablar de adivinación? ¿Podemos decir que los profetas tenían un sentido político desarrollado como para intuir o una experiencia basta como para sacar conclusiones sobre si iban a la guerra o no? ¿O había una comunicación con Dios; se transmitía esa palabra?

La tarea del profeta no se agotaba en advertir al pueblo los peligros que podían acarrear sus actos, debía también reconocer la alianza. Yahvé se esmeraba para que la voz del profeta tuviera en estas ocasiones una dulzura que contrastara con las duras advertencias y dejara entrever ante los ojos del pueblo un futuro capaz de colmar las esperanzas tan rudamente probada por la adversidad. Es la boca de Jeremías la que predice restauración después del exilio: << *Vienen días, palabra de Yahvé,*

⁽⁸⁾ Ricciotti, op. cit, p. 356



en que yo haré una alianza nueva con la casa de Israel y la casa de Judá, no como la alianza que hice con sus padres, cuando tomándolos de las manos los saqué de la tierra de Egipto; ellos quebrantaron mi alianza y los rechacé, palabra de Yahvé. Esta es la alianza que yo haré con la casa de Israel en aquellos días. Yo pondré mi ley en ellos y la escribiré en su corazón y seré su Dios y ellos serán mi pueblo. >> (Je. 31, 31-33)

IV- Repercusión del mensaje y de la persona del profeta en la sociedad.

Es de suma importancia saber si ese profeta del que hablamos era parte de la sociedad, parte de su idiosincrasia, de su cotidianeidad; qué percepción tenía el pueblo y los reyes de esa figura extraña que venía a decir lo que no querían escuchar.

¿Existía un rechazo? Cómo ya lo hemos dicho, que alguien marque a cada paso que nuestros errores, crea una violencia. ¿Qué venían a decir estos hombres? Se manifestaban en contra de las alianzas políticas, reprobaban los cultos sincretistas; hacían públicos los escándalos de la corte o maldecían a toda una dinastía; hacían que el pueblo repruebe a los ministros rapaces del santuario y le reprochaban a la muchedumbre la corrupción de las costumbres.

Hay una temeridad en su misión: se arriesga hasta la vida; es una constante que el profeta terminara asesinado; que no ocurriera era una excepción. Esto se explica claramente: estaban continuamente oponiéndose.

Ahora ¿cómo los veían los demás? Los profetas en su actuar eran guiados por Dios e incluso realizaban actos que para sus contemporáneos resultaban extraños y no propios de sus costumbres: era malo tomar por esposa a una prostituta, y sin embargo Oseas lo hace porque es parte de su misión; Jeremías permanece célibe cuando se admiraba a quien tenía una descendencia numerosa...son costumbres extrañas y lógicamente serían vistos como excéntricos.

He aquí una reflexión: el profeta, y me arriesgo a pensarlo, no era un hombre de su tiempo; no era parte de la costumbre judía pues su persona molestaba, extrañaba. En la Edad Media, con el surgimiento del monacato, del esplendor del sacerdocio, del celibato, de las prácticas de sacrificio y piedad, la figura de quien se aboca a pronunciar la palabra de Dios no va a ser rechazada sino ensalzada; se trata de una sociedad que entiende a los hombres de Dios, que escucha su palabra, que espera en Dios y que vive en todos los aspectos de su vida en torno a la palabra de Dios y el magisterio. La modernidad nos traerá una situación análoga a los judíos, salvando las diferencias:



la palabra de Dios no se puede predicar libremente, nadie está dispuesto a escucharla y nadie puede decirla con la misma precisión que los profetas; en la modernidad se quiere cambiar esa palabra “rígida”, “acusadora”, por una más humana, “que no moleste tanto”; y a quien se dedique a predicar la palabra de Dios abiertamente, basándose en la tradición, no se lo va a escuchar porque se trata de una sociedad que esta sorda y ha decidido estarlo

Cuando el pueblo se inclinaba hacia los cultos sincretistas el profeta se hacía presente en las festividades y proclamaba la Ley del Señor. El pueblo otorgaba un poder mágico al Arca, el Templo, y el profeta seguía insistiendo en que “era necesario limpiar las propias manos de la sangre que las hacía impuras”.

Cuando el pueblo o el rey ponían su confianza sobre Egipto o Asiria el profeta recordaba que la única esperanza era Yahvé; recordaba que al apoyarse en alianzas políticas “hacían como quien se apoya sobre una caña hendida cuyas astillas horadan las manos”.

En cuanto a la pérdida de las costumbres morales, el adulterio, la usura, la extorsión y todo otro delito, el profeta proclamaba por las calles y plazas, iba a los palacios ya las chozas del pobre, al atrio del Templo, y gritaba a todas voces sus delitos; lo hacía con crudeza y frialdad.

Me pregunto ¿qué reacción provocaría en la sociedad? El profeta terminaba por ser un fastidio y cuando continuaba con sus recordatorios ya se pasaba a odiarlo...y pronto se lo quería callar y se lo mataba. ¿Los profetas cedieron? Podría haber sido una cosa simple: hacer oídos sordos a la palabra de Dios, callar un mandato, hacer que la ley concuerde con la política de tal o cual rey...pero creo poder afirmar que no lo hicieron, ya que de una forma u otra fueron todos perseguidos.

<<La actitud de las masas frente a los profetas fue la ordinaria de los pigmeos morales frente a los gigantes; una postura ilógica, mudable, que conocía vuelta a vuelta la veneración y el rechazo, la fe y la incomprensión, que en un momento de bestial exasperación lapidaba al gigante, pero, inmediatamente después, con aquellas mismas piedras salpicadas de su sangre le alzaba un monumento. >>⁽⁹⁾

⁽⁹⁾ Ricciotti, op. cit., p. 360



Se podría pensar que el profeta no fue entendido, no fue captado en su totalidad, porque no representaba una imagen común al pueblo.

Cristo, por algunos considerado un profeta y por otros el mismo Dios hecho hombre; sea como fuere que lo tomen, nadie puede negar su historicidad. Pero esa no es la discusión: porque, tal como les pasó a todos los profetas en su tiempo, Cristo no fue comprendido, se lo trató de falso profeta y se lo crucificó. El enfrentamiento con los fariseos es claro, pues Cristo representaba una amenaza para los sacerdotes: ¡Cristo decía ser el Mesías y quería destruir el Templo y construirlo en tres días!...

<< ¡Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas! Porque reedificáis los sepulcros de los profetas y adornáis los monumentos de los justos; y decís: Si nosotros hubiésemos vivido en el tiempo de nuestros padres, ni habríamos participado con ellos en el asesinato de los profetas. Con esto, confesáis que sois hijos de los que mataron a los profetas. ¡Colmad pues vosotros la medida de nuestros padres!>> (Mt. 23, 29-32)

Se puede ver la dureza de las palabras y el que no se escatima en la acusación; para los escribas y fariseos Cristo será un personaje inexplicable; rodeado de doce apóstoles, simples pescadores ¿Quién es Este que viene?

Conclusión.

En este recorrido sobre la figura de “el profeta bíblico” hemos entendido como el Profeta no aparece como un elemento “hebreo” que se forja a través de la forma de ser de un pueblo y que sintetiza sus aspiraciones históricas y psicológicas, sino que por el contrario, aparece como un elemento contradictorio de la forma de ser de ese pueblo. Resistido y rechazado no sólo por el pueblo, sino muchas veces por el profeta mismo que se encuentra en el drama de ser constantemente piedra de choque contra la idiosincracia de sus contemporáneos y connacionales.

No podemos catalogar al Profeta como un héroe y modelo de un pueblo. El héroe sintetiza lo mejor del carácter de una nación y se propone como moldeador de ese carácter para el futuro, es quien le otorga un nuevo impulso al “elan” vital de la nación, respondiendo a la íntima y vital ambición de subsistencia y preeminencia.



El error de considerar a los Profetas y al mismo libro de la Biblia como producto de una cultura hebrea, surge del más remanido error de considerar las religiones como parte de las culturas. La religión, bajo los factores espirituales de la historia, es más originaria que el arte, la filosofía, la ciencia y siempre precede en el tiempo a la cultura y civilización espiritual superior. Sin duda la cultura será influenciada por esta experiencia religiosa primordial y luego su aparición en claros vestigios de una cultura, hace pensar a los cerebros apresurados que esa misma cultura ha producido la religión.

En el pueblo hebreo esta realidad se patentiza hasta el grado de la paradoja. Reconoce en los profetas la fuente divina de su religión, pero no asimila ni comprende su religión para ser convertida en un “modo de ser”, ella no forma parte de su “cultura” y hasta le repugna la idea del destino que ella le marca.

El profeta no se constituye en “modelo” que inspira las conductas, sino en “jefe” religioso que impone una voluntad que les es ajena y resistida. Es propio del modelo influir “desde lejos”, por íntima imitación, es una relación ideal independiente del espacio y del tiempo. Puede ser mi modelo alguien ya muerto en el pasado. Por el contrario el Jefe tiene una relación “real” que influye la voluntad desde su presencia en el aquí y ahora y que no necesariamente puede ser amado y admirado, sino que es reconocida la fuerza de su voluntad de mando. Moisés conduce al pueblo, pero apenas aleja su presencia, este contraría las indicaciones del profeta y recobra los reclamos de su talante.

Como dijimos, el Profeta no cabe en las categorías del Héroe y del Modelo, es sin duda un Jefe Religioso que se impone, a pesar de todo y de todos, por una extraña voluntad que apenas se debilita o se aleja, es resistida. No logra crear en sus contemporáneos una íntima relación que llama a la imitación e internalización de su propia vida como ejemplo de emulación. Es más, el centro del mensaje profético que es la venida del Mesías y donde cobra fuerza en el pueblo la aceptación de la voluntad que manifiesta el Jefe Religioso, nunca deja de estar teñido por el reclamo nacionalista y la frustración de su concreción en la modalidad que exige su talante nacional..

Con Cristo se cierra la serie de los profetas, ya al pueblo de Israel no se le propone un Jefe Religioso que impone sus designios, sino que se le propone un Modelo de Vida encarnado en una persona concreta. Ya no se trata de un hombre que recibe las palabras y mandatos de Dios y con ellas conduce un pueblo hacia un destino, sino un Hombre que se dice Dios mismo y se propone



como modelo “absoluto” e insuperable por un desarrollo histórico ulterior. El es el destino final y sólo cabe su aceptación o rechazo en bloque. Como modelo rompe con la estructura del héroe pagano que se propone para ser emulado en sus hazañas y conforma una “tradición” heroica que busca un destino. Como modo de ser social rompe con una cultura que empuja desde las tradiciones muertas del pasado, para agregar a ellas una fuerza dinámica hacia el futuro. Cristo está adelante, es el destino, y no son sus hazañas sino sus virtudes las que deben emularse para encontrar en esa emulación una identificación con su persona.

La edad media será el tiempo en que Cristo modelará las vidas y conformará la personalidad de los Santos, los Sabios y los Héroes. No como efecto de responder a una cultura pagana (greco latina) sino desde una transformación originaria de esas cultura que juegan un papel secundario. No está la fuerza de la edad media en una nostalgia, como en el mundo pagano, sino en una Espera. Pero la modernidad volverá a repetir la paradoja hebrea, su “modo de ser” y sus ideales encontrarán un contradicho con su religión, el modo de ser del Santo y del Héroe Cristiano, ya no responderá al “talante” y a los ideales modernos. La “Cultura” moderna conformará un modo de ser diferente, mucho antes que abandone su Fe, habrá abandonado el cultivo de los modelos cristianos.

Bibliografía

Calderón Bouchet, Rubén (1998). *La Ciudad Cristiana*. Buenos Aires: Editorial Ciudad Argentina.

Ricciotti, José (1946). *Historia de Israel*. Buenos Aires: Editorial Excelsa.

Straubinger, Mons. Dr. Juan (2007). *La Santa Biblia*. Traducción directa de los textos primitivos. Universidad Católica de la Plata



Nobleza y riqueza en el poema del Cid

Martina Calderón

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

Ramón Menéndez Pidal, en su conocida obra *La España del Cid*, señala la existencia de dos tipos de nobleza en Castilla, dos noblezas que al parecer se debatirían en términos de sangre y de méritos, cuya lucha se podría vislumbrar en el Cantar de Mío Cid. La nobleza que se gana con los actos se encarnaría en Rodrigo Díaz de Vivar y sus hombres; mientras que la nobleza heredada y cortesana se personificaría en la antipática y vergonzosa figura de los Infantes de Carrión. Ante esto, cabe preguntarse si la nobleza no es una sola y se tiene o se pierde; cabe preguntarse si la nobleza puede prescindir de la herencia y del linaje; cabe preguntarse si esa lucha en el poema, entre los dos supuestos tipos de nobleza, es un reproche contra el mismísimo concepto de la herencia de sangre, si es la queja de aquellos que menospreciando el linaje intentaron exaltar la nobleza que se forjaba por las obras en un planteo antielitista y abierto.

¿Cómo se desarrolla la clase noble en el poema y qué función cumple? Un tercer elemento irrumpe y su uso marca la división entre los que son o no poseedores de la nobleza: las riquezas. El poeta da un destacado lugar al recuento de bienes del Cid, pero también a la caída de los Infantes en aras de esa misma riqueza. ¿Cómo incide en la nobleza el poder de la riqueza? ¿Cómo esta incidencia es concebida y manifestada por el juglar en la obra? Responder a estas preguntas es el objetivo del presente trabajo, mediante el desarrollo del concepto de nobleza, el análisis de la particular nobleza castellana y la concreción en la epopeya. Todo esto a partir del saber y de la intención del juglar en la cual creemos descubrir un conocimiento particular del código de nobleza y una intención didáctico moralizante de la obra, que intenta configurar al Cid, al héroe, como la cabeza de una nobleza destinada a asegurar la constitución y el sostenimiento de un talante, de una forma de ser española, lo que será el carácter cidiano. Consideramos que esta configuración, no implica un desmedro del linaje y la herencia sino que, por el contrario, entiende que son estos una vía necesaria de transmisión y reclama el deber de responder ante la herencia.

“Nobleza obliga”¹

Entendemos que el poema del Cid es el canto a aquella figura del de Vivar, que representa el espíritu de la nobleza española en su más acabada formulación. Para ello se nos impone definir de

¹ Cfr. Calderón Bouchet, Rubén (2002), *La arcilla y el hierro*, Buenos Aires: Nueva hispanidad, pp. 103-104



qué se trata esta nobleza y a qué valores atiende. La nobleza es toda una clase social, cuya misión consiste en sostener en el talante los valores vitales y generales de un pueblo. Se constituye en una forma de ser que se transmite como herencia a la posteridad de un pueblo. Más concretamente, el noble es, ante todo guerrero, y es en las funciones militares donde las sociedades forman su nobleza. “La palabra noble designaba un talante físico y moral en relación con las artes marciales, pero no tanto en virtud de la destreza profesional, como por el coraje, la altivez y la generosidad con que se procedía en los lances de guerra².” El arte de la guerra en las sociedades tradicionales fue una escuela llena de exigencias morales en la que se formó lo mejor de la clase dirigente, especialmente cuando se cristianizaron los ritos bárbaros de la entrega de armas y se creó una ética caballeresca. Pero no todos cuantos pertenecieron al estamento de la nobleza fueron nobles en el sentido paradigmático del término.

Para Dante la palabra nobleza era sinónimo de perfección en la línea de las buenas disposiciones naturales, así, la condición de noble era inseparable de la existencia de un sistema de virtudes morales que daban a su poseedor la aptitud para llevar una vida elevada y señorial, sin importar su ascendencia ni situación personal frente a lo económico. Se hablaba de la riqueza o del linaje como si estos elementos fueran por sí solos determinantes de aquella jerarquía humana que necesitaba por sobre todo la existencia de un sistema de virtudes que controlara esa riqueza y que asegurara la bondad de la línea genética.

Sin embargo, no se podrían desechar totalmente ambos conceptos, riqueza y linaje, dado que existe una dimensión social, histórica y práctica, y que uno es siempre hijo de sus padres: “para señalar los caracteres sociales de la función nobiliaria no se puede descuidar la influencia decisiva del linaje, ni de aquella, menos importante pero no desdeñable, de una condición económica que de al noble el respaldo de su seguridad.”³ Si esto falta, la dependencia de quien económicamente lo sostiene, produce en el talante noble un inevitable desmedro y especialmente limita la libertad de sus actos. No se puede desdeñar en la formación de un noble, la existencia de un cierto desahogo pecuniario que favorezca el cultivo de las actitudes liberales.

Tampoco parecería sabio negar el aporte de la estirpe a la formación del talante noble, tanto en el aspecto corporal como en el orden moral. La educación comienza en el hogar y allí, en contacto con las virtudes cultivadas por los padres, el hijo forma su propio temple y crece en la emulación

² Ídem. p. 104

³ Calderón Bouchet, *op. cit.*, p. 103



de los paradigmas que ofrecen sus parientes. “La vida social como la individual se mueve por la imitación de los modelos ya que el espíritu humano es demasiado débil para captar en un fin último y descarnado el sentido de su vida. No existe el hombre sólo que en una seudomística alcanza los arcanos.” Sólo existe aquella cadena, aquella pirámide de modelos personales que se superan; es a lo largo de la serie de modelos familiares, de los padres en primer lugar, de los modelos de la clase social, de la profesión y de la nación, donde el hombre se eleva a sí mismo, siempre con la ayuda de otros hombres.

Podemos afirmar en este punto que el concepto de nobleza no puede ser un concepto establecido en términos de mérito individual sino que, por el contrario, es un concepto colectivo que necesariamente irradia su influencia sobre el linaje y en esta irradiación consigue su entidad. Luego de afirmar esto, no podríamos separar la nobleza en dos tipos entre los cuales se hallara una nobleza conseguida por los méritos de un individuo y otra, contraria, heredada sin más ni menos que por la suerte de haber nacido en una ilustre familia. Preferimos afirmar que es una y la misma nobleza la que se pone en juego, la que se gana, se hereda y se mantiene o se pierde. Es la misma nobleza la que el Cid gana para sí y para los suyos, que la nobleza que los infantes pierden por el deterioro que produce en sus vidas el lujo de las cortes.

Castilla, su nobleza y el “Cantar de Mío Cid”

Castilla, con respecto al resto de Europa, tuvo una capacidad de apertura que le permitió renovar la clase noble con sangre que cultivó continuamente sus virtudes en la guerra y la defensa de las fronteras. Ampliando sus privilegios hacia los caballeros villanos,⁴ no dejó que la nobleza se anquilosara y aumentó notablemente el número de hijosdalgo, conformando gracias a ello una gran caballería que la convirtió con el tiempo en centro de la península Ibérica. Ramón Menéndez Pidal, en su obra *La España del Cid* advierte que este fenómeno se produciría por un desapego a los principios tradicionales y una apertura hacia las innovaciones que habrían hecho particular a la tierra de Castilla⁵. Parecería que la mismísima historia de Castilla, forjada por héroes que no pertenecían a los estamentos nobles más altos, la adelantaría a los tiempos y la haría desechar la fantasía de que las virtudes se transmiten por el fluido sanguíneo. Realmente sería arriesgado suponer que inevitablemente se heredan las buenas cualidades ya que esta presunción es fácilmente desmentida por los muchos ejemplos que nos da la historia de hijos indignos. Con todo, no nos aventuramos a afirmar con Menéndez Pidal la existencia de un desapego a los principios

⁴ Cfr. Menéndez Pidal, Ramón (1955), *Castilla la tradición y el idioma*, Madrid: Espasa- Calpe, p. 15.

⁵ Menéndez Pidal, Ramón (1939), *La España del Cid*, Buenos Aires: Espasa- Calpe, Cap. II.



tradicionales en Castilla, por el contrario, consideramos que es la profunda vivencia de la tradición lo que hace que el castellano forje una nobleza tan particular. “Es innegable la existencia de una inexplicable tendencia del hombre a mezclar su raza con gente de una condición más o menos semejante, como si se quisieran perpetuar los rasgos de una tradición familiar que se considera positiva”⁶ y esta tendencia está presente en el mismísimo héroe de nuestro poema épico.

En el *Cantar de Mío Cid*, el poeta expresa una cierta antipatía y desprecio hacia la nobleza poseedora de tierras que no tiene parte en la dura vida de la lucha en las fronteras, ni conoce el esfuerzo. Diego Catalán⁷ señalaba acertadamente que un recurso del que se vale el autor del poema para manifestar su desprecio hacia aquellos nobles es el ridículo, recurso que aparece claramente en el episodio del león⁸ y al que se suma el desempeño vergonzoso de los infantes en las batallas. Con todo, consideramos que el rechazo hacia la nobleza que encarnan en el poema los infantes de Carrión no está motivada por el solo hecho de que poseían un título nobiliario que se transmitía por la sangre, sino que lo que se busca es denunciar, por una parte, la decadencia de un sector de la nobleza, al cual el lujo y las comodidades de la corte habían desvirtuado; y por otra, exaltar la labor de los guerreros que engrosaban día a día la clase noble con sus acciones y otorgaban a España el carácter que siglos más tarde la convertiría en un generoso imperio. Reiteramos, no sería prudente afirmar que el desprecio hacia estos nobles se deba a que ganaban su título por la sangre, el mismísimo Cid comprende la importancia de esta y por ello quiere casar a sus hijas con los infantes. El desprecio viene por la negación que hacen estos personajes de su herencia, de su haber, que son las obras de sus antepasados, y he aquí el carácter eminentemente tradicional del hombre noble de Castilla y uno de los planteos didácticos más profundos del poema: “nobleza obliga”

Riqueza y nobleza del Cid: magnanimidad y autonomía

Partiendo entonces del supuesto de que es una y la misma nobleza la que se pone en juego en el Cid y en los infantes, es importante ver cómo la actitud de uno y de los otros frente a esa nobleza va a ir configurando a lo largo del poema un mensaje tan hermoso como profundo. Uno de los elementos

⁶ Calderón

⁷ Catalán, Diego (1991), “Economía y política en el cantar de Mío Cid” en Deyermond, Alan (1991), *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Primer suplemento, Barcelona: Crítica.

⁸ Mientras el Cid duerme, la bestia escapa de la jaula donde estaba encerrada. Inmediatamente, los hombres de la corte rodean a su señor para proteger su sueño del feroz animal. Los infantes Fernán y Diego, por su parte, corren despavoridos a refugiarse en algún sitio. El de Vivar despierta y pregunta qué ocurre y, luego de que sus hombres le cuentan el episodio, enfrenta al león que apenas al mirarlo baja el hocico y se entrega en manos del Campeador entrando nuevamente en la jaula. Una vez que todos salen del asombro, buscan a los infantes y los encuentran demudados del terror, lo que provoca la risa y la burla de todos los que presencian la escena.



que establece la diferencia entre el verdadero noble y el que ha perdido esa nobleza es la actitud frente al dinero. Inevitablemente este factor ha de separar el talante noble y magnánimo del Cid de la corrompida nobleza de los infantes.

Es notable, en el poema, la cantidad de alusiones que hace el poeta o juglar sobre el tema de las riquezas. Aclaremos, unas páginas atrás, que si bien este factor no es determinante de la nobleza del individuo, la condiciona en su dimensión social y, aun más, le otorga la suficiente autonomía para lograr la formación del patrimonio necesario para difundir su acción en bien de una comunidad, para poder ser sostén y transmisor de aquel talante. El juglar, entendido con esta realidad, no solo recurre a la mención de las riquezas como un recurso oral formulístico, sino que muestra mediante aquella la autonomía y magnanimidad que el Cid va logrando.

El de Vivar sale desterrado y una de las primeras preocupaciones es conseguir dinero para poder moverse y mantener a los hombres que han decidido seguirlo. Enseguida, aconsejado por Martín Antolínez, urde el engaño a los judíos y obtiene así autonomía para comenzar su recorrido y la reconquista de las tierras. El poeta no solo nos cuenta la riqueza que acumula día a día, batalla a batalla el Cid, “¿Quién podría contar el oro y la plata que ganaron?”, sino que nos informa acerca de su uso. El campeador se ha enriquecido y con él sus hombres, que bien pagados son siempre: “no queda un pobre entre todos”; “tan ricos están sus hombres que no saben lo que tienen“. Además, paga sus mil misas en la Catedral de Burgos, según lo había prometido; entrega una importante suma al Monasterio de San Pedro de Cardena y al abad Don Sancho en retribución por el cuidado de sus hijas y mujer; dota a las dueñas de Jimena para unir las en matrimonio con sus vasallos; hace magníficos regalos al rey para manifestar su fidelidad vasallática y dota a sus propias hijas para llevar a cabo las bodas. El dinero en manos del Cid es un instrumento, como lo obtiene, lo gasta con generosidad y al servicio de su rey y del reino.

“Es el héroe el constructor de la Tradición de un pueblo; vehículo de una influencia activa que se encuentra entre la herencia y la enseñanza, comunicada automáticamente, anímicamente y como un talante, por medio de contagio e imitación. Donde la voluntad de los modelos se adopta como propia y se considera percibida “por uno mismo”. Indudablemente el Cid es el héroe que se constituyó en el modelo de talante para el español de la posteridad. He aquí al héroe de España, la encarnación de aquellos valores vitales que la nobleza debía mantener y transmitir. El hombre sale desterrado a conquistar tierras, a reconquistar el favor de su rey, a “hacer”, a emprender una gran aventura y con ella engrandecer más su reino, su estirpe. He aquí, en el uso de las riquezas, una



gran parte del mensaje del poema, un elemento fundamental en la transmisión del talante verdaderamente noble. Podríamos aventurarnos a decir quizá que es desde este talante desde donde se puede comprender el enorme “derroche económico” de España en la defensa y propagación de la cristiandad a lo largo de muchos siglos. “Derroche” que los siglos modernos no comprendieron ni comprenden porque han hecho de la economía o la política a centros ordenadores de toda la civilización.

Riqueza y nobleza de los Infantes: codicia y dependencia

La riqueza del Cid es mirada con ojos de avaricia por los Infantes de Carrión, nobles de la corte, poseedores de grandes tierra y linaje reconocido. Su precaria situación económica, sumada a la inactiva vida de corte lejos de los riesgos y esfuerzos de la batalla, será el principio de su fin. El poeta maneja la cuestión de las riquezas como un arma de doble filo, pues la riqueza que entra en juego es una y la misma, la que el Cid ha ganado con sus conquistas, pero ha de funcionar como separadora de dos talentos humanos.

Mucho crecen las hazañas del que *en buena hora nació* y con ellas sus bienes, los Infantes traman las bodas con las hijas del Cid para ser partícipes de alguna porción de esa riqueza. Pero han entrado al mundo del Cid, el mundo de la verdadera nobleza caballeresca, y deben destacarse en el arte de la guerra para ganar el respeto de sus iguales. La tarea no es nada fácil y los Infantes desempeñan un papel vergonzoso que culmina con la afrenta de Corpes y su huída con la dote que el Cid da a Doña Elvira y Doña Sol.

Pero Rodrigo Díaz de Vivar, no ha de dejar esta ofensa sin reparo y el Rey Alfonso convocará a Cortes en Toledo para hacer justicia. El Cid exige que se le devuelvan sus espadas y la dote que dio a sus hijas (mil marcos en oro y plata) para unirlos en matrimonio con los Infantes. Tizona y Colada volverán a su dueño, pero los infantes no pueden pagar la cuantiosísima suma que el Cid les reclama pues la han gastado toda. Deberán pedir préstamos para pagar al Cid y así contraer la deuda que los despojará de su libertad y los hará dependientes de otros por su codicia.

“¡Vencido está el campo; esto es hecho!”, el poeta dramatiza la caída de la nobleza corrompida por la avaricia, y condena a los infantes a la deuda y la deshonra en un impulso que no carece de didactismo moralizante. No es solo una lección cristiana sobre el buen uso de la riqueza, es aún más profundo. Es la caída, la pérdida de la nobleza por la negación y la traición a la buena cuna, a



la herencia de los antepasados. No es el reproche por ganar un nombre que legítimamente han ganado los padres, los antecesores de estos nobles de cuna. Si esto fuese así, toda la corte tendría que quedar avergonzada y aún más, las generaciones sucederían al mismísimo Cid. Es el reproche por no responder a la sangre, al llamado del nombre, a la obligación desinteresada y magnanimidad que exige la nobleza.

Conclusión

La nobleza es una sola y se hereda, se gana, se merece, se mantiene o se pierde. No es un concepto que se pueda relegar a un plano de méritos individuales, es un concepto colectivo que no puede prescindir de una tradición, de un linaje, de una transmisión a lo largo del tiempo encarnada en paradigmas concretos y más o menos cercanos.

La cuestión de la nobleza en el Poema del Cid no se plantea como un simple antagonismo entre una nobleza de sangre y otra que se gana por los méritos guerreros. No está presente en la obra ni en la mentalidad del hombre de aquel siglo, el reproche contra la sangre y el linaje, no ha caído todavía la guillotina sobre los cuellos reales.

La figura de los infantes es una denuncia, un reclamo contra aquellos nobles que relajando sus costumbres en la vida inactiva de la corte, niegan su herencia y por ello la imperiosa obligación de transmitirla. Es esta actitud la que los degrada al punto de llevar a cabo la infame afrenta de Corpes y la que los hace merecedores del desprecio del juglar.

Como contrapartida, la figura del héroe, el Cid, se manifiesta como la exaltación del verdadero noble. Es el de Vivar el héroe español por excelencia, vemos en él toda la carga modélica de los valores vitales que hacen al espíritu noble y que sobrellevan una faena para ser modelo de generaciones. Es su figura la exaltación del que es él mismo y para los otros en una vocación casi automática de transmitir un talante grande, dirigido a formar hombres grandes para una gran nación.

A lo largo de la obra la riqueza funciona como un elemento que he de dividir dos talentos humanos. Sería un análisis un tanto incompleto pensar que el poeta hace alusión a ellas como un mero recurso formulístico retórico para deslumbrar a los oyentes. No está ausente este propósito, pero es justo adjudicarle un saber y una intención más profundas. Mientras al Cid la riqueza le otorga la necesaria autonomía para asegurar un patrimonio sobre el cual difundir la transmisión del talante;



en manos de los infantes, nobles que han caído en la desidia y la avaricia por estar lejos de la acción de la guerra y por ello del cultivo de las virtudes caballerescas, se convierte en la causa principal de la caída en el deshonor y la vergüenza

Bibliografía

Anónimo (1949), *Poema del Cid*, decimocuarta ed., preparada por Menéndez Pidal y revisada por Alfonso Reyes, México: Austral.

Calderón Bouchet, Rubén (2002), *La arcilla y el hierro*, Buenos Aires: Nueva hispanidad.

Catalán, Diego. “Economía y política en el cantar de Mío Cid”, en: DEYERMOND, Alan. *Historia y crítica de la literatura española*, Edad Media. Primer suplemento, Barcelona: Crítica, 1991.

DEYERMOND, Alan (1991), *Historia y crítica de la literatura española*, Edad Media. Primer suplemento, Barcelona: Crítica,.

LE GOFF, Jacques y otros. *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1990.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Castilla la tradición y el idioma*, Madrid: Espasa- Calpe, 1955.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La España del Cid*, Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1939.



La relación entre la *Historia Apollonii regis Tyri* y la épica homérica

Marcos Carmignani

CONICET-Universidad Nacional de Córdoba

Dentro de la tradición de la literatura tardoantigua, la anónima *Historia Apollonii Regis Tyri* (*HA*) presenta una serie de interrogantes que siguen desconcertando a los críticos: el nombre del autor, la lengua del original, el lugar y la fecha de composición, el *status* del texto latino conservado y el género son algunos de los problemas que el estudioso de esta obra debe tener en cuenta. A pesar de la enorme fortuna que tuvo en la Edad Media y el Renacimiento (por citar sólo dos obras, es la fuente principal del *Libro de Apolonio* español y de *Pericles, Prince of Tyre* de Shakespeare), se trata de una obra poco estudiada dentro del campo de la novela, puesto que generalmente, cuando se habla de “novela romana”, el *Satyricon* y las *Metamorphoses* acaparan toda la atención.

Precisamente por esto, es pertinente resumir brevemente algunas de las cuestiones mencionadas. Con respecto al origen del texto latino conservado existen dos hipótesis: 1. el texto original, ahora perdido, de la *HA* es un texto latino pagano del siglo III (*Hi*), luego revisado por un redactor cristiano del siglo V o VI responsable de las interpolaciones: de esta revisión (*R*) derivan RA y RB, las dos recensiones más importantes conservadas de la *HA*¹; 2. el original sería un texto griego, de fines del siglo II o principios del III, del que derivan RA y RB (siglos V o VI): es decir, la *HA* sería entonces una traducción, una reelaboración y un epítome, todo a la vez, de un texto griego². Para sostener esta hipótesis, algunos autores se basaron en deducciones lógicas como ésta: si todas las novelas griegas son idealistas y sentimentales, mientras que las novelas latinas son realistas, evidentemente la *HA*, por su carácter idealista, debe haber tenido un original griego. Sin embargo, si bien es cierto que hay un buen número de palabras, frases y construcciones griegas en la *HA*, también el *Satyricon* posee una gran cantidad de elementos griegos, y no por ello deja de ser un monumento fundamental para la literatura latina.

En cuanto al texto, la *HA* nos ha llegado en más de 100 mss., que transmiten el texto en diferentes recensiones. Las dos más antiguas son las llamadas RA y RB: con seguridad, RB depende de RA, pero también muy probablemente recurra a otra versión aún más antigua. RA es la representante de

¹ El creador de esta hipótesis fue Klebs (1899); en la actualidad su principal defensor es Schmeling (1988).

² Welser (1595) y Riese (1871, 1893), entre otros, sostuvieron la tesis del original griego; hoy, Kortekaas (1984, 2004, 2007) es su principal exponente. Para alentar esta hipótesis, dos fragmentos papiráceos de una novela (PSI 151, PMil. Vogliano 260) podrían pertenecer al original griego de la *HA*.



la mejor tradición de manuscritos, combina elementos paganos y cristianos, al tiempo que presenta algunas reminiscencias bíblicas, mientras que RB se caracteriza por su tendencia a restituir un lenguaje más “clásico”, frente a la “empalagosa verbosidad” (en palabras de Schmeling) de RA, y por darle al texto una mayor coherencia narrativa. Algo importante a tener en cuenta desde el punto de vista filológico es que las *lectiones* de RA y RB no pueden ser utilizadas para corregir el texto de otra *recensio*: es decir, son tradiciones textuales independientes. Asimismo, hay que tener en cuenta las dos ediciones modernas más importantes de esta novela, ya que resumen los dos criterios de la *constitutio textus* de la HA: por un lado, Kortekaas adopta una postura conservadora, y edita cada recensión siguiendo los mss. *A* y *P* para la RA y *b* y β para la RB. Tanto *A* como *b* son los más vulgares e incorrectos, y todas las copias posteriores intentan corregirlos y refinarlos; justamente, en estas copias basa su edición Schmeling, que utiliza *A*, *P* y *Va* para RA y *b*, β , *M* y π para RB, para corregir y regularizar el texto utilizando como criterio el latín clásico mediante estos mss. más modernos y conjeturas propias y de otros filólogos.

Acerca del estilo, mucho se ha dicho sobre la simplicidad de la HA, que ha sido un factor decisivo en el menosprecio artístico que ha sufrido esta obra a lo largo de los años, situación verdaderamente paradójica si se tiene en cuenta el extraordinario éxito que tuvo en la Edad Media y en el Renacimiento. Ciertas características mencionadas por la crítica, como el latín directo y simple (más paratáctico que hipotáctico), la disposición de las palabras (a menudo poco artística) y la falta de sutiles explicaciones filosóficas o de motivaciones psicológicas, parecen conspirar contra la elegancia del texto de la HA.

A partir de estas consideraciones previas, pero ineludibles, nuestro trabajo analizará la relación que existe entre la HA y la épica para identificar cuál es la función que cumple dicho género en el entramado narrativo novelesco. Para ello, será imprescindible además comparar las dos recensiones (RA y RB) marcar la diferente relación que presentan con el género épico.

Que la novela antigua, y entre ellas, la HA, contiene elementos provenientes de otros géneros es un hecho irrefutable; sin embargo, la HA constituye una peculiaridad en la compleja historia de la novela antigua, ya que parece atestiguar la existencia de un estadio en el que este género apuntó a buscar un nuevo espacio de recepción en el ámbito de un público escasamente atraído por la producción literaria tradicional, jugando, quizá, con la vinculación con el mimo y la pantomima. La novela tiene todos los ingredientes para cautivar al gran público, diríamos hoy, desde una ambientación exótica y sugestiva a los más dispares elementos fantásticos. No cabe duda de que la



HA es el resultado de la acumulación de motivos orales y literarios, cuyo rasgo común es su estructura formulaica, típica de la literatura folclórica y de entretenimiento. El relato se halla a mitad de camino entre la novela y el cuento popular: ante la imposibilidad de una definición excluyente, Archibald la define como “novela en potencia”, donde la estructura y el estilo son simples y la intriga carece de los principales rasgos que definen a una novela. No es aventurado pensar que esos motivos serán fundamentales para la extraordinaria fortuna de este texto en la medievalidad y el Renacimiento.

Sin embargo, conviene ser prudentes a la hora de analizar las “influencias formativas”, tal como las llama Barchiesi (1988: 349), como una explicación de carácter genético, ya que se corre el riesgo, como le ocurrió a Rohde, de caer en la parcialidad. Por lo tanto, se impone la necesidad de tomar estas influencias formativas como lo que son: elementos, motivos, caracteres, *topoi* que contribuyeron a la constitución de este nuevo género. La épica brinda a la novela numerosos elementos sin los cuales es difícil pensar en esta “épica burguesa”. Se puede ver la influencia en lo narratológico, mediante el desarrollo de la técnica de los diversos narradores (homodiegético, heterodiegético, extradiegético, etc.) y dominio de los puntos de vista; en los caracteres, a través de la figura del héroe y de otros personajes, que serán retomados por la novela; y, finalmente, en los motivos literarios, ya codificados por la épica, como las tempestades, naufragios, engaños, traiciones, fugas, etc. Entre novela y *epos*, la afinidad nace del contenido, que para ambas es la ficción; ambas responden a una exigencia de narratividad, de fabulación. El principal puntal de la novela griega, subgénero que ha influido notablemente en la *HA*, es la épica homérica, especialmente la *Odisea*: aparentemente historiográficas, engalanadas por metáforas dramáticas, las novelas griegas de amor son “Odiseas sentimentalizadas” (Sandy 1994: 1542). La *Odisea* es la responsable de la aparición de las prolongadas separaciones, las confesiones de lealtad, los relatos dentro de otros, las aventuras resultado de la Fortuna, los viajes por tierras distantes, los disfraces, las identidades falsas o erróneas y los reconocimientos. Sin embargo, y a pesar de todos estos elementos y motivos, la novela carece del vasto aparato de convenciones que la épica utiliza de manera recurrente, como el estilo tradicional, la elevación y restricción del contenido, los actos heroicos, el aparato mitológico o la presencia de la divinidad. Además, muchos de los motivos mencionados pasaron a otros géneros, por lo que se vuelve dudosa la filiación. Es decir, la épica influye, pero no hay que exagerar su peso. Sin embargo, en la *HA* encontramos varios motivos temáticos (más que técnicas narrativas) odiseicos: Apolonio, es, como Odiseo, un héroe errante que llega como náufrago a las costas de Cirene y se encuentra con la joven princesa hija del rey Arquistrates, en una *remake* de Odiseo y Nausícaa en la isla de los Feacios. Finalmente, luego de



vivir varias situaciones “odiseicas”, culmina sus aventuras con una escena de reconocimiento con su esposa e hija. Nuestro análisis se detendrá precisamente en esa *remake* que la *HA* hace del encuentro entre Odiseo, Nausícaa, Alcínoo y Arete en la isla de Esqueria.

El autor de la *HA* asimiló todos los temas narrativos importantes de la *Odisea*, desde la tormenta del final del canto 5 hasta los comienzos del relato de Odiseo en el canto 9, dándoles otro valor y significado, sobre todo a partir del cambio de papeles y funciones de los personajes. Básicamente, el esquema de analogías sería: Odiseo/Apolonio, Alcínoo/Arquistrates, Nausícaa/*filia Archistratis*, Arete, quien es reemplazada por varios actores en la *HA*. La secuencia narrativa de la *Odisea* que se repite, de maneras diferentes, como veremos, en la *HA* es la siguiente:

1. Odiseo, la tempestad y el naufragio (5.291 ss.);
2. su monólogo donde declara que debería haber muerto en Troya (5.299 ss.);
3. arribo de Odiseo desnudo a la playa (5.453 ss.);
4. se despierta por el ruido de la pelota (6.100 ss.);
5. ruega a la primera persona que ve (Nausícaa) que lo ayude (6.149 ss.);
6. se lava y se frota el cuerpo con aceite (6.219 ss.);
7. es rejuvenecido por Atenea (6.229 ss.);
8. se dirige a la ciudad (7.14 ss.);
9. se encuentra con Atenea que aparece bajo la forma de una doncella (7.19 ss.);
10. es recibido en la corte de Alcínoo (7.167 ss.);
11. llora cuando piensa en Troya (8.83 ss. y 521 ss.);
12. Euríalo lo desafía (8.158 ss.);
13. derrota deportivamente a los Feacios (8.186 ss.);
14. les cuenta su nombre e historia (9.1 ss.).

En la *HA*, estos motivos se repiten, aunque por lo general las circunstancias, la secuencia de acontecimientos y los personajes que los protagonizan no necesariamente son los mismos: la tempestad, ya analizada en otra ocasión, ocurre en el cap. 11; el monólogo de Odiseo es reemplazado por una plegaria de Apolonio a Neptuno después de que llega a tierra (RA 12.4-8, RB 12.6-11); el juego con la pelota ocurre en RA 13.10 ss., RB 13.8 ss. después de que entra en la ciudad, algo que en la *HA* se da en RA, RB 13.1 ss. Por otra parte, no es la *filia Archistratis*, contraparte de Nausícaa, quien primero lo ayuda, sino un pescador (RA 12.8 ss., RB 12.11 ss.); la apariencia jovial de Odiseo es reemplazada no por la de Apolonio sino por la del rey Arquistrates (RA 13.10 ss., RB 13.8 ss.); Atenea, transfigurada en doncella, es en la *HA* un chico (RA 13.2-6, RB 13.2-6). Asimismo, el llanto de Odiseo por Troya en la *HA* se convierte en un llanto por los bienes materiales perdidos (RA 14.17-19, 15.6; RB 14.12-14, RB 15.5), aunque en lugar del desafiante Euríalo aparece en la *HA* un *senex* que cree que Apolonio es codicioso (RA 14.19-22, RB 14.15-17). Finalmente, la excelente actuación deportiva de Apolonio iguala la de su anfitrión (RA 13.10 ss., RB 13.8 ss.) y su voz es muy superior a la de la princesa (RA 16, RB 16).



Por cuestiones espacio, nos detendremos en el análisis del cap. 12 de la *HA*, que nos brinda una serie de puntos más que interesantes para la comparación de ambos textos.

1. Una de las diferencias fundamentales es que el destino de Odiseo está asegurado por la divinidad. En 5.41-42, Zeus le dice a Hermes: ὧς γὰρ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι / οἶκον ἐς ὑπόροφον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν³, aunque a pesar de esto Poseidón lanzara la tempestad sobre la balsa del héroe (5.286-296). En la *HA* esto no ocurre de la misma manera, no hay una anticipación por parte de la divinidad del destino de Apolonio, pero éste deja entrever que Dios está presente para ayudarlo, como sucede en RA 12.23-24 *Illud tamen admoneo te, ut, si quando deo adveniente redditus fueris natalibus tuis, et tu respicias tribulationem paupertatis meae*⁴, y en RB 12.25-27, *Illud tamen ammoneo, ut si quando deo favente dignitati tuae redditus fueris, et tu respicias paupertatem tribunarii mei*⁵, que utiliza una expresión más habitual con *deo favente*. A primera vista, este y otros ablativos parecen desconectados del contexto y parecen ser añadidos tardíos, por lo que los editores generalmente los excluyen del texto. Sin embargo, Kortekaas (2004: 22) señala que esta actitud es errónea, porque los ablativos se adecuan perfectamente al contexto y hacen referencia al Dios cristiano, concluyendo que la *HA* es un producto cristiano, escrito probablemente en Roma⁶. En este caso, las expresiones *deo adveniente* y *deo favente* no constituyen una prueba eficiente de que el destino del héroe está regido por Dios, (aunque lo que dice el pescador se cumplirá y Apolonio regresará para agradecerle); se trata más bien de una expresión fosilizada que dista mucho de la función narrativa central del destino expresado por boca de Zeus en la épica homérica. En la *HA*, este tipo de expresiones cristianas no tiene ninguna influencia sobre el relato sino que, adecuada al contexto, es una marca de su cristianización, ya que, como veremos, la presencia del paganismo no queda excluida. La función narrativa central, en este caso, recae sobre el pescador, figura que reemplaza a Nausícaa como “ayudante” del héroe.

2. *Od.* 5.299-312: “ὦ μοι ἐγὼ δειλός (...) / οἷοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὸν / Ζεὺς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ' ἄελλαι / παντοίων ἀνέμων· νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος. / τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τότε ὄλοντο / Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες. / ὧς δὴ

³ “Porque es su destino ver a sus seres queridos y regresar a la casa de alto techo y a la tierra de sus padres”. Todas las traducciones son nuestras.

⁴ “Pero te hago esta advertencia, que si alguna vez con la intervención de Dios eres devuelto a tu linaje, también puedes prestar atención al sufrimiento de mi pobreza”.

⁵ “Pero te hago una advertencia, que si alguna vez con la ayuda de Dios eres devuelto a tu dignidad, también puedes prestar atención a la pobreza de mi manto”.

⁶ Para otras expresiones referidas a Dios en singular, cf. caps. 4, 9, 13, 14, 17, 20, 21, 22, 24, 28, 30, 31, 32, 35, 39, 40, 41, 43.



ἐγὼ γ' ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν / ἤματι τῷ ὅτε μοι πλεῖστοι χαλκήρεα δοῦρα / Τρῶες ἐπέρριψαν περὶ Πηλεΐωνι θανόντι. / τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καί μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί: / νῦν δέ με λευγαλέῳ θανάτῳ εἵμαρτο ἀλῶναι.”⁷. Lo primero que llama la atención es que Odiseo inculpe a Zeus por la tormenta. En Homero, cuando un mortal desconoce la verdad, siempre acusa a Zeus o a alguna divinidad que le parece adecuada (como Paris, que acusa a Atenea en *Il.* 3.439). Recién en 6.326 y 7.271 Odiseo supone que es Poseidón el culpable de sus males⁸. En la *HA*, el héroe parece tener muy claro cuál es el culpable, algo típico de la novela, que siempre encuentra el dios perseguidor correcto –como ocurre en la novela griega con Poseidón en Aquiles Tacio (3.5.4) y con Príapo en Petronio–: “*O Neptune, rector pelagi, hominum deceptor innocentium, propter hoc me re<s>er<v>asti egenum et pauperem, quod facilius rex crudelissimus Antiochus persequebatur? Quo itaque ibo? Quam partem petam? Vel quis ignot<o> vitae dabit auxilium?*”⁹ (RA 12.4-8) y “*O Neptune, praedator maris, fraudator hominum, innocentium deceptor, tabularum latro, Antiocho rege crudelior, utinam animam abstulisses meam! Cui me solum reliquisti, egenum et miserum et impio naufragum? Facilius rex Antiochus crudelissimus persequatur! Quo itaque pergam? Quam partem petam? Quis ignotus ignoto auxilium dabit?*”¹⁰ (RB 12.6-11).

Sin embargo, mucho más interesante es lo que se desprende de estas reflexiones: el dolor por perecer de esta manera tiene diferentes motivaciones. El hecho de morir insepulto origina preocupaciones lógicas en Odiseo, que tienen que ver con las desagradables consecuencias en la vida del más allá (*Il.* 23.69-74 y *Od.* 11.51.78), pero mucho peor aún es la desgracia humillante que

⁷ “¡Pobre de mí! (...) ¡Con qué nubes Zeus ciñe el ancho cielo! Ha trastornado el mar, arrecian ráfagas de toda clase de vientos. Ahora para mí es segura la escarpada muerte ¡Tres y cuatro veces dichosos los dánaos que perecieron en la vasta tierra de Troya, llevando contento a los Atridas! Así hubiera yo muerto también y hubiera cumplido mi destino, el día en que multitud de troyanos me arrojaban bronceas lanzas junto al Périda muerto. Hubiera tenido honras fúnebres y de los aqueos la gloria: ahora me toca ser presa de una muerte miserable”.

⁸ Cf. Hainsworth 1997⁷: 177.

⁹ “Oh Neptuno, señor del océano, engañador de los hombres inocentes, ¿me preservaste necesitado y pobre de modo tal que el crudelísimo rey Antíoco me persiga más fácilmente? ¿Ahora adónde iré? ¿Qué dirección tomaré? ¿Quién dará asistencia de vida a un desconocido?”. Se puede apreciar la influencia de Ovidio, *Met.* 1.331, 4.798 en *rector pelagi*.

¹⁰ “Oh Neptuno, depredador del mar, estafador de los hombres, engañador de los inocentes, ladrón de las tablas, más cruel que el rey Antíoco, ¡ojalá me hubieras quitado la vida! ¿Para quién me abandonaste a mí solo, privado y miserable y náufrago impiadosamente? ¡Me perseguiría más fácilmente el crudelísimo rey Antíoco! ¿Ahora adónde me dirigiré? ¿Qué dirección tomaré? ¿Qué desconocido dará asistencia a un desconocido?”. Es notable la influencia del tropo del σχετλιασμός, “el lamento indignado”, muy popular en la poesía latina tardía, con sus *asyndeta* preferiblemente con finales rimados (*praedator...*, *fraudator...*, *deceptor*, *latro*). Además, el uso de *relinquo* es “a solemn, dramatic mode of expression in Latin literature... The phrase is especially popular in Late and Christian Latin” (Kortekaas 2007: 159). Asimismo, la presencia de *pergam* en lugar de *ibo* y la de *ignotus* tiene su motivo en el estilo: *pergam* posibilita la aliteración *pergam-partem-petam*, mientras que *ignotus* permite el políptoton (*ignotus-ignoto*) (Cf. Kortekaas 2007: 160).



implicaba, sólo deseable a un enemigo: una tumba aseguraba el κλέος y, como se dice en *Od.* 11.76, ἀνδρὸς δυστήνοιο, καὶ ἔσσομένοισι πῦθέσθαι (“y que de este varón miserable tengan noticias los venideros”). En la *HA* esta connotación de la fama *post mortem* está ausente. Hay una marcada preocupación en el lamento del héroe por las carencias materiales, por la pobreza en que se halla desde este momento y por el futuro más inmediato y prosaico. Estas tribulaciones más mundanas se repiten luego en el cap. 14, donde Apolonio, acomodado frente al rey para cenar, no come porque llora ante la contemplación del oro y las riquezas del palacio de Arquistrates, lo que genera el resentimiento del *senex*.

3. En la descripción mínima de la *HA*, falta la topografía del lugar, que en la *Odisea* forma parte de los sufrimientos del héroe, que está desesperado por salvar las dificultades que le plantean los escollos de la costa y luego, ya de noche, la posibilidad de que en el sueño sea atacado por las fieras y el frío. Es fundamental lo que ocurre a continuación para entender el cambio que se produce en el relato novelístico. En la *Odisea*, el encuentro entre Nausícaa y Odiseo es preparado por Homero de una manera magistral: Atenea se le aparece en sueños a la doncella para instigarla a lavar sus vestidos nupciales, porque ya estaba en edad de matrimonio, y de esta forma encontrar en la orilla del río a Odiseo. Nausícaa y sus doncellas, mientras juegan a la pelota, encuentran a un naufrago horrible, afeado por el sarro marino. Nausícaa es la única que permanece ante su presencia, porque Atenea le infunde valor, y Odiseo duda si abrazarle las rodillas, en gesto suplicante, o hablarle de lejos para no irritarla. En su discurso, el héroe la llena de elogios, comparándola a Artemisa, alaba a sus padres y a quien se la lleve como esposa, y agrega:

ἀλλά, ἄνασσ', ἐλέαιρε· σὲ γὰρ κακὰ πολλὰ μογήσας / ἐς πρώτην ἰκόμην, τῶν δ' ἄλλων οὐ τινα οἶδα / ἀνθρώπων, οἳ τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν. / ἄστῳ δέ μοι δεῖξον (...) / σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν, ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοιῶς, / ἄνδρα τε καὶ οἶκον, καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν / ἐσθλήν· οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον, / ἢ ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχητον / ἀνὴρ ἠδὲ γυνή.”¹¹ (*Od.* 6.175-184). Los vv. 181-185 han sido muy discutidos por la crítica, ya que se los considera una amplificación superflua. Pero en *Il.* 23.650 y *Od.* 2.34 y 17.355 también hay discursos semejantes, aunque son lacónicos, mientras que éste es deliberadamente efusivo, manifestando un sentimiento típico del pensamiento arcaico. Odiseo expresa tres aspectos de la felicidad perfecta para una esposa: marido, casa y concordia. En la *HA*, los acontecimientos son muy diferentes, puesto que la

¹¹ “Pero, reina, apíadate de mí, ya que después de sufrir muchos males vengo a ti la primera, no conozco ningún otro hombre que habitan esta ciudad y esta tierra. Muéstrame la ciudad (...). Los dioses te concedan cuanto en tu corazón desees: marido, casa y como compañía la feliz concordia: porque no hay nada mejor ni más precioso que cuando con pensamiento concorde un hombre y una mujer rigen la casa”.



primera persona con la que se encuentra Apolonio es con un pescador: *Et cum sibimet ipsi increparet, subito anima<d>vertens vidit quendam grandaevum, sacco sordido circumdatum. Et prosternens se illius ad pedes effusis lacrimis ait: "Miserere mei, quicumque es, succurre naufrago et egeno, non humilibus natalibus cognito. Et ut scias, cui miserearis: ego sum Tyrius Apollonius, patriae meae princeps. Audi nunc tragoediam calamitatis meae, qui modo genibus tuis provolutus <deprecor> vitae auxilium. Praesta mihi, ut vivam"*¹² (RA 12.8-15). En la versión de RB 12.11-18 se lee: *Haec dum loquitur, animadvertit venientem contra se quendam robustum senem, arte piscatoris sordido tribunario coopertum. Cogente necessitate prostravit se illi ad pedes et profusis lacrimis ait: "Miserere, quicumque es, succurre nudo naufrago, non humilibus genito. Ut autem scias, cui miserearis, ego sum Tyrius Apollonius, patriae meae princeps. Audi nunc tropheum calamitatis meae, qui modo genibus tuis provolutus deprecor vitam"*¹³. El espléndido pasaje introductorio del encuentro entre Odiseo y Nausícaa es reducido en la *HA* a la visión del viejo pescador por parte de Apolonio. El narrador remarca la suciedad del manto del anciano (*sacco sordido, sordido tribunario*), que recuerda la fealdad de Odiseo en *Od.* 6.137 *σμερδαλέος δ' αὐτῆσι φάνη κεκακωμένος ἄλμη* ("horrible apareció a ellas, afeado por el sarro"). Apolonio resuelve la duda de Odiseo arrojándose a las rodillas del pescador en actitud suplicante, y en su discurso no hay elogios para su salvador, sino una súplica que lo presenta nuevamente como desprovisto de bienes materiales. Y más importante: Apolonio descubre al pescador inmediatamente su identidad, algo que no hace Odiseo hasta el canto 9. Los motivos del héroe novelesco son más evidentes aún si leemos que en RB se dice que actúa *cogente necessitate*, es decir, son las circunstancias las que lo obligan a ser suplicante y revelarse como un príncipe, para que el pescador se apiade y lo ayude. Odiseo no necesita de esta sumisión: es demasiado heroico. La respuesta del pescador no se hace esperar. Se apiada del joven, a quien el narrador califica a través de la mirada del pescador como *prima species* ("tierna hermosura"), lo lleva a su casa, le da de comer y, en una de las partes más trascendentes del texto, divide su manto en dos partes iguales, repitiendo el gesto de san Martín de Tours, quien da su parte de manto a un mendigo en Amiens (cf. Sulpicio Severo, *Vita san Martini* 3.1-3), hecho que recalca la cristianización de la obra. El pescador, en discurso directo, manda,

¹² "Y mientras se hacía a sí mismo reproches, de repente al mirar vio a un anciano envuelto en un sucio manto, y arrojándose a sus pies le dijo entre abundantes lágrimas: 'Ten piedad de mí, quienquiera que seas; presta socorro a un necesitado y a un naufrago, conocido por su noble linaje. Y para que sepas de quién te apiadas yo soy Apolonio de Tiro, príncipe de mi patria. Escucha ahora la tragedia de mi desgracia, la de quien ahora, abrazado a tus rodillas, te implora la salvación de la vida. Ayúdame a sobrevivir'".

¹³ "Mientras dice estas cosas, se da cuenta de que se dirigía a su encuentro un anciano robusto, cubierto con un harapiento manto típico de los pescadores. Obligado por las circunstancias, se postró a sus pies y entre abundantes lágrimas le dijo: 'Ten piedad, quien quiera que seas, presta socorro a un naufrago desnudo, nacido de noble cuna: pues para que sepas de quién te apiadas: yo soy Apolonio de Tiro, principal de mi ciudad. Escucha ahora la victoria de mi desdicha, la de quien ahora, abrazado a tus rodillas, te implora la vida'".



como Nausícaa, a Apolonio a la ciudad, y le ofrece nuevamente su casa y compartir su trabajo de pescador en el caso de que nadie se apiade de él en la ciudad. Y le dice proféticamente que si alguna vez recupera su linaje, se acuerde de su pobreza. El cambio de roles es evidente: en la *HA* el pescador es Nausícaa, pero también es Odiseo, por su suciedad.

4. La salvación de los héroes se produce gracias a las tablas de madera, de la balsa de Odiseo y del barco de Apolonio: a) ἀὐτὰρ Ὀδυσσεὺς / ἄμφ' ἐνὶ δούρατι βαῖνε, κέληθ' ὡς ἵππον ἐλαύνων (*Od.* 5.370-371)¹⁴; b) en RA 12.1-3, *Tunc unusquisque sibi rapuit tabulas, morsque nuntiatur (...)* *Apollonius vero unius tabulae beneficio in Pentapolitarum est litore pulsus*¹⁵, mientras que en RB 12.1-4, *Tunc "quisque rapit tabulam, mortemque minatur" (...)* *Apollonius solus beneficio tabulae in Pentapolitanorum est littore pulsus gubernatore pereunte*¹⁶. La principal diferencia radica en estatura poética de los textos; RB nota la escuálida sencillez de RA y trata de corregir el texto dándole un colorido épico a partir de la alusión al timonel muerto que aparece tanto en *Od.* 12.411-414 como en *Eneida* 1.115.

Como conclusión, con respecto a este arribo "odiseico" a Cirene, Danese (1989) señala la existencia de una estructura narrativa similar entre llegada a Crotona de Encolpio y su troupe en el *Satyricon* (116) y el retorno del héroe Odiseo al hogar, con la secuencia diegética tempestad-naufragio-salvación milagrosa-ocultamiento de la identidad, que posibilita dar cuenta del contraste entre el destino común de aquellos que confían todo al mar (vida y pertenencias), representado por Licas, y el destino del "héroe" (Encolpio y compañía), que sobrevivirá a la experiencia de la catástrofe para poder seguir viviendo aventuras. En la *HA*, la secuencia diegética tempestad-naufragio-salvación milagrosa-ocultamiento de la identidad no se cumple en su totalidad: la última fase sólo se produce en el palacio de Arquistrates, frente a los nobles de Cirene, donde Apolonio demora la revelación de su identidad hasta el cap. 15. La inclusión de un motivo plenamente cristiano como lo es el encuentro con el pescador, su manto y su pobreza rompe este esquema típico de la épica y de los arribos novelescos: el pescador obliga a Apolonio a revelar su nombre, para que el contraste entre linaje-riqueza y pescador-pobreza sea aún más evidente y se abra la puerta al futuro gesto de reconocimiento en el cap. 51.

¹⁴ "Pero Odiseo montó uno de los troncos, como guiando un caballo".

¹⁵ "Entonces cada uno se agarró de unas tablas, y la muerte se anuncia. (...) Pero Apolonio, gracias a una tabla, fue arrojado hacia la costa de Pentápolis".

¹⁶ "Entonces cada uno se agarra de una tabla, y la muerte amenaza. (...) Sólo Apolonio, gracias a una tabla, fue arrojado hacia la costa de Pentápolis habiendo muerto su piloto".



De esta manera, los motivos de la épica homérica en la *HA* se encuentra transformados principalmente por el cambio de roles de los personajes, por la inclusión del elemento cristiano y por el laconismo del relato que implica una falta de profundidad psicológica de los personajes.

Bibliografía

- Archibald, E. (1991) *Apollonius of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations. Including the Text of the 'Historia Apollonii Regis Tyri' with an English Translation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barchiesi, A. (1988) "Il romanzo" en Montanari, F. (1988) (ed.), *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Roma, Carocci, pp. 341-362.
- Enk, P. (1948) "The Romance of Apollonius of Tyre", *Mnemosyne* 1, pp. 222-237.
- Garbugino, G. (2004) *Enigmi della Historia Apollonii Regis Tyri*, Bologna, Patròn.
- Goepp, P. (1938) "The Narrative Material of *Apollonius of Tyre*", *ELH* 5, pp. 150-72.
- Hainsworth, J. B. (1997⁷), *Omero. Odissea. Volume II. Libri V-VIII*, Milano, Lorenzo Valla.
- Holzberg, N. (1990) "*The Historia Apollonii regis Tyri and the Odyssey*", en Hofmann, H. (ed.) (1990), *Groningen Colloquia on the Novel, vol. 3*, pp. 91-101, Groningen, Egbert Forsten.
- Klebs, E. (1899) *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, G. Reimer.
- Kortekaas, G. (1998) "Enigmas in and around the *Historia Apollonii Regis Tyri*", *Mnemosyne* 51, pp. 176-191.
- Kortekaas, G. (1984) *Historia Apollonii Regis Tyri. Prolegomena, text edition of the two principal Latin recensions, bibliography, indices and appendices*, Groningen, Bouma's Boekhuis.
- Kortekaas, G. (2004) *The Story of Apollonius, King of Tyre: A study of its Greek Origin and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Leiden, Brill.
- Kortekaas, G. (2007) *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leiden, Brill.
- Puche López, C. (1997) *Historia de Apolonio rey de Tiro*, Madrid, Akal.
- Riese, A. (1871) *Historia Apollonii Regis Tyri*, Lipsiae, Bibliotheca Teubneriana.
- Riese, A. (1893) *Historia Apollonii Regis Tyri (iterum recensuit)*, Lipsiae, Bibliotheca Teubneriana.
- Ruiz-Montero, C. (1983) "La estructura de la *Historia Apollonii Regis Tyri*", *CFC* 18, pp. 291-334.
- Schmeling, G. (1988) *Historia Apollonii Regis Tyri*, Leipzig, Teubner.



Schmeling, G. (1996), “Apollonius of Tyre: Last of the Troublesome Latin Novels”, *ANRW* II 34.4, pp. 3270-3291.

Welser, M. (1595) *Narratio eorum quae contigerunt Apollonio Tyrio. Ex membranis vetustis. Augustae Vindelicorum ad insigne pinus. Anno M.D.XCV, reimpr.* Chr. Arnold, *Marci Velseri Opera Historica et Philologica*, Norimbergae 1682, pp.681-704.



Augustus Ultor, Aeneas Ultor: la venganza y su alcance simbólico en la era augustal.

Loreto Casanueva Reyes

Universidad de Chile

Ciertos versos de *La Eneida* están signados por el motivo de la venganza. El libro XII contiene el relato de la ejecución del rey de los rútuos, Turno, por parte de Eneas, quien no solo ve en él un obstáculo para llevar a cabo su empresa fundacional, sino también al asesino de uno de sus más queridos guerreros, Palante, figura metonímica de otros jóvenes camaradas muertos: dichas muertes entorpecen la sucesión generacional, clave para el afianzamiento de una nación en ciernes. El tópico de la venganza está presente en dicho relato, y su presencia está determinada por el anhelo del héroe de proteger y/o restablecer un orden social y/o familiar amenazado o perdido, uno de los rasgos característicos de la epopeya como género. Desde mi punto de vista, el motivo de la venganza encuentra en este poema, además, un correlato en un suceso histórico que afecta directamente a Augusto, aval de la epopeya, a su familia y, por extensión, al orden imperial: la muerte de César. En la siguiente presentación, se analizará el pasaje alusivo a la muerte de Turno, a la luz de estas consideraciones, estableciéndose ciertos vínculos con el valor simbólico de la edificación del templo de Marte *Ultor* tras la Batalla de Filipos, en que se reivindica la figura del padre político de Augusto.

A muy grandes rasgos, la epopeya, sea cual sea su raigambre cultural, pone de manifiesto la pugna entre dos o más fuerzas por el dominio de un espacio que puede ser geográfico, simbólico, valórico, etc. Esa pugna puede presentarse bajo la forma de diversos tópicos como, por ejemplo, la venganza, especialmente en el contexto de un conflicto bélico. Este tópico supone que una de esas fuerzas se convierte, bajo diversas circunstancias, en victimaria de la otra y, por ende, la facción victimizada se alza contra aquella para castigar el agravio que ha sufrido. La clásica reflexión de Paul Zumthor acerca de la epopeya como puesta en escena de “la agresividad viril al servicio de algún gran cometido”¹ (81) bien calza con estas primeras consideraciones pues, generalmente, es la agresividad el medio por el cual se hace posible la revancha. De hecho, no me parece casual que, por ejemplo, en las epopeyas homéricas el clímax que da paso a la resolución de alguno de los

¹ Traducido por mí desde el original: “virile aggressivity for the sake of some grand venture”.



conflictos presentados se encuentre en los momentos en que la víctima se enfrenta al victimario y lo vence. En el canto XXII de la *Odisea*, Odiseo consuma la venganza contra los pretendientes de Penélope, quienes causaron graves estragos en Ítaca durante su ausencia, matando de un lanzazo a Antínoo, líder de los pretendientes, iniciándose así una feroz lucha que termina con la vida de todos ellos, lo cual permite la restitución final del orden familiar y sociopolítico que había sido perturbado. Mientras, en el canto XXII de la *Iliada* Aquiles mata a Héctor, asesino de Patroclo, tras haber quedado fuera de las puertas de Troya, y recibir la ayuda de Atenea quien, tomando la apariencia de su hermano Deífobo, le infunde ánimos para luchar, logrando vengar la muerte de su camarada. Como vemos, la consumación de la venganza es un “momento-umbral”, que posibilita el término de un conflicto y el restablecimiento del equilibrio que había sido vulnerado. Con respecto a la epopeya que me convoca, en su último libro Eneas ejecuta al rey Turno, llevando así a cabo la venganza del joven y bello Palante, muerto por sus manos. Como sugiere J.D.Reed, Eneas comete este homicidio guiado por una suerte de economía de “muerte juvenil” (54). Antes de matarlo, Eneas increpa a Turno, quien portaba como *spolia opima* las insignias de Palante: “¿Tú, ornado con preseas de los míos, puedes, Turno, escapar de mi venganza? ¡Palante es quien te hiere con mi acero! ¡Palante es quien te inmola, y por castigo tu sangre criminal vierte en el polvo!” (XII, vv. 947-949). Pese a no ser troyano, Palante era hijo de Evandro, rey de Arcadia que se había aliado con sus tropas a la empresa troyana: de ahí que Eneas se sienta tan compungido por su muerte. A través del acto de Eneas, es el mismo Palante quien pareciera hacerse presente para cobrar su propia venganza. Eneas se convierte en el portavoz de su causa y, por extensión, de la de tantos soldados jóvenes caídos en la lucha por conquistar el Lacio, soldados que se erigen como una especie de patrimonio nacional. Para Sharon James, el motivo del “joven caído” “se hace presente para indicar el costo personal, en la vida privada, de la gloria pública, de la conquista, del imperio” (624)². En otras palabras, la guerra en tanto medio para la consecución de dicha gloria es *el* escenario del sacrificio de ese capital juvenil que son los guerreros. Además, Eneas asesina a Turno como una forma de pagar la hospitalidad del rey Evandro para con los troyanos (ver libro VIII).

La venganza de Eneas es aún más potente en la medida en que, como sugiere James, el poema acaba con la muerte de Turno, “y el alma fiera huye gimiendo al mundo de las sombras” (XII, v. 952), sin hacerse referencia a un posible entierro. El silencio del narrador al respecto deja abierta la

² Traducido por mí desde el original: “appear[s] to suggest the personal cost, in private life, for public glory, conquest, empire”.



posibilidad de que el rey rútilo no haya recibido las exequias fúnebres. James considera que “la negación del entierro no solo constituye un acto personal de venganza, sino que también un acto político, un signo de conquista” (632-633)³, es decir, la venganza se proyecta más allá del agravio contra Palante, como veremos a continuación.

Al matar a Turno y, si lo aceptamos así, negarle la posibilidad de recibir un funeral, Eneas no solo deja de manifiesto su anhelo de revancha, sino que también su deseo de engendrar la nación romana: Eneas ve en Turno un escollo para llevar a buen término su empresa fundacional, pues su enemigo es el pretendiente de Lavinia, hija de Latino, rey del Lacio. De hecho, Servio comenta que Lavinia era *la* “causa certaminis”, la causa de la lucha entre Eneas y Turno. Es importante tener en cuenta que una de las profecías que Anquises le revela a su hijo Eneas durante su visita a los Campos Elíseos consiste en que, a partir de su enlace con Lavinia, nacerá un hijo póstumo, Silvio, origen de la prole romana que desembocará, finalmente, en Augusto. Latino ha prometido aliarse con Eneas en contra de los rútilos y concederle sus territorios pues, como Anquises, estaba en conocimiento de la profecía, según lo expresa en los siguientes versos: “tengo solo una hija, y los augurios que el santuario paterno ha declarado [...] me vedan entregarla en matrimonio a proco⁴ alguno de latina gente; predijeron también nuestros augures que ha de venir, desde extranjeras playas [...] regio yerno, cuyo linaje elevará a la altura de las estrellas nuestra fama y gloria” (VII, vv. 268-272). Para que esto suceda, conforme a los designios divinos, que Turno muera es imperioso.

Ante la inminencia de su muerte, Turno pide clemencia a Eneas: “ya venciste, y ya vieron los latinos al vencido tender manos de ruego; ya es la real Lavinia esposa tuya: no sigas más allá con tus rencores” (XII, vv. 936-938). La reacción de Eneas ante esas súplicas es casi piadosa. Dice el narrador: “las palabras humildes del ardeo lo mueven a piedad, y ya está a punto de perdonar al mísero vencido” (XII, vv. 940-941). Pero, como sabemos, el pío Eneas no tuvo piedad con el enemigo, pues la piedad divina y filial fueron más poderosas. Recordemos que la empresa fundacional del héroe ha emanado de un designio divino que le fue transmitido a través de su madre Venus, en el libro I, y su padre Anquises, en el libro VI, y Eneas ha de hacer todo lo que esté

³ Traducido por mí desde el original: “denial of burial constitutes not only a personal act of revenge but a political act, a sign of conquest, as well”.

⁴ ‘Pretendiente’



a su alcance para cumplirlo. Los actos piadosos de Eneas que buscan el cumplimiento del plan divino cristalizan en el asesinato de Turno.

Estas reflexiones se concatenan con la de la doble dimensión del soldado Palante, como figura metonímica de la juventud troyana, aun si ser troyano: fundar implica dar muerte y dejarse morir. Según James, el empleo que hace Virgilio del verbo *condere* en los últimos versos de la *Eneida* es elocuente en ese sentido: *hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit*, “dice, y [...] Eneas] la fulgente espada en el pecho del rútilo sepulta” (XII, v. 950): *condere* significa ‘conquistar’, pero también ‘enterrar’ y ‘sepultar’. Para poder fundar Roma, Eneas tiene que matar a su principal rival político, Turno, acabando para siempre con su linaje. Rescato una cita que hace James de un texto de J.W.Hunt, *Forms of Glory: Structure and Sense in Virgil’s Aeneid*: “Antes de que la ciudad pueda establecerse, una espada es enterrada en el corazón de su oponente” (624)⁵. La imagen habla por sí sola de aquello que conlleva el establecimiento de un estado, imperio o ciudad.

La venganza como motivo no solo se hace presente en *el* poema de la era augustal, extendiendo un mensaje acerca de lo que significa configurar una nación (recordemos el vocablo *condere* en su doble dimensión), valiéndose además de una alianza estética y “estratégica” entre mito e historia (recordemos que la descendencia de Silvio, hijo de Eneas y Lavinia, culmina con Augusto), sino que también en uno de los hitos arquitectónicos más importantes de la época, el templo de Marte *Ultor*⁶.

César, padre adoptivo y mentor político de Augusto, muere en el año 44 a.C., asesinado en un *complot* concebido por Bruto y Casio, evento que deja como heredero político a su sobrino. Este suceso da pie a la instalación de un Segundo Triunvirato, conformado por Lépido, Marco Antonio

⁵ Traducido por mí desde el original: “before the city can be built, a sword is buried in the heart of its opponent”.

⁶ En las últimas líneas del texto “Aeneas and the Demands of the Dead” de Kristina P. Nielson, en *The Classical Journal*, Vol. 79, No 3. (Feb.-Mar. 1984), pp. 200-206, la autora sugiere, tras referirse a la venganza de Eneas como un acto de piedad: “We must also, perhaps, apply the obligations to the dead, an aspect of *pietas*, to the activities of Augustus in the name of Mars *Ultor*” (“Tal vez debemos considerar las obligaciones hacia los muertos, un aspecto de la *pietas*, a las gestiones de Augusto en el nombre de Marte *Ultor*” (la traducción es mía)). Mi opinión frente a la consonancia entre la venganza como motivo épico y la presencia de la misma como motor “histórico” (Batalla de Filipos, construcción del templo de Marte *Ultor*) durante la segunda mitad del siglo I a.C. es anterior a la lectura de este artículo, pero me parece pertinente consignar que la idea ya había sido indicada.



y Octaviano, quienes definen como uno de sus objetivos inmediatos la muerte de los asesinos de César. En octubre del 42 a.C., las fuerzas de estos últimos se enfrentaron en Macedonia contra las de los triunviros en la llamada Batalla de Filipos. El ejército cesariano vence dos veces y tanto Bruto como Casio se suicidan. En su *Res Gestae*, Augusto declara sobre este acto: “Mandé al exilio a los que asesinaron a mi padre y con juicio castigué su crimen. Luego, cuando hicieron guerra a la República los vencí dos veces” (10). Con razón Horacio aclama a Augusto como *Caesaris ultor*, “vengador de César”, en su Oda 1.2. En cierto modo, resuena la doble acepción virgiliana del verbo *condere* (pese a que ésta es bastante posterior a estos hechos): para que el ideal republicano amenazado con la muerte de su patrocinador pueda ser reivindicado por su heredero es necesario acabar con el enemigo más próximo.

Tras la victoria, Octaviano hace votos para construir el templo de Marte *Utor* como monumento conmemorativo de su triunfo sobre los traidores. Marte, en tanto dios de la guerra, es la figura que encarna el medio por el cual se consuma la venganza, en este caso, la guerra civil. Sin embargo, el templo es recién construido hacia el año 20 a.C. y consagrado el 2 a.C.⁷, fecha en la que se inaugura el Foro de Augusto, centro neurálgico del imperio en el cual se desplegaba toda la iconografía asociada a su programa ideológico y cultural. Flanqueado por dos grandes salas (*exedrae*) semicirculares abovedadas, en cuyas hornacinas centrales se hallaba el linaje mítico-histórico de Augusto, el templo contenía tres imágenes fundamentales, que representaban a los padres míticos de la prole romana: Marte, padre de Rómulo; Venus, madre de Eneas, y una estatua de César divinizado. Como haces de luz, éstas parecían irradiar hacia el centro del Foro, donde se encontraba una estatua de Augusto sobre un carro triunfal. Además, en la *cella* del templo estaban depositadas las enseñas recuperadas que el ejército romano había perdido al ser derrotado en la Batalla de Carras, contra el Imperio parto, en el año 53 a.C. Por lo tanto, el templo de Marte *Utor* se erige como revancha simbólica del asesinato de César, y también de su fracaso ante los partos.

Las advocaciones que tanto Marte como Venus reciben en este templo no son casuales. Como ya se ha señalado, Marte es invocado como “vengador”, mientras que Venus como *Genetrix*, “dadora de vida”. Ambas advocaciones remiten a valores romanos que se entrelazan: “Marte garantiza la *virtus* y Venus procura la fecundidad y la abundancia” (Augusto 232). Dicha *virtus* se vincula

⁷ Existe una discusión en torno a la fecha exacta de consagración. Se barajan dos opciones: el 12 de mayo y el 1 de agosto del 2 a.C. Se recomienda la lectura del texto “The Date of Dedication of the Temple of Mars Utor”, de C.J. Simpson, en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 67 (1977), pp. 91-94.



directamente con el ejercicio de la piedad divina y filial que, encarnada en la figura del “vengador”, es de índole bélica. Pese a la aparente tensión entre las advocaciones de estos dioses tutelares, en la medida en que los adjetivos *ultor* y *genitrix* pertenecen a campos semánticos diferentes (Tánatos y Eros), éstas responden a la voluntad de dar coherencia al proyecto imperial augustal, embebido de un espíritu simultáneamente restaurador y fundador, que busca la “‘puesta en orden’ y [...] el redescubrimiento de ciertos valores espirituales esenciales del alma romana” (El siglo 60). Esta voluntad pareciera estar cifrada misteriosamente en el verbo expuesto en los versos finales de la *Eneida*, que se ha referido en esta presentación, *condere*, que nos habla de la muerte que da origen a un orden si no nuevo, renovado, así como también de la insalvable y necesaria presencia de la guerra como vehículo para el establecimiento, la conquista, etc. de un espacio geográfico, identitario o simbólico determinado.

Concluyendo, la venganza es, sin duda, un motivo presente en la tradición épica, y en la *Eneida* ésta se consuma a través de un enfrentamiento armado y mortal que se vincula inexorablemente con un deber del héroe, que sienta las bases para la configuración de una nación a futuro. Por su parte, las gestiones de Augusto que buscan reivindicar la muerte de César, es decir, la victoria en Filipos y la edificación del templo de Marte *Ultor*, también se erigen como actos de piedad, en tanto deber filial y divino. Aunque en diferentes planos, Eneas y Augusto hacen el mismo gesto que, como hemos visto, persigue dos finalidades: vengar un crimen y, con ello, realizar un acto de connotación política, ya sea conquistar o afianzar un proyecto de régimen. Más allá de las constantes comparaciones que se han hecho entre el héroe virgiliano y el primer emperador romano, con las cuales podemos o no estar de acuerdo, es innegable que Augusto busca en la figura de Eneas una legitimación política o, más bien, valórica de lo que significa ser romano y, en ese sentido, es la piedad aquel hilo conductor que más entrañablemente los une, piedad que pasa, de manera necesaria, por una devoción para con los dioses (sabido es que Augusto era un hombre profundamente creyente en los dioses, especialmente, en Apolo, y en los libros sibilinos que custodiaban sus designios) y su familia, así como también por actos sangrientos como la venganza. Como diría Pierre Grimal, “en uno y otro terreno [el literario y el artístico] aparecen las mismas aspiraciones, las mismas tendencias” (106), provenientes de una trama histórica que las fragua.



Bibliografía

- Augusto (1984). “Res gestae Divi Augusti”. *Historia y cultura*. Recuperado el día 17 de junio de 2011, desde http://www.historiaycultura.cl/doc/Res_Gestae_Divi_Augusti.pdf
- Grimal, Pierre (1960). *El siglo de Augusto*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- James, Sharon L. (1995). “Establishing Rome with the Sword: Condere in the *Aeneid*”. *The American Journal of Philology*, Vol. 116, No. 4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 623-637.
- Reed, J.D. (2007). *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*. Princeton: Princeton University Press.
- Servio (1881). *Servii Grammatici qui fervntvr in Vergilii carmina commentarii*, vol. II. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri.
- Virgilio (2010). *La Eneida*. Egidio Poblete (trad.), Nicolás Cruz y Antonio Arbea (eds.). Santiago: Editorial Universitaria.
- Zanker, Paul (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zumthor, Paul (1990). *Oral poetry: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



La hagiografía bizantina como épica: el caso de la *Vida de Juan el Limosnero*, de Leoncio de Neápolis.

Pablo A. Cavallero
UBA-UCA-CONICET

Tal como señala el título de esta ponencia, vamos a retomar el tema del ‘trasvasamiento’¹ de géneros literarios entre la cultura helénica y el cristianismo tardoantiguo, centrándonos en el caso de la épica y ejemplificando con un texto de Leoncio datado en el año 642.

Sabemos que, desde un punto de partida etimológico, la épica es lo relativo al *épos*, término que, entre sus muchos sentidos², el de ‘verso’ y, en particular, ‘verso narrativo’ es el que da paso a la ‘epopeya’, es decir, a la ‘factura de versos narrativos’. Pero también sabemos que esto es demasiado general y que un verso narrativo podría no generar lo que entendemos por ‘épica’ o ‘epopeya’. El *Diccionario de la Lengua española*, en su adelanto de la 23ª edición (*online*), define: “**epopeya**. (Del gr. ἐποποιΐα). 1. f. Poema extenso que canta en estilo elevado las hazañas de un héroe o un hecho grandioso y en el que suele intervenir lo sobrenatural o maravilloso. 2. f. Conjunto de poemas que forman la tradición épica de un pueblo. 3. f. Conjunto de hechos gloriosos dignos de ser cantados épicamente”.

Las tres acepciones son válidas, pero en lo que nos interesa aquí, la primera sigue siendo muy general e incluye, además, un rasgo que “suele intervenir” pero que no es imprescindible.

Un estudioso colombiano, Oscar Ramos, intentó caracterizar la epopeya más específicamente, centrándose él en la griega clásica, aunque sus anotaciones pueden aplicarse a otras épicas³. Ramos emplea un lenguaje técnico y neológico que puede asombrar pero que se vincula con cierto rasgo de cosa extraña que tiene la epopeya. Dice que las categorías son ocho. Nosotros vamos a enumerarlas y, a la vez, a verificar si es posible hallarlas en el género hagiográfico, es decir, en los relatos centrados en las vidas de santos cristianos, para luego indagar las diferencias surgidas de ese pretense ‘trasvasamiento’. Para ello empleamos el caso de la *Vida de Juan el limosnero* (= *VJL*), un obispo de Alejandría de Egipto (610-619), cuya fama de santidad hizo que su coterráneo chipriota,

¹ Empleamos el término en sentido metafórico, obviamente, pues no se trata de líquidos.

² Si nos atenemos a los enumerados por Bailly, ellos son: palabra; discurso; recitativo, promesa; consejo; manera de hablar; proverbio, sentencia; oráculo; noticia; sentido de un discurso; tema; verso; verso narrativo.

³ Ramos, O. (1988), *Categorías de la epopeya*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Hemos señalado, p.ej., cómo se verifican en *Mío Cid* (Cf. reseña en *Incipit* 9 [1989] 147-150).



Leoncio de Neápolis, completara en el año 642 una biografía previa e inconclusa debida a Juan Mosco y a Sofronio⁴.

La primera categoría es la “supraperspectiva del rapsoda”, por la cual el narrador se coloca en una “distancia lejana, impersonal y magnificada” (p. 20), con escasa intervención personal, todo lo cual le da objetividad. Aparentemente, esta categoría no se cumple en nuestra hagiografía. El autor, en un extenso prólogo, destaca cómo él fue parcialmente testigo de las virtudes del santo y cómo, sobre todo, se ocupó de buscar testigos oculares; con esto, busca asegurar la verosimilitud del relato al modo historiográfico, de manera que sea fidedigno para el lector u oyente⁵. Pero es precisamente este recurso el que emplea el hagiógrafo para crear objetividad: una vez establecida la validez de la fuente, él se aleja y se limita a algunos comentarios similares a aquellos en los que aflora el poeta épico⁶.

La segunda categoría es la “numerosidad de agonistas”, es decir, la gran cantidad de individuos, grupos o entes colectivos que se disponen en “actitud agonal” (p. 33). Si tenemos en cuenta que *agón* es ‘reunión; reunión para juegos públicos; certamen, competencia, lucha, concurso’⁷, la “actitud agonal” es la actitud de confrontación de esos agonistas, sea aliada o enfrentadamente. En el caso de *VJL*, el prólogo mismo ya ofrece varios agonistas: el narrador, su fuente (Menas), un grupo de peregrinos, un mendigo, un servidor. Pero más allá del prólogo, a lo largo del relato aparecen numerosos personajes, agrupables en dos tipos:

a) los que tienen contacto directo con el personaje central, tales como los empleados del palacio episcopal, ecónomos, administradores, contadores, distribuidores de ofrendas, el portador del oro, cobradores de tasas, asistentes, ujieres, secretarios, edecanes, intendentes, síndicos, hebdomadarios, chambelanes y otros miembros de los diversos rangos del clero; asimismo, innominados refugiados de la guerra, pobres, huéspedes; personajes de las anécdotas, como la dama del sueño (la Compasión, cap. 6) y otros seres oníricos; el armador de barcos y sus clientes y amigos (cap. 8), el que sufrió un robo y una viuda (cap. 9), el patricio Nicetas y sus servidores (cap. 10), Cosmas, el propietario que pretende ser diácono (cap. 11), los clérigos que se pelean (cap. 12), Jorge, el sobrino del patriarca (cap. 14), el rencoroso diácono Damián (cap. 15), los literatos Mosco y Sofronio (cap. 16, 23, 33, 37), los sepultureros (cap. 17), Modesto de Jerusalén (cap. 18), el ciudadano que le regaló un cobertor

⁴ Remitimos a la edición de Festugière, A.-Rydén, L. (1974), *Léontios de Néapolis, Vie de Syméon le fou et Vie de Jean de Chypre*, Paris: Paul Geuthner.

⁵ Véanse Giannarelli, E. (1976): “La biografía cristiana antigua: estructura, problema”, en S. Boesch-Gajano, *Agio-grafía altomedieval*, Bologna, pp. 49-67; Cavallero, Pablo (2010): “Caracterización y técnica narrativa en *Juan el limosnero*, de Leoncio de Neápolis”, *Byzantion Nea Hellás* 29, pp. 169-187.

⁶ Sobre estos comentarios personales véase Cavallero (2010), citado.

⁷ Además de ‘proceso judicial; peligro; momento crítico’ (Cf. Bailly s.v.).



(cap. 19), el monje eunuco y la muchacha (cap. 23); el piadoso que pierde a su hijo y un barco (cap. 25); el avaro obispo Troilo (cap. 27); el pueblo en general (cap. 28); los cobradores de impuestos, el deudor y el gobernante (cap. 30, 32); la mujer injuriada por el yerno (cap. 31); el patrón castigador de esclavos (cap. 34); el niño huérfano y el legista (cap. 35); el impostor que pide limosnas (cap. 36); el anciano Vitalio que fingía ser pecador (cap. 38); el mendigo insatisfecho (cap. 39); el banquero que se hace robar por su hijo para hacer limosna (cap. 40); el magistrado rencoroso (cap. 41); el alborotador y la monja raptada (cap. 50); el lector que aconseja anteponer el Reino al trabajo (cap. 51); Anastasia, la pecadora que se confiesa mediante una nota milagrosa (cap. 59); Sabino, que contempla la glorificación de Juan, y los testigos de otras visiones y milagros (cap. 60);

b) los personajes de relatos insertos en el relato, como el intendente de Chipre, el aduanero Pedro y los mendigos de allí (cap. 20), el náufrago (cap. 21), el notario del aduanero, el amigo platero llamado Zoilo, los banqueros que reconocen a Pedro esclavizado, el portero sordomudo (cap. 21); san Serafión, personaje de una lectura edificante, la viuda y los mimos ayudados por él (cap. 22); el cautivo liberado en ocasión de las liturgias (cap. 24); el monje y Porfiria, ex prostituta convertida en la monja Pelagia (cap. 50);

Es evidente, pues, por esta larga enumeración, que en el texto hagiográfico se verifica esta categoría épica: más allá del protagonista, el relato incluye numerosos agonistas que, de una u otra manera, colaboran en la conformación de la personalidad heroica de aquél y en el carácter épico de la narración.

La tercera categoría identificada por Ramos es la “vastedad” de espacios en que “discurren los acontecimientos” con “multiplicidad de escenarios” (p. 63). En *VJL* ocurre algo similar a lo que pasa, por ejemplo, en la *Iliada*, donde supuestamente los hechos transcurren sólo en Troya, en sus afueras y en el campamento pero, en ese marco, aparecen numerosísimos escenarios. Para el caso del relato hagiográfico podemos mencionar, por una parte, los escenarios en que se mueve el narrador: el santuario de Ciro y Juan, la iglesia de san Menas, la casa de Menas el informante (Prólogo); por otra parte, los lugares que frecuenta el patriarca mismo: las calles de Alejandría en general; el palacio episcopal (cap. 47, 57); la recámara personal (cap. 14) o celda (cap. 23); su sala de consistorio (cap. 1, 42); la iglesia catedral (cap. 15, 57); el atrio de la iglesia, donde Juan imparte justicia los miércoles (cap. 4); el sepulcro en construcción (cap. 17); el mercado (cap. 13); el Cesareo (cap. 19, 27); el santuario de Ciro y Juan (cap. 31); su oratorio privado (cap. 41); los oratorios de la Virgen y de San Juan (cap. 48); la iglesia de san Ticón en Chipre (cap. 59); pero, por otra parte, también hay escenarios que corresponden a los relatos: Faro, Bretaña (cap. 8), Jerusalén (cap. 18, 20),



África (cap. 20), Gaza (cap. 23), Persia, la cárcel Olvido, Chipre (cap. 24); el mar Adriático (cap. 28); el monasterio de Seridón, el Portal del Sol, la iglesia de San Metra (cap. 38). Por lo tanto, a pesar de centrar la acción en las responsabilidades de Juan como patriarca de Alejandría, el relato pone en primer plano numerosos escenarios, incluso ajenos a la ciudad-sede del Obispo.

La cuarta categoría es la “magnitud de tiempo”, marcada no sólo por la duración concreta de la acción, sino también por la actitud de espera, las actividades nocturnas, la recuperación del pasado y la presencia del futuro con trasfondo de eternidad. En el caso de la *VJL*, la acción del relato en sí dura unos diez años, desde la asunción de Juan al Patriarcado hasta su muerte; pero también se recupera, mediante breves alusiones, su vida pasada (Juan es un viudo de sesenta años), como así también la de personajes de sus relatos, la vida de Serapión y la instancia misma de recabar datos por parte de Leoncio e, incluso, las experiencias oníricas de varios personajes. Por otra parte, todo el relato apunta a que Juan ya es bienaventurado, es decir, goza de la vida eterna, a cuya obtención se exhorta.

Es quinta categoría, según Ramos, la “grandiosidad de movimiento”, doble movimiento extrínseco o físico e intrínseco o psíquico, como energía que organiza unitariamente lo múltiple. Se vincula esto con la abundancia de personajes, de lugares y de tiempo; los agonistas se mueven geográficamente pero también interiormente, en un proceso que responde por lo general al del aprendizaje hacia la conversión; tanto las desgracias cuanto las buenas acciones, anécdotas, enseñanzas y milagros apuntan a la aceptación de Dios por parte de los personajes y, particularmente, al cultivo de la misericordia como idea-fuerza que vincula todo.

La sexta categoría es la “complejidad de temas” unificados por un tema central. Obviamente, es la misericordia el tema central, la virtud de la que Juan es ejemplo. Pero en torno de ella giran la justicia, la herejía, la esclavitud, la teología, la pobreza, la avaricia, la lujuria, la ofensa al prójimo, la guerra, etc., todos temas concretizados en situaciones en las que ha de aplicarse la misericordia en la vertiente particular de la limosna.

La séptima categoría es la “universalidad de significación”, porque “los distintos temas entrañan alguno de esos problemas fundamentales de la existencia”; “la epopeya se hace universal”, como muchos géneros literarios, pero en ella “la universalidad se trasverbera de *granditud*” (pp. 107-8). Todos los temas que acabamos de mencionar para la sexta categoría responden a este universo de lo humano; la “granditud”, en términos de Ramos, radica en la extrema santidad con que Juan y algunos de sus personajes, como Pedro y Vitalio, transitan por aquéllos, con la intención de que no sólo



ellos y los demás personajes transformen su mezquindad en grandeza, sino también los lectores y oyentes, con una intención didáctica universal.

Finalmente, la última categoría es la “idiosincrasia del *epos*”, su lenguaje sencillo, “concretizante”, narrativo, “dramatológico”, “exteriorista”, “esencializador” (p. 110). En este sentido, el relato hagiográfico saca al exterior, con sencillez expresamente declarada en el prólogo, las acciones y sentimientos esenciales de los personajes, haciendo concretos sus sentimientos, pensamientos, transformaciones, empleando para ello un abundante diálogo, interior y exterior, por lo que la obra, a pesar de ser eminentemente narrativa, se llena de parlamentos o de rápidos intercambios dramatológicos.

Señala Ramos que estas ocho categorías son interdependientes y que su elemento común, la “granditud”, emana de la “supraperspectiva” del poeta, que es diferente de la perspectiva que tiene el autor en otros géneros narrativos, porque ella capta “más mundo” (p. 121). El hagiógrafo asume una perspectiva omnisciente desde la que asegura la ‘grandeza’ de su héroe, es decir, la hazaña de la santidad.

Pero a estas consideraciones, pensamos, faltaría añadirles la relativa al héroe o a la heroicidad del personaje central. El *Diccionario de la Lengua Española* (23ª ed.) define el término ‘héroe’ así: “**héroe.** (Del lat. *heros*, -*ōis*, y este del gr. ἦρως). **1.** m. Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes. **2.** m. Hombre que lleva a cabo una acción heroica. **3.** m. En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada. **4.** m. Protagonista de una obra de ficción. **5.** m. Hombre al que alguien convierte en objeto de su especial admiración. **6.** m. En la mitología antigua, el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.”

Si tenemos en cuenta estas acepciones, vemos que el héroe de esta epopeya trasvasada las cumple, pues Juan es un “varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes” (1) porque es un “hombre que lleva a cabo una acción heroica” (2) o muchas acciones, sean o no milagrosas pero sí sugerentes de su virtud; a la vez, es, en el relato, el “personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada” (3), pues enfrenta peligros y situaciones difíciles con valentía, sea resolver carencias de sus fieles como de los herejes, situaciones espirituales y materiales, incluso extremas como las derivadas de la ruina o la guerra; decisiones de justicia, de economía, de vivienda; es el “protagonista” de la obra de ficción (4), pues si bien la hagiografía tiene base histórica es una recreación literaria más que una biografía científicamente armada; este personaje es para la gente “objeto de su especial admiración” (5). Pero ya no es el semidiós de la antigüedad clásica, en el sentido de ‘hijo de un



ser divino y de un ser humano' (6), como eran los héroes de Homero o de Hesíodo⁸. Es cierto que muchas veces se considera que las hazañas de los santos-héroes como los presentados por la hagiografía son suprahumanas, aunque no divinas: el santo tiene una particular cercanía a Dios, por la que su intercesión puede lograr hechos milagrosos, de modo que tiene una misión soteriológica.

Concretamente, Juan deja admirados a cuantos lo tratan por su dedicación a la justicia; por premiar a quien lo ofende; por dar limosna material y espiritual a quien la pide, aunque no la merezca, pues ve a Cristo en él; por enseñar siempre el Evangelio, empleando el modelo de los santos y de la Sagrada Escritura; por su resignación y su confianza plena en la Providencia; por los milagros que logra mediante su intercesión.

El héroe épico clásico es un guerrero pero también un hombre de sociedad: participa de juegos atléticos (*Iliada* 23), puede tocar música y cantar (Aquileo en *Iliada* 9), puede participar de festines (*Odisea* 7: 155 ss.). Heredero de él, el caballero medieval no sólo guerrea sino que toma parte de torneos y cacerías⁹, que son instancias de lucimiento pero también de vínculo social. Entre uno y otro, el santo cristiano del tardo-antiguo y del alto-medioevo, desarrolla otro tipo de heroicidad. Como dice Delehayé¹⁰, en esta época "L'attention se partagea entre les héros qui avaient versé leur sang pour le Christ et ceux que s'étaient rendus illustres par la pratique des vertus chrétiennes". Es decir, el cristiano asume un rango heroico si cumple la hazaña del martirio, prueba última de adhesión a Cristo, o si desarrolla un grado extraordinario de virtud, notorio en sus actitudes, sus palabras y también sus milagros¹¹.

Una figura que sugiere que el santo es en realidad un guerrero, por pacífico que sea, es la de san Jorge, patrono de los caballeros medievales. Santo del mundo griego con pocos datos certeros, parece haber sido un soldado romano que decidió dejar su carrera militar para seguir plenamente el discipulado y defender públicamente la fe cristiana, por lo que fue martirizado; pero su prédica va acompañada de una especial caridad que incluye la distribución de sus bienes materiales entre los pobres, orientación cara a

⁸ Hesíodo, *Trabajos y días* 159 s.

⁹ Le Goff, J. (2008), *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris: Du Seuil, p. 93.

¹⁰ Delehayé, H. (1991), *L'ancienne hagiographie byzantine. Les sources, les premiers modèles, la formation des genres*, conférences prononcées en 1935; textes inédits publiés par B. Joassart et X. Lequeux. Bruxelles: Société des Bollandistes, p. 21.

¹¹ Fredouille, J. (1997), "Le héros et le saint", *Du héros païen au saint Chrétien. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Analyse des Rhétoriques religieuses de l'Antiquité* (Strasbourg, 1995), Paris, p. 12, destacó que el héroe pagano y el santo cristiano no son incompatibles, tienen convergencias porque hay diversos tipos de heroísmo y de santidad.



nuestro Juan el Limosnero¹². La representación de san Jorge es su famosa lucha desde el caballo blanco contra el dragón negro, que representa el mal que acosa a la gente¹³, simbolizada ésta por la mujer liberada, que bien puede ser imagen del ‘alma’ liberada: todo santo debe luchar contra el mal para construir su virtud y lograr sus hazañas, de ahí que ya san Pablo decía que se debía ser *miles Christi* y estar entrenado como un atleta¹⁴, imagen ésta que tuvo larga tradición¹⁵. Sigue habiendo, pues, un doble plano del héroe guerrero (en tanto lucha internamente contra el mal y externamente contra los hacedores del mal) y de héroe ‘social’, que se vincula con los demás en beneficio de ellos y que, en esa conexión, hace más clara su santidad, sea laico como Filáreto, monje como Hipacio u obispo como Juan el limosnero. Hasta los anacoretas, que tienen a san Antonio como modelo, ‘luchan’ contra el demonio de las pasiones en su soledad pero nunca pierden del todo el contacto con sus semejantes, para ayudarlos en lo que necesiten, sea material o espiritual¹⁶. Hasta los santos ‘locos’, que fingen locura, taradez e imprudente incivilidad, a la larga son reconocidos como santos por los beneficios que hicieron a los demás¹⁷. Por toda esta ‘lucha’, pues, tiene sentido que san Jorge, caritativo pero también soldado que lancea al dragón, sea un modelo del cristiano. En gran medida, recoge la imagen antigua y pagana del héroe pero la ‘cristianiza’¹⁸.

Frédouille (1997: 12) señala que el santo enseña la virtud en la práctica mientras que el sabio pagano lo hacía teóricamente; pensamos que no se puede generalizar esto, pues hubo sabios como Sócrates que la enseñaron también con su ejemplo y hubo santos como los llamados ‘locos’ que la ocultaron por humildad. La diferencia entre uno y otro radica en la motivación para la práctica de la virtud o para el martirio, que en el caso del santo es concretamente el amor a Dios, no ideales humanos. Un Séneca puede suicidarse; un santo, jamás, pero sí afrontar el martirio como testimonio cristológico, no como desesperación u obstinación. Un héroe era adorado por obrar bienes para su terruño por propio poder; el santo no es más que un intercesor ante Dios, por eso se lo venera. Quizás estas diferencias y el peso pagano que podía tener el término ἥρωες (y su laicización en Occidente) hicieron que los Padres griegos no lo

¹² Sobre san Jorge, Cf. Llopis, J. (2001), *San Jorge, el gran mártir*, Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica. Véase también Le Goff, J. (2008), *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris: Du Seuil, p. 97.

¹³ Sobre el ser negro como representación del diablo o del mal, parece remontarse literariamente a Bernabé, *Carta 4:10* (ὁ μέλας, “en efecto, para que el ‘negro’ no tenga intromisión...”) y 20:1 (“el camino del ‘negro’ es tortuoso y lleno de maldición”). El diablo se le aparece a Antonio bajo el aspecto de un niño negro: Atanasio de Alejandría, *Vida de Antonio* 6. En la *Vida de Simeón el loco* aparece como un hombre bajo y negro (154: 2 ss.) o como un etíope, la muerte (165: 15 ss.) o como un perro oscuro (150: 1 ss.). En *VJL* aparecen etíopes como ángeles del mal o demonios (20: 50; 37: 130).

¹⁴ Cf. *1 Corintios* 9: 26. San Agustín (*De civitate Dei* 10: 21) señala que el mártir es un héroe que ha vencido a las “potencias del aire”.

¹⁵ Por ejemplo así llama Teodoreto de Cirro a los personajes de su *Historia monachorum*, “excelentes varones y atletas”, pero no ‘héroes’.

¹⁶ Véase la *Vita Antonii* de Atanasio.

¹⁷ Véase la *Vida de Simeón el loco*, de Leoncio y los demás ejemplos de este tipo particular.

¹⁸ Sobre los paralelismos entre héroe y santo, es un hito BIELER, L. (1967), *Θεῖος ἀνὴρ. Das Bild des “göttlichen Menschen” in Spätantike un Frühchristentum*, Darmstadt (orig. Wien, 1935).



emplearan para sus personajes santos. En el diccionario patristico de Lampe no hay entrada para este término; en el diccionario bizantino de Sophoclés, sólo se remite a Dionisio de Halicarnaso; el de Trapp incluye compuestos, pero no el término simple; el *Méga léxikon* de Dimitrakos señala las acepciones clásicas e, incluso para el sentido de ‘bienaventurado’ respecto de la persona muerta, cita a Alcifrón y Heliodoro. Esto parece sugerir que se percibía más la diferencia que la ‘adaptación’ implicada en el santo respecto del héroe. Así como el NT vino a sumar la Gracia a la Ley para elevarla, el santo ‘eleva’ al héroe al poner en la base y en el objetivo de su heroísmo una exigencia espiritual.

Si retomamos los dos enfoques, el de las “categorías” y el del héroe, nos parece claro que este tipo de relato hagiográfico constituye una forma cristiana de la ‘epopeya’ clásica. Este trasvasamiento (que Curtius llamó “transacción” entre la épica clásica y la literatura cristiana¹⁹), ha sido estudiado más en el ámbito latino occidental y en ese estudio se han señalado diferencias con la épica clásica. Por ejemplo, antes de Prudencio, la vida del héroe no concluye con el ascenso al cielo²⁰; en la epopeya cristiana, el héroe carece del individualismo de un Aquileo, de un Odiseo o de un Jasón y, en cambio, profundiza la vertiente de beneficio social que ya está en Héctor o en Eneas, pues no busca solamente la propia salvación eterna sino también la de los demás; el héroe clásico no tiene poder de intercesión ante la divinidad, como sí lo tiene el santo.

Juan el limosnero nunca es llamado ‘héroe’. Sin embargo, Leoncio le aplica numerosos adjetivos en grado superlativo: δικαιοτάτος Χριστοῦ μιμητής (1: 15), ‘justísimo imitador de Cristo’; πρώτατος ποιμήν 30: 10, “dulcísimo pastor”; συμπαθέστατος (11: 55), ‘muy compasivo’; ἀγιώτατος (11: 4, 24), ‘santísimo’; ellos son la forma lingüística mediante la cual se plasma la adaptación del héroe pagano en el santo cristiano, en la medida en que sugieren el “grado heroico” de las virtudes, que la Iglesia requiere para la canonización de sus fieles. Incluso se le dice θεῖος (6: 6), ‘divino’, término poco comúnmente aplicado al santo y no registrado en la forma latina *divus* para esa aplicación²¹. Éstos y otros adjetivos positivos aparecen con la frecuencia y el carácter de los epítetos típicos de la épica²². Si bien se dice que Juan no tiene conocimientos retóricos ni facilidad oratoria, como muchos santos,

¹⁹ CURTIUS, E. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, p. 653.

²⁰ Florio, R. (2001), *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, p. xiv.

²¹ FREDOUILLE, J. (1997), “Le héros et le saint”, *Du héros païen au saint Chrétien. Actes du Colloque organisé par le Centre d’Analyse des Rhétoriques religieuses de l’Antiquité* (Strasbourg, 1995), Paris, p. 22. Recordemos, sin embargo, que el emperador era considerado ‘divino’, como los césares romanos: véase Teja, R. (1999), *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid: Trotta, p. 44.

²² Véase ahora, por ejemplo, Camerotto, A. (2009), *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell’epica greca arcaica*, Padova: Il Poligrafo, p. 83.



su sabiduría es la que deja estupefactos a los mundanos²³, quizás como un Heracles, quien es más fuerza que sutileza intelectual.

No negamos, por supuesto, que la hagiografía bizantina tenga influjos de otros géneros, hecho casi constante en todos los procesos de transformación en el campo de la literatura. Influyeron en ella, al menos, la biografía y el discurso laudatorio²⁴; es cierto que algunas variantes de la hagiografía, como las *passiones*, suelen tener más clara la adaptación del ‘combate’ del guerrero²⁵. También sabemos que la épica tuvo una continuidad ‘bíblica’ en Juvenco y una reelaboración cristiana desde Prudencio²⁶; y una continuidad ‘bélica’, más tradicional, representada por el *Digenís Akritas* en Bizancio y el *Waltharius* en el mundo latino, ambas gestas con elementos populares. Creemos, sin embargo, que a pesar de las diferencias estructurales (como por ejemplo el marco de discurso retórico dado al relato hagiográfico o la ausencia de fórmulas) y a pesar de las diferencias de contenido (sobre todo, la motivación de la lucha del santo), la hagiografía bizantina recoge aquella “supraperspectiva” de la épica griega antigua y le da una impronta cristiana recreando, con la tradición propia de la literatura antigua, un nuevo género narrativo-heroico sobre bases conocidas y aceptadas, incluyendo un ingrediente legendario; pero género nuevo para un mundo nuevo²⁷. En el caso concreto de *Juan*, sobre versiones orales se narra premeditadamente²⁸ por escrito una ‘gesta’ (κλέα ἀνδρός), en un relato popular y fundante sobre la misericordia, y se propone un ‘héroe’ para que sea imitado.

²³ Como ocurre con los santos ‘locos’; véase *I Corintios* 1: 25, “pues la tontera de Dios es más sabia que los hombres”; *I Corintios* 3: 18-19 “si alguien cree ser sabio entre nosotros en esta era hágase tonto (*morós*) para llegar a ser sabio; pues la sabiduría de este mundo es tontera (*moría*) para Dios”; *I Corintios* 4: 10 “nosotros (los apóstoles) somos tontos (*moroi*) por causa de Cristo”.

²⁴ Así lo señaló para la hagiografía castellana medieval Baños Vallejo, F. (1989), *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, pp. 111-2. Sobre diversas opiniones respecto del ‘género’ hagiográfico, véase CAVALLERO, P. (2009), Leoncio de Neápolis, *Vida de Simeón el loco*, Buenos Aires: UBA, pp. 9-10. Cf. Giannarelli, E. (1976) “La biografía cristiana antigua: strutture, problemi”, en S. Boesch-Gajano, *Agioграфия altomedievale*, Bologna, pp. 49-67; Cox, P. (1983), *Biography in Late Antiquity*, Berkeley: Univ. of California Press; Momigliano, A. (1986), *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*, México: FCE.

²⁵ Cf. Longo, A. (2004), “Vite, passioni, miracoli dei santi”, en G. Cavallo ed. *La cultura bizantina*, vol. I de *Lo spazio letterario del medioevo*. 3. *Le culture circostanti*, Roma: Salerno, pp. 194 ss.

²⁶ Ver por ejemplo Charlet, J. (1980), “L’apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l’épopée antique: Prudence précurseur de l’épopée médiévale”, *Bulletin Budé* juin 1980/2, pp. 207-217; Deproost, P. (1997), “L’épopée biblique en langue latine. Essai de définition d’un genre littéraire”, *Latomus* 56, pp. 14-39.

²⁷ “...los cambios experimentados por los pueblos con sus héroes acarrear modificaciones a las características del género en que tal interacción se expresa”, Florio, R. (2001), *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, p. xviii). Sobre lo legendario en *VJL* véase Cavallero, P. (2011), “Leyenda e historia. La construcción literaria de la figura de Juan el limosnero por Leoncio de Neápolis”, en A. Guance, ed. *Legendario cristiano. Creencias y formas de espiritualidad en el mundo medieval*, Buenos Aires, CONICET, en prensa.

²⁸ Sobre lo ‘tradicional’ y la ‘premeditación’, Cf. Camerotto, A. (2009), *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell’epica greca arcaica*, Padova: Il Poligrafo, pp. 14-15.



Bibliografía mencionada:

Baños Vallejo, F. (1989): *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo.

Bieler, L. (1967): *Θεῖος ἀνὴρ. Das Bild des "göttlichen Menschen" in Spätantike un Frühchristentum*, Darmstadt (orig. Wien, 1935).

Camerotto, A. (2009). *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova: Il Poligrafo.

Cavallero, P. (2009) *et alii*. Leoncio de Neápolis, *Vida de Simeón el loco*, Buenos Aires: UBA.

Cavallero, P. (2010). "Caracterización y técnica narrativa en *Juan el limosnero*, de Leoncio de Neápolis", *Byzantion Nea Hellás* 29, pp. 169-187.

Cavallero, P. (2011). "Leyenda e historia. La construcción literaria de la figura de Juan el limosnero por Leoncio de Neápolis", en A. Guiance ed. *Legionario cristiano. Creencias y formas de espiritualidad en el mundo medieval*, Buenos Aires: CONICET, en prensa.

Charlet, J. (1980). "L'apport de la poésie latine chrétienne à la mutation de l'épopée antique: Prudence précurseur de l'épopée médiévale", *Bulletin Budé* juin 1980/2, 207-217.

Cox, P. (1983). *Biography in Late Antiquity*, Berkeley: Univ. of California Press.

Curtius, E. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE.

Delehaye, H. (1991). *L'ancienne hagiographie byzantine. Les sources, les premiers modèles, la formation des genres*, conférences prononcées en 1935; textes inédits publiés par B. Joassart et X. Lequeux. Bruxelles: Société des Bollandistes.

Deproost, P. (1997). "L'épopée biblique en langue latine. Essai de définition d'un genre littéraire", *Latomus* 56, pp. 14-39.

Festugière, A.-Rydén, L. (1974). *Léontios de Néapolis, Vie de Syméon le fou et Vie de Jean de Chypre*, Paris: Paul Geuthner.

Florio, R. (2001). *Transformaciones del héroe y el viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Florio, R. (2002). *Waltharius*, edición revisada, introducción, comentario y traducción castellana, Madrid, CSIC.

Fredouille, J. (1997). "Le héros et le saint", *Du héros païen au saint Chrétien. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Analyse des Rhétoriques religieuses de l'Antiquité* (Strasbourg, 1995), Paris, pp. 11-25.

Giannarelli, E. (1976). "La biografía cristiana antigua: strutture, problemi", en S. Boesch-Gajano, *Agiografia altomedievale*, Bologna, pp. 49-67.



Le Goff, J. (2008). *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris: Du Seuil.

Llopis, J. (2001). *San Jorge, el gran mártir*, Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica.

Longo, A. (2004). “Vite, passioni, miracoli dei santi”, en G. Cavallo ed. *La cultura bizantina*, vol. I de *Lo spazio letterario del medioevo. 3. Le culture circostanti*, Roma: Salerno, pp. 183-227.

Momigliano, A. (1986). *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*, México: FCE.

Ramos, O. (1988). *Categorías de la epopeya*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Teja, R. (1999). *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid: Trotta.



Estructura kairológica en la simbólica épica de la obra 338.171 T.E de Victoria Ocampo

Rosalía Hilda Centeno de de Hoyos
Universidad Nacional de Cuyo

La literatura argentina reconoce en la figura de Victoria Ocampo (1891-1979), primera mujer en acceder a la Academia Argentina de Letras y fundadora de la reconocida revista “Sur, como un momento imborrable en la cultura argentina Sin duda, ya en su carácter anidaban los horizontes épicos, que algún día florecerían en una obra que signaría su existencia. El año de 1942, editada por la editorial Sur, señala la aparición de una no muy extensa, pero singular obra suya, que comienza a gestarse cuando el destino pone en sus manos un libro especial. Este relatava la hazaña de un enigmático inglés cuyo sueño frustrado, fuera la unidad de la nación árabe. El adalid de la rebelión árabe contra los turcos, era el coronel Thomas Edward Lawrence, más conocido como “Lawrence de Arabia”. Este personaje histórico, más allá de la leyenda, se había proyectado al mundo, no sólo como audaz conductor, sino también como arqueólogo y escritor de una obra de gran envergadura denominada “Los Siete Pilares de la Sabiduría”.¹ Luego de traducirla al castellano, hondamente impresionada por la personalidad de su autor, concibe la idea de escribir una obra dirigida, a conservar la memoria de su legado espiritual. Aquel que, sin duda había sido el motor de su magna obra guerrera, la que lo habría proyectado a la inmortalidad, y que yacía oculto en la vastedad de los “Siete Pilares”

Los avatares del tiempo impidieron que esta empresa, que hubiera enriquecido las letras argentinas llegara a la luz. Para la posteridad sólo quedaron las páginas que a continuación serán objeto de nuestro estudio, y que estaban destinadas a ser la introducción de esa obra mayor.

La llamó “338171 T.E”². El título no carece de justificación. Sólo un número, respetando el afán de olvido y anonimato, deseado por Lawrence. En efecto, ya en territorio inglés, lejos del escenario de sus batallas, había querido ocultar su identidad, ingresando en un oscuro regimiento de tanques. Allí se ocultaba en el bajo el anonimato que le proporcionara un mero número militar. También le

¹ LAWRENCE, T.E. “Seven Pillars of Wisdom”: London, by Jonathan Capel. trad. OCAMPO, Victoria (1944) Bs.As.Sur.

² OCAMPO, Victoria, (1942): “338171 T.E”, Bs.As. Sur.



llamó “T.E”, como había solicitado, porque así había solicitado le llamaran sus amigos más íntimos.

En la portada de su primera edición, bajo, dicho título, en audaz diseño, enseñorean el mismo, dos curvas espadas árabes. Dos curvas espadas del desierto, cuyo destinado oficio, pareciera ser el de avisados cancerberos, que impidieran los accesos a la comprensión de la obra a la que, con tal fuerza, preceden. Posteriormente, la historia personal de la autora registraría que el simbolismo épico, en ella impreso, trascendería aún los infinitos márgenes de su obra. En forma de prendedor, ajustado a la solapa de su traje, las dos espadas la acompañarían a través del tiempo, hasta el final de su vida, como un permanente recordatorio de una original alianza espiritual. El símbolo épico, ha iniciado así una travesía que se inicia en el desierto, se instala en la obra de arte literaria y se traspasa a la memoria y al recuerdo en la íntima unidad de dos existencias. De tal modo que dilucidar su significado implica también ahondar en la oscura urdimbre de tal alianza espiritual.

El cumplimiento de tal fin, implica retomar caminos hermenéuticos que impulsen a pensar el símbolo épico y la obra literaria subyacente, así como la experiencia artística que lo promueve, desde una perspectiva filosófica. Ya que es tema de la filosofía del Arte, justamente la búsqueda del significado oculto bajo la superficie sensorial del arte, que en este caso, yace bajo la imagen simbólica. Esto es posible dado que caracteriza a la imagen ser, siempre más que sí misma. El símbolo de las dos espadas, que se resguarda en la quietud vacía de la imagen, oscura cifra de la obra, por ello, puede ser caracterizado como “un modelo operativo de crear significados a partir de su vacío de ser”³. Por su vacío de ser, el símbolo de las dos espadas cruzadas, constituye una siempre reiterada y renovada, posibilidad de interpretación, dada la característica de circularidad y apertura de toda obra de arte³. Y, por su poder de síntesis, permite iniciar una travesía hermenéutica, hacia la búsqueda del “*quid propium*, de la artista. De aquello que la define en lo profundo de su espíritu, es decir de su experiencia, reflejada en su obra, pues la obra de arte y su creador constituyen una unidad de sentido⁴.

Finalmente, indagar por esta oculta significatividad subyacente en la imagen simbólica, implica, no sólo preguntarse por el núcleo esencial de su entidad, es decir, por la peculiaridad de la experiencia poética de la autora, que así lo conjura. Sino también, acompañarla hacia los

³ ALBIZU, “*Sterb und Werden*” inéd.pp. 11

⁴ ALBIZU, E. (2000) “*Verdades del arte*”: Bs.As.Baudino Edit.pp.256



intrincados ámbitos de su propia auto comprensión, que sondea e inquiere el origen de su propio acontecer estético. Por ello sostiene Albizu “hay una filosofía del arte en cada artista. Toda obra lograda, añade, es en cierto medida, aún por definir, una exégesis ontológica de la misma”⁵. Por esta razón, la filosofía puede asumirse como marco aperceptivo formal, necesario pero implícito de cada obra”, porque su objetivo se dirige a indagar el significado más profundo, aquello por lo cual la obra está abierta al fundamento de lo real. Para alcanzar dicho horizonte es necesario, sin embargo, calar en lo hondo de su lógica operatoria, que es su ley genética⁶ teoría aportada por la “Estética de trama y urdimbre” de Edgardo Albizu.

II-El nivel simbólico: tercer plano del significado en la dialéctica estructural de la obra “338171 T.E.”

La obra de arte, sostiene Albizu está configurada por cuatro planos de significantes, que configuran la "trama “y otros tantos del significado o” urdimbre”. La obra es la totalidad de ese movimiento configurador⁷, que se inicia desde un material pre significativo. El nivel simbólico, por su parte, en la “Estética de trama y urdimbre”, constituye el tercer nivel de significado. En una apretadísima síntesis, en la obra “338171 TE.”, el nivel previo de material pre- significativo se condensa, en algunos casos en una idea, una voluntad de hacer, de dar forma a algo, que en Victoria nace en “*un camino de Francia, entre París y Reims*”. Allí, en esos perdidos senderos, se encuentra con Roger Callois. Se gesta un proyecto que consideran, por su complejidad, ninguno puede abarcar en soledad. Hay de por medio una profunda admiración por un hombre y un libro que lo impulsa hacia las cumbres de la genialidad.

Para concretarse, la idea requiere a su vez de un código formal en donde pueda aposentarse este nivel manifiesto de significado y así poder ingresar al primer nivel del significativo, es decir de la trama. Victoria lo expresa: el resultado de este encuentro germina en la idea de una obra cuya composición (primer nivel de significado T1) sería producto de una cooperación espiritual entre los amigos de Lawrence y que resultaría en *una obra análoga (a la escrita por el hermano de Lawrence) con la colaboración de un grupo de amigos póstumos, amigos de lo que dejó de sí mismo en “Los Siete Pilares de la Sabiduría y en sus Cartas.”*

⁵- ALBIZU, E. (2000) “*Verdades del arte*,” *op.cit.* pp.156

⁶ Ibidem. pp 150.

⁷ Ibidem. pp.154..



”Estas páginas no son más que una preparación de ese proyecto, una primera introducción a esa obra, “que, señala, sólo “puede nacer de una cooperación espiritual”.”⁸

Por su parte, los” motivos” que originarían su forma, que anuncian el primer nivel de significado, se centrarían en dar paulatina forma a una historia que reflejaría mucho más que un triunfo o un fracaso de las armas:” *he querido, afirma, sobre todo seguir el desarrollo de un conflicto moral cuyo “crescendo” no fue interrumpido más que por la muerte.*⁹

El segundo nivel del significante (T2), de la teoría de trama y urdimbre, nos habla de aquellas fuerzas vitales “de carácter epocal unas, otras producto de una experiencia, personal y por ello, intransferible, incluso carnales, otras, como sostiene Barthes¹⁰, que están mucho más allá de lo meramente formal. Victoria las reconocería:

”Soy una autodidacta, francotiradora en el terreno de las letras. Estas características provienen de haber nacido en las postrimerías de la época victoriana. Era un hándicap tremebundo para la mujer.” Pero, aún en ellas y sus condicionamientos, triunfa su particular convicción:”*yo sé que mi obra no es otra cosa, no tiene otro sentido ni otra razón de ser. Es resultado de una necesidad muy intensa y siempre renovada de admirar, de querer. De no haber habido en el mundo hombres (digo hombres) dignos de este admirar y este querer míos, muy otra hubiera sido mi vida. Ellos me han ayudado en mi lucha y ni siquiera he necesitado siempre su presencia física. Con los vivos y los muertos estaba no solo en comunicación, sino en comunión. Nunca tan pocos hicieron perdonar tantas cosas a muchos.”*¹¹ Se trata de un encuentro en las profundidades de la intersubjetividad, particularidad que impregna su obra y se traduce como particular síntesis personal, en el carácter testimonial que asume (T.2”). Por ello, el estilo que no se aprende, ni se crea; sino que por el contrario, se desarrolla y se elabora, en Victoria Ocampo, se manifiesta como *una comunión espiritual*”. Comunión espiritual que se va anundando en esa travesía ignota, prodiga en ocasiones de encuentro, que Victoria desanda en cada página de los “Siete Pilares”.

⁸ OCAMPO, Victoria, (1942): op.cit.pp.14.

⁹ OCAMPO, Victoria, (1942): op.cit.pp.17

¹⁰ ALBIZU, E. (2000) “Verdades del arte”,op.cit.pp.155

¹¹ JURADO, ALICIA (1980) “Victoria Ocampo y la condición de la mujer” en “Homenaje a Doña Victoria Ocampo” “Boletín de la Academia Argentina de Letras”, t.XLV-Nº175-178, enero –diciembre 1980, Bs. As., pp.288



En efecto, *a través de sus preferencias*, señala la escritora, *los vivos y los muertos nos hacen señales para que podamos reconocerlos,.... Pero esas señales están cifradas y no captamos su mensaje sino cuando conocemos la clave.*¹²

Las preferencias, llave de acceso al encuentro intersubjetivo, porque la escritora, para su pesar, no conoce personalmente a Lawrence, sólo de oídas llega a ella la fama del joven aventurero. Una mesa compartida en un comedor inglés la tranquiliza. El haber compartido con gente que habiéndolo conocido, solo rescataron de él una vaga descripción, le hizo comprobar que *“otros habían tenido la desgracia de verlo sin encontrarse con él.”* Era preferible afirmaba la escritora, *“no haberlo visto y haberlo encontrado.”* *“Nos hemos encontrado*, señala marcando los fundamentales hitos de esta historia, *en los libros, en la música que prefería , pero sobre todo en la llanura, en esa llanura donde él se perdía y se buscaba y que pronto se convirtió para él en un desierto”.*¹³

Poco a poco, la trama experiencial de la escritora, conjunción afortunada de estilo, motivos, historias, formas culturales, muestra una materia poética que se ciñe en torno a una imagen que hace del espacio su “Leit motiv”: la inmensa llanura desértica. Es necesario horadar su superficie sensorial .El desierto, cotidiano y ralo, que destaca el valor de cada hombre, emana y alberga una compleja red de significaciones. Estas se hunden en la profundidad de los principios metafísicos. Afectan al permanente movimiento de la conciencia y su búsqueda incesante de identidad e inherente reconocimiento. A sus relaciones con el mundo, con la verdad, con presencia o ausencia de los dioses.

“El hechizo que tienen para nosotros ciertos lugares no proviene de su hermosura o de su riqueza, sino de una misteriosa relación; el carácter, las dimensiones que hallamos en ellos son como el reflejo del paisaje interior que se enciende en nosotros cuando nuestros ojos , cerrados o abiertos , se vuelven ciegos a cuanto nos rodea. Y a veces, la atmósfera intercambiable de esas dos regiones, distintas idénticas, conculca en términos tan precisos que ya no sabemos cuál de las dos es copia de la otra”

¹² OCAMPO, Victoria, (1942), op.cit.pp.16.

¹³ OCAMPO, Victoria, (1942), op.cit.pp.12.



Sin embargo, en la inmensidad resultante de estas vastas extensiones, reflejo de la propia interioridad, el peligro acecha: *”en esas vastas extensiones sin relieve, el centro nos persigue, sea cual sea la dirección de nuestros pasos. No podemos evadirnos...Nosotros mismos somos el centro...la sombra de una nada borrada por el sol”*.¹⁴

La reflexión alcanza así profundidades propiamente filosóficas, profundidades que el símbolo encubre. No otra cosa que el fáustico esfuerzo de la conciencia moderna de alcanzar su ignota centralidad, su punto referencial. Como señala Albizu, “el carácter fáustico del pensamiento moderno se cifró en las diversas estrategias con las que intentó llegar a su propio centro, al centro del espíritu, además de convertir a la naturaleza en su mundo”¹⁵ Por su parte, el modelo moderno para pensar la centralidad es la autoconciencia. Esta nos remite a cierto centro vacío, “núcleo de la identidad de cada individuo, concepto funcional a partir del cual se construyen figuras de sujetos epistémicos y prácticos. Ocampo, por su parte, piensa poéticamente en “338171 T.E”, el esfuerzo titánico de una conciencia por transparentar su autoconocimiento y proyectar su vocación histórica y artísticamente, en el mundo. Inefable vocación que aúna el poder y el ansia de ser. De cuya concreción podría cabalmente afirmarse: “pienso desde la conciencia que piensa, gozo desde la conciencia que goza, puedo en tanto lo pensado y lo gozado sostienen *mi ser*”²³ Desde ese centro que goza y piensa, Ocampo se interroga: *“condenados a ese centro, que nos inmoviliza sin matar nuestro ímpetu, somos libres de recorrer a nuestro antojo esa extensión con su marca creciente de soledad. Libres, ¿pero libres para qué?*

Victoria alcanza en estas palabras el radical núcleo poético pensante de su obra y de su propia experiencia personal. El pensar poetizante, a partir de ahora, requiere y se abre a un nivel aún más profundo de especulación, un nuevo centro del pensar y del poetizar, cuarta y última etapa de la “Estética de trama y urdimbre”, cuyo desarrollo temático excede estas reducidas páginas. Mientras tanto, en este tercer nivel, el espacio infinito que yace entre las dos espadas, obra como acabado escenario, fluyente encuentro propicio (es decir kairológico) entre ambos escritores. En el potencial evocador del desierto nacen los principios metafísicos vigentes en la obra. En él se origina la honda intersubjetividad que enlaza dos existencias, tan lejanas como equidistantes cardinales. Desde allí el mundo deja, por un momento de reflejar la noche oscura de la autoconciencia moderna, que hace de sí su propio y vacío principio. Esto es porque, desde su confluencia ambos escritores

¹⁴ OCAMPO, Victoria, (1942), op.cit.pp.15.

¹⁵ ALBIZU, E. (2011) “*Topología de lo sagrado*” en “*Imago Agenda*”Nº150.Bs.As.junio 2011.pp.57-59.



apelan, en la universalidad del símbolo épico, a la memoria universal: Mnemosyne. Aquella, que en el despertar de la conciencia, en el recuerdo del ser, canta el lenguaje primordial, el *epos*. Desde allí exige el retorno a su célula originaria, más allá del tiempo, aún del ocaso. Mnemosyne aspira a la eternidad, así lo requiere Lawrence en el epígrafe que domina su obra. Así lo reconoce Victoria en el símbolo que la identifica.

Libre, por ello, de la corrupción de lo presente, el símbolo épico evocado por el poeta, responde no a una memoria subjetiva, sino a una fuerza cósmica de recordar, que supone latiendo en el universo. La *Mneme* no es la reminiscencia del individuo sino un poder elemental, que en su seno reúne las diferentes temporalidades. Desde la vocación de eternidad, que el símbolo concentra, el legendario coronel inglés y la desconocida escritora argentina, constituyen, definitivamente, el mundo, no como naturaleza, sino como ámbito propicio al encuentro interexistencial. Tal es la estructura kairológica que impregna la naturaleza feraz del símbolo épico. En la imagen de las dos espadas cruzadas, encontrara su definición más recóndita, la enigmática identidad de la escritora argentina.

Conclusión

El simbolismo épico en la obra "T.E 338171" de Victoria Ocampo, la gran escritora argentina, constituye la cifra original que, desde las más raigales honduras de su identidad, la califica y precisa. Más allá de la fuerza y poder evocador que le son propios a su naturaleza, el símbolo épico, reúne el tiempo desde sus lejanos puntos extáticos, desde el amanecer hasta el ocaso. Por ello, desde los horizontes hermenéutico-filosóficos, que enmarcan el carácter de este estudio, es posible reconocer, a partir de su presencia- ausente, la emergencia de un espíritu en busca de su auto transparencia. Autotransparencia que, en la particularidad de esta obra, emerge como encuentro propicio en el que dos temporalidades constituyen el mundo como interexistencial. Desde dicha estructura kairológica, el pensamiento revierte sobre sí mismo en numerosas perspectivas, en muchos tiempos y en muchas existencias. Tras ellas, Victoria Ocampo, la escritora que se instala en su obra "338171 T.E" como privilegiado testigo del arte, encuentra en el símbolo épico su audaz definición. Finalmente será éste, el que en su franquía y cerrazón, constituya la clave especular de su inefable identidad personal; proyectando un mundo, cuya destinación y efectucción, se manifiesta, en él, como una trascendente estructura kairológica.



Bibliografía

ALBIZU, E.(2011) "Topología de lo sagrado" en "Imago Agenda".N°150, Bs.As. , junio 2011.

ALBIZU, E.(2000), "*Verdades del arte*", Bs.As.Baudino Edit.pp.256.

JURADO, ALICIA (1980) "*Victoria Ocampo y la condición de la mujer*" en "*Homenaje a Doña Victoria Ocampo*" "Boletín de la Academia Argentina de Letras", t.XLV-N°175-178, enero – diciembre, Bs. As.Arg. Fac.Fil. y Letras, UNCuyo.

LAWRENCE,T.E."Seven Pillars of Wisdom":London ,by Jonathan Capel.trad.

OCAMPO ,Victoria (1944) Bs.As.Sur.

OCAMPO,Victoria,(1942), "338171 T.E"Bs.As.Sur.



La construcción del héroe en *Eneida*

Marcela Inés Coll

Universidad Nacional de San Juan

I- Introducción

Sabemos que la literatura latina ha sido considerada tradicionalmente como simple imitación o continuación de la literatura griega. Esta valoración, un tanto reduccionista y descalificadora, puede ser complejizada a la luz de los conceptos de intertextualidad y dialogismo que nos permitirán pensar a los escritores romanos como unos de los primeros en realizar una relectura de la literatura, ya clásica entonces, de los griegos.

En este trabajo nos proponemos:

- en primer lugar, abordar algunos aspectos de *Eneida* en tanto reescritura de la epopeya homérica y la resignificación que opera a partir de los rasgos dominantes del género en función de una cosmovisión otra, diferente.
- entre estos rasgos de la épica, nos detendremos especialmente en la figura del héroe. Analizaremos cómo la construcción del héroe virgiliano responde a preocupaciones muy diversas a las de los héroes homéricos, para lo cual rastreamos las marcas constitutivas que caracterizan a la figura heroica en Eneas a partir del discurso de los otros personajes y del narrador, lo que nos posibilitará dimensionarla función social específica que desempeña en el marco de la cultura latina de la época de Augusto.

II- Una épica artificial

Entendemos que las relaciones entre la construcción de *Eneida* y la época de Augusto son muy estrechas, prácticamente indisolubles. No obstante, la carga simbólica que esta obra posee ha suscitado las más variadas interpretaciones que se podrían sintetizar en dos vertientes opuestas fundamentales: Virgilio como acólito del régimen de Augusto; o Virgilio como opositor velado del mismo.

Un breve racconto de la génesis de *Eneida*: recordemos que esta epopeya resulta de una necesidad de Augusto por afianzar y legitimar las raíces del imperio, y de esta manera exaltar su grandeza y su accionar, como así también lograr la trascendencia a través del arte, en este caso la literatura. Por esta razón solicita al ya consagrado poeta la redacción del gran poema nacional. Este pedido es



aceptado por Virgilio quien se dedicará a su elaboración durante los últimos 11 años de su vida, para lo cual recurrirá y fusionará las más diversas fuentes para alcanzar su cometido.

Es entonces pertinente para trabajar el primer objetivo propuesto, recurrir a una cita de Borges, del prólogo a su biblioteca personal que dice:

“La *Eneida* es el ejemplo más alto de lo que se ha dado en llamar, no sin algún desdén, la obra épica artificial, es decir la emprendida por un hombre, deliberadamente, no la que erigen, sin saberlo, las generaciones humanas. Virgilio se propuso una obra maestra; curiosamente la logró. Digo *curiosamente*; las obras maestras suelen ser hijas del azar o de la negligencia.”

Destacamos la expresión de *épica artificial*, también llamada histórica o literaria. Claro está que la obra de Virgilio se aparta de un concepto de la épica propiamente dicha, natural o tradicional como género. Obviamente, no resulta de la expresión popular y colectiva de una comunidad, en el momento de la formación de un pueblo en busca de su identidad, que canta las hazañas de un héroe, que es cabeza o símbolo de un pueblo, y que está destinada a la transmisión oral.

Su técnica narrativa, su estilo, su trabada y compleja estructura compositiva nada tienen que ver con una composición espontánea, destinada a la transmisión oral. Virgilio pone en juego una verdadera preocupación por la forma de la expresión, la dinámica de la narración, la caracterización de los personajes. Observamos una clara conciencia de escritor y de la importancia de la narración, tanto que algunos especialistas consideran que se acercaría más a la moderna novela. Su técnica de escritura, la alternancia de cantos pares e impares, los cambios de puntos de vista, ponen de manifiesto un organicidad digna de un trabajo fino y sostenido. Además, aparece en el momento de máximo esplendor de la cultura romana.

Múltiples y conocidos son los estudios que comparan y rastrean las semejanzas y los elementos que Eneida retoma, de epopeyas anteriores tanto del mundo griego como del latino: Homero, Livio Andrónico, Enio, Nevio.

Los ecos homéricos son evidentes, también los modelos latinos que lo precedieron, mas las relaciones con la épica griega y la primitiva latina deben ser observadas a la luz de las



preocupaciones formales de Virgilio, en función de las preocupaciones ideológicas, en consonancia con su aquí y ahora.

Por eso preferimos hablar de reescritura más que de imitación. Al respecto nos pareció interesante la propuesta de Fernández Corte en donde sostiene que “a más materiales históricos y ajenos (a la épica tradicional), más esfuerzo por reforzar la apariencia homérica” (Fernández Corte, 1997:184-185), en otras palabras, mientras más cerca de Homero en lo formal, la propuesta es más innovadora desde lo histórico-cultural-ideológico. Lógicamente, nuestro poeta necesita que su lector tome distancia en lo temporal, se aleje de las vicisitudes de su entorno, para que de esta manera no sólo se haga posible una expresión indirecta y simbólica de los enfrentamientos del presente y de su vencedor, sino también se logre el consenso en el plano valorativo de toda la comunidad a la que iba dirigida la obra, de acuerdo con su propósito (cfr. Fernández Corte). Por tanto, parece natural que el escritor tomara leyendas acerca de la fundación de Roma por todos conocidas y aceptadas, y de esta manera poder referirse y ensalzar al régimen de Augusto de manera sesgada.

Entonces, podríamos afirmar que se patentizan como rasgos distintivos de la epopeya latina el intento de narrar épicamente (míticamente) hechos que pueden parecer alejados en el tiempo en que escribe el poeta, pero que en realidad asimila con hechos de su tiempo. No se nos escapa, por ejemplo, la identificación que podría realizar un lector de la época entre las reinas extranjeras Dido y Cleopatra.

Asimismo, por el hecho de ser parte de esa historia que simboliza en el poema, el narrador se involucra discursivamente en el relato, aparece su subjetividad al dejar su impronta en lo narrado, su valoración frente a los hechos o personajes. Ya en el primer verso aparece la primera persona, en el verbo *Cano* y más adelante cuando se refiere a la musa: *Musa, mihi causas memora*. Ejemplos de esta subjetividad son también la presencia de adjetivos valorativos (*infelix Dido*), las interjecciones (*Heu, vatum*), exclamaciones.

Finalmente la conciencia de escritor cuyo ejemplo emblemático sería *Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt, nulla die sum quam memori vos eximet aevo*: ¡Felices ambos! Si algo pueden mis versos, perpetuamente viviréis en la memoria de los hombres, exclamación proferida después de la muerte de Niso y Euríalo.



III- Eneas, nuestro héroe

Como mencionamos al principio, de entre los elementos constitutivos de la épica, nos detendremos en la configuración del héroe virgiliano.

En esta instancia tomaremos como marco el recorrido que hace Bauzá en su divulgado libro *El mito del héroe*, ya que nos parece esclarecedor al respecto, en tanto recupera diferentes aspectos y propuestas acerca de la configuración del héroe.

Tomamos como punto de partida para analizar al héroe de Eneida la siguiente afirmación de Bauzá: “[el discurso histórico de un mito] sirve también como un sistema de referencia para la comprensión de una determinada cultura (...) El mito del héroe (...) ha sido urdido para desempeñar una función social específica: sea para glorificar a un grupo o a un individuo, sea para justificar un determinado estado de cosas.”(Bauzá, 2007:3-4) Esta cita nos parece de gran importancia pues nos habilita a revisar o reconsiderar aspectos de la cultura de un pueblo, en este caso el romano, en función de un personaje histórico- literario. Así la construcción del Eneas personaje/héroe no es una construcción ingenua sino que está al servicio de la difusión de la “propaganda imperial”, además de consolidar una estirpe determinada, la dinastía de los Iulos, al menos si nos atenemos a una lectura lineal, la planteada por la tradición.

Por otro lado, considerando los elementos comunes que se destacan en los múltiples y diversos acercamientos a la figura del héroe, entendemos que un héroe puede ser definido por los siguientes rasgos:

- Es un arquetipo, es decir un modelo o paradigma digno de imitar por la superioridad, tanto física como moral, que manifiesta ante circunstancias adversas. Esta grandeza lo hace sobresalir entre el común de la gente, pero sobre todo, su valoración reside en el “**móvil ético** de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor” (Bauzá, 1998:7) Eneas se erige como el modelo de las virtudes deseadas por la moral augústea, él es impulsado por el *fatum* y su empresa es para el bien del pueblo romano. Debe renunciar a sus deseos personales en pos del bien público, entregándose a ese *fatum*, a esa ardua tarea que será fundar la estirpe romana: *Tantae molis erat Romanan condere gentem!*, del mismo modo que para Augusto será la de imponer al fin la paz anhelada. Esta misión exige obediencia, disciplina, *pietas*, virtudes estas que han hecho grande al pueblo romano y que están encarnadas en nuestro héroe. Es el “*magnanimus Aeneas*” (Eneida-I, 260)



- Pertenece a un grupo de héroes llamado históricos pues está entre los *conditores* o fundadores de ciudades, ya que será el fundador de Lavinio, de las “murallas de la soberbia Roma”.

- Eneas es hijo de un mortal, Anquises, y de una divinidad, Venus, pero es su condición de mortal y sus esfuerzos por superar esa limitación humana, es decir su excelencia y las virtudes que pone en juego para sortear los distintos obstáculos, los que generan la admiración de los otros humanos y lo elevan como modelo de conducta a seguir. Esta condición de humano es la que no le permite evitar el sufrimiento, el dolor y el pesar, y es la razón por la cual se logra la empatía, o identificación con el lector, si bien, el valor y el coraje en el combate a riesgo de perder la vida, también son habilidades requeridas en el héroe. Eneas es construido a partir de esta humanidad, tanto que es un ser que duda, teme, se equivoca, sufre, llora. Abundan los ejemplos que lo muestran:

. En la tempestad después de animar a sus compañeros como *dux* del grupo:

Curisque ingentibus aeger spem vultu simulat, premit altum corde dolorem/aunque oprimido con grandes cuidados, simula en su rostro la esperanza y encierra en el pecho un profundo dolor/ (Eneida- I, 209)

. Duda de su propia madre cuando huye de Troya

Hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignis eripis, ut mediis hostem in penetralibus, utque Ascaniumque, patremque meum, justaque Creusam, alterum in alterius mactatos sanguine cernam!
¿Para esto, oh divina madre, me liberaste de los dardos y de las llamas, para que viese al enemigo en el medio de mis hogares, y a Ascanio y a mi padre y a Creúsa con ellos sacrificados en común matanza? (Eneida- II, 663)

. Cuando debe huir de Troya

Multa gemens, largoque humectat flumine vultum: Sollozando amargamente y vertiendo largo raudal de llanto (Eneida- I, 465)

. Ante la muerte de su padre, cuando se reencuentra con Dido.

Apunta Bauzá que el dolor, la duda y el exilio existencial parecen ser las notas más humanas de este héroe.

- Cómo todo héroe, experimenta el exilio, debe abandonar Troya, lo que implica una suerte de conocimiento o condición necesaria para la evolución. Además, es un iniciado en los misterios del más allá, traspasa el umbral de lo prohibido en su *katábasis* o descenso a los infiernos, especie de iniciación por la que cuando regresa se muestra como un ser diferente, es un elegido que gracias a esta prueba puede conocer su futuro y se encuentra preparado para llegar a la tierra prometida.



- Juno es su enemiga inmortal, su oponente divino, quien interpondrá todo tipo de obstáculos para impedir, o en todo caso demorar el objetivo de Eneas. Este hecho también genera la adhesión al héroe ya que el *pius* no ha faltado al culto de los dioses, no encontramos un acto de *hybris*, sino que es odiado por la diosa en tanto representante del pueblo de Paris. A pesar de las duras pruebas que debe enfrentar Eneas sale airoso y engrandecido, por eso se constituye en héroe. En ningún momento es abandonado por su *pietas*, hasta en los momentos más desesperados no se olvida de realizar las ofrendas a Juno. Es un hombre insigne por su piedad tal como lo señala su epíteto *insignem pietate virum* (*Eneida- I, 10*)

- También tiene sus ayudantes divinos que se encargarán de favorecer al héroe, en la medida que sea necesario. La principal será su madre quien interviene de acuerdo con las necesidades de su hijo. Entre las intervenciones principales podemos mencionar la acción de Cupido frente a Dido, la construcción del escudo, la cura de la herida que lo elimina de la batalla.

- Si bien en *Eneida* no se refiere el final de nuestro héroe se “sabe/dice” que desapareció en medio de una tempestad, como todo héroe tiene un final sobrenatural.

A partir de estos rasgos mencionados es que se configura la humanidad de Eneas, y creemos que es en este punto en el que más se distancia del Aquiles homérico. Sólo en escasas ocasiones Eneas se siente preso del *furor* y de la *ira* y en todos los casos esta desmesura es controlada, incluso cuando se enfrenta a Turno y está por ceder ante sus ruegos, actúa más por justicia y siguiendo el ideal de un buen gobernante que por pasión. Es un caudillo con vida interior en el que se enfrentan la *ratio* y el *furor* constantemente, prevaleciendo la primera.

Insistimos, Eneas encarna un prototipo de héroe que nos convoca más por sus padecimientos humanos que por su fortaleza divina, ya que pone de manifiesto sus contradicciones, sufrimientos y dudas. Cito a continuación algunos de los calificativos más recurrentes en los que se evidencia la superioridad heroica:

Rex erat Aeneas nobis, quo justior alter/ nec pietate fuit nec bello major et armis / El rey Eneas era para nosotros el más justiciero, el más piadoso, el más grande de los hombres en la guerra y el más valeroso/ (*Eneida- I, 545*)

Os humerosque deo similis /semejante en rostro y apostura a un dios/ (*Eneida- 590, I*)



IV- Para terminar

A lo largo de este trabajo hemos intentado mostrar cómo ciertas características de la épica tradicional han sido retomadas por Virgilio para ser resignificadas en *Eneida* en función de los requerimientos de su tiempo. Augusto, consciente del valor de los símbolos para alcanzar sus propósitos, sigue de cerca la elaboración de la gran epopeya nacional ya que la misma será funcional a su proyecto restaurador. Restauración de valores, de virtudes, de la religión tradicional, de todo aquello que hizo grande a Roma.

Nos resta destacar que Eneas por su naturaleza compleja, contradictoria, o sea, humana, es la encarnación de los “valores” constitutivos de la comunidad romana de esa época. Desde una explicación psicoanalista podemos dimensionar mejor la representatividad de este héroe, si lo entendemos “como una prolongación de las aspiraciones y deseos de los hombres, entonces el verdadero héroe sería el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe” (Bauzá:1998, 149).

A partir de lo expuesto podemos estimar la epopeya virgiliana que lejos de ser una simple imitación resulta una estrategia para ponderar determinados valores y para que estos sean aceptados.

Queda relevado cómo un poeta con la erudición y la capacidad creadora de Virgilio, puede no sólo “cumplir” con lo pedido, sino que a través de su arte y conocimientos recurre a elementos formales tradicionales y los recrea, colmando el texto de cantidad de posibles sentidos.

Ahora bien, en cualquier caso, sea para alabar la gestión del emperador, sea para criticarla veladamente, ha legado para la posteridad un poema que nos induce una vez más a reflexionar acerca de las relaciones siempre complejas entre arte y poder, libertad de creación o sometimiento.

Creemos que no hay poder político ni económico capaz de generar una obra de arte donde no hay un genio creador, pero sí que una obra de arte podrá desde su sutileza y capacidad simbólica generar las más profundas reflexiones.



Bibliografía

Alvar, Jaime; Blázquez, José María (1997) *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*, Madrid, Cátedra.

Bauzá, Hugo Francisco (2007) *El mito del héroe*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Fernández Corte, José Carlos (1997) *La Eneida*, en Codoñer, Carmen (Ed) **Historia de la Literatura Latina**, pp.177-190, Madrid, Cátedra.

Galán, Lía (2005) Virgilio. Eneida. Una introducción crítica Bs. As., Santiago Arcos Ed,

Redfield, J (1975) *The Hero*, Cap. 3, pp99 a 127 en **Nature and cultura in Iliad**, Chicago.

Zecchin de Fasano, Graciela (2004) *Odisea: Discurso y narrativa* , Buenos Aires, EDULP.

Virgilio (2004) *Eneida*. Buenos Aires, Losada.

(1867) París, Hachette



Apolo y el rostro oscuro de la ira. La furia del señor que reina en Delfos

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón

Universidad Nacional de Mar del Plata

UBACyT

“E iba semejante a la noche” (Homero, *Iliada*, I, 46-47).

El propósito de la siguiente comunicación consiste en abordar la figura de Apolo desde la complejidad que manifiesta la lógica que lo atraviesa. A la familiar consideración apolínea como el dios de la luminosidad oracular, entre otras marcas tendientes a presentarlo como una figura rectora de la genealogía olímpica, queremos oponer una lectura tendiente a complejizar su figura, tensionando sus habituales rasgos identitarios.

Apolo está transido por un matiz de crueldad que tensiona otras marcas de identidad. Siguiendo la interpretación de Giorgio Colli en *El nacimiento de la Filosofía* (1987) sobre la perversidad de Apolo y transitando las huellas del reciente trabajo de Marcel Detienne, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego* (2001), nos proponemos una lectura del libro I de la *Iliada* para detectar dicha matriz, a partir de una lectura que roza cuestiones metafísicas y antropológicas. El texto de Detienne resulta un hallazgo interesante a la luz de posiciones más tradicionales del helenista francés, históricamente ceñidas al modelo de interpretación estructuralista, que marcara fuertemente a los pensadores de la *École de Paris*. Apolo parece mostrarle a Detienne la necesidad de abrir el análisis, de complejizarlo, de oxigenarlo de la clasificación binarizante que la lógica de la ambigüedad implica. En los *Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica* (1986)¹ Detienne despliega el cuadro interpretativo que esa lógica exhibe para oponerla a la lógica de la no contradicción, propia del ulterior pensamiento filosófico. Colli también se para frente a Apolo y advierte esa necesidad. Es a propósito de Apolo que surge en ambos la exigencia de una lectura más compleja, intersticial del fenómeno apolíneo. De hecho, cuando se instala frente a la lectura de Nietzsche en el *Origen de la tragedia*, Colli refuta la interpretación nietzscheana a partir de su unilateralidad.

¹ La totalidad del texto se juega en el horizonte de esa lógica como marco interpretativo; no obstante la presentación de la tensión entre ambas lógicas aparece en el capítulo I “Verdad y Sociedad”.



Apolo: un dios terrible²

El argumento de *Iliada* dibuja un juego de tensiones sobre un escenario de singulares características en lo que se refiere a las relaciones entre hombres y dioses, y entre los hombres entre sí. Estas tensiones están enmarcadas, en primer lugar, en una lógica que supone la diferencia entre ambos actores de la diada en cuestión, y, en segundo lugar, en la superioridad que distancia a unos de otros, en una sociedad obsesionada por el concepto de *aristía* (excelencia). Indudablemente, una variable constitutiva de la configuración es la dimensión del poder como motor de la tensión. Dioses y hombres hallan en ese suelo narrativo su configuración, plasmada en esa diferencia de *tópoi*³ que constituye el mundo humano y el mundo divino, con intersecciones y tensiones de las cuales será *Iliada* un magnífico exponente⁴. Seguimos en este punto las consideraciones antropológicas vertidas por Louis Gernet, el cual trabaja sobre dos horizontes a propósito de la dualidad de planos que separa a mortales e Inmortales: la **distancia** y los movimientos de **aproximación** y **asimilación**, tendientes a achicar esa distancia.

Elegimos el libro I de la *Iliada* porque es allí donde se despliega la crueldad apolínea con máxima intensidad.

El canto I narra la cólera de Aquiles. Es la musa la encargada de narrar ese sentimiento, originado en la tensión entre Aquiles y Agamenón. En este altercado hay una presencia fundamental: nos referimos al dios Apolo. Crises, sacerdote suyo, se dirige a los aqueos a redimir a su hija, Criseida, cautiva de Agamenón. La pregunta inicial del poema pone elípticamente en escena la figura del dios “¿Quién de los dioses lanzó a ambos a entablar disputa? El hijo de Leto y de Zeus. Pues irritado contra el rey, una maligna peste suscitó en el ejército, y perecían las huestes porque al sacerdote Crises había deshonrado el Atrida. Pues aquél llegó a las veloces naves de los aqueos cargado de inmensos rescates para liberar a su hija, llevando en sus manos las ínfulas del flechador Apolo en lo alto del áureo cetro, y suplicaba a todos los aqueos, pero sobre todo a los dos Atridas,

² El cuerpo del texto que devuelve los pormenores del canto I corresponden, con algunas modificaciones a mi texto Colombani, Cecilia (2006). *Homero. Una Introducción crítica*. Bs. As: Santiago Arcos. La marca interpretativa se da en torno a los juegos poder que las ideas de conocimiento y de desconocimientos implican. Reconocimiento y no reconocimiento son las figuras que el texto propone como modo de resolución de los juegos de poder.

³ Aludimos a la doble acepción del término *topos*: por un lado, una cierta indicación espacial, vinculada a la idea de espacio, territorio, región, pero, en segundo lugar y, muy ceñido al presente análisis, la idea de condición, estatuto.

⁴ Seguimos en este punto las consideraciones antropológicas de Louis Gernet en su texto *Antropología de la Grecia Antigua*, cuando alude a la existencia de dos razas o dos mundo impermeables el uno con respecto al otro.



ordenadores de huestes: ¡Oh Atridas y demás aqueos, de buenas grebas! Que los dioses, dueños de las olímpicas moradas, os concedan saquear la ciudad de Príamo y regresar bien a casa; pero a mi hija, por favor, liberádmela y aceptad el rescate por piedad del flechador hijo de Zeus, de Apolo”⁵. El sacerdote invoca por primera vez el nombre de Apolo, su señor, recordando su parentesco con el padre de todos los hombres y los dioses, como modo de reafirmar su linaje divino. Aquella alusión inicial, indagando sobre el origen divino de la disputa, se hace explícita en el nombre del dios. Agamenón lo expulsa, desconociendo, en su figura de sacerdote, la propia figura de Apolo. Vemos, entonces, un nuevo registro del desconocimiento como núcleo de tensión y desmesura. Agamenón ignora el pedido y con ello el límite más fino y sutil que un mortal debe reconocer: el *tópos* humano frente al divino. Agamenón desconoce la dualidad de *topoi* a la que Gernet hace referencia; desconoce la distancia que es una distancia onto-antropológica porque se define en el ser mismo de los polos de la brecha metafísica. Dice Agamenón en el punto máximo de tensión: “Viejo, que no te encuentre yo junto a las cóncaves naves, bien porque ahora te demores o porque vuelvas más tarde, no sea que no te socorran el cetro ni las ínfulas del dios. No la pienso soltar; antes le va a sobrevenir la vejez en mi casa, en Argos, lejos de la patria, aplicándose al telar y compartiendo mi lecho.”⁶ *Hybris* sobre *hybris*. Agamenón desconoce al viejo Crises y, por detrás de su figura de anciano, al propio Dios. La cólera no se hace esperar.

Crises sí conoce las jerarquías, dando muestras de un acto de *sophrosyne*, en medio de tanta desmesura. Sólo él parece saber que es Apolo quien puede subsanar la falta, restaurar el orden transgredido por el rey, más allá de que con ello se prefigura el momento de crueldad que el poema despliega. El anciano se dirige al dios en estos términos, sabiendo que sólo su señor podrá desde su poder cumplir su deseo de desagravio: “Si alguna vez he techado tu amable templo o si alguna vez he quemado en tu honor pingues muslos de toro y de cabras, cúmpleme ahora este deseo: que paguen los dánaos mis lágrimas con tus dardos”⁷.

Apolo reconoce su pedido y, con el corazón herido, desciende del Olimpo “con el arco en los hombros y la aljaba”. El señor del arco y la lira muestra su momento más cruel y oscuro.

Entonces sí “resonaron las flechas sobre los hombros del dios irritado, al ponerse en movimiento, e iba semejante a la noche”⁸. Apolo muestra su ira en el marco de la oscuridad que lo atraviesa. La

⁵ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 8-21

⁶ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 26-30

⁷ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 39-42

⁸ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 46-47



verdadera noche se yergue sobre el campo de los aqueos como modo de reparar el ultraje. La ira del dios es la contracara de la justicia que el mismo señor délfico otorga desde su poder.

Apolo, aquel que hiere de lejos, esparce entonces sobre los aqueos una terrible peste. Tras nueve días de terrible presencia apolínea, Aquiles reúne a la asamblea para aplacar la ira del dios; la presencia del adivino Calcante se torna preponderante ya que declara, desde su capacidad de ver, exactamente lo que corresponde hacer para aplacar la ira del dios: no se trata ni de plegarias ni de una hecatombe en su honor lo que Apolo exige. Es Calcante, aquel que todo lo sabe por puro favor del mismo délfico, quien anuncia que la peste sólo culminará cuando la cautiva Criseida sea devuelta, como forma de reparar el desconocimiento y el acto de *hýbris* que desatara la tensión. El Testórida Calcante “de los agoreros con mucho el mejor, que conocía lo que es, lo que iba ser y lo que había sido”⁹, devuelve el rostro del poder apolíneo; su capacidad de videncia lo asocia directamente con la esfera adivinatoria, conociendo exactamente la causa de la cólera del dios. A su vez, Apolo es esa distancia inefable que exige la mediación de un maestro de verdad como Calcante para dar a conocer su *pathos*. Los hombres saben de su distancia, incluso de la brecha metafísica que los separa, pero no aciertan en el modo de aplacar su cólera. Es el adivino, convertido en un *parresiastes*,¹⁰ quien conoce el camino y sólo lo dará a conocer si Aquiles le brinda la protección ante Agamenón, que se sentirá encolerizado por su revelación.

Aquiles se lo promete en los siguientes términos: “Recobra el buen ánimo y declara el vaticinio que sabes. Pues juro por Apolo, caro a Zeus, a quien tú, Calcante, invocas cuando manifiestas vaticinios a los dánaos, que mientras yo viva y tenga los ojos abiertos sobre la tierra, nadie en las cóncavas naves pondrá sobre ti sus manos pesadas de entre todos los aqueos, ni aunque menciones a Agamenón, que ahora se jacta de ser con mucho el mejor de los aqueos”¹¹.

⁹ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 69-70

¹⁰ En este punto seguimos las reflexiones de Michel Foucault en torno a la *parresía* y vemos en Calcante una figura clara del *parresiastes* ya que se dan algunas características de la situación *parresiástica*: la franqueza en el hablar, la revelación que incomoda y no mide las consecuencias, la disimetría de los estatutos de poder (Calcante-Agamenón), el riesgo de perder la vida en el acto de veridicción de una verdad que incomoda. La preocupación por los actos de decir la verdad en el marco de escenarios ritualizados constituyó uno de los últimos intereses intelectuales de Michel Foucault y, en ese marco, se recorta su inquietud por la *parrhesía* como *speech act* y, en particular, la *parrhesía* socrática, donde se visualiza la alianza entre palabra y sabiduría.

¹¹ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 85-91



El deseo de Apolo debe ser cumplido para que la peste cese; sólo la devolución de la hija de Crises a su padre, sin precio y sin rescate, y una sacra hecatombe hacia Crisa devolverá la calma a las huestes aqueas.

La cólera de un dios sólo se repara con el juego simbólico que confirma una vez más su altura, su distancia y su poder por sobre los mortales.

La conducta de Aquiles genera el desagrado de Agamenón quien decide entregar a Criseida a cambio de arrebatarle al propio Aquiles a Briseida, parte del botín que los aqueos le entregaran. Nueva tensión en el marco del desconocimiento: Agamenón desconoce a Aquiles en sus posesiones, arrebata algo que le es propio y con ello vuelve a ignorar dos registros, el que atraviesa a la comunidad de honor y al propio Aquiles en su singularidad. Estas acciones acarrear, una vez más, el desconocimiento de los *tópoi* que deben ser cuidadosamente vigilados para conjurar toda forma de desmesura. A la ira de Apolo, como generadora de tensiones, se suma la de Aquiles frente a la conducta de Agamenón.

Urge saldar las cuentas con Apolo para aplacar su terribilidad. Una cosa es la tensión entre pares, esto es, la lucha entre mortales; otra muy distinta es la contienda con un dios. Ignorar este principio es ignorar la arquitectura ontológica que rige el *kosmos*. Aquiles parece saberlo porque es quien supo oír a Apolo oyendo a Calcante y poniendo manos a la obra: “Y, por su parte, el Atrida botó al mar una veloz nave, puso en ella veinte remeros elegidos, una hecatombe cargó en honor del dios, y a Criseida, de bellas mejillas, llevó y embarcó. Y como jefe montó el muy ingenioso Ulises”¹².

Sabemos el destino de Aquiles y Agamenón; cómo jugaron sus tensiones a partir del rapto de Briseida indicado por Agamenón y cómo, ante el ultraje, Aquiles decide su retiro de la batalla, para provocar el triunfo de los troyanos ante el debilitamiento de las fuerzas aqueas ante su renuncia. Sabemos también que Aquiles recurre a su madre para aplacar su ira. Nuevamente, la divinidad se hace presente en los asuntos humanos. Hombres y dioses intersectan sus acciones y sus tensiones. Así, parece configurarse un escenario ambiguo donde la divinidad, desde su distancia, desdibuja su territorialidad áltera para acercarse al mundo humano, siendo ésta una marca constante en los poemas homéricos. Tetis promete a su hijo conseguir que Zeus lo favorezca, excitando a las huestes troyanas. Zeus promete a Tetis que apoyará al Pelida mientras éste se halle ausente del combate y no sea satisfecho por los aqueos.

¹² Homero (2000). *Ilíada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 308-311



Criseida es devuelta a su casa y Apolo honrado con sacrificios, como modo de expiar la culpa, que, de lo contrario, seguiría manchando a hombres y ciudades.

Nuestro recorrido por algunos pasajes claves del Canto I obedeció al intento de recorrer el poder-terribilidad de Apolo en su distancia ontológica; de allí que nos hayamos detenido en los versos que exaltan la figura del dios y hayamos pasado por otros tramos con menor intensidad. Nuestro interés es Apolo, no exactamente la disputa de los héroes; en todo caso, sí nos interesa las distintas actitudes de ambos en el reconocimiento de la divinidad porque allí está el fondo de la terribleidad de Apolo.

A continuación nos proponemos abordar la práctica sacrificial como acto de *sophrosyne*, en tanto gesto de reconocimiento de la distancia que venimos abordando, tendiente a desdibujar la *hybris*, que el no reconocimiento acarrea.

Ulises es el encargado de llevar a Criseida hasta las manos de su padre y también de anunciar la hecatombe: “¡Crises! Agamenón, soberano de hombres, me ha enviado a traerte a tu hija y a ofrecer a Febo una sacra hecatombe a favor de los dánaos, para propiciarnos al soberano, que ahora ha dispensado deplorables duelos a los argivos.”¹³ Las cosas se están encaminando. Esto quiere decir que cada cosa está en el lugar que la divinidad lo ha dispuesto: Criseida en casa de su padre, los dánaos expiando la culpa de su insolencia y el dios a punto de recibir lo que le corresponde como modo de legitimar las fronteras entre hombres y dioses, demarcando los *topoi*, recordando los estatutos, *topoi*, y restableciendo la justicia cuando la des-orbitancia implica salirse de la órbita y usurpar un territorio que pertenece a otro.

Llegó el momento de la reparación, esto es del restablecimiento del orden transgredido por Agamenón. Así, “Con ligereza la sacra hecatombe en honor del dios colocaron seguidamente en torno del bien edificado altar y se lavaron las manos y cogieron los granos de cebada mojada”¹⁴. Se dispuso el espacio sagrado, donde degollaron y desollaron las testuces; acto seguido, despiezaron los mulos, cubriéndolos de grasa hasta formar una doble capa; por encima colocaron los trozos de carne cruda. El propio Crises los asó sobre leños, mientras vertía vino. Luego de que ambos muslos se consumieran al fuego y cataran las vísceras, trincharon el resto y terminaron la cocción.

¹³ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 442-445

¹⁴ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 447-449



Ahora sí todo estaba a punto para celebrar el banquete. Dispuesto el festín, todos tomaron parte de él, saciando el apetito de bebida y de comida (469).

¿Y Apolo? “Todo el día estuvieron propiciando al dios con cantos y danzas los muchachos de los aqueos, entonando un peán en el que celebraban al Protector; y éste se recreaba la mente al oírlo”¹⁵. Los campos están restaurados. Una vez más los mortales supieron agradar a los dioses restableciendo las jerarquías.

El dios terrible, semejante a la noche, del inicio del Canto, ahora es el Protector que envía un próspero viento para que las naves alcancen la tierra firme.

Pero, más allá de esa puntual protección, Apolo protege las fronteras de esas dos razas o mundos, tal como afirma Gernet y que anticipáramos en párrafos anteriores¹⁶. Proteger eso es custodiar el orden del *kosmos*, más allá de la intrínseca duplicidad del hijo de Zeus.

Conclusiones

El Señor muy alto que reina en Delfos parece transido por un juego de tensiones que lo marcan constitutivamente: un Apolo destructor y un Apolo constructor, un Apolo cercano a la muerte y un Apolo afín a la vida, un Apolo que devuelve un rostro de *hybris* y un Apolo que marca el momento de *sophrosyne*, un Apolo terrible y un Apolo protector.

Pensemos en las tensiones. Apolo muestra su cara destructora sembrando el terror en el campo de los aqueos, una muerte indirecta, diferida, como sostiene Giorgio Colli¹⁷, donde la muerte toma el rostro de la enfermedad; un Apolo que hiere de lejos, enviando sus flechas al campo de los griegos. Cara terrible de un dios que también construye el orden necesario para que hombres y dioses ocupen sus respectivos planos. Apolo construye no sólo el templo délfico en una gesta edilicia por excelencia, tal como desmenuza Marcel Detienne en su reciente libro *Apolo con el cuchillo en la*

¹⁵ Homero (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos, I, 472-474

¹⁶ Aludimos al texto de Louis Gernet *Antropología de la Grecia antigua*, donde el autor delimita los planos que separan a mortales e inmortales, decretando el doble límite que afrontan los hombres: la muerte y los dioses, de quienes se obtienen dos cosas que el estatuto humano no podría alcanzar de no mediar la acción de los inmortales, la Justicia y el Orden.

¹⁷ En el *Nacimiento de la filosofía* Giorgio Colli compara el modo de operar de Apolo sobre el campo de los aqueos con el estilo enigmático de las palabras del oráculo, como cara exterior del mismo. Las palabras también hieren con su oscuridad, con el carácter cruel que guarda el enigma en su intrínseca dificultad interpretativa. Como sabemos, estos son los dos enclaves, su presencia en *Iliada* y la oscuridad del oráculo, donde Colli cifra la crueldad apolínea.



*mano*¹⁸, sino, antes bien, es el arquitecto de un estatuto de ser que legitima el orden cósmico. El Apolo cercano a la muerte que devuelve su rostro más oscuro diezmando las huestes de los aqueos es el mismo que sobre el final del canto propicias los mejores vientos para un retorno feliz, alejando toda forma de la muerte.

El Apolo desmesurado que no escatima crueldad en su castigo aleccionador responde con *hybris* al acto de *soberbia* de una osada transgresión humana. Como la propia violencia del *logos* mántico que desde su distancia hiera en la oscuridad de un mensaje que no se deja esclarecer, la *hybris* del Señor se muestra en la terribilidad de su aparición en el campo de batalla. Sólo un rostro de una divinidad ambigua, compleja, que nunca puede ser leída unilateralmente. En este punto coincidimos plenamente con la interpretación de Colli, quien inaugura la disputa filológica con Nietzsche marcando la unilateralidad de su pensamiento en el *Origen de la tragedia*¹⁹. Nietzsche parece devolver un Apolo demasiado luminoso, claro, medido, cargando las tintas de la oscuridad y la terribilidad en Dioniso, tensionando unilateralmente las marcas identitarias de ambos dioses. Apolo tiene en su intrínseca duplicidad el sello de la tensión. Ahora bien, en esa línea interpretativa, el escenario se viste del triunfo del Apolo medido que con su acción restaura el orden amenazado por la injuria.

Apolo sabe castigar con dureza dionisiaca pero también se convierte en el Protector. Ya sabemos que no se trata solamente de la protección más lineal de un retorno favorecido por vientos propicios, sino por una protección más estructural, donde la noción de sacrificio es clave. Apolo parece jugarse en la misma línea restauradora de su padre, Zeus, cuando castiga con fuerza ejemplar el acto de desmesura cometido por Prometeo²⁰. En las series de análisis comparado proponemos pensar cómo la figura de Zeus se solidariza con la de Apolo, así como la de Prometeo con la de Agamenón. En efecto, Prometeo-Agamenón parece ser el par complementario que tensa la soberbia de desconocer la autoridad que emana de la divinidad, usurpando un *topos* reservado a

¹⁸ En su texto Marcel Detienne toma la figura de Apolo para revisar su posición histórica en el marco del legado estructuralista. Es Apolo quien le devuelve cierto plus que lo lleva a proponer un ejercicio complejo de abordaje del dios. En manos de Detienne y en la senda que este texto rescató de Giorgio Colli, Apolo aparece como nunca tensionando la visión unilateral de la divinidad. Del Apolo arquitecto, al fundador de ciudades, el análisis roza otras aristas: un Apolo matarife como forma de ahondar en los aspectos más duros del paradigma apolíneo.

¹⁹ Como sabemos, la lectura de Nietzsche se ve fuertemente polarizada, siendo el campo de la manía la pieza que binariza los espacios. En la obra inaugural del pensador alemán, la manía parece quedar territorializada al campo de Dioniso, con su oscuridad y tenebrosidad asociadas al campo de *hybris* como nota dominante del dispositivo dionisiaco. Por el contrario, Apolo aparece como el Señor del esplendor solar, cercano a formas lumínicas de relación, transidas por la medida como nota dominante.

²⁰ Hesíodo, *Teogonía*



quienes ostentan el máximo poder; por su parte Zeus-Apolo encarna el otro par complementario donde se visibiliza la ley que restaura el orden transgredido. El medio que recomponen los *topoi* es el castigo: la peste que se esparce con fuerza ejemplar sobre el campo de los aqueos y el desenlace del mito de Prometeo en la forma del doble castigo, la quita del fuego a los hombres y la creación de Pandora como mal e inaugural para los hombres, hablan de la crueldad necesaria para restaurar el orden. En ambas series parece sobrevalorar un mismo dispositivo moral: el acto de *hybris* merece la más firme condena devenida en castigo; un castigo que intrínsecamente lleva las marcas de la *sophrosyne*²¹.

Apenas un elemento más en la serie de complementariedades: las consecuencias que acarrea la acción restauradora. Así como *Teogonía* parece delinear la arquitectura antropológica en las consecuencias que sobre el *topos* humano se yerguen, esto es, la **conyugalidad**, a partir de la necesidad de la mujer como *partenaire* indispensable para la procreación y la experiencia del **sacrificio** como forma del reconocimiento de la natural distancia entre hombres y dioses, el Canto I ha mostrado la misma experiencia reparadora de la cólera del dios.

En este punto rescatamos las consideraciones de Vernant en torno a la cuestión del sacrificio. Si tenemos en cuenta las consideraciones de Gernet en torno a la distancia que separa a hombres y dioses y a los movimientos de aproximación y asimilación, complementarios a la distancia ontológica aludida, el sacrificio parece inscribirse en el marco de una lógica donde hombres y dioses parecen encontrarse en un punto de cierto encuentro. Es a través del sacrificio que los hombres desean honrar a los dioses y brindar muestras de su respeto, al tiempo que renuevan los espacios naturales que los cobijan. El sacrificio es una muestra de dicho reconocimiento que deben los hombres a los Inmortales en su jerarquía suprema. Más allá de la antropomorfización, propia de la “religiosidad griega”, los hombres saben que los planos se miden en distancia ontológica y prueba de ello es el sacrificio como muestra de un conocimiento que retorna en forma de *sophrosyne*.

²¹Sobre este punto recuperamos la línea de análisis de mi libro *Hesíodo. Una Introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos, donde la lectura propuesta sobrevuela las relaciones de poder-saber al interior de la obra hesiódica.



Bibliografía

Colombani, M. C. (2006a). *Homero. Una Introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos

Colombani, M. C. (2006b). *Hesíodo. Una Introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos

Colli, G. (1987). *El nacimiento de la Filosofía*. Barcelona: Tusquets.

Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano: Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal.

Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.

Gernet, L. (1981). *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós.

Hesíodo. (2000). *Obras y fragmentos* (Pérez Jiménez, Aurelio). Madrid: Gredos.

Homero. (2000). *Iliada* (Crespo Güemes, Emilio). Madrid: Gredos.

Vernant, J.-P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.



Mímesis y ficción.

Hugo Emilio Costarelli Brandi

Universidad Nacional de Cuyo

1. Introducción.

Uno de los temas que todavía sigue motivando debate en el ámbito filosófico es la conocida cuestión de la creatividad propia del arte y su relación con lo real, o mejor aún, el sentido que puede tener la actividad artística *ficcional*. Sea desde la discusión de los distintos movimientos artísticos del siglo pasado, sea desde la literatura más actual, las voces parecen alinearse bajo dos campos bien definidos: o el arte es imitación de la naturaleza (donde se entiende imitación como *copia*), o el arte goza de total independencia legitimándose en el ejercicio de la dimensión creativa (donde la *mímesis* está referida al artista mismo).

No es la intención de este trabajo dar una respuesta acabada a un problema de aristas tan abundantes; sin embargo, siguiendo una de las líneas posibles de estudio, quisiera considerar si los planteos destacados pueden hallar o no fundamento en el pensamiento del Estagirita. En efecto, no son pocos los estudiosos de Aristóteles¹ que destacan la cuestión y parecen inclinarse por uno u otro lado.

Ahora bien, ocuparse de este tema supone un cuidadoso análisis del concepto de *mímesis*, tal y como es presentado por los textos aristotélicos.² En efecto, éste es el punto central que parece generar toda la discusión: la *mímesis*, ¿se refiere a una copia de lo real o a la *expresividad* del artista? En otros términos: la *mímesis*, ¿es *representación* o *ficción*? En este sentido, el presente trabajo procederá en tres momentos: primero se ocupará rápidamente de la esencia de la *mímesis* tal como es presentada por el Estagirita, luego avanzará, en un segundo momento, sobre los límites de la disyunción planteada entre ficción y realidad para así, en tercer lugar, arribar a una conclusión.

¹ Para un estado de la cuestión, cfr. BARBERO, Santiago G. (2004). *La noción de mímesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del Copista; GOLDSTEIN, Harvey D. (1966). "Mimesis and Catharsis Reexamined", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, summer, Vol. 24, No. 4, pp. 567- 577; TRUEBA, Carmen (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. México: Ánthropos.

² Hay que advertir que tanto el término *mímesis* cuanto su tratamiento tiene en la *Poética* el lugar principal. Sin embargo, su sentido y significación no ha quedado encerrado en aquella obra sino que es solidario con los demás escritos donde aparece, tales como la *Física*, la *Metafísica*, la *Política* y la *Retórica*.



2. La *mimesis*.

Hay que advertir desde el comienzo que Aristóteles vincula la *mimesis* a la *téchne*: ella es el modo virtuoso de la *poiesis* pues se trata de “una disposición productiva (*poiética*) acompañada de *lógos* verdadero (...) relativa a lo que puede ser de otra manera”.³ Pero simultáneamente, la *mimesis* tiene su espacio particular frente a la *phýsis* con la cual el Estagirita establece diferencias y relaciones. Así, en el primer sentido dice que “algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza (...) porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento y de reposo (...). Por el contrario (... los ...) productos del arte no tienen en sí mismos ninguna tendencia natural al cambio”.⁴ Sobre este texto podría pensarse que entre ambos conceptos media una oposición profunda; sin embargo Aristóteles precisa: “en general, en algunos casos la *téchne* completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza”.⁵

Si bien *phýsis* y *téchne* han sido distinguidas, no obstante es preciso notar que la última opera bajo una causalidad final al igual que la *phýsis* y que en ese obrar puede seguir dos caminos: completar la acción natural o ser imitación. Esto significa que la *téchne*, siempre suponiendo una *naturaleza* determinada, puede colaborar para que ella alcance su fin propio o bien hacer imitación de su proceder *teletipo*. El primer caso es, por ejemplo, el del médico, el segundo, el del artista. El primero supone la naturaleza humana y colabora en que ella vuelva a su cauce natural, el segundo, tomando elementos naturales (piedra, madera, etc.) imita *en su finalidad a la naturaleza*. Esto último debe atenderse con cuidado. En toda *téchne* hay una *mimesis* de la *phýsis* en cuanto se hallan presentes las causas primeras que la definen: materia, forma y fin.⁶ En el caso del artista, también hay una *mimesis* de la *phýsis* que atiende también a la materia, forma y fin: el artista se vincula a distintas materias donde adviene un determinado *eidos* que es también su fin. Sin embargo, si bien imita el proceder de la naturaleza, su producto no es natural. Esto significa que la actividad artística alumbró algo que podría llamarse en cierto sentido *original* o *nuevo*, aunque su novedad sea un singular *eidos* artístico que si bien no es propiamente hablando *phýsis* está contenido dentro de sus límites.

³ ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea* 1140a 20-23.

⁴ ARISTÓTELES. *Física* 192b 10-25.

⁵ ARISTÓTELES. *Física* 199a 15-16.

⁶ Cfr. ARISTÓTELES. *Física* 199a 30-33: “Y puesto que la naturaleza puede entenderse como materia y como forma, y puesto que ésta última es el fin, mientras que todo lo demás está en función del fin, la forma tiene que ser causa como causa final”.



Las afirmaciones precedentes permiten apreciar dos géneros de *mimesis*, en cuya delimitación puede ayudar la distinción propuesta por algunos estudiosos entre *artes útiles* y *artes libres*: “Aristóteles reconoce con claridad las diferencias entre los saberes productivos «útiles», tales como la medicina y la cocina, y los saberes productivos libres (*eleutherioi téchnai*), como la poesía y la música”.⁷ En efecto, el texto de la *Metafísica* distingue con precisión dos clases de *téchnai*, las que denomina útiles por estar orientadas a las necesidades de la vida (*jresimón*) y las que vincula a su adorno,⁸ en lo que radica su libertad y parentesco con la *próto epistéme*. De este modo, hay una *mimesis* que pertenece a la *téchne* orientada a lo útil, donde se puede ubicar al médico, al maestro de obras y otra más específica que mira a lo *inútil*, es decir, no a satisfacer una necesidad inmediata sino a *representar* una particular y novedosa *phýsis* cuyo *reconocimiento* es placentero.

Esta segunda *mimesis* es la que ahora interesa. En atención a ello conviene abocarse primero al texto central que el Estagirita dedica al origen de la poética donde destaca las características esenciales de la *mimesis*:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (...) Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que al contemplarlas, *aprenden* y *deducen* qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél.⁹

Concentrado en precisar el origen de la poesía el Estagirita destaca que se debe a la natural condición humana de ser *mimético*: es connatural al hombre (*symfutós*) imitar y esta condición metafísica se manifiesta en dos planos, el de carácter *lógico*, ya que por la imitación se *adquieren conocimientos*, y el de la experiencia placentera de las artes libres. Aristóteles remarca esta idea también en la *Retórica* cuando dice que,

(...) puesto que aprender y admirarse son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo la pintura, la escultura o la poética, y toda imitación bien

⁷TRUEBA, Carmen (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. pg. 40.

⁸ Cfr. ARISTÓTELES. *Metafísica* 981b 17.

⁹ ARISTÓTELES. *Poética* 1448b 4-15.



hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello de donde resulta que aprendemos algo.¹⁰

Ambos textos destacan el aspecto placentero que conlleva la mimesis. Éste se encuentra fuertemente implicado en la actividad mimética en todos sus niveles: obrar la *mimesis* y ver el *mímema*; por ello gozan tanto el artista cuanto el que contempla la obra mimética. Sin embargo, Aristóteles indica cuál es la causa de ese placer al destacar su relación con el aprender (*manthánein*), el deducir (*sylogízesthai*) y el admirarse (*thaumázein*). Estas actividades propiamente humanas conllevan placer por aplicarse intensamente sobre realidades plenas.¹¹ En el caso de la *mimesis* artística preñada de una verdad, su ejecución por parte del artista,¹² y su descubrimiento por parte del que contempla, implican aprender, deducir y admirarse; en otras palabras, se realizan actividades propiamente humanas sobre intensas verdades.

Ahora bien, otro aspecto esencial de la *mimesis* poética es el imitar acciones (*práxeis*), es decir no meros movimientos humanos sino aquellos del alma que siendo intrínsecos al hombre implican la libertad de elegir en función de algo conocido. Aristóteles lo destaca justamente al referir el origen de los distintos géneros poéticos: “pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones (*emímounto práxeis*) nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores”.¹³ Tragedia y comedia tienen en su raíz a la *mimesis* poética que imita acciones. Esto es confirmado más adelante cuando el Estagirita propone una particular definición de tragedia donde reaparece el tema aunque ya especificado; allí indica que es “la tragedia imitación de una acción esforzada y completa (*mimesis práxeos spoudaiás kaí teleías*)”.¹⁴ La *práxis* imitada, para el caso de la tragedia implica la manifestación de un esfuerzo práctico completo, es decir, donde se aprecia en una razonable extensión los orígenes y alcances de las *práxeis* realizadas.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Retórica* 1371b 4-10.

¹¹ Sobre el tema del placer, cfr. ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea* 1174b 15-20: “(...)todo sentido actúa con relación a su objeto, y lo hace perfectamente el que está bien dispuesto hacia lo más excelente que por él puede ser percibido (... por lo tanto...), en cada sentido será la mejor la actividad del órgano que esté mejor dispuesto respecto de lo más excelente que cae bajo su radio de acción, y esta acción será a la vez la más perfecta y la más agradable”.

¹² Me refiero no sólo al poeta o al pintor que trabajan sobre una determinada materia sino incluso al actor que actúa la obra del primero.

¹³ ARISTÓTELES. *Poética* 1448b 24-26.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética* 1449b 24.



Conviene notar que la *mimesis práxeos* no busca sólo evocar el recuerdo en el espectador o en el que escucha, de manera que se trate de una consideración abstracta de tal o cual acción. Por el contrario, Aristóteles insiste en que “la aflicción y el gozo que experimentamos mediante imitaciones están muy próximos a la *verdad de esos sentimientos*”.¹⁵ “para Aristóteles se muestra como una materia que hace experimentar emociones que no son sólo indicadas o evocadas (...) sino que son en algún sentido *reimplementadas* por las cualidades de la obra de arte”.¹⁶

El tercer aspecto esencial que quisiera destacar es aquél que señala una profunda vinculación de las acciones imitadas con el *mytho*. En efecto, “el *mytho* es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia”,¹⁷ advierte el Estagirita, y en otro lugar indica que “los hechos y el *mytho* son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo”.¹⁸

Sobre esta mínima caracterización de la *mimesis* que la entiende vinculada a la *phýsis*, ocupada en las *práxeis* humanas y teniendo al *mytho* como alma, se puede avanzar sobre el tema propuesto para el presente trabajo.

3. Los límites de la originalidad poética.

Corresponde aplicar ahora las afirmaciones precedentes a uno de los problemas presentados por los autores contemporáneos dedicados a la *Poética*; me refiero a la relación entre obra de arte y realidad. En efecto, hoy día “se plantea si debe considerarse a la obra de arte como representación de la realidad y en calidad de tal reconocerla sometida a sus leyes, o si es posible (...) admitir para la obra artística un estatuto tal que le permita crear realidades alternativas con códigos de implicaciones propias, independientemente de las vigentes en el mundo de la experiencia”.¹⁹

¹⁵ ARISTÓTELES. *Política* 1340a 24-25.

¹⁶ HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*. New Jersey: Princeton University Press, pg. 159.

¹⁷ ARISTÓTELES. *Poética* 1450a 38-39.

¹⁸ ARISTÓTELES. *Poética* 1450a 21-23. Llama la atención el hecho del término utilizado en la traducción de *mytho*. Algunas versiones castellanas prefieren *fábula*, mientras que las inglesas usan el término *plot* que significa *esquema, estructura, trama*. Si bien tales traducciones son correctas, y sobre ella los autores elaboran explicaciones coherentes, no obstante aparecen algunos puntos oscuros como la relación entre la *fábula* o el *plot* con la *estructuración de los hechos* a los que Aristóteles se refiere más adelante (cfr. *Poética* 1450b 22-25). No es éste el momento adecuado para discutir este tema y baste sólo su mención. Lo cierto es que he querido en este trabajo conservar el sentido originario de *mythos* en atención a las tragedias que Aristóteles está considerando, donde justamente aparecen relatos míticos.

¹⁹ BARBERO, Santiago G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*, pg. 107.



La discusión parece plantearse en dos posiciones antagónicas: una que se inclina a no reconocer la “autonomía del arte sino su dependencia del mundo real”,²⁰ que ha sido la lectura heredada por el neoclasicismo, y la otra que ha “usado la doctrina de la *mimesis* en orden a establecer la autonomía del arte”,²¹ posición que ha fijado la escuela crítica de la Universidad de Chicago. Esta segunda posición parece hallar su fundamento en al menos dos pasajes de la *Poética* que ahora conviene considerar.

El primero, hablando de las especies y partes de la epopeya en parangón con la tragedia, reconoce la importancia de Homero por “muchas otras razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer”.²² Los elogios para este autor continúan más adelante cuando el Estagirita indica que “fue el gran maestro de los demás poetas en decir *cosas falsas* como es debido”.²³ El párrafo, llamativo sin duda, continúa analizando la raíz del error lógico contenido en las *mentiras* artísticas de Homero; sin embargo, estas indicaciones irreales no son discutidas en cuanto tales (en su *ilogicidad*) sino sólo en cuanto a su funcionalidad respecto de la obra: “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”.²⁴

El segundo texto que se debe considerar aborda los problemas y soluciones de la actividad artística recordando que, si el poeta es *imitador*, entonces “necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son o bien como deben ser”.²⁵ Sobre esta base segura, el Estagirita analiza algunos errores que suelen deslizarse en la poesía, entre los que destaca el introducir cosas imposibles: “se han introducido en el poema *cosas imposibles*: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (...), si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte”.²⁶ Aristóteles vuelve a tolerar aquello que no puede darse, siempre y cuando cumpla la condición de promover el fin del arte: que la *mimesis poiética* produzca un conocimiento iluminador. Sin embargo, es preciso que lo imposible no sea una salida fácil, pues si puede resolverse la situación sin introducirlo, entonces hay que tomar ese camino. Con todo,

²⁰GOLDSTEIN, Harvey D. (1966). “Mimesis and Catharsis Reexamined”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, summer, Vol. 24, No. 4, pg 567.

²¹GOLDSTEIN, Harvey D. (1966). “Mimesis and Catharsis Reexamined”, p. 567.

²²ARISTÓTELES. *Poética* 1459b 5-6.

²³ARISTÓTELES. *Poética* 1460a 18-19.

²⁴ARISTÓTELES. *Poética* 1460a 26-27.

²⁵ARISTÓTELES. *Poética* 1460b 8-11.

²⁶ARISTÓTELES. *Poética* 1460b 22-25.



Aristóteles concluirá el capítulo advirtiéndolo que “en orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble”.²⁷

Como puede apreciarse uno y otro texto insisten en la presencia de lo imposible verosímil (*adýnata eíkon*) en vez de lo posible pero increíble. En general, aquellos autores que están a favor de la presencia de una *ficción* en Aristóteles, una donde la obra -siendo independiente de la realidad- queda regulada “por la «necesidad interna» y no por parámetros que le son extrínsecos”,²⁸ atienden a estos textos como el eje de sus argumentaciones. No obstante, conviene considerar ambos textos en el doble marco que puede precisar su comprensión: el de la *Poética* y el del *corpus aristotélico*.

Hay que destacar que los dos fragmentos constan de un marco referencial que permite su adecuada comprensión: primero, que la *mimesis* se ocupa de *práxeis* que deben ser *katá phýsin*; el segundo, que ellas son *míticas*; y el tercero que están reguladas por la lógica. En efecto, se ha insistido en este trabajo que la *mimesis poiética* queda caracterizada por ser una imitación de acciones humanas: estas son, sin duda, *katá phýsin*, pues de lo contrario no serían humanas.²⁹ En tal sentido Aristóteles, distinguiendo la poesía de la historia indica que la primera dice lo que podría haber sucedido y la segunda lo que sucedió; justamente es aquí donde destaca que “la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular. Es universal (*kathólou*) a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía”.³⁰ El universal característico de la *mimesis poiética*, que dice las *práxeis* humanas, se mueve en la amplia gama que va de lo necesario a lo verosímil, pero siempre en dependencia de una *phýsis*, de una *dýnamis* propiamente humana; ella marca el campo según el cual una acción imitada se puede decir humana por la necesidad o verosimilitud de su acontecer.

En segundo lugar, y vinculado con el punto anterior, aparece otro eje que delimita la *mimesis poiética*: la exposición de *mýthoi*. En el contexto de la cultura griega, el *mýtho* representa aquellas *práxeis* humanas orientadas a los dioses cuyas consecuencias redundan en un mayor o menor grado de humanización y por tanto en el destino del hombre: “Las historias míticas en sentido propio se desarrollan, (...) entre el «aquí» y el «allí», entre la esfera humana y la esfera divina. Tratan de la acción de los dioses en la medida en que tal acción afecta al hombre, y de la

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética* 1461b 10-11.

²⁸ BARBERO, Santiago G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*, pg. 112.

²⁹ Esto permite apreciar que incluso cuando en una obra mimética se inventaran personajes ajenos a nuestro universo, lo que siempre se destacaría es un gesto humano trasladado a tal personaje.

³⁰ ARISTÓTELES. *Poética* 1451b 6-9.



acción de los hombres en tanto que se refiere a los dioses”.³¹ En efecto, las acciones humanas no sólo se refieren a un contexto natural de acción sino a uno que implicando al anterior lo excede al vincularlo con el orden divino. Esas acciones, por acontecer en el plano de lo contingente, “no se pueden expresar sino en forma de mito, en cuanto la pura *nóesis* y el puro saber dialéctico *son posibles solamente al ser inmóvil y eterno*, y, por tanto, al mundo de las ideas”.³² El saber mítico proporciona un conocimiento que diciendo algo de las acciones humanas en relación a los dioses mantiene su contingencia sin pretender agotarlas o comprenderlas, conservando también en su dinamismo un universal acerca de dichas acciones. O mejor aún, se trata del universal de una *práxis* humana en la mirada de los dioses: el *mýthos* “ha adoptado incesantemente la forma de una historia, que es preciso contar. La razón de esto se encuentra en que (...) no se trata expresamente de «verdades de razón necesarias», que puedan derivarse de unos principios abstractos, sino de unos sucesos y actuaciones que proceden de la libertad, tanto de la libertad de Dios como de la libertad del hombre”.³³ En efecto, los dioses conocen con precisión el todo, es decir, al hombre, al cosmos y su relación a lo divino,³⁴ de allí que premien o castiguen las acciones humanas según la armonía que guarden con ese todo. Un ejemplo de ello puede verse en la *Antígona* de Sófocles, donde Creonte es castigado por su *hýbris* a ver morir su familia en manos del suicidio. De este modo, la acción humana desmesurada del Rey, entendida en el contexto divino, queda tipificada en un *mýthos* que sanciona la *hýbris* de Creonte, pero en ella la de todo hombre, no sólo bajo la forma de no enterrar a los muertos sino en todos aquellos modos que pueda desarrollarse. Así se hace patente, por una parte, la dimensión universal que describen las *práxeis* humanas y sus consecuencias, y por otra la dimensión material que relata ese universal bajo determinados cánones singulares: la *hýbris*, siguiendo el ejemplo anterior, es tema tanto de *Edipo Rey* cuanto de *Antígona* y es siempre el mismo universal; sin embargo, ese universal aparece tratado bajo dos historias singulares distintas. Estos dos aspectos, son reconocidos por Aristóteles cuando advierte que “no es lícito alterar los *mýthoi* tradicionales, (...) sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de los recibidos”,³⁵ pues la materialidad de éstos permite una

³¹PIEPER, Josef (1998). *Sobre los mitos platónicos*. trad. Claudio Gancho. Barcelona: Herder, pg. 9.

³²REALE, Giovanni (2002). *Platón. En búsqueda de la Sabiduría Secreta*. Barcelona: Herder, pg. 313.

³³PIEPER, Josef (1998). *Sobre los mitos platónicos*, pg. 49.

³⁴ Cfr. ARISTÓTELES. *Metafísica* I, 2 983a5-8. Hablando de la sabiduría, Aristóteles destaca que ella por ser la más divina es la más apreciable, y esto en dos sentidos “pues será divina entre las ciencias la que tendría Dios principalmente, y la que verse sobre lo divino”. Puesto que, como se advertirá más adelante, la *próto epistéme* es el conocimiento de todo en sus causas más profundas y ello compete esencialmente a los dioses, entonces se entiende que ellos sean los más capacitados para guiar los destinos de los hombres.

³⁵ ARISTÓTELES. *Poética* 1453b 23-26.



más sencilla comprensión por parte de los que contemplan (pues les es un universo conocido),³⁶ pero además porque el universal comunicado es siempre el mismo.

Sin embargo, en otro pasaje de la *Poética* el Estagirita advierte que en algunas tragedias “tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos. De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a los *mýthoi* tradicionales sobre los que versan las tragedias”.³⁷ La expresión parece contradecir a la relevada más arriba pues se oponen en el trato que debe recibir el *mýthos* en la tragedia, y por extensión en toda *mímesis*. La respuesta a este problema puede venir de una consideración más esencial de lo que sea el *mýthos*.

En efecto, se ha indicado que éste tiene que ver con las *práxeis* humanas contingentes y singulares que implican una relación originaria entre el hombre y los dioses, acciones que pueden humanizarlo o no: “el *mýthos* (...) Es el alma primigenia y originaria que se busca en y desde sí misma. Es el absoluto naciente de ser sí misma, para sí misma”.³⁸ El *mýthos* es, en última instancia y en su sentido más esencial, la manifestación de aquellas *práxeis* que actualizan o no lo humano del hombre. Tales *práxeis* han adoptado la forma de historias singulares que ofician como modos tradicionales de comunicar lo esencial del *mýthos*. Es importante notar esto último porque la historia que porta el mensaje *mythikós*, tiene para el griego un peso preponderante por constituir un modo heredado de los antiguos en que se dice el *mýthos* de la mejor manera posible. Es por ello que Aristóteles insiste, por una parte, en la ilicitud de modificar los *mýthoi* tradicionales: en ellos Agamenón debe ser hermano de Menelao y no puede ser su tío. Esto sería un error que conspiraría contra la perfección de la *mímesis* artística. Sin embargo, tal error puede soslayarse “si se alcanza el fin propio del arte”,³⁹ es decir, la comunicación placentera de un universal concreto a un *lógos* que puede aprenderlo, siempre y cuando no haya un camino mejor para lograr ese fin.⁴⁰ Este criterio, ya saliendo del error de la historia presentada en un *mýthos* tradicional, puede llevarse aún más allá al plano de su elaboración original completa pues nada obsta que, conservándose aquel universal, se proceda a

³⁶ Cfr. HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*, pg. 174: “el arte mimético puede extender y reformar la comprensión pero esto parte y depende de unas posibilidades ya dadas y de unas formas de significación en su audiencia que guardan familiaridad con el mundo humano”.

³⁷ ARISTÓTELES. *Poética* 1451b 21-24.

³⁸ VERSTRAETE, Miguel (2009). “Mýthos y Logos”. En RODRÍGUEZ DE GRZONA, Mirtha (comp.). *Mímesis Filosófica*, Mendoza: SS&CC ediciones - Centro de Estudios de Filosofía Clásica, pg. 156.

³⁹ ARISTÓTELES. *Poética* 1460b 24.

⁴⁰ Cfr. ARISTÓTELES. *Poética* 1460b 27-28: “si el fin podía también conseguirse mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto”.



la invención de hechos y personajes, siempre y cuando no se vaya contra el *sentido* del *mýthos*. Esto es lo que parece indicar el Estagirita cuando dice que “el poeta debe ser artífice de *mýthoi* más que de versos, ya que es poeta por la *mímesis*, e imita las *práxeis*”.⁴¹

Entendidos en esta clave, los textos aristotélicos citados más arriba, no presentan contradicción. Más aún, es posible comprender también las afirmaciones más radicales con las que comenzaba este apartado: en vistas de hacer una *mímesis poiética*, se debe tener como eje a las *práxeis* humanas en la perspectiva mítica, en cuya empresa bien puede apelarse al relato tradicional, respetando la historia y acentuando uno u otro aspecto que permita manifestar el mensaje *mythikós*, o bien puede realizarse una obra original delimitada por el sentido del *mýthos*. Es aquí donde incluso lo *imposible verosímil* puede tener lugar, aunque no se trate de lo común: el ejemplo de Aristóteles es ilustrador en ese sentido pues advierte que “quizás sea imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior”.⁴² La aparición de lo imposible, siempre en la perspectiva mítica, no podría exceder nunca a la naturaleza; en todo caso, puede presentar una singular faceta suya puesta en el límite. Aristóteles utiliza en tal sentido, la expresión *adýnata eikóta*, donde lo *imposible* queda matizado por lo *probable* o *verosímil* (*tó eikos*). Esta indicación sobre la *verosimilitud* y no sólo sobre la *impotencia*, quiere advertir que lo imposible no debe entenderse como la mera *ausencia de potencia* sino como la *probabilidad* de que acontezca: “lo probable es lo que sucede la mayoría de las veces, pero no absolutamente, (...) sino lo que, tratando de cosas que también pueden ser de otra manera, guarda con aquello respecto de lo cual es probable la misma relación de lo universal con respecto a lo particular”.⁴³

El tercer elemento que ciñe la actividad mimética es la lógica. En efecto, vinculado con el punto anterior, hay que recordar que la *mímesis* es imitación de acciones humanas, es decir que es *katá phýsin*, y que ellas son un reflejo o expresión de la lógica. En tal sentido el Estagirita recuerda que el poeta imitará siempre de tres modos: “representará las cosas como eran o son, o bien representará las cosas como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”.⁴⁴ En cualquiera de estos tres casos, la lógica de la *phýsis* está presente pues es por ella, es decir, a la luz del ser, que se puede determinar si algo es o no humano, si lo fue, o si una opinión es o no correcta: “Esto significa que los universales están relacionados a las causas, razones, motivos y

⁴¹ ARISTÓTELES. *Poética* 1451b 28-29.

⁴² ARISTÓTELES. *Poética* 1461b 12-13.

⁴³ ARISTÓTELES. *Retórica* 1357a 34-36.

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Poética* 1460b 9-11.



arquetipos inteligibles de la vida humana en la estructura de un poema dramático como un todo”.⁴⁵

Este tercer elemento tiene particular importancia cuando se lo aplica a lo afirmado sobre lo *imposible verosímil*: este último puede aparecer gracias a la presencia de la lógica. Dicho de otro modo, sin lógica, no se percibiría la *imposibilidad* del hecho ni mucho menos su *verosimilitud*.

Conclusión.

Sobre los tres ejes descriptos, puede comprenderse que es lícito hablar en Aristóteles de un razonable espacio para la creatividad. Sin embargo, afirmar esto no significa tomar partido por uno u otro de los planteos destacados al comienzo de este apartado. En realidad, el Estagirita ha dejado en claro que lo esencial de la *mimesis poiética* es la imitación de *práxeis* estructuradas en función del *mýthos*, que tienen su raíz última en la naturaleza humana. En esta perspectiva, sería imposible una *mimesis* apartada de la *phýsis*, campo en el cual no hay espacio para la creatividad. Sin embargo, dentro de este marco y en vistas de lo indicado, la *mimesis* conserva un ámbito donde la creatividad del poeta encuentra su lugar.

De este modo, la dualidad destacada al inicio de este trabajo no parece tener lugar en la *Poética*. En efecto, el problema tal y como llega al presente no ha sido una preocupación para Aristóteles. Por el contrario, decir que la *mimesis* depende o no de lo real, supone haber dividido previamente a la *phýsis* en sujeto y objeto. Pero ello obedece a una lectura particular del tema y no a la mirada unitaria de los antiguos. Trasladado al ámbito del arte, esta perspectiva da como resultado dos mundos escindidos: aquel que sería fruto de la actividad artística y aquel que debería su ser a la naturaleza. Éste último ha recibido el nombre de *real* u *objetivo*, mientras que al primero se lo ha llamado *subjetivo*.⁴⁶ Desde esta óptica, se entiende que los estudiosos se vean inclinados a optar por uno u otro campo, según quieran acentuar la dimensión creadora o la

⁴⁵HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*, pg. 195.

⁴⁶ Quizás esto obedezca a una serie de lecturas particulares tanto de Kant cuanto de Hegel. Respecto al de Königsberg, se sabe que en la *Crítica de la Facultad Discretiva* insiste en que el reino de lo bello se da en el sujeto aunque ello no implica que sea algo *subjetivo* vinculado a una sensibilidad sola - como propusieron los empiristas con Hume (Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, El Ateneo, Bs. As., 1951, §§1-2). Hegel advertiría sobre un doble reino de lo bello al indicar que hay belleza natural y artística (Cfr. Jorge G. F. Hegel, *De lo bello y sus formas*, trad. Manuel Granell, Espasa Calpe, s.e., s.a., Introducción, §1). Llama la atención que en general haya primado en la modernidad, en vez de la unidad que quiere rescatar Hegel en el arte, la escisión entre ambos aspectos.



realista de la poesía. Sin embargo, no es tal la perspectiva aristotélica, para quien la *phýsis* es una y la *mímesis poiética* atiende a las *práxeismíticas*, fuera de las cuales ya no es. Cualquier otra imitación que no las involucre puede ser fruto de la *téchne*, pero no será *mímesis poiética*; en breve, no será una obra de arte.

Bibliografía.

1. ARISTÓTELES (1989). *Ética Nicomaquea*. Trad. Julián Marías y María Araujo. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
2. ARISTÓTELES (1998). *Física*. Trad. Guillermo R. De Echandía. Madrid: Gredos.
3. ARISTÓTELES (1990). *Metafísica*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
4. ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
5. ARISTÓTELES (1989). *Política*. Trad. Julián Marías y María Araujo. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
6. ARISTÓTELES (1966). *Retórica*. Trad. E. Ignacio Granero. Editorial Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires.
7. BARBERO, Santiago G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del Copista.
8. GOLDSTEIN, Harvey D. (1966). "Mimesis and Catharsis Reexamined", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, summer, Vol. 24, No. 4.
9. HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*. New Jersey: Princenton University Press.
10. PIEPER, Josef (1998). *Sobre los mitos platónicos*. Trad. Claudio Gancho. Barcelona: Herder.
11. REALE, Giovanni (2002). *Platón. En búsqueda de la Sabiduría Secreta*. Trad. Roberto Heraldo Bernet. Barcelona: Herder.
12. TRUEBA, Carmen (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. México: Ánthropos.
13. VERSTRAETE, Miguel (2009). "Mýthos y Logos". En RODRÍGUEZ DE GRZONA, Mirtha (comp.). *Mímesis Filosófica*, Mendoza: SS&CC ediciones - Centro de Estudios de Filosofía Clásica.



La reescritura de la historia: la epopeya nacional borgeana.

Miriam Noemí Di Geronimo

Universidad Nacional de Cuyo

Para Alicia Sarmiento

*El sueño de uno es la memoria de todos.
J.L.Borges. "Martín Fierro" El Hacedor.*

La crítica literaria ha observado la reiterada presencia de la materia histórica en la novela hispanoamericana entre los años '70 y '80 en un fenómeno sin precedentes de éxito editorial, que no ha acabado todavía, que se multiplica y renueva permanentemente. Esta modalidad narrativa ha recibido diferentes denominaciones: Nueva Novela Histórica, Ficcionalización de la Historia o Reescritura de la Historia¹ para distinguirlo de la Novela Histórica que hace eclosión en el Romanticismo en Europa e Hispanoamérica. En la Argentina sigue esta línea hegemónica desde Mármol hasta Gálvez y acompaña el comienzo de su declinación en América hacia fines del siglo XIX, comienzos del XX como resultado del agotamiento del modelo instaurado por Walter Scott, de la crisis del realismo y de la *mimesis* como principio de operación creadora.

Para analizar el fenómeno en Borges es necesario efectuar algunas precisiones. Se pueden señalar algunos puntos de encuentro y otros de disenso con el fenómeno hispanoamericano. En principio, podríamos señalar que Borges comienza haciendo algo parecido a lo descrito desde sus primeros libros. El ejemplo más notable sería: "El general Quiroga va en coche al muere" de *Luna de enfrente* de 1925. La primera diferencia estaría marcada por el género: no se trata de novela sino de lírica². En rigor, creo que Borges constituye una bisagra, una obra de transición entre la novela histórica de cuño decimonónico y la Nueva Novela Histórica hispanoamericana. Primero, sencillamente por la aparición temprana de la práctica del escritor argentino y además por cuestiones fundantes. El propósito es compartido: dar una nueva versión de los sucesos, ficcionalizada, separada del discurso historiográfico. Hay un caso paradigmático que merece analizarse: "Fundación mítica de Buenos Aires": en la mayoría de los textos borgeanos que recrean la materia histórica es más cauto, menos atrevido, si se quiere, que los escritores que publican sus novelas hacia fin del siglo: no pretende descronologizar o atemporalizar el relato. En efecto, los acontecimientos respetan el orden cronológico y las fechas "reales"; no se



degradan los personajes ni los hechos en la parodia, la desjerarquización, los anacronismos, la anamnesis o la trivialización.

Al contrario de lo que a menudo se piensa: todo lector asiduo de Borges tiene la certeza de que la presencia de lo histórico es relevante en la obra del autor. Es por ello que un primer paso fue seleccionar aquellos textos que manifestaran esa actitud de reescritura. Así noté que en su producción se podían rastrear los principales hechos de la historia argentina desde su fundación, cerca 1500, hasta la guerra de Malvinas sucedida en 1982, pasando por las guerras fratricidas. Sin embargo, y en razón del tiempo disponible, acoté el corpus a algunas obras bien conocidas: “El general Quiroga va en coche al muere”, “Diálogo de muertos”, “Poema conjetural”, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Así observé que la manera especial de recrear la historia en estas obras se hacía por medio del procedimiento de la conjetura. La presencia recurrente de este recurso me lleva a elaborar una primera hipótesis de trabajo. En virtud de la importancia que adquiere en la obra del autor, postulo que Borges en la práctica de la reescritura de la historia utiliza un procedimiento específico: la conjetura. Desde mi opinión, la conjetura es una hipótesis interpretativa sobre hechos, basada en indicios o datos que un lector medio culto debe sospechar. En la conjetura se verifica el carácter de reescritura de otro texto al que remite. Desde el *palimpsesto* genettiano, la relación de transtextualidad que se instaura es la de hipo/hipertextualidad.

La conjetura no necesita demostración, esto le permite al autor la capacidad de jugar “el juego de los posibles”. La ficción conjetural se plantea en los bordes y viene a dirimir, a desafiar las antinomias decimonónicas mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo basada en el verosímil estético aristotélico (Pozuelo Yvancos, 1993: 153), que persigue no ya la demostración empírica de los hechos que cuenta sino la cohesión y la unidad. En esta “nueva” versión de la historia se observa un intento por cifrar el mito de la epopeya de una nación como “posibilidad constitutiva de mundo, constructora de realidad” (Pozuelo Yvancos, 1993: 153), que, en la concepción de Borges, “desplace” a la “versión oficial” de los hechos, o sea, el discurso historiográfico. Esta proposición está presente, como poética implícita, en “El truco” (1923): “Cuarenta naipes han desplazado la vida”. En una “mitología casera”, como afirma el poema:

“En los lindes de la mesa
la vida de los otros se detiene.
Adentro hay un extraño país:
las aventuras del envido y del quiero, (...) (OC: 22)



Del desplazamiento de la realidad, por sustitución, casi por su abolición, se erige el mito, que reina omnipotente y solemne, con mayor validez y solidez que el mundo empírico. La metáfora “Adentro (del truco) hay un extraño país” no es anodina, sino necesaria para la descripción del fenómeno conjetural de la reescritura de la historia.

El límite de la conjetura es acotado, porque juega a dos puntas: es una versión que funde la intuición, la sospecha perteneciente a la ficción con la veracidad que, normalmente, se le otorga a la historia. La urdimbre es compleja, damos ejemplos. “Diálogo de muertos”, desde su título supone un juego imposible, conjetural: un encuentro entre Rosas y Quiroga después de la muerte. Sin embargo, la ficción se sitúa en lugar y un año precisos: “El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer de invierno de 1877”. Según el discurso historiográfico, Juan Manuel de Rosas murió el 14 de marzo de 1877. Desde la producción, este género particular requiere de una documentación muy exhaustiva por parte del autor. Así él mismo se erige como lector del discurso historiográfico. Ante este comportamiento, en forma complementaria, Umberto Eco acota que el lector adopta la actitud del “detective” “que conjetura en torno a las trampas que tiende Borges que confunden constantemente la verdad y la mentira y hacen de la conjetura un proceso inestable que requiere imperiosamente los movimientos cooperativos del Lector Modelo que la obra postula (1981:79).

Siguiendo una afirmación ya demostrada todas las novelas representan un mundo ficcional. Si embargo, aquellas que tienen como protagonistas a personajes históricos, parecen prometernos ser más “verdaderas” y fieles a la realidad casi como las autobiografías, sin asegurarlo, por supuesto. La reescritura de la historia en su versión de conjetura tiene puntos en común con la autobiografía. Quien ha tratado con profundidad el problema de la autoficción como entrecruzamiento de pactos novelesco y autobiográfico es Manuel Alberca. Él señala justamente una “estructura híbrida” y un “pacto ambiguo” que experimenta el lector y que convierte a estas novelas como imagen del estado del sujeto actual flotando en un mar de incertidumbre.

En esta práctica de la conjetura está presente un postulado bastante borgeano, ya que nuestro autor siempre valora y aconseja practicar el escepticismo ante cualquier percepción de la realidad. Su recreación de la historia se funda en la “desconfianza del discurso historiográfico” y en la necesidad de brindar otra “versión” de los hechos cuya fuente no se base ya en los libros de historia sino en los de ficción, como *Recuerdos de provincia*, *Facundo* o *Martín Fierro*.



En la concepción borgeana, la filosofía, la religión -y por qué no la historia- no ocupan el lugar habitual que le otorga la cultura occidental como discurso hegemónico, sino que se naturaliza como otra forma de ficción o de metáfora “inventada” que puede ser objeto de reescritura, por lo tanto adquiere el valor de “versión inventada” que se puede “repetir”, “revertir” y “pervertir”, violando de esta manera el carácter sacro y de autoridad que se le ha concedido tradicionalmente. “Estas invenciones” sólo tienen valor por su carácter estético y de excepción. En efecto, las circunstancias y lugares: cuanto más increíbles, más elocuentes de una realidad otra, imposible de ser percibida sólo por la razón, de esta manera, apela, sobre todo, a la intuición. Se trata de sucesos provocativos que ponen a prueba nuestra capacidad de percepción lógica. La posibilidad de captación de esas invenciones no es fija ni cerrada, sino que pueden ser escritas, reescritas o leídas desde distintas ópticas y cada interpretante del hecho encontrará el sentido oportuno. A través de estas declaraciones, Borges le da a la invención y a la imaginación un lugar privilegiado que las ubica por encima de los discursos “científicos” legitimados desde siempre.

La definición, el número y las relaciones mutuas de los géneros literarios constituyen un problema que ha sido y es difícil de resolver de manera unánime. Sin embargo, hay consenso en partir de Aristóteles quien planteó la tríada tradicional: épica, lírica y dramática. Seremos fieles a su esquema como punto de partida, centrando la atención en la primera; pues considero a la conjetura como un elemento constituyente de la épica. Pondremos en valor los rasgos esenciales que comparte con los poemas épicos tanto en la forma como en el contenido.

Desde el punto de vista formal, la conjetura en Borges que se manifiesta en el género de la epopeya no es privativa de la prosa o del verso: toma la estructura del cuento (“Diálogo de muertos”) o del poema. Sin embargo, las formas líricas utilizadas son las típicas de la épica tradicional española: romance heroico de versos blancos en el “Poema conjetural” o versos alejandrinos asonantados en “El general Quiroga va en coche al muere”. Se trataría del “*epos*, como ‘discurso’ confiado al compás del metro” (Marchese-Forraddellas, 1989: 129). En ambos casos se produce la fusión de dos categorías literarias: lo lírico y lo épico. Como aquella primera épica griega o medieval escrita en verso; en nuestro caso: metros solemnes, como el endecasílabo y el alejandrino, están en función de “contar” hazañas memorables.



En efecto, desde el sentido, los poemas épicos “se remontan a un antiguo patrimonio de mitos y leyendas, en que se alía con frecuencia lo imaginario con historias de héroes unidos a los destinos de un pueblo”. (Marchese-Forrადellas, 1989: 129).

Los héroes de Borges son reales, tienen una existencia comprobable en un tiempo determinado de la historia argentina: Laprida, Rosas, Sarmiento, Quiroga, los gauchos. Por otro lado, existen personajes que trascienden la entidad literaria para convertirse en parte de la epopeya de un pueblo como el *Martín Fierro* de José Hernández, la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Estaríamos en condiciones de dar otro rasgo que acerca la conjetura a la épica: sus héroes pueden ser próceres reales, identificables o bien personajes literarios que, en el imaginario del pueblo o del autor, juegan un papel crucial y son homologables a aquéllos.

En la poética borgeana, habría que agregar otro tipo de héroes épicos: los compadritos y orilleros de 1900 que, según el autor, perviven en el suburbio, en el tango y en el truco. En el poema “El tango”, el lenguaje seleccionado remite directamente al campo semántico de la épica: “Dónde estarán aquellos que pasaron,/ dejando a la **epopeya un episodio**,/ una **fábula** al tiempo, (...). Los busco en su **leyenda**,/ (...) Una **mitología** de puñales(...) **una canción de gesta** se ha perdido (...)” (OC: 888-9). En una asociación metafórica insólita para lo acostumbrado, Borges eleva al tango a la dimensión épica, partiendo del mito como se enuncia en los primeros versos:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía
De quienes ya no son, como si **hubiera**
Una región en que el Ayer **pudiera**
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

Según los artificios de Borges: la “región”, palabra inherente al espacio, connota un tiempo sin tiempo, un *illo tempore*. La región es, entonces, el mito argentino no creado, conjetural, así lo expresa otra estrofa del citado poema:

“Qué oscuros callejones o qué yermo
Del otro mundo **habitará** la dura
Sombra de aquel que era una sombra oscura,
Muraña, ese cuchillo de Palermo.

En los ejemplos se observa la enunciación de los verbos en subjuntivo y futuro como formalizaciones de la conjetura en el sentido de probabilidad y potencialidad que inhieren a los textos y que responden a la naturaleza misma de la conjetura que pretendo delimitar.



En “El tango”, además, está implícita una afirmación que podría considerarse una concepción borgeana de la historia. Cada uno de los poemas/cuentos del corpus mencionado constituiría “un episodio de la epopeya” que es la conjetura sobre el mito de la historia argentina desde la “Fundación mítica de Buenos Aires” hasta la “Milonga del muerto”, dedicada al héroe de Malvinas.

El fragmentarismo como elemento constitutivo de la épica aparece en la reescritura borgeana de la historia nacional. Como se sabe, los episodios épicos dentro de la fábula aparecen, pues, con cierto grado de independencia y apuntan a posibilidades de fragmentación (caso del Romancero español), aglutinación o cruce muy interesantes para la génesis y desarrollo de los diversos ciclos épicos. En Borges los episodios de la epopeya nacional se manifiestan dispersos a lo largo de toda la obra y requieren de un lector moderno, “salteado”, activo para reunir los retazos del *raptain*, si recordamos el origen de la palabra rapsoda.

Otro rasgo de la épica, según Marchese-Forraddellas:

Como quiera que sea, esta epopeya es la celebración de un guerrero, de su incoercible individualidad que aflora en la lucha contra los enemigos, de los cuales sólo son recordados los más dignos, mientras que la multitud permanece anónima, ninguneada (1989: 129).

A partir de estas apreciaciones, no podemos dejar de pensar en “Poema conjetural” o “El general Quiroga va en coche al muere”, en que el autor toma una posición ideológica. En efecto, cuenta desde el hipotexto de *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, dando así da una “versión” unitaria de los sucesos históricos.

Laprida y Quiroga, héroes indiscutibles, van a morir a manos de sus enemigos: una multitud inculta, los federales. Observemos estos ejemplos “Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (OC: 867); “esa cordobesada bochinchera y ladina/ (meditaba Quiroga)”. La dimensión conjetural se expresa en este último verbo que antecede al monólogo interior del héroe como en el caso de Laprida.

Otro de los recursos épicos más importantes: el empleo del pretérito como constante narrativa, que presenta lo que se narra como pasado, es decir, inmutable. En Borges: en general, se transforma en presente como el comienzo del “Poema conjetural”: “Zumban las balas en al tarde última” la introducción del diálogo, que aproxima el tiempo del relato al tiempo objetivo; rompe



así el rasgo de inmutabilidad, deja abierta la posibilidad de la repetición, en un presente eterno por tanto del cambio y la reescritura.

Algunos poemas comienzan con una voz en tercera persona asimilable, en narratología de Genette, a un narrador extradiegético de focalización cero (típico de la épica) que cede la palabra a los héroes que hablan con su propia voz. La función de este narrador es la ambientación, es decir, la ubicación en el espacio y el tiempo precisos de la acción. Para corroborar, se puede leer el comienzo de: “El general Quiroga...”, “Poema conjetural” o “Diálogo de muertos”, por citar sólo las obras del corpus seleccionado.

Desde la retórica, se observa en ellas, el empleo del discurso oratorio como elemento ennoblecedor en un registro elevado y, en ocasiones, distanciador del lenguaje cotidiano. En lo que se refiere a lengua y estilo, la tradición de la retórica antigua asignó a la épica, junto con la tragedia, lo sublime o grave como categoría estética exigida por la grandeza de los temas, y en toda epopeya, cualquiera que sea la época o el país, hay, como ha demostrado Ortega y Gasset, una actitud arcaizante: «Las frases son rituales, los giros solemnes y un poco hieratizados, la gramática milenaria». Personajes elevados que hablan en un lenguaje elevado crean el tono solemne del “Poema conjetural”. Sin embargo, el uso de argentinismos en la voz de Quiroga acerca más íntimamente al personaje histórico sin perder su jerarquía de héroe. También el verso, forma casi exclusiva de la epopeya, sirve para jerarquizar el nivel del poema pero no para distanciar a los héroes con dureza, sino, que, por medio del registro del lenguaje que emplean, los acerca más al lector. Se trata nada más y nada menos que de monólogos que suceden sólo en la conciencia y quizá por esto lo aproxima más a las vivencias personales de todos los hombres frente a la inminencia de la muerte.

Se destaca una diferencia entre la épica y la reescritura de la historia en cuanto al final trágico del héroe, en la primera está referida desde la voz de adivinos, magos pero no en boca del mismo personaje. Cabe recordar al respecto la fría conciencia de la muerte, conjetural, expresada por Laprida en el último verso: “el íntimo cuchillo en la garganta”.

Brevísimas conclusiones

A partir del análisis de un acotado corpus de obras de Borges he intentado demostrar el lugar fundador que ocupa el autor en la ficcionalización de la historia en Hispanoamérica en algunas de sus variantes e invariantes con respecto a la Nueva Novel Histórica.



Asimismo, he delimitado el procedimiento de la conjetura como formalización particular de la reescritura de la historia en la obra de Borges.

A través de ejemplos de obras borgeanas cuyo contenido histórico es indiscutible, he comprobado que la conjetura tiene íntimas relaciones con la épica y que comparte con ella los aspectos más relevantes. Esto permitiría recomponer una épica nacional argentina escrita por Borges si se enhebran los episodios más representativos de la historia de nuestro país, ficcionalizados desde el origen y fundación hasta la gesta de Malvinas y que se encuentran diseminados a largo de toda la obra borgeana desde el primero al último de sus libros.

Las obras literarias que acuden a la conjetura como recurso esencial postulan un Lector Modelo activo, que esté dispuesto a dudar de la “autenticidad” del discurso historiográfico y a encontrar en el texto más incertidumbres que “verdades” reveladas.

Bibliografía

A) Fuentes: Obras de Jorge Luis Borges

(1979) “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1829-1874). De *El aleph* (1949). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 561-568.

(1979) “Diálogo de muertos”. De: *El hacedor* (1960). *Obras Completas*. 791-792.

(1984) “El general Quiroga va en coche al muere”. De: *Luna de enfrente* (1925). FLORES, Angel. *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo XXI Editores. 183-184.

(1979) “El tango”. De: *El otro, el mismo* (1964). *Obras Completas*. 888.

(1979) “El truco”. De: *Fervor de Buenos Aires* (1923). *Obras Completas*. 22.

(1979) “Poema conjetural”. De: *El otro, el mismo* (1964). *Obras Completas*. 867.

(1989) “Milonga del muerto”. De: *Los conjurados* (1985). *Obras Completas*** 1975-1985. Buenos Aires: Emecé. 497-8.

B) Bibliografía especial

Aristóteles (1966) *Poética*. Trad. del griego y pról. de Francisco P. de Samaranch, Madrid: Aguilar.

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo; De la novela autobiográfica a la autoficción*. Pról. de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva.



Épica. <http://www.canalsocial.net>. Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia.

Eco, Umberto (1981) *Lector in fabula*; La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

----- "Lectura conjetural".

http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/lectura-c.htm

Lesky, Albin (1968) "La epopeya homérica". *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Sarmiento, Alicia (1989) "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea". *Revista de Literaturas Modernas*, nº 22, pp. 227-237. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

----- (1992) "Para cambiar la memoria de los hombres. El descubrimiento de América en la novela hispanoamericana contemporánea". *500 Años de Hispanoamérica*.

Conferencias, pp.183-211. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

Nubiola, Jaime. "Walker Percy y Charles S. Peirce: Abducción y lenguaje". Universidad de Navarra, España. En: www.unav.es Walker Percy y Charles Peirce

Ramos, Óscar Gerardo (1988). *Categorías de la epopeya* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Zavala, Lauro. "Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento". Universidad autónoma metropolitana, Xochimilco, México. www.fl.ulaval.ca NOUVELLES CUENTOS SHORT STORIES

¹ Para el desarrollo de este tema sigo a Alicia Sarmiento en sus artículos: "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea"(1989) y "Para cambiar la memoria de los hombres. El descubrimiento de América en la novela hispanoamericana contemporánea" (1994).

² Se trata de ocho estrofas de versos alejandrinos asonantados que contradicen toda modalidad de versolibrismo señalada por aquellos que pretenden hacer de Borges un representante indiscutible del ultraísmo.



Aquiles y Sócrates: la reconfiguración de la vergüenza y la cuestión de la identidad.

Diego Dumé

UNER - UADER

Betiana Marinoni

UBA - CONICET

La experiencia griega de la vergüenza es una de las instancias determinantes al momento de la configuración de la identidad en tanto es la fuerza inhibitoria a partir de la cual se hace presente la mirada del otro en la intimidad de las decisiones que afectan las relaciones interpersonales y sus efectos persisten aún en la conformación de la interioridad de un individuo.¹ En este sentido, el personaje de Aquiles en *Iliada* constituye un ejemplo de la manera en que ese proceso interno de evaluación respecto de las expectativas sociales, tanto las propias como las de sus φίλοι, se presenta como una toma de decisiones razonada pues el héroe no responde mecánicamente a una situación concreta. Por el contrario, aquello que se vuelve ostensible en su respuesta es que toda toma de decisiones razonada implica la confrontación o la aprobación de un sujeto agente respecto de las razones que lo involucran, en tanto ya tienen un estatus objetivo en el sentido de que involucrarían a cualquier agente en circunstancias similares.² Esta tensión entre lo que el código heroico dicta como norma para la interacción de un héroe con sus pares y con sus enemigos se pone de manifiesto en dos situaciones que hicieron de Aquiles un personaje controversial, tanto en el desenvolvimiento de la trama efectiva del poema como para la crítica: su respuesta a la embajada del canto IX y la elección de venganza de su amigo Patroclo.

De forma análoga, la figura de Sócrates, tal como es presentada en *Apología* y *Critón*, constituye una crítica a los patrones culturales dominantes de su tiempo y a la tradición política y moral. En estos diálogos, la posibilidad de dar razones y la exigencia de justificar las propias creencias y los cursos de acción se contraponen a la concepción vigente que escinde lo conveniente de lo legítimo.³ En función de encontrar los argumentos que le permitan demostrar la validez de su postura, el *exemplum* homérico de Aquiles resuena como antecedente intertextual en el desenvolvimiento dramático del diálogo. Si bien los conceptos de vergüenza en uno y otro caso no son idénticos, en ambas situaciones hay una reconfiguración del alcance de este sentimiento que posibilita a ambos personajes poner de manifiesto la toma de conciencia respecto de los criterios sobre los que se constituye la valoración de la reputación individual.

¹ Cf. Cairns (1993: 130).

² Cf. Gaskin (2001:157-158).

³ Cf. Wolfdorf (2004:23-24).



Arlene Saxonhouse (2006: 120-123) traza este paralelo para dar cuenta del fenómeno de la *παρρησία* al afirmar que lo que une a Sócrates y a Aquiles es la independencia de la mirada de los otros, más que la aceptación de la muerte, pues ambos determinan la fuente de la vergüenza en sus propios términos acerca de lo que es lo justo y no en los valores tradicionales compartidos. Nuestra intención es evaluar en qué sentido se puede afirmar que la tradición socrática retoma el *exemplum* homérico de Aquiles y, en función de ello, determinar cuáles son los procedimientos argumentativos sobre los que se reconfiguran los límites de la vergüenza.

1. El honor de morir

El tratamiento de la cuestión de la vergüenza en *Apología* se presenta de modo recurrente a lo largo de toda la obra. Los argumentos expuestos por Sócrates intentan poner de manifiesto que su vida, su alma y su identidad se juegan en la práctica de la filosofía, cuyo fin es hacer evidentes los criterios racionales que justifican las decisiones personales y, como consecuencia de ello, la figura de la muerte se revela como una instancia necesaria para comprender el sentido de la vida buena. En efecto, afirma Sócrates en 28b-c:

Quizás alguien diga: “¿No te da vergüenza, Sócrates, haberte dedicado a una ocupación tal por la que ahora corres peligro de morir?”. A éste, yo, a mi vez, le diría unas palabras justas: “No tienes razón, amigo, si crees que un hombre que sea de algún provecho ha de tener en cuenta el riesgo de vivir o morir, sino el examinar solamente, al obrar, si hace cosas justas o injustas y actos propios de un hombre bueno o de un hombre malo”.⁴

Así, podemos observar que la actitud que rige el desarrollo de este tópico está íntimamente comprometida con la necesidad de demostrar que la racionalidad involucrada en las decisiones que toma Sócrates respecto de su vida y, por lo tanto, de su muerte se ajustan a principios que, además de subordinarse a la justicia y la ley, manifiestan la voluntad de hacer evidente el carácter sagrado implicado en ellas. En este sentido, tal como señala Walter Burkert (2007: 428), en el pensamiento socrático el conocimiento filosófico y la experiencia religiosa coinciden. Por otra parte, la acción que pretende ajustarse al *δίκαιος λόγος*, al que se refiere en este pasaje, tiene la obligación de trascender el condicionamiento de la muerte. De esta manera, la muerte no implica el mero fin de la vida somática puesto que se constituye en tanto muerte elegida. En efecto, este aspecto adquiere relevancia a través de la relación intertextual que establece Platón con el texto iliádico:

De poco valor serían, según tu idea, cuanto semidioses murieron en Troya y, especialmente, el hijo de Tetis, el cual, ante la idea de aceptar algo deshonesto, despreció el peligro hasta el punto de que,

⁴ “Ἴσως ἂν οὖν εἴποι τις· “Εἴτ' οὐκ αἰσχύνῃ, ὦ Σώκρατες, τοιοῦτον ἐπιτήδευμα ἐπιτηδεύσας ἐξ οὗ κινδυνεύεις νυκὶ ἀποθανεῖν;” ἐγὼ δὲ τούτῳ ἂν δίκαιον λόγον ἀντείποιμι, ὅτι “Οὐ καλῶς λέγεις, ὦ ἄνθρωπε, εἰ οἶει δεῖν κίνδυνον ὑπολογίζεσθαι τοῦ ζῆν ἢ τεθνάναι ἄνδρα ὅτου τι καὶ σμικρὸν ὄφελός ἐστιν, ἀλλ' οὐκ ἐκεῖνο μόνον σκοπεῖν ὅταν πράττει, πότερον δίκαια ἢ ἄδικα πράττει, καὶ ἀνδρὸς ἀγαθοῦ ἔργα ἢ κακοῦ.



cuando, ansioso de matar a Héctor, su madre, que era diosa, le dijo, según creo, algo así como: “Hijo, si vengas la muerte de tu compañero Patroclo y matas a Héctor”, tú mismo morirás, pues el destino está dispuesto para ti inmediatamente después de Héctor”; él, tras oírlo, desdeñó la muerte y el peligro, temiendo mucho más vivir siendo cobarde sin vengar a los amigos y dijo: “Que muera yo enseguida después de haber hecho justicia al culpable, a fin de que no quede yo aquí junto a las cóncavas naves, siendo objeto de risa, inútil peso de la tierra”.⁵ ¿Crees que pensó en la muerte y en el peligro? 28c-d⁶

El vínculo intertextual por medio de la cita explícita apunta a poner de manifiesto que la elección socrática, al igual que la de Aquiles, está basada en la necesidad de realizar su identidad, independientemente de las prácticas habituales de reconocimiento. En ambos casos, la búsqueda de la acción correcta se impone incluso a la posibilidad efectiva de la muerte. Tanto la identidad del héroe como la del filósofo responden a la necesidad de pensar el acto de morir como una instancia insoslayable al momento de constituirse como tales. Así, la muerte elegida se manifiesta como un aspecto inherente para el cumplimiento de la ἀρετή.

En efecto, los motivos en los que se funda la elección de Aquiles y que permiten considerar su acto como el fruto de una elección no se encuentran sometidos a fuerzas externas sino que responden a la exigencia de decidir según un patrón de valores en los que se sostiene su identidad heroica. En este sentido, podemos afirmar junto con David Cairns (2001: 217) que los valores de la sociedad homérica y, en particular, aquellos sostenidos por Aquiles son susceptibles de ser universalizados en tanto el personaje agente no responde al temor de una sanción externa de desaprobación sino a una preocupación por el carácter intrínseco de la acción a realizar.

“Ojalá estuviera muerto inmediatamente desde que no estuve destinado a socorrer a mi compañero cuando lo asesinaron. Él pereció muy lejos de su patria y no estuve con él para protegerlo de la desgracia. Y ahora, pues no he de regresar a la querida tierra patria y, en modo alguno, fui la luz ni para Patroclo ni para los demás compañeros, que fueron sometidos por el ilustre Héctor, sino que permanezco inactivo junto a las naves como una inútil carga de la tierra”.⁷

⁵ Cf. *Il.* XVIII.96 y 104.

⁶ φαῦλοι γὰρ ἂν τῷ γε σῶ λόγῳ εἶεν τῶν ἡμιθέων ὅσοι ἐν Τροίᾳ τετελευτήκασιν οἳ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Θέτιδος υἱός, ὃς τοσοῦτον τοῦ κινδύνου κατεφρόνησεν παρὰ τὸ αἰσχρὸν τι ὑπομείναι ὥστε, ἐπειδὴ εἶπεν ἡ μήτηρ αὐτῷ προθυμουμένῳ Ἕκτορα ἀποκτείνειν, θεὸς οὕσα, οὕτωςί πως, ὡς ἐγὼ οἶμαι· ὦ παῖ, εἰ τιμωρήσεις Πατρόκλῳ τῷ ἐταίρῳ τὸν φόνον καὶ Ἕκτορα ἀποκτενεῖς, αὐτὸς ἀποθανῆι – αὐτίκα γάρ τοι, φησί, ‘μεθ’ Ἕκτορα πότμος ἐτοίμος’ – ὃ δὲ τοῦτο ἀκούσας τοῦ μὲν θανάτου καὶ τοῦ κινδύνου ὠλιγόρησε, πολὺ δὲ μᾶλλον δεῖσας τὸ ζῆν κακὸς ὢν καὶ τοῖς φίλοις μὴ τιμωρεῖν, ‘Αὐτίκα,’ φησί, ‘τεθναῖην, δίκην ἐπιθεῖς τῷ ἀδικούντι, ἵνα μὴ ἐνθάδε μένω καταγέλαστος παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν ἄχθος ἀρούρης,’ μὴ αὐτὸν οἶε φροντίσαι θανάτου καὶ κινδύνου;”

⁷ αὐτίκα τεθναῖην, ἐπεὶ οὐκ ἄρ’ ἔμελλον ἐταίρῳ κτεινομένῳ ἐπαμῦναι· ὃ μὲν μάλα τηλόθι πάτρης ἔφθιτ’, ἐμεῖο δὲ δήσεν ἀρῆς ἀλκτῆρα γενέσθαι. νῦν δ’ ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαίαν, οὐδέ τι Πατρόκλῳ γενόμεν φάος οὐδ’ ἐτάροισι τοῖς ἄλλοις, οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἕκτορι δίω,



Así, esta autoevaluación de Aquiles respecto de su desempeño como héroe reemplaza el sentimiento de vergüenza determinado por el juicio de la mirada de los otros y lo sustituye por la experiencia de la pérdida de la identidad. Ante la propia deshonra, la posibilidad de recobrar su ἦθος heroico y, al mismo tiempo, realizar aquello que considera lo justo, es decir, vengar a su compañero, lo sitúa en una posición similar a la de Sócrates. De este modo, morir ante la mirada de los demás elimina cualquier posibilidad de cuestionamiento puesto que la norma en la que se fundamenta esta acción se sustrae de las creencias compartidas en las que se funda la sanción social. Su origen, en cambio, radica en las más íntimas convicciones acerca de lo justo y lo honorable.

En los argumentos con los que Aquiles elige su destino se deja ver una distinción taxativa entre lo que implica el deber y aquello que se desea. Su deseo último de ser perpetuado como héroe coincide con la necesidad de ajustarse a los deberes que este estatus le impone. Tal como sostiene Schadewaldt (1997: 169), a partir del personaje de Aquiles Homero ha creado, tal vez, la primera figura de la libertad humana en tanto que aquello que se estima como el fruto de la propia voluntad son las elecciones que conjugan el deseo y el deber. Tanto en Sócrates como en Aquiles, la muerte es la instancia en la que se consuma la virtud basada en la autoexigencia de actuar según lo que este deber dicta.

2. La embajada de Critón

En el *Critón* es posible distinguir de modo explícito dos conceptos antitéticos respecto del sentido de la vergüenza, αἰσχύνη. Por una parte, aquél que expone Critón,⁸ según el cual el parámetro para determinar la reputación de un individuo depende de la opinión de la mayoría, τῶν πόλλων δόξα.

“Así que yo siento vergüenza, por ti y por nosotros tus amigos, de que parezca que todo este asunto tuyo se ha producido por cierta cobardía nuestra. (...) Y que parezca que nosotros nos hemos quedado al margen de la cuestión por incapacidad y cobardía, así como que no te hemos salvado ni tú te has salvado a ti mismo, cuando era realizable y posible, por pequeña que fuera nuestra ayuda” 45e-46a.⁹

Por otra, el de Sócrates, quien propone como criterio excluyente para determinar lo digno de vergüenza sólo el hecho de que se le debe prestar atención únicamente al λόγος que al reflexionar,

ἀλλ' ἡμῖν παρὰ νηυσὶν ἐτάσιον ἄχθος ἀρούρης... XVIII.98-104.

⁸ *Critón* 44b-46a.

⁹ ὡς ἔγωγε καὶ ὑπὲρ σοῦ καὶ ὑπὲρ ἡμῶν τῶν σῶν ἐπιτηδείων αἰσχύνομαι μὴ δόξει ἅπαν τὸ πρᾶγμα τὸ περὶ σὲ ἀνανδρία τινὲ τῆ ἡμετέρᾳ πεπραχθαι, (...) κακία τινὲ καὶ ἀνανδρία τῆ ἡμετέρᾳ διαπεφευγῆναι ἡμᾶς δοκεῖν, οἵτινές σε οὐχὶ ἐσώσαμεν οὐδὲ σὺ σαυτόν, οἷόν τε ὄν καὶ δυνατὸν εἶτι καὶ μικρὸν ἡμῶν ὄφελος ἦν.



λογίζομαι, se presenta como el mejor¹⁰. En este sentido, cuando le pregunta a Critón si está de acuerdo en afirmar que cometer injusticia es malo y vergonzoso para el que la comete,¹¹ aquello que se pone en cuestión es la necesidad de encontrar un principio inteligible que fundamente las acciones morales. Así, el sentimiento de vergüenza surge cuando se constata una contradicción entre el conocimiento de lo justo y los principios que dirigen las prácticas sociales concretas. De esta manera, en contraposición al argumento de Critón, que considera que hay que persuadir a la mayoría, en el caso de Sócrates nos encontramos con una reflexión sistemática sobre los requisitos que debe reunir un juicio para ser considerado persuasivo en un sentido filosófico, es decir, opuesto a argumentos meramente suasorios.

El procedimiento argumentativo que permite arribar a estos criterios se realiza a través del ἔλεγχος materializado en el desarrollo dialógico. Dicho procedimiento permite revelar las inconsistencias de los enunciados que pretenden ser verdaderos o justos con el objeto de alcanzar un concepto que resista los intentos de ser refutado. El ἀγών dialéctico que propone Sócrates a sus interlocutores replica en un registro intelectual el enfrentamiento bélico donde cada λόγος debe permanecer firme, μένειν,¹² ante los ataques del oponente, del mismo modo que un guerrero tiene la obligación de resistir los embates del enemigo. Así, el compromiso de Sócrates respecto de la verdad es lo que le permite mantenerse firme y refutar los argumentos propuestos por Critón. Éste último acude a Sócrates en la cárcel en representación de aquellos que pretenden salvarlo de la muerte inminente. En este sentido, la alusión a la embajada del canto IX de *Iliada* opera como prolepsis del fracaso de la embajada de Critón. En efecto, al principio del diálogo, en cuanto Critón llega ante Sócrates, éste le cuenta su sueño: una mujer se acercó ante él diciéndole “al tercer día llegarás a la fértil Ftía”.¹³ Las palabras de Aquiles en boca de Sócrates convierten el canto homérico en el trasfondo dramático del diálogo.

En la embajada del canto IX de *Iliada*, Odiseo, Fénix y Áyax, elegidos por Néstor, se dirigen a la tienda del Pelida con el objetivo de persuadirlo de que acepte los ofrecimientos de Agamenón como compensación por la afrenta recibida. Este episodio se desarrolla en el momento en que Aquiles espera que Zeus cumpla su pedido de sancionar al ejército aqueo en su totalidad a causa de la ὕβρις de su líder. Él estableció por medio de su súplica al dios los términos en los que regresará a pelear, pero eso no es conocido por los embajadores, pues nada saben de ese plan que Aquiles

¹⁰ Critón 46b.

¹¹ Critón 49b.

¹² Cf. Critón 48b.

¹³ ἦματι κεν τριτάτῳ Φθίην ἐρίβωλον ἴκοιο. 44b



oculta. Por esta razón, desde el comienzo de la embajada, tal como Sócrates desde el inicio del diálogo platónico, el héroe argumenta en función de una decisión tomada de antemano, la decisión de morir en batalla. En ambos casos, el fundamento de la elección radica en un compromiso íntimo con los parámetros a partir de los cuales ambos evalúan la situación injusta en la que se ven involucrados y no por temor a una desaprobación pública. Si bien Sócrates intenta demostrarle a su amigo la legitimidad de los principios en los que se sustenta su decisión, Aquiles, en cambio, crea un argumento simulado para construir la posibilidad aparente de poder llegar a ser persuadido por sus φίλοι. Es decir, Aquiles, sabiendo que no va a acceder al pedido de los embajadores, pues conoce la verdadera intención de Agamenón, afirma que *al tercer día llegará a Ftia*. El héroe miente voluntariamente como una estrategia retórica. Esta observación, en efecto, es planteada ya por Platón en *Hippias Menor* cuando dice:

“- Pues no observas bien, Sócrates, en efecto acerca de que Aquiles miente, no parece mentir a partir de un plan sino involuntariamente, por la mala circunstancia del ejército forzado a quedarse y a ayudar. Mientras que Odiseo sí miente voluntariamente a partir de un plan.

- Me engañas, queridísimo Hippias, también tú mismo imitas a Odiseo.

- De ninguna manera, Sócrates, ¿Qué dices tú con respecto a qué?

- Dices que Aquiles no miente a partir de un plan, quien era tan tramposo y urdidor de planes además de orgulloso, según lo ha representado Homero, que incluso parece jactarse de pensar más que Odiseo pues fácilmente le oculta algo, al punto de que frente a Odiseo él mismo se atrevió a contradecirse y a Odiseo le pasó inadvertido. Al menos no parece que Odiseo hable dándose cuenta de que le está mintiendo. (...) ¿En serio, Hippias, acaso piensas que el hijo de Thetis era tan olvidadizo, incluso habiendo sido educado por el muy sabio Quirón, que injuriando poco antes a los charlatanes, inmediatamente al final de su censura dice ante Odiseo que levará anclas y ante Áyax que se quedará? ¿No crees que planeando y creyendo que Odiseo es ingenuo y que él lo supera al emplear una técnica en esto y al mentirle?”¹⁴.

Como lo plantea Platón en boca de Sócrates, es evidente que Aquiles lleva a cabo una estrategia de μῆτις a lo largo de sus tres discursos, por medio de la utilización de técnicas retóricas aprendidas en su formación ya sea con Quirón, como refiere Sócrates, ya sea con Fénix, como se dice en IX.443. M. Reyes (2002: 25) afirma que la persuasión en *Iliada* prueba constantemente los lazos de la comunidad, por lo tanto, cuando el ‘a persuadir’ no es persuadido, deshonor la amistad y es castigado con el deshonor de su irracionalidad –racionalidad que depende del código heroico y no del punto de vista individual de los personajes. En el canto IX, Aquiles no es persuadido, no porque rechace ese código sino porque, precisamente desde la perspectiva de esos valores, comprende que el verdadero objetivo de la embajada no es compensarlo sino sacar provecho de él. Así, como se dice en *Hippias Menor*, el Pelida es más astuto que Odiseo al crear una estrategia retórica que les

¹⁴ *Hp.Mi.* 370.e.5 - 371.d.7



hace creer que lo persuadieron de quedarse para no ser calificado de irracional y despiadado como anticipa Áyax. Si él hubiera respondido a Odiseo con su verdadero plan, ya no habría quedado lugar para que hablaran Fénix y Áyax pues ya no habría de qué convencerlo. Así, crea un argumento para llevar a cabo una deliberación falsa que le permita simular que ha sido persuadido de quedarse, cuando irse nunca fue una verdadera opción.

A través de esta estrategia, el héroe, por una parte, se muestra respetuoso del sentimiento de αἰδώς que media la relación con sus pares, al darles lugar a que expongan sus argumentos sin descalificarlos desde un principio. Por otra, Aquiles deja ver en sus argumentos que los criterios con los cuales evalúa la acción de su superior, es decir, Agamenón, están fundamentados en una concepción clara acerca de lo justo y no en una vergüenza fundada en el mero temor irreflexivo al juicio de los demás. En efecto, gran parte de la discusión entre los personajes gira en torno al sentido de la αἰδώς en la sociedad homérica: Odiseo apela a la vergüenza en relación con los ἑταῖροι; Fénix, al respeto de los suplicantes; Áyax, a la vergüenza de desoír a los amigos. Así, como afirma Claus (1975: 27), el plan de Aquiles se presenta como un compromiso racional entre la αἰδώς debida a sus camaradas y el rechazo de una relación obligatoria con Agamenón. Esta presentación del plan como solución media entre la subordinación y la crueldad –la primera oculta en el discurso de Odiseo; la segunda, reprochada especialmente en el de Fénix y Áyax- se logra al ser revelado completamente al final de la embajada, como si fuera en verdad resultado de la persuasión de los embajadores.

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto podemos observar que tanto en el caso de Sócrates como en el de Aquiles, la concepción de la vergüenza en la que se basan para tomar sus decisiones está estrechamente ligada a la consideración reflexiva de lo justo. En este sentido, la vergüenza se da respecto de esa convicción íntima que en ambos contradice la opinión de sus interlocutores, cuyo criterio principal para calificar un acto como αἰσχρός es la mirada desaprobatoria de los otros.

Mediante la relación intertextual que proponen los textos platónicos con respecto al poema homérico, podemos observar que en ambos personajes se pone a la luz el estrecho vínculo del sentimiento de vergüenza respecto del sentido del honor y la honra personal, sostenido en una certeza íntima acerca de lo correcto. Así, tanto el coraje del héroe en relación con la búsqueda de su honra como el coraje del filósofo en relación con la búsqueda de la verdad están acompañados por la exigencia permanente de evitar la vergüenza de haber fallado allí donde su singular identidad se consuma.



Bibliografía

- Burkert, W. (2007), *Religión griega*, Madrid, Abada Editores.
- Cairns, D. (1993) *Aidōs*, Oxford, Clarendon Press.
- Cairns, D. (2001) *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press.
- Claus, (1975) "Aidōs in the language of Achilles", *TAPA* 105, pp.13-28.
- Gaskin, R. (2001) "Do Homeric heroes make real decisions?" en Cairns, D. (2001), 147-169.
- Raaflaub, K. (2004), "Aristocracy and Freedom of Speech in the Greco-Roman World", en Sluiter, I., Rosen, R., *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden-Boston, Brill - Mnemosyne Supplementa, pp. 41-62.
- Reyes, M., (2002) "Sources of Persuasion in the Iliad", *Rhetoric Review*, 21.1, pp. 22-39.
- Rowe, C. (2007) *Plato and the art of philosophical writing*, Cambridge University Press.
- Saxonhouse, A. (2006) *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge University Press.
- Schadewaldt, W. (1997) "Achilles' Decision" en Wright, G.M., Jones, P.V., *Homer. German Scholarship in Translation*, Oxford, Clarendon Press.
- Tarnopolsky, Ch. (2010) *Prudes, Perverts, and Tyrants, Plato Gorgias and the politics of shame*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- Williams, B. (1993) *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Wolfsdorf, D. (2004) "Interpreting Plato's Early Dialogues" en Sedley, D. (ed.) *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, XXVII, Oxford, Oxford University Press, pp. 15-40.



Temporalidad y estructura en el carmen 64 de Catulo

María Guadalupe Erro

Universidad Nacional de Córdoba

Las discusiones que ha provocado el carmen 64 tienen que ver principalmente con el género al que pertenece y con la supuesta falta de unidad, problemas ambos que están estrechamente ligados a su interpretación. En esta oportunidad, nos proponemos indagar algunos aspectos del poema relacionados con el tiempo, y para ello nos centraremos en esas dos grandes cuestiones. En primer lugar, examinaremos la complejidad planteada por los procedimientos de narración y descripción, para luego explorar la dimensión temporal del poema en su conjunto, sobre la base de algunas contradicciones e hipótesis de lectura.

Como breve reseña respecto del género, podemos decir que la controversia surge con los editores del Renacimiento, que lo denominaron “Epitalamio de Tetis y Peleo”. Wilamowitz y Klingner prefirieron *epos*. Jackson vio en él una mezcla de rasgos provenientes de varios géneros, como la elegía y el epitalamio. Con todo, si dejamos de lado el debate suscitado por la aparición tardía del término *epyllion*, esta designación es la que actualmente puede considerarse más acertada.¹ Se trata, pues, de una miniatura épica, un pequeño cuadro heroico en que el autor trata un episodio desgajado de un antiguo ciclo épico, renovándolo con detalles de gusto refinado. Merriam (2001: 3) precisa que, así como tradicionalmente la épica cuenta una hazaña heroica en la guerra o en grandes aventuras, el *epyllion* viene a llenar los espacios vacíos en los mitos, contando las historias colaterales de las grandes proezas heroicas.

En ese marco de la tradición épica, los poetas neotéricos desarrollaron en Roma el *epyllion* como reacción hacia las grandes epopeyas de Ennio y Nevio. Su trabajo de selección y simplificación consiste en reducir los extensos pasajes narrativos, agilizándolos mediante el reemplazo por elementos dramáticos e intuitivos propios del estilo épico, especialmente diálogos, discursos directos, apóstrofes, símiles. La atmósfera legendaria aparece brevemente sugerida, y la sucesión

¹ El *epyllion* (diminutivo de *epos*) es un poema breve (400 ó 500 versos), esencialmente narrativo pero decorado con digresiones, pasajes descriptivos y discursos directos, sobre algún episodio de la vida de un personaje heroico, preferentemente femenino en Roma o en la época alejandrina tardía. El término comienza a usarse en el siglo XIX con la obra de Haupt y Merkel (1837) para designar la miniatura épica alejandrina o neotérica. Allen (1940: 4 ss.) desacredita su empleo en tanto designación de un género específico por parte de la crítica moderna alegando que, al no existir tal denominación en la antigüedad, el género en cuestión no sería algo claramente identificable, además de que los mismos estudiosos modernos no se ponen de acuerdo en las características que lo definirían.



de los hechos se condensa seleccionando hábilmente los detalles. También pueden tomarse episodios discontinuos de la gesta y articularse nuevamente, o bien dos historias diferentes, como sucede con este poema.

Puede decirse, en principio, que el carmen 64 es un poema narrativo con pasajes descriptivos, que relata la boda de Tetis y Peleo y contiene, según el género lo requiere, una extensa digresión en forma de *ékphrasis* con la historia de Ariadna y Teseo, representada sobre el cobertor del lecho nupcial. De acuerdo con el desarrollo del género planteado por Crump, el largo lamento de Ariadna pertenecería al *epyllion* narrativo, que tiene su origen en la obra de Calímaco, mientras que el resto del poema predomina la forma descriptiva, que se remonta a los idilios de Teócrito. La digresión contrasta con la historia marco, que se presta en mayor medida a la descripción de las figuras, siendo que lo habitual es pensar en la *ékphrasis* como la parte esencialmente descriptiva. En la digresión, el estilo idílico se mantiene en el comienzo, pero inmediatamente el interés se desplaza hacia los personajes y la trama, de manera que la historia cobra mayor importancia a medida que se desarrolla el relato inserto y el poema parece virar de la forma idílica a la narrativa. Merriam asegura que se trata de una obra maestra porque combina con habilidad los dos estadios evolutivos del género: la historia de Peleo y Tetis tiene mucho en común con el *epyllion* helenístico de tipo heroico, mientras que la historia de Ariadna comparte más características con la forma alejandrina tardía y con la latina en cuanto al interés que suscita la historia de amor frustrado, contada por una mujer en un estilo altamente patético, que adquiere proporciones trágicas y revela el aspecto destructivo de la heroína.

Excepto el *Hylas* de Teócrito, todos los *epyllia* anteriores a la época de Ovidio que se conservan contienen digresiones. La digresión es una segunda historia, a menudo de gran extensión, contenida dentro de la primera y frecuentemente muy poco conectada con el tema, que, según se cree, puede haber sido incorporada al género por influencia del catálogo hesiódico. Usualmente aparece como una historia contada por uno de los personajes; con menor frecuencia, como la descripción de una obra de arte, lo que se conoce técnicamente como *ékphrasis*: una extensa y detallada descripción de algún objeto, real o imaginario.² Resulta sorprendente el uso del relato enmarcado en este poema, puesto que la historia inserta parece cuestionar el estatuto de “principal” de la primera y se expande más allá de todo límite para volverse una especie de *epyllion* en sí mismo (Merriam 2001: 75; Waltz 1945: 98). La *ékphrasis* de Catulo va más allá de la cesta de Europa y del manto de Jasón

² OCD3=Hornblower, S. & Spawforth, A. [1996] *The Oxford Classical Dictionary*, third edition, Oxford UP, Oxford-New York. Cf. también Manieri, A. (1998) *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia ed enargeia, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa – Roma, 150-151.



porque excede la descripción de escenas representadas en obras de arte y se adentra en la narración de las historias implicadas. En ese sentido, Murley (1937: 310) ya manifestaba sus reservas con relación al término “digresión”, porque veía en el episodio de Ariadna más bien una parte orgánica de la obra. Más adelante, Duban agrega que no se puede hablar propiamente de inserción o digresión cuando se trata de más de la mitad del texto, porque esto implicaría que Catulo entiende la boda como el tema principal de la obra cuando, en realidad, el tema es propiamente la yuxtaposición de las dos historias. Que una sea el marco de la otra tiene más bien que ver con la relación entre ambas (Duban 1980: 797). Como observó Klingner (1956: 177), la historia de Ariadna en tanto ejemplo de *ékphrasis* en alguna medida usurpa el rango de tema principal. La *ékphrasis* de Catulo sobrepasa los límites de la descripción y con ello despliega un tipo de digresión combinada que complejiza no sólo al poema sino también al género en sí. Lo que los narratólogos denominan pausa descriptiva es concebido, por lo general, como un pasaje al nivel de la narración donde nada corresponde al nivel de la historia. La trama no avanza, aunque a veces se la describa. La oposición entre lo narrativo y lo descriptivo se entiende tradicionalmente en los términos de presencia o ausencia de temporalidad (estaticidad / dinamicidad), algo que puede llegar a ser bastante cuestionable, y no sólo pensando en este poema.³

Tratar de integrar la descripción a la narración sería, sin embargo, reconocer en cierto modo su status inferior y su carácter meramente decorativo. Fowler (1991: 27-28) señala la preeminencia que se le ha dado tradicionalmente a la narración por encima de la descripción sobre la base de la conocida oposición aristotélica según la cual una trata de personas y la otra de objetos. Con todo, la *ékphrasis* de Catulo, si bien se anuncia como la descripción del cobertor, contiene mucho más que una simple descripción de objetos físicos, procedimiento favorito de la poesía alejandrina y neotérica, aunque tan antiguo como Homero. El cobertor es de por sí una imagen enmarcada, parentética, un fragmento empotrado que excede los límites normales para la literatura de la época, complejidad intratextual que consigue alejarse de los juegos de la poesía alejandrina para adquirir un carácter único (Theodorakopoulos 1996: 80). Esta *ékphrasis* añade un mayor grado de distancia y complejidad metatextual, ya que el poeta da a entender que está describiendo la obra de otro y que es transportado de un medio de representación a otro, pero además, la descripción aparece combinada con el discurso directo y con las anacronías de la narración.

³ En “El escudo de Aquiles y los límites de la descripción poética” (Actas del XIII Simposio nacional de Estudios Clásicos, Universidad Nacional de La Plata, 1997), Barbero examina los riesgos que conlleva sostener esta dicotomía.



Fowler agrega que la descripción generalmente está introducida mediante la figura de un observador, es decir que los objetos descriptos quedan ligados a un personaje o una acción, de manera que, cuando leemos una representación, leemos allí también la manera en que se percibe dicha representación. Un hecho determinado puede estar presentado al lector desde la perspectiva del personaje que lo lleva a cabo, de quien es o ha de ser su objeto, o desde cualquier otro punto de vista. Incluso, y este es justamente el caso, todas esas miradas pueden estar representadas. También es posible que en la lectura advirtamos la empatía de un personaje hacia otro, del narrador hacia alguno de ellos, y la nuestra como lectores hacia cualquiera de ellos puesto que en una descripción necesariamente se inscribe un punto de vista (Fowler 1991: 28).

Discontinuidad, desproporción, antítesis absolutas, simetría y centro son los puntos fundamentales alrededor de los cuales se ha desarrollado la discusión sobre la unidad del poema 64. Las críticas adversas señalan la extensión desproporcionada de la digresión y lo abrupto de las transiciones, y atribuyen la falta de unidad a que la historia de Ariadna y Teseo, inserta dentro de la de Tetis y Peleo, no depende de esta desde el punto de vista argumental⁴. En la década del '50, Klingner (1956: 204) se quejaba de que este era uno de los poemas peor entendidos de la literatura latina, y se preguntaba si la aparente falta de conexión entre ambas historias realmente afecta a la unidad. En ese sentido cuestionó el modelo de análisis proveniente de la línea analítica que veía en el poema el producto de la fusión de dos obras preliminares⁵. Klingner afirma que la unidad está en la variedad porque observa que la atención está puesta más en los detalles que en el conjunto. Para Boucher, se trata de una búsqueda estética propia de Catulo, en la cual la composición reposa en un desequilibrio voluntario entre los elementos del relato, en sus implicaciones, en el efecto sorpresa, en el principio de la *variatio*. Trabajos como los de Jackson, Perrotta y Crump intentan explicar las supuestas anomalías del poema a partir de las convenciones del género, es decir, de las características propias del *epyllion*, como pueden ser la brevedad y rapidez en la narración, la apertura directamente sobre una escena y el cierre abrupto. Ruiz Sánchez opina que los análisis de composición en la poesía de Catulo generalmente revelan una concepción excesivamente estática de la idea de estructura. No es necesario que cada poema responda a un esquema único; tales son los excesos de un tipo de crítica demasiado preocupada por la simetría y los equivalentes numéricos entre las partes del texto.

⁴ Ellis (1876), Lafaye (1894), Kroll (1922), Wilamowitz (1924).

⁵ Munro (1878) pensó que las dos historias fueron compuestas por separado. Frank (1928) le discute pero nota que en el episodio de Teseo y Ariadna no hay ningún verso espondeico, cuando es algo muy frecuente en la historia marco. Cf. Duban 1980: 798. También Granarolo 1971: 224ss, se ocupa de esta diferencia.



Cuando Crump se refiere al poema como una obra completamente alejandrina, menciona la gran claridad en la historia de Teseo, frente al aparente descuido o espontaneidad en la construcción de la historia inserta y a la compaginación de las escenas que altera su secuencia temporal. Murley (1937: 313) observa el anacronismo de la nave de Teseo y lo atribuye a una licencia poética. Duban intenta una explicación diciendo que la estructura artística del poema difiere de su secuencia estrictamente cronológica debido a que la imposición de la forma artística a la secuencia temporal ha creado un movimiento hacia adelante y hacia atrás en el tiempo a lo largo de los versos que se cruzan y vuelven a cruzarse uno con otro, de manera que el tiempo se vuelve inaccesible y queda fuera de nuestro alcance (Duban 1980: 799).

El problema de la cronología es precisamente una de las tres paradojas centrales que examinó Gaisser en el texto a partir de lo inconciliable de las referencias temporales entre la historia marco y la *ékphrasis*. No bien comienza el poema, parece que nos encontramos en una historia de los Argonautas donde probablemente Medea será la protagonista debido a las alusiones a la *Medea* de Eurípides y a la *Medea Exul* de Ennio (Gaisser 1995: 581). Pero a partir del verso 19 se revela el “verdadero” tema, la historia de Tetis y Peleo. El engaño de Catulo está dirigido al lector neotérico, un tipo particular de intérprete entrenado para buscar pistas alusivas en el texto y suficientemente informado como para reconocerlas. La inversión del orden de las dos historias, la expedición y la boda, hace que ahora una dependa de la otra, porque el romance de Tetis y Peleo se ha vuelto un episodio en la historia de la Argo; pero entonces tiempo e historia quedan dislocados, porque en otras versiones el viaje comienza después de la boda e incluso después del nacimiento de Aquiles.

El apóstrofe que el poeta dirige a los Argonautas (vv. 21-24) evoca la conclusión de la obra de Apolonio, pero además imita la fórmula de despedida de los himnos de Homero o de Calímaco. Una aparente despedida expresada como saludo, un final en el principio, que Zetzel atribuye a un truco típico de la poesía alejandrina y neotérica.⁶ La doble inversión produce un efecto de circularidad y movimiento que se acentúa mientras nos dirigimos a la boda, porque la sucesión de las edades parece haberse replegado sobre sí misma: los Argonautas pertenecen a la Edad de los Héroeos, la descripción del palacio de Peleo sugiere el esplendor de la Edad de Oro, pero los arados sólo pueden haberse herrumbrado después de su invención, en la tardía Edad de Hierro. Como si el tiempo corriera hacia atrás seguimos sin saber qué época es. En este texto el tiempo es circular, reversible, incluso elástico. La imprecisión de la nave de Teseo (puesto que la historia marco

⁶ Zetzel goes on to note that reversing ends and beginnings seems to be an Alexandrian and neoteric trick, and that Catullus 64, in fact, ends with an allusion to the beginning of the *Eoiae* of Hesiod. His observation is important: Catullus has thus switched an ending for a beginning not once but twice. (Gaisser 1995: 586)



anunciaba a la Argo como la primera) pone al descubierto el problema de la temporalidad del relato unido a una compleja intertextualidad, de modo que la reconstrucción cronológica de los sucesos se vuelve problemática. Finalmente, el discurso de Egeo es también una imposibilidad lógica porque, de acuerdo con la tradición, su primer encuentro con Teseo tuvo lugar después de la boda de Egeo y Medea, después de que ella ha matado a sus hijos y mucho después de que la nave Argo zarpó hacia la Cólquide. Gaisser pone de manifiesto todas estas contradicciones que el texto le plantea al lector, las interpreta como callejones sin salida que desorientan y obligan a seguir otra senda para ubicarse en esta historia compleja, plagada de referencias y señales alusivas que llevan en distintas direcciones, en un mundo donde las leyes del tiempo y el espacio son contravenidas, algo que sólo puede suceder en un laberinto (Gaisser 1995: 608). Tomando como base el trabajo de Doob, Gaisser explica las anomalías del poema 64 entendiéndolo como un laberinto, un espacio separado de la lógica y la cronología del mundo exterior donde diferentes historias se juntan para volverse la misma historia y todos los tiempos coexisten. La paradoja inherente al laberinto es su habilidad para significar a la vez orden y confusión, dependiendo de dónde se sitúe el observador: si lo mira desde afuera, como artefacto estático, o lo experimenta desde adentro, como proceso desconcertante y prisión dinámica (Doob 1990: 38). La complejidad elaborada puede provocar admiración o alarma como efecto del caos planificado que desconcierta y deslumbra, dependiendo de la competencia y el punto de vista del observador y de la habilidad del arquitecto, que en este caso es también un tejedor que hilvana historias aparentemente discontinuas, enlazándolas entre sí y con otros de sus poemas mediante los *verbal links* (Doob 1990: 30; Theodorakopoulos 1996: 90).⁷

La autoridad puede ser también un laberinto de muchos senderos a través del cual un escritor traza el suyo, siguiendo una fuente y luego otra. En ese laberinto de la *inventio*, la constante selección y alteración despliega un orden intrincadamente “artificial” que gira hacia atrás y hacia adelante en el tiempo (Doob 1990: 201 ss, n. 25). Theodorakopoulos afirma que este texto es un prototipo para la composición intertextual entendida como un modelo dinámico de arquitectura poética porque, al tiempo que fragmenta la linealidad épica, explora los problemas de la temporalidad del relato y de la cronología de las fuentes. Los finales y los principios se entrecruzan, y el poema construye una esfera de atemporalidad, donde todos los textos existen simultáneamente. La compleja estructura narrativa enfatiza la fragmentación y el caos, pero al mismo tiempo el texto ordena y desarrolla su propia cronología (Theodorakopoulos 1996: 69-70).

⁷ El tejido es uno de los motivos más fuertemente gráficos y complejos del poema. El hilo aparece y desaparece; el ritornelo del canto de las Parcas lo enfatiza como cierre a intervalos regulares, invocando su poder para conducir la narración.



Frente a semejante panorama, los lectores pueden quedar desorientados y perder todo sentido del conjunto o incluso abandonar por completo la búsqueda del centro. De hecho, la ausencia de un centro puede ser más amenazante que la presencia de un Minotauro, porque la función del centro es no sólo orientar, equilibrar y organizar la estructura, sino sobre todo asegurar que el principio organizativo controle de alguna manera el desarrollo de la estructura. En ese sentido, y ante la imposibilidad de establecer simetrías absolutas, Thomson (1961: 51) propone dos centros, ubicados en el lamento de Ariadna y el canto de las Parcas respectivamente, a partir del empleo doble del recurso alejandrino del ὄμφαλος, *pattern*, y arriesga que la mayor extensión de la historia inserta obedece a la necesidad de mayor elaboración de las desdichas humanas y sus consecuencias, algo que no parece muy convincente.⁸

Duban explica que la distancia en que Catulo ubica al lector con relación a los hechos relatados los hace parecer los más incontestables, dotados de *auctoritas* por su gran antigüedad (Duban 1980: 799). Las fórmulas de autoridad (*dicuntur, ferunt, perhibent*) plantean el problema de la autoridad y la verdad, advirtiéndole que la historia tiene muchos autores y que debemos escuchar sus enfrentadas versiones (Gaisser 1995: 582). Si, como muchos han pensado (Traina, Putnam, entre otros), el epílogo es la clave de lectura del poema, entonces las estructuras temporales reposan en una antítesis fundamental entre pasado y presente: el equilibrio ético de la Edad de los Héroos, garantizado por la presencia de los dioses, se contraponen a la época presente, caracterizada precisamente por la ausencia de lo divino y la desacralización de los vínculos familiares y de la *pietas*, que es el fundamento de la moralidad romana.⁹

El carmen 64 puede parecer anárquico y desconcertante porque es un texto que fractura la linealidad de la narración y de la interpretación. Pensamos asimismo en la elección deliberada de personajes tradicionales que hace Catulo, que no sigue la tendencia del *epyllion*, y creemos con Traina que las dos historias son verdaderos paradigmas mediante los cuales el poeta construye su reflexión y suscita la nuestra. El tiempo de la narración con verbos que mantienen el pasado contribuye a instalar estas figuras centrales y paradigmáticas como un arquetipo capaz de cuestionar a la

⁸ Habría que ver en qué sentido la historia inserta es más elaborada (los versos iniciales son un verdadero “mosaico alusivo” (Traina 1972: 132) y el canto de las Parcas es una pieza muy significativa), y también habría que ver si la historia de la boda es tan positiva como afirma Thomson (cf. los invitados y sus extraños regalos, como así también las “proezas” de Aquiles). Bramble (1970: 23) fue uno de los que discutió las antítesis absolutas mostrando que las oposiciones no están desprovistas de cierta contracara y que gran parte del poema no puede ser acomodada nítidamente en tales términos.

⁹ Se ha pensado en la misma Lesbia como referente (cf. Traina 1972: 156 ss.). Konstan (1977) considera que el tema central de la obra es la perversión de los lazos familiares en la vida contemporánea de Roma.



tradición extendiendo su pregunta a la posteridad. Duban decía que la lejanía en que Catulo ubica al lector con relación a los hechos del relato los hace parecer incontestables, dotados de *auctoritas* por su gran antigüedad, pero hay que reconocer que lo hace precisamente para cuestionarlos, porque un poeta no escoge únicamente formas lingüísticas y nombres sueltos, sino que además selecciona las evaluaciones depositadas en ellos por la tradición. Al elegir las palabras y sus combinaciones concretas, esas evaluaciones se confrontan y se cuestionan (Bajtín-Medvedev 1993: 12).

Uno se extraña –asegura Klingner– de encontrar, entre las formas épicas tradicionales que nos han llegado, este *epos* lírico en una dimensión difícilmente alcanzada antes. En la exaltada celebración de la boda y su contraste con la imagen del abandono está contenida prácticamente la esencia del poema, que sin duda es lírico en lo más profundo y no épico. A la celebración del tiempo en el cual los dioses se reunían con los hombres le corresponde, hacia el final, la conciencia de la desdicha de la vida humana abandonada por los dioses. Profundo desamparo y reconocimiento de la más alta felicidad. En esto se resume, para el autor alemán, el contenido del carmen 64 (Klingner 1956: 166-167).

Bibliografía

- CATULLE (1966⁷) *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, “Les Belles Lettres”, Paris (=1923).
- CATULLUS (1995) *Poems 61-68*. edited with introduction, translation and commentary by John Godwin, Aris & Phillips, Warminster.
- THOMSON, D. F. S. (1998) *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, University of Toronto Press, Toronto.
- ALLEN, W. (1940) “The *Epyllion*: A Chapter in the History of Literary Criticism”, *TAPA* 71, 1-26.
- BAJTÍN, M & P. MEDVEDEV (1993) “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, *Revista Criterios*, julio 1993, 9-18 (primera edición rusa 1928).
- BOUCHER, J.-P. (1956) “A propos du carmen 64 de Catulle”, *REL* 34, 190-202.
- BRAMBLE, J. (1970) “Structure and Ambiguity in Catullus LXIV”, *PCPhS* 16, 22-41.
- CRUMP, M. (1997) *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Bristol Classical Press, London (=1931).
- DOOB, P. R. (1990) *The Idea of Labyrinth, from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- DUBAN, J. (1980) “Verbal Links and Imagistic Undercurrent in Catullus 64”, *Latomus* 39, 777-802.
- FOWLER, D. (1991) “Narrate and Describe: the Problem of Ecphrasis”, *JRS* 81, 25-35.



- GAISSER, J. H. (1993) *Catullus and his Renaissance Readers*, Clarendon Press, Oxford.
- GAISSER, J. H. (1995) "Threads in the Labyrinth: Competing views and voices in Catullus 64", *AJP* 116, 579-616.
- GRANAROLO, J. (1971) *D'Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la "poésie nouvelle"*. "Les Belles Lettres", Paris.
- KLINGNER, F. (1956) "Catullus Peleus-Epos", en *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Artemis, München, 1964.
- KONSTAN, D. (1977) *Catullus Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*, Adolf Hakkert, Amsterdam.
- MERRIAM, C. (2001) *The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods*, The Edwin Meller Press, Lewiston-Queenston-Lampeter.
- MURLEY, C. (1937) "The Structure and Proportion of Catullus 64", *TAPA* 68, 305-317.
- PUTNAM, M. C. J. (1961) "The Art of Catullus 64", *HSCP* 65, 165-205.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (1997) "Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)", *AJP* 118, 75-88.
- THEODORAKOPOULOS, E. (1996) *Images of Closure: Four Studies in Closure and Self-reference: Apollonius' Argonautica, Catullus 64, Vergil's Aeneid, and Ovid's Metamorphoses*, Bristol, PhD. Diss.
- THOMSON, D. F. S. (1961) "Aspects of Unity in Catullus 64", *CJ* 57, 49-57.
- TRAINA, A. (1972) "Allusività Catulliana (due note al c. 64)", en *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella* 3, Catania, pp.99-114, reimpresso en *Poeti Latini (e neolatini)*, Bologna (1975), 131-158.
- WALTZ, R. (1945) "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle", *REL* 23, 92-109.



A proposta de uma *Ilíada Brasileira*

Weberson Fernandes Grizoste

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Quando Gonçalves Dias prometeu criar uma *Ilíada Brasileira* em 1847, poderíamos prever que o pessimismo recorrente em sua poética diante da trágica história em que os selvagens americanos se encerravam encontraria a fertilidade de que precisava para evoluir. Como se não bastasse o poema da *América Infeliz* ficaria inacabado enquanto o poeta saudoso naufragaria junto à costa da Terra das Palmeiras¹, não se realizando o último dos seus desejos.

Desde o início da colonização europeia na América muitos foram os poetas que se aventuraram em dar seguimento a corrente inaugurada pelo espanhol Alonso de Ercilla² que em 1569 escreveu a primeira epopeia em continente americano.

Em 1846 Gonçalves Dias lançou a primeira edição dos *Primeiros Cantos*, no ano seguinte Alexandre Herculano³ elogiou as *Poesias Americanas* e aconselhou o poeta a continuar nesta vertente, porque cria o português que a genuína literatura brasileira tinha de se ocupar daquilo que lhe pertencia: o indígena. José de Alencar, entre outros indianistas, criticou Gonçalves Dias em sua época porque apesar de ser o maranhense um autêntico indianista não tinha ainda composto um poema épico. De fato a obra anunciada em 1847, teve os seus primeiros cantos publicados dez anos após a sua divulgação.

Alguns poetas no Brasil empreenderam poemas épicos: Basílio da Gama com *O Uruguai*; Santa Rita Durão com o *Caramuru*; Gonçalves de Magalhães com *A Confederação dos Tamoios*. Os romancistas brasileiros, incentivados pela visão indigenista dos franceses como Chateaubriand e pelo mito do *Bom Selvagem* do filósofo Rousseau, instauraram nos países americanos uma crença de que a verdadeira poesia só poderia existir e consolidar a partir do elemento nativo.

¹ Sobre *A canção do Exílio*.

² *La Araucana*.

³ Artigo publicado na *Revista Universal Lisbonense* – T. 7, p. 5.



Alguns fatores foram preponderantes para que o indianismo surgisse com esta conotação de identidade nacional. Em primeiro lugar surge como nostalgia da liberdade que os povos americanos possuíam antes da colonização. Esta nostalgia foi desencadeada pela independência política que as nações foram alcançando neste período.

Num ato pró-vanguarda os poetas esqueceram-se de que no plano original os selvagens não estavam inclusos no processo colonizador, e no caso brasileiro o índio foi em grande escala substituído pelo africano. Ao passo que aqueles elementos que surgiram da miscigenação entre o indígena e o branco eram relegados ao ócio.

Lembremos que as nações americanas, sobretudo eram fruto do europeu imigrante cujo histórico encontrava-se bastante degradado em virtude das guerras empreendidas contra os selvagens e do traslado de africanos e conseqüentemente a sua submissão. O africano arrebatado ainda se ocupava dos engenhos e das minas e a máquina escravocrata dava seus últimos gritos retumbantes em meados do século XIX, para depois estagnar e cair. O mestiço ainda no ócio «ao lado do indígena» ainda não havia despertado para a conjuntura política do país⁴. Neste universo em que as nações americanas buscavam a autoafirmação, Gonçalves anuncia que iria escrever o seu Génesis americano, sua criação recriada e para dar um toque de magnificência: a sua futura obra de *Ilíada Brasileira*.

Quase mil e novecentos anos antes, Virgílio de Mântua havia anunciado a sua *Eneida*. No verão de 29 a.C. o poeta recitou a sua *Geórgicas* para Otávio em Campânia. O poeta era convidado a apresentar provavelmente pelas virtudes do seu conhecimento sobre agricultura. Otávio assume que tinha reconhecimento via Mecenas que Virgílio planejava escrever um poema épico sobre Enéias, o ancestral e pai da nação⁵. Para Kraggerud⁶ os versos da *Geórgicas* 3. 1-48 anunciavam de fato a *Eneida*.

O problema que estamos a lidar é que Gonçalves deve elaborar uma obra épica, reunindo a riqueza da língua, embora o seu objeto desconheça a própria língua. Dessa forma, Gonçalves tem de

⁴ Sobre isto discursa Gonçalves num fragmento de romance denominado *Meditação*.

⁵ KRAGGERUD, 1998, 1.

⁶ POWELLI, 1998, 90. Concorde ao afirmar que Virgílio faz um deslocamento entre as *Geórgicas* e a *Eneida* sobre a virtude política de Júlio César.



descrever *Os Timbiras* na língua portuguesa, mas também precisa conviver com os laços idiomáticos dessa tribo indígena.

O conceito antropológico de cultura é neutro quando se refere ao conjunto de estilo de vida, quer material, quer espiritual. Desta maneira o antropólogo não pode dizer que a cultura alemã ou francesa é superior à portuguesa; existe um ilogismo ao se afirmar que uma tribo canibal que pratica a antropofagia possui cultura inferior às atuais culturas ibéricas, italianas ou eslavas⁷. É mister que o indígena despertou a atenção do colonizador desde o descobrimento, a própria carta de Pero Vaz de Caminha denuncia isto. Nos estudos comparativos entre o Brasil e a Oceania⁸, Gonçalves mostrou-nos a diferença do imaginário dos indoutos sobre os aborígenes oceânicos e indígenas americanos.

Além disso, Gonçalves acompanhara uma corrente poética já difundida e amplamente aceita na sua época. Se para Sellar⁹, Virgílio tinha Nevio e Ênio como fonte de inspiração de um poema nacional épico. Gonçalves Dias tinha Basílio da Gama e Santa Rita Durão, além dos seus contemporâneos e uma ideia do *Bom Selvagem* já difundida pela Europa. Por outro lado a sombra de Camões permeava a vanguarda e incitava o objetivo de construir no legado nacional um poema dessa magnitude.

O termo *Génesis americano* remete-nos ao livro do *Génesis* bíblico que narra o surgimento do mundo e a formação do povo judeu, mas que se encerra com a sua dispersão, numa terra estranha em que sofreriam até unirem-se a ponto de abandoná-la conforme os relatos do *Êxodo*. Querer unir *Génesis* e *Iliada* pode parecer um paradoxo: porque o *Génesis* encerra com o cativo e a *Iliada* com a vitória dos gregos e a morte de Heitor. Do ponto de vista guerreiro o *Êxodo* aproxima-se mais; mas não existe êxodo americano. A figura de linguagem que Gonçalves se apropriou era apenas para evidenciar que aquilo que a *Iliada* tem do aspecto guerreiro o *Génesis* tem da origem. Gonçalves n' *Os Timbiras* fez um regresso ao Brasil pré-Cabral quando esta terra estava infestada de guerreiros selvagens.

⁷ MELO, 1992, 30.

⁸ Citamos aqui *O Brazil e a Oceania*, monografia de 1846 e publicada postumamente em 1864 na organização de Henriques Leal.

⁹ SELLAR, 1897, 311. Naevius “in His account of the storm which drives Aeneas to Carthage and of his entertainment there by the Carthagian Queen” e Ennius “ by His use of many half-lines and expressions which give an antique and stately character to the description of incidents or the expression of sentiment.”



A proposta de uma *Iliada* Brasileira tornou-se paradoxal à medida que a sua obra distanciou-se da *Iliada* de Homero e aproximou-se da *Eneida* de Virgílio. Nos diversos estudos antiepícos sobre Virgílio, vimos como neste poema de celebração, de sublimação de heróis, também encontramos o esmorecimento, a queixa, a decepção e a falha humana.

Para O'Hara¹⁰ Virgílio é o poeta-profeta da *Eneida*, por outro lado Gonçalves Dias denomina-se *cantor de um povo extinto*. Ao fazer menção a algo que se sucedeu no passado e não que há de acontecer, o poeta circunscreve o ofício de poeta-profeta. Todorov¹¹ determinou que a impossibilidade de paralelismos nos leva as *anacronias* que se dividem em duas as *retrospecções*, ou retrocesso; e as *prospecções*, ou antecipações. O texto em si é uma retrospecção, uma vez que já sabemos na introdução quando o poeta evoca na lira a sombra do guerreiro indígena e diz-se *cantor de um povo extinto*. A partir daqui o poeta fará uma incursão prospectiva.

A concepção do poeta como profeta remonta a Grécia Arcaica. Mas as conotações especiais da palavra *vates* e da associação da poesia com a profecia em Roma fornece um contexto exclusivamente para uso romano de Virgílio da profecia enganosa na *Eneida*¹². No início *vate* era dado como um mau nome latino, o *vate* foi ridicularizado por Ênio e Lucrécio e outros. Mas em seguida a palavra é reabilitada por Augusto e libertada destas conotações infelizes¹³. A modificação da palavra era necessária para o seu uso no contexto Augustano e também pela sugestão fabricada na poesia e profecia da *Eneida*¹⁴. A associação da palavra *vate* com engano e ilusão¹⁵ está presente também alguns anos antes do período Augustano e também no princípio e nos mais recentes poetas Augustanos. No entanto O'Hara¹⁶ reconhece que os Augustanos não eliminaram a conotação negativa da palavra e também a associação de *vates* com *made-up dreams*.

Para relatar como os selvagens americanos foram destruídos, Gonçalves elege os Timbiras como povo, sua escolha é contraditória, porque os Timbiras não eram um povo guerreiro semelhante aos

¹⁰ O'HARA, 1990, 176.

¹¹ TODOROV, 1973, 45.

¹² O'HARA, 1990, 177.

¹³ O'HARA, 1990, 177, 178. O'HARA cita Newman (1967) que utiliza a palavra "Rehabilitation" (pg 15, 35 e 104) para "these unfortunate overtones" segundo o seu levantamento, Newman disse 26 vezes que Virgílio "intention... to rescue *vates* from the censure heaped on them by the Ennian tradition."

¹⁴ O'HARA, 1990, 178.

¹⁵ O'HARA, 1990, 178 utiliza o termo "deception and illusion."

¹⁶ O'HARA, 1990, 179.



Tupinambás. Mas Ross¹⁷ lembra-nos que Latino também não era o único rei do Lácio, mas era um nome sugestivo.

A *Eneida* foi inspirada nas obras homéricas, e como tal é a completa inversão de Homero¹⁸. Já que a *Iliada* aparentemente é mais antiga que a *Odisseia*, – a partir do ponto de vista narrativo. Mas em Virgílio esta ordem é invertida. A inversão se dá também pelos personagens: enquanto Odisseu retorna para Ítaca, onde nasceu, para junto do velho pai, do jovem filho, da cama de sua esposa; Enéias, o piedoso herói¹⁹, perde a sua cidade natal e a sua amada esposa, sendo obrigado a sair para encontrar uma nova casa que ele não conhece, e perde no meio do caminho o pai²⁰. A metade Iliádica da *Eneida* termina com ato de loucura e raiva terrível que culmina no assassinato de Turno²¹. *Os Timbiras*, inicia na ordem homérica, e a semelhança da *Eneida* a sua metade Iliádica termina com um ato de loucura e com o assassinato do chefe dos Gamelas; posteriormente os Gamelas fogem e o poema se encerra com o enigma do paradeiro de Jatir, da sorte de Jurucei e com a apreensão de Gurupema enquanto Itajuba do outro lado encerra sem reaver a posse sobre a tribo que conquistara e com o futuro insólito que espregueia à tribo.

Enéias era um herói homérico²² que vivia entre o passado de Tróia, destruída para sempre na escuridão cega de uma única noite, e o futuro que ele não queria conhecer e somente tinha imagem que ele vagamente podia compreender²³. Itajuba também vivia entre o passado glorioso de sua tribo²⁴, se ocupava de resgatar uma tribo que conquistara em duelo enquanto o futuro que descortinava revelava-se tão sórdido.

O herói clássico deve fazer-se o maior das escrituras, o mais excelso. No entanto, ele também falha – porque é humano e a maior falha humana é a morte²⁵. Esta mortalidade que os distingue dos deuses que vivem para sempre²⁶. A diferença entre o um herói homérico no tempo de crise e Eneias, é simplesmente que o herói homérico atua de maneira decisiva e sem hesitação, ao passo

¹⁷ ROSS, 2007, 55. Ver *Eneida* VII 45-6

¹⁸ ROSS, 2007, 1.

¹⁹ ROSS, 2007, 1 utiliza o termo “the ‘pious’ hero”

²⁰ ROSS, 2007, 1. “Viewed against the *Odyssey*, the *Aeneid* is a poem of loss.”

²¹ ROSS, 2007, 2. Usa os termos “act of madness and terrible anger”, e “slaying” e afirma que “here there is no resolution.”

²² ROSS, 2007, 14 “Aeneas as a Homeric hero.”

²³ ROSS, 2007, 2.

²⁴ Nesse esforço de memória, Jaguar, o pai de Itajuba é citado constantemente.

²⁵ ROSS, 2007, 12.

²⁶ ROSS, 2007, 12.



que Eneias no curso da ação não resolve o conflito²⁷. Através de sua ação Eneias transforma muitas pessoas em vítimas, dentre as mais notáveis destaca-se Dido. Mas tantos outros seriam vítimas no poema da celebração romana: por exemplo, Nisus, Eurílo, e sua mãe são todas vítimas patéticas, enganadas, traídas e abandonadas de acordo com o padrão familiar do herói épico em Virgílio²⁸.

Palavra são ações que tem sido vistas como prepotentes e arrogantes, e este será o seu grande erro (his *culpa*, even), que era finalmente, e justamente punido por Eneias. Tudo isto não é somente questionado, mas pode distrair-nos do que Virgílio mostra-nos²⁹. No retrato da *América Infeliz* veremos que enquanto as naus navegavam em direção ao Brasil, os selvagens se ocupavam da guerra frívola, de motivos fúteis, por vinganças desnecessárias.

A *Eneida* não é o poema da derrocada de Tróia, mas do surgimento de Roma. *Os Timbiras* não é o poema do surgimento do Brasil, mas da extinção dos selvagens. O *nostos* toma um espaço fundamental na obra de Gonçalves; mas na *Odisseia* o *nostos* era a centralidade da obra. O motivo do regresso do herói que se encontra tão ligada à guerra de Tróia e conseqüentemente a *Iliada*³⁰. São relações diferentes, mas em ambos os casos as obras estão ligados à nostalgia de um tempo que passou e que não voltará a ser.

As imagens da *América Infeliz* (OT, III, 78-96), onde o poeta derrama os seus lamentos comparando a América à semelhança de uma criança, que com inocência, cobiçada pelo velho tutor, a imagem da América que cede por ser fraca, por estar nos anos da infância. É um contraste grande com a imagem dos guerreiros indígenas e da bravura dos heróis.

A seguir o poeta falaria das naus de Holanda, os galeões de Espanha, as fragatas de França e as caravelas dos Portugueses que aportaram na América (OT, III, 99-109). O poeta denominou os invasores de *monstros marinhos* que procuravam asilo numa terra estrangeira. O poeta manifesta a tristeza porque enquanto estas embarcações estavam a caminho da América, os selvagens estavam fabricando setas agudas e tacapes válidos.

O quadro épico, do herói e chefe Timbira, cujos olhos vermelhos irados pulam, expressa na sua forma mais sublime a destreza guerreira que o assalta. O vermelho tem duplo significado, ao

²⁷ ROSS, 2007, 13.

²⁸ ROSS, 2007, 38.

²⁹ ROSS, 2007, 40.

³⁰ JAEGER, 1936, 37.



mesmo instante que significa a vida também pode significar a morte³¹. No quadro representado os olhos cor de sangue representam por trás o desejo de morte imanente em Itajuba. De acordo com Putnam³², o vermelho e o branco são cores sugestivas, um contraste muito grande no último momento da *Eneida*.

Os olhos carmesim de Itajuba, a expressão de descontentamento diante da resistência do inimigo contrasta em muito com a comparação que se segue. O poeta compara a investida de Itajuba sobre o cacique dos Gamelas com o voo do condor que, descendo a prumo dos astros sobre o lhama descuidoso³³ prende-o nas garras potentes e sobe audaz aonde não chega o raio, isto é, acima das nuvens. Um quadro tipicamente virgiliano: Turno inofensivo derrotado pelas mãos de Eneas implora pela vida³⁴, Príamo é a figura patética, a vergonha de um homem idoso morto em batalha³⁵. O cacique dos Gamelas, que luta bravamente, tal como teria feito Príamo durante a juventude. Turno nos momentos que antecedem a sua derrota é no último golpe semelhante à Príamo vencido pela idade e Turno vencido pelo desejo de vida.

O cacique comparado ao lhama, um animal vegetariano tão distinto dos índios antropófagos. Um animal calmo como à ovelha que quando é atacado pelos predadores, ainda que esteja prevenido não tem capacidade de proteger-se do predador. Dessa maneira a força igualitária que o chefe dos Gamelas há pouco tempo colocava o duelo empatado, simplesmente esvaiu-se, dissipou-se como a força de Turno abandonado pelos deuses, como a força de Príamo decaída pela idade.

Itajuba voa sobre o rei das selvas, cinge-o nos braços e aperta com força incrível contra si. O gigante verga, inclina-se, desaba e cai num choque repentino (OT, I, 132-135). A batalha triunfal da epopeia de Gonçalves ganha o caráter antiepico, a vitória gloriosa de Itajuba mancha-se, porque não vencera o Gamela justamente. A destreza idêntica, a separação repentina, decisão de ambos, contrasta com o ataque traiçoeiro de Itajuba. O Timbira não dera ao Gamela a opção de lutar, simplesmente agarra-o como Condor agarra ao Lhama desprevenido, comprime-o tirando-lhe os

³¹ *On purpureus as a color associated with death as well as life*. BODKIN, 1965, 44-55.

³² BODKIN, 1965, 44-55.

³³ *O nome do conhecido camélideo peruano varia de género. O -a sugere feminino, atribuição mais freqüente; porém o espanhol da América prefere o masculino (ao contrário do europeu); o Aulete, português, registra "a lhama" e "o lama"; o antigo e outrora tão consultado Pequeno Dicionário Brasileiro consigna masculino para as duas formas; o vitorioso Aurélio opta pelo masculino. O francês e o italiano escolheram o masculino*. (MELO, 1992, 46)

³⁴ CLAUSEN, 1987, 89.

³⁵ QUINN, 1968, 8.



movimentos dos braços e pernas, como o Condor que carrega o Lhama para as alturas, onde não poderá defender-se. Itajuba pensa apenas na vitória, como Eneias também pensara: a morte aplicada ao inimigo é impiedosa, traiçoeira.

O poeta tenta dar um retoque na cena abominável, como o pintor que mete sobre um quadro acabado um bocado de tinta fresca: compara o tombo do Gamela com a queda de um tronco anoso, que levanta o pó da terra e propaga ao longe o barulho da sua queda (OT, I, 136-138). Itajuba, ainda bate o pé na arca do peito do desfalecido guerreiro desferindo palavras de morte. O Gamela sem alento, com os olhos turvos enxerga pela última vez o céu azul, as matas doces cobertas de verdura e flores.

Na segunda parte odisséica de *Os Timbiras*, encontraremos uma sorte de imprecações contra os selvagens que foram exauridas por causa da insolência dos americanos. Em curtas palavras poderíamos presumir que o católico Gonçalves demandou contra os selvagens à culpa de terem as suas terras infestadas de estrangeiros e de anunciadores do Evangelho. Lembra-lhes o Piaga de sempre encontrar os Maracás sem as oferendas que os deuses tanto aprazem (OT, III, 557-575). Doutra sorte é necessário lembrar que no final do seu ensaio monográfico *O Brasil e a Oceania*, o poeta defendeu a evangelização dos selvagens sugerindo apenas que os evangelizadores deveriam encontrar uma compatibilidade mais apropriada com a cultura dos americanos, um tanto paradoxal porque o exercício da Evangelização possui um caráter autoritário de converter todo aquele que não confessa.

O poema se encerra com a melancolia da *América Infeliz*, Gonçalves naufraga junto a costa maranhense e privou-nos do acesso dos cantos que segundo Henriques Leal já estavam escritos e junto do espólio do poeta. Com a morte de Gonçalves Dias, restaram-nos apenas quatro cantos de *Os Timbiras*, com ele o indianismo brasileiro atingiu o seu apogeu e logo após estagnou-se³⁶. Mas para Souza Pinto³⁷, o fato de Gonçalves Dias não ter concluído esta obra, entre várias explicações, é suscetível afirmar que a época dos poemas longos estava exaurida.

Mas como lembra-nos Ricardo³⁸: o índio não morreu. Gonçalves em sua poesia fez uma espécie de solicitação do humano, porque, afinal, o índio ainda existe entre nós. Trucidado, reduzido a uma população menos perceptível pelo número do que por viver nos cafundós deste país cômico.

³⁶ SOUZA PINTO, 1931, 22.

³⁷ SOUZA PINTO, 1931, 22.

³⁸ RICARDO, 1964, 55.



Bibliografía

- ACKERMANN, Fritz, *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- BODKIN, Maud, *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*, London, Oxford University Press, 1965, 44-55.
- CLAUSEN, Wendell Vernon, *Virgil's Aeneid and the tradition of Hellenistic poetry*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- COUTINHO, Afrânio, COUTINHO, Eduardo de Faria, *A literatura no Brasil*, Vol.II Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio/ EDUFF, 1969.
- JAEGER. Werner, *Paidéia: A formação do homem grego*, Trad. Artur M. Parreira. Lisboa, Editorial Aster, 1936, 21-33.
- KOTHE, Flávio, *O cânone imperial*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- KRAGGERUD, Egil, «Vergil Announcing the Aeneid», On Georg. 3.1-48, in STAHL, Hans-Peter, *Vergil's Aeneid: Augustan epic and political context*, London, Duckworth in association with The Classical Press of Wales, 1998.
- MELO, Gladstone Chaves de, *A excelência vernácula de Gonçalves Dias*, Niterói, Presença, EDUF (Universidade Federal Fluminense), 1992.
- O'HARA, James J., *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- POWELL, Anton, «The peopling of the Underworld (Aen. 6.608-27)», in STAHL, Hans-Peter, *Vergil's Aeneid: Augustan epic and political context*, London, Duckworth in association with The Classical Press of Wales, 1998.
- QUINN, Kenneth, *Virgil's Aeneid. A Critical Description. London and Henley*, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- RICARDO, Cassiano, *O indianismo de Gonçalves Dias*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- ROSS, David O., *Virgil's Aeneid: A reader's guide*, Oxford, Blackwell, 2007.
- SELLAR, W. Y., *The roman poets of the Augustan age*, Oxford, At the Clarendon Press, 1897.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- SOUZA PINTO, Manuel de, *O indianismo na poesia brasileira*, Coimbra, 1928.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1973.



La importancia del recurso a la épica en la construcción del imaginario nacional argentino y brasileño

Hernán Fernández Meardi

University of Wisconsin-Green Bay

El filósofo alemán Peter Sloterdijk nos recuerda en su libro *Ira y tiempo* que era necesario que Homero invocara a los dioses, pues los rapsodas acostumbraban, cuando iban a vaticinar algo transcendental, comenzar el relato con la mayor humildad. Con este gesto se hacía hincapié en que no era Homero, el hombre, quien tenía el poder de predecir el impacto que iba a tener su canto dado que “cantar significa, desde siempre, abrir la boca a fin de que las fuerzas superiores puedan manifestarse” (Sloterdijk, p. 10). De esta manera, si el propósito enunciado lograba alcanzar alguna notoriedad, transcendencia o legitimidad, los responsables eran los dioses por intermedio de sus musas, pero, si por el contrario, el canto no alcanzaba ninguna repercusión se debía a que las fuerzas superiores del Olimpo no le habían acordado ningún interés. Los siglos han pasado y a pesar de que la comprensión de este fenómeno ha experimentado una notable evolución los términos generales de su formulación no han perdido su vigencia. En efecto, en la constitución simbólica de un Estado-Nación interactúan diversas fuerzas (olímpicas) las cuales van a determinar si un modelo logra el consenso necesario para su legitimación o queda confinado a representar sólo a la minoría que lo concibió. En este sentido, un estudio pormenorizado de los movimientos sociales que lograron legitimarse nos informa cómo y por qué ciertos grupos alcanzan a establecer una hegemonía política mientras otros se pierden en el olvido. Con el proceso de secularización del conocimiento que va desde el siglo XVIII al XX se ha podido determinar con mayor exactitud cuáles fueron los factores que incidieron para que la balanza que mide la fuerza histórica de los grupos sociales se volcara de un lado o del otro. Esta ponencia se propone, teniendo en cuenta estos factores, una reflexión sobre la importancia que tuvo el recurso al discurso épico en la construcción de la identidad nacional en Argentina y Brasil.

Durante el siglo XIX, cuando ambos países intentaban definir sus respectivas identidades diferenciándose a la vez de sus antiguos colonizadores y de sus vecinos geográficos era necesario encontrar los parámetros capaces de articular una identidad nacional que tuviera en cuenta una concepción del mundo más acorde con el momento histórico y las circunstancias sociopolíticas que se vivían en ese momento. Para ello recurrieron a algunas estrategias que emulaban prácticas



europeas. En Europa la estrategia consistía en establecer un canon literario donde se evidenciara a lo largo de la historia la línea genealógica del espíritu del pueblo en su deseo de formar una nación. Este tipo de estudio que debía servir como anclaje ideológico al nacionalismo esencialista alemán fue ejecutado en ese país principalmente por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm y por Carl Lachmann. Ellos además de indagar y analizar toda la literatura que hubiera sido escrita en un idioma que ellos consideraban como las raíces del alemán dieron forma textual a las leyendas basadas en sus pueblos originarios, proyectando su origen en una epopeya fundacional de acuerdo al modelo de Homero y Virgilio. De esta manera el establecimiento de una literatura nacional se convertía en el instrumento que servía de soporte ideológico a los discursos oficiales que pretendían encarnar la voluntad colectiva de los habitantes de un determinado territorio. En el caso de Brasil, si nos remitimos a las investigaciones de Antonio Cândido, el primer intento moderno por establecer una literatura nacional lo realizó Gonçalves de Magalhães quién bajo la idea de que: “La literatura de un pueblo es el desarrollo de lo que tiene de más sublime en las ideas, de más filosófico en el pensamiento, de más heroico en lo moral y de más bello en la naturaleza” (Cândido, p. 241) planteó la necesidad de conceptualizar la brasilidad. Este intento se advió infructuoso (los dioses decidieron no escucharlo) por lo que pasó a la posteridad como un punto de inflexión que marca el inicio del romanticismo literario brasileño, movimiento que tuvo repercusión sólo en el ámbito de una élite muy reducida. En Argentina, el primer intento por constituir una simbología nacional provino de Bartolomé Mitre quien además de militar y político era un sólido intelectual que sentó las bases de un modelo basado en el culto y mitificación de los héroes de la independencia. Para ello escribió primero la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* en cuya primera edición de 1857 afirma que Manuel Belgrano: “[...] fue uno de los hombres más liberales, más humanos, más honrados y más desinteresados que ha producido la América del Sur. [...] Ya se le considere como hombre de letras, ya como hombre político o de guerra, su vida es un modelo digno de presentarse a la estimación de un pueblo republicano” (Bartolomé Mitre, 1887, p. IX). Luego de terminar su cuarta y definitiva edición en 1887, al año siguiente insistiría en su proyecto, esta vez, con la *Historia de José de San Martín y de la emancipación sudamericana*, una obra monumental en tres tomos donde, a pesar de declarar que: “La comprobación se funda en documentos nuevos en su mayor parte, y no se afirma un hecho ni se avanza un juicio sin acompañarlo de su justificativo o sin ser deducido de ellos interpretándolos rectamente” (Bartolomé Mitre, 1890, p. VII) no se priva de expresar comentarios del tipo: “Es una fuerza histórica que, como las fuerzas de la naturaleza, obra por sí, obedeciendo a un impulso fatal. (p. 5) [...] Sin exagerar su severa figura histórica, ni dar a su genio concreto un carácter místico, puede decirse con la verdad de los hechos comprobados, que pocas veces la intervención de un hombre en



los destinos humanos fue más decisiva que la suya [...]” (Bartolomé Mitre, 1887, T. I, p. 363) La empresa de Mitre alcanzó mayor repercusión porque al recrear a estos próceres como personajes conceptuales que vehiculaban las ideas republicanas y liberales era consciente que la difusión de esas ideas iba a imponerse con mayor solvencia transmitiéndolas por la vía de la educación pública nacional. Por supuesto que ni Belgrano ni San Martín fueron populares en su tiempo, mucho menos fuera del ámbito de las élites liberales, como tampoco se podía pretender, en esa época, que las masas analfabetas que poblaban el territorio nacional entendieran el significado de conceptos republicanos tan abstractos como Libertad, Igualdad y Fraternidad. Por esta razón, Juan Bautista Alberdi afirma en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* que “Gobernar es poblar”, lo que implícitamente significaba poblar con gente que entienda los valores de una república moderna, o sea poblar con europeos.

La imposición de un modelo moderno de construcción social de la identidad nacional significó en la práctica comprometerse con un discurso positivista que se apoyaba en una estética literaria realista y documental relegando a toda otra forma estética a la desvaluación condenándola a la banalización y el olvido. De esta manera, el *pathos* fundamental para la difusión del espíritu de la voluntad nacional implicó la negativización de toda otra forma alternativa de organización social y de representación cultural. Lógicamente, negativización, marginalización y omisión no significa desaparición y pese a que siempre ha existido una distancia inconciliable entre las normativas implementadas por los ideólogos de las culturas hegemónicas y la cultura de las masas populares, estas últimas siempre dejan marcas indelebles en la historia. Ya se trate de costumbres, vocabulario, ritos o expresiones culturales siempre esas marcas afloran en algún momento para ser reinterpretadas eventualmente por las generaciones futuras, aquellas capaces de darles un sentido positivo. De hecho, esta fue la tarea que se propusieron los intelectuales argentinos y brasileños en las primeras décadas del siglo pasado.

Previamente, en la vanguardia intelectual europea, se había impuesto el socialismo al positivismo determinista como ideología dominante. Esa influencia comenzó a sentirse en Buenos Aires y San Pablo, metrópolis siempre ávidas de noticias europeas, en las primeras décadas del siglo veinte sobre todo con la llegada de los inmigrantes europeos que habían sufrido el flagelo de la industrialización capitalista. Esto sumado a la consolidación de la educación pública y la penetrante influencia de las ideas socialistas había producido un nuevo tipo de intelectuales y artistas que postulaban sistemas de valores sociales menos comprometidos con las burguesías dominantes. Estos intelectuales, ya profesionalizados e independientes de la hegemonía gubernamental,



conceptualizaron el nacionalismo esencialista que se había manifestado espontáneamente y de forma inesperada unos años atrás. Ambos nacionalismos se habían manifestado a través de un colosal éxito editorial que tomó por sorpresa incluso a sus propios autores. Tanto *El Martín Fierro* de José Hernández como *Os Sertões* de Euclides Da Cunha evidenciaron la existencia de un interés popular por las causas que se denunciaban: el aniquilamiento de los individuos más genuinos de cada país en manos de los apologistas de la modernización a cualquier precio. En este sentido, los dos autores expresan sus inquietudes de manera explícita, así mientras José Hernández le pide a su amigo Miguens que: “No le niegue su protección, Ud. que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país.” (Prólogo de la primera parte del *Martín Fierro*); Da Cunha afirma que: “[...] tuvimos en la acción (militar) el singular papel de mercenarios inconscientes (de los principios civilizadores elaborados en Europa) [...] Y fue (la campaña de Canudos) en el verdadero significado de la palabra, un crimen.” (Nota preliminar de *Os Sertões*) Es preciso recordar que hasta ese momento ni Hernández ni Da Cunha eran conocidos en el ámbito intelectual, por lo que sus textos se sostenían exclusivamente por el peso específico de su prosa, ya que problematizan de modo magistral, si bien, desde estéticas completamente diferentes, la situación de grupos humanos incapaces de integrarse al avasallante progreso de la institucionalización moderna. Así, inspirados en estas obras y al amparo de ideales socialistas esta nueva generación de intelectuales realizaron la tarea de encontrar un ícono nacional acorde con su concepción del mundo y con la tarea de proyectar el pasado sobre el futuro de la nación integrando a sus clases populares.

Resulta interesante examinar de qué manera procedió esta nueva raza de intelectuales para que su canto fuera escuchado por los dioses. En reacción contra la fe en un determinismo positivista exacerbadamente eurocéntrico, apoyados en un profundo sustrato socialista y con una evidente estética romántica Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas en Argentina y Mario y Oswald de Andrade, entre otros, en Brasil se propusieron cambiar los criterios de elaboración del espíritu nacional siguiendo un impulso por liberarse del colonialismo cultural. Leopoldo Lugones dictó en 1913 una serie de multitudinarias conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires donde presenta a la figura del gaucho como paradigma del espíritu nacional a través de un artificio retórico en el que compara al *Martín Fierro* con las grandes obras de la épica griega y latina para llegar a la conclusión de que este poema gauchesco es la gran epopeya nacional. Por su parte, Ricardo Rojas concibe la literatura como un elemento de integración social entonces, consecuente con esta idea, crea la cátedra de literatura argentina desde donde incorporó al *Martín Fierro* como enclave fundamental de la identidad cultural argentina. Para fundamentar esta consigna redactó una *Historia de la literatura*



argentina en cuatro volúmenes. Del lado brasileño, Mario de Andrade, ansioso por descubrir el territorio nacional, en los años veinte emprendió un viaje en busca de su identidad, entre las impresiones de esos viajes que fueron publicadas póstumamente en *O turista aprendiz* afirmaba que “Da Cunha transformó en brillo de frase sonora e imágenes elegantes lo que es ceguera insoportable de ese barrial; transformó en heroísmo, en epopeya, lo que es pura miseria [...]” (Andrade, p. 295). Luego Mario y Oswald de Andrade se reunirían primero en la Semana de Arte Moderna y más tarde en la *Revista de Antropofagia* desde donde seguirían problematizando la cuestión de la identidad brasileña. Algunas décadas más tarde Tristão de Ataíde, Afrânio Coutinho, Antonio Cândido y Alfredo Bosi reafirmarían esta sentencia entronizando *Os Sertões* al rango de gran epopeya nacional del Brasil.

Estos intelectuales argentinos y brasileños operaron una ruptura que presuponía un cambio de intereses sociales aunque no estrictamente de paradigma dado que el socialismo tanto como el positivismo determinista se encuadran dentro del marco del episteme moderno. Ellos hilvanaron una filiación que se inscribe de manera particularmente neta en el esquema fundamental de la historia étnica común a todo el territorio nacional dejando de lado una historia con subjetividad militar legitimada por las oligarquías de cuyos héroes sus impulsores eran descendientes. Esta filiación implicaba el afianzamiento de una premisa inquebrantable que debe su autoridad a la presuposición de un desencanto frente al deshumanizado progreso tecnológico del mundo. Esta reorientación conceptual pretende representar la ley del desarrollo histórico en relación con el espíritu nacional invirtiendo la negatividad étnica para alterar las jerarquías sociales valorando al mismo tiempo la vida en el campo y su proximidad con la naturaleza. Es en este sentido que estos intelectuales realizaron una exégesis literaria en la que se exponían una unidad social latente que se manifestaba a través de la comprensión y la interpretación de estos textos fundadores para luego motivar una aplicación de estos conceptos en una lectura diferente del pasado y del presente proyectando el futuro del país como pueblo uniforme. Estructuralmente, esta exégesis se basa en una lectura alegórica de estos textos que al considerarlos fundacionales trazan paralelismos explícitos aunque muchas veces implícitos con los textos épicos griegos y latinos. De hecho, Leopoldo Lugones en *El Payador* comienza diciendo que “Producir un poema épico es, para todo pueblo, certificado eminente de aptitud vital: porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza. Esta vida comporta de suyo la suprema excelencia humana, y con ello, el éxito superior que la raza puede alcanzar: la afirmación de su entidad como tal, entre las mejores de la tierra” (Lugones, p. 1). Por medio de este recurso los intelectuales afines a un cambio de parámetros instauran una dinámica en la que no sólo canonizan estas obras sino que las sacan de su marginamiento a fin de



volverlas actuales a través de una lectura novedosa que encierra el misterio del paradigma identitario nacional. Con este procedimiento fundan un canon literario a la vez que problematizan la comprensión de la historia social de sus respectivos países destacando la diferencia entre el texto y su interpretación en relación a los simbolismos de la autenticidad étnica. El alejamiento respecto del sentido literal privilegiando el sentido alegórico les permitió inaugurar una lectura, si se quiere, escatológica, de la historia nacional en donde el sentido literal se volvía sentido histórico. Por eso enfatizan en la necesidad de interpretar estos textos como una prefiguración de la subjetividad nacional que tiene en cuenta ya no a una élite aristocrática sino a todo el conjunto de los habitantes de un territorio por más disímiles que sean los diferentes sectores sociales que la conforman. Esta estrategia no engloba solamente la significación dada al pasado sino sobre todo la significación que toma el futuro a partir del presente. Si esta novedosa exégesis propuso desde un principio un lugar preponderante a la interpretación y la comprensión de la subjetividad nacional fue en función de una adecuación con el presente histórico en el que era necesario promover un esencialismo de carácter más popular. En este proceso de simbolización de la voluntad colectiva habita un evidente fin político que es destacado como una cualidad. Estos rasgos distintivos son plasmados en una persona histórica concreta que representa al colectivo social el cual se incorpora en el imaginario como la figura de la concretización de sus pasiones políticas. Se trata esencialmente de una lectura alegórica que está intrínsecamente vinculada al carácter mítico e ideal de un personaje histórico real que evoca la voluntad colectiva a través del dramatismo de las historias que narran estos dos libros. En ese dramatismo subyace el atributo de epopeya que opera como un manto protector y legitimador que da unidad a la atomización cultural y política.

Hay muchas implicaciones que derivan de esta reorientación conceptual, entre ellas, una de las más importantes, es la revalorización del folclore como un elemento que permite una mejor comprensión del pueblo o sea del conjunto de grupos subalternos. Desde esta perspectiva, la necesidad de interpretar la historia a partir de figuras históricas más afines a las clases sociales populares motiva la reafirmación de una concepción del mundo y de la vida que se encontraba ya implícita en el imaginario de los sectores de la población que habían sido marginados anteriormente. En muchos casos estos valores iban en contra de los principios modernos de civilización preconizados por los discursos oficiales por lo que esta empresa no estaba exenta de ciertas contradicciones. Esta nueva generación de intelectuales elaboró una concepción del mundo que por pertenecer en esencia a las clases subalternas nunca habían sido sistematizadas ni organizadas políticamente. De acuerdo con Gramsci, los grupos subalternos poseen una concepción del mundo fragmentada plasmada en el folclore y que conlleva una moral del pueblo entendida



como un conjunto de máximas para la conducta práctica. Éstas naturalmente producen una moral que está íntimamente ligada a su imaginario social, como por ejemplo, supersticiones o creencias religiosas alternativas a la católica que están fuertemente arraigadas en las costumbres populares de la que subyace una moral mucho más pragmática y de subsistencia que la oficial. Esta moral se presenta como más efectiva debido a que son producto de la experiencia y no de abstracciones teóricas alejadas de la realidad vivencial de las clases populares. La propuesta de enfatizar la asociación entre una Nación-una literatura emulando el discurso épico de griegos y romanos significó en la práctica asumir una posición indispensable para la propagación del espíritu nacionalista cuya autoidentificación constituyera un reflejo que alcanzara a todas las clases sociales estrategia que le aseguró su legitimación (y, por ende, el beneplácito de los dioses).

Desde una óptica en que se intenta revalorizar los componentes más auténticos de una nación, la importancia del recurso a la épica adquiere una vital importancia en su proyección propedéutica puesto que posee una “natural” efectividad persuasiva que se ajusta indistintamente a todos los sectores sociales. Este recurso apela a vincular un modo de la realidad existencial con el imaginario cultural al cual le da respuestas a sus cuestionamientos dejándolos al mismo tiempo registrados en la psiquis social. El advenimiento del Estado moderno en Latinoamérica había generado una crisis general que afectaba a la idea constitutiva del racionalismo positivista, el cual, al imponer su hegemonía, dejaba una constelación de elementos vacíos de sentido y de valor que recién fueron llenados por los intelectuales orgánicos nacionalistas que lograron hacer resurgir desde las más extremas marginalidades, como una suerte de “retorno de lo reprimido”, aquellos valores olvidados para consagrarlos como símbolos de la identidad nacional. Esta operación fue posible y se realizó mediante la conjunción de la literatura con los discursos de presunción objetiva o, dicho en otras palabras, mediante la crítica literaria aplicada a la política. De toda evidencia esta crítica antes que apuntar a una comprensión acabada de la riqueza y la razón de ser de esos valores reprimidos los utilizaba como estandarte para fundarse y constituirse como razón soberana.

En conclusión, considerando esta situación como paradigmática, se ha visto que en la relación intrínseca que existe entre la toma de conciencia respecto a la pertenencia a una colectividad, el discurso literario y la representación de un protagonista histórico se entretiene la proyección de un ideal con el cual es posible establecer una identificación subjetiva. Imbricado en ese juego de enunciados totalizantes que dan forma concreta a la idealización se encuentra el imaginario social con toda su carga de saberes, creencias, mitificaciones, voluntarismos, ilusiones, adhesiones, oposiciones, amores y rencores. En este sentido, es en el seno del imaginario social donde se



entretengan relaciones, a priori, paradójicas como producto de la persuasiva influencia que ejercen tanto la literatura como los discursos con presunción de objetividad universal porque al ser concebidos desde éticas y presuposiciones completamente distintas ambos vehiculan figuras tendientes a conciliar el espíritu de una comunidad con su realización material. De ahí que la lógica que impera en la psiquis moderna -el imaginario social- formada por esa amalgama de mitos y discursos que se pretenden objetivos sea naturalmente rebelde a cualquier tipo de esquemas de anticipación teórica.

Finalmente, lo que quería mostrar en esta reflexión, a través de los ejemplos destacados es que de alguna manera este cuadro de circunstancias es emblemático de nuestro mundo psíquico actual que aunque mucho más rico en discursos y atiborrado por una constelación de imágenes que deambulan por los medios de comunicación a un ritmo desenfrenado guardan innegables paralelismos.

Bibliografía

ANDEADE, Mario, (1976) “*O turista aprendiz*”, *Duas Cidades, Sao Paulo*, p. 295.

AUERBACH, Enrich, (2001) *Figura*, Paris, Belin.

BOSI, Alfredo, (1970) *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.

CANDIDO, Antonio, (1965) *Literatura e sociedade; estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

COUTINHO, Afrânio, (1987) *Crítica e teoria literária*, Rio de Janeiro, Ed. Universidade Federal do Ceará / PROED.

DA CUNHA, Euclides, (1980) *Los sertones*, Caracas, Trad. Walnice Nogueira Galvão, Ed. Fundación Biblioteca de Ayacucho.

FOUCAULT, Michel, (2001) *Dits et écrits I, 1954 – 1975*, Paris, Gallimard.

GRAMSCI, Antonio, (2001) *Cuadernos de la cárcel*, vol. 5 y 6, México, Biblioteca Era.

HERNÁNDEZ, José, (2001) *Martín Fierro*, (Ed. De Luis Sainz de Medrano), Madrid, Ed. Cátedra.

LUGONES, Leopoldo, (2004) *El payador*, Buenos Aires, Stockcero.

MITRE, Bartolomé, (1887) *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, Buenos Aires, Ed. Félix Lajouane.

_____, (1903) *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Buenos Aires, Ed. Biblioteca de “La Nación”.

MAQUIAVELO, Nicolás, (1999) *El príncipe*, Madrid, Alianza.



ROJAS, Ricardo, (1960) *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata [1917-1922], I y II, Los gauchescos*, Buenos Aires, Kraft.

SLOTERDIJK, Peter, (2010) *Ira y tiempo*, Madrid, Ed. Ciruela.

SNELL, Bruno, (1960) *The discovery of the mind. The greek origins of European thought*, trad. T. G. Rosenmeyer, New York, Ed. Harper & Row.



Restos de la lengua y el tono épicos en la lírica de Mesomedes de Creta

Mauricio Fernandez Nuin

Universidad Nacional de Cuyo

fernandeznuin@yahoo.com.ar

Mesomedes, lírica imperial, lengua arcaizante

Si bien he titulado el trabajo como restos, debería retitularlo, puesto que no son restos, sino pervivencia y hábil reutilización del modelo clásico, lo que se observa en este poeta en particular. En una historia de la literatura no podemos hablar de restos como "lo que quedó de", sino de pervivencia de un modelo que resultó consagrado por miles de lecturas o "escuchas", amén de hacer notar que las fronteras de los que conocemos como modelo clásico, se extienden cada vez más cerca de nuestros días y que el descubrimiento de nuevos y, a mi juicio, valiosos poetas genera casi con seguridad nuevas normas y nuevos paradigmas de análisis. Tal es el caso de Mesomedes de Creta, de quien trata este brevísimo esbozo. Más allá de las valoraciones que la crítica ha vertido a propósito de la lírica de época imperial -que no se tratarán en este trabajo, puesto que pretendo recuperar letras e imágenes sin prejuicio alguno-, es interesante ver como las figuras de composición permanecen adaptadas al contexto de la época en que les toca desarrollarse, pero con una reutilización que considero, si no del todo original, al menos agradable y digna. Hago notar esto, puesto que el poco análisis que poseen este tipo de autores, suele hacerlos tributarios inmediatos de la tradición que les precede. Y ciertamente que es así, pero no sin dejar una marca de novedad en el uso ciertos vocablos o expresiones que, aunque calcadas en muchos casos, adoptan una nueva finalidad y una nueva lectura.

Este breve trabajo no es sino un ínfimo aspecto de un estudio que comencé hace muy poco tiempo.

Mesomedes de Creta

Si bien algunos "hechos" del poeta se encuentran bien testimoniados, los datos concretos acerca de su vida resultan en su mayoría imprecisos. No obstante, todas las fuentes lo muestran como



un personaje de importancia para la época. No hay duda de que sería alguien reconocido, puesto que su fama se mantuvo a través del reinado de seis emperadores distintos.

No existen datos claros acerca de su cronología, aunque con cierto consenso se ubica su nacimiento a comienzos del s. II d. C. No se conoce tampoco con exactitud la fecha de su muerte pero se sabe que vivía aún en el 144 d. C., puesto que la *Historia Augusta* cuenta que Mesomedes recibió un castigo en algún momento de ese año por parte del emperador Antonino Pío debido a su falta de actividad (vid. infra).

Tal vez las noticias biográficas del autor más concretas y aceptadas por la crítica en general pertenecen a la *Suda*. Por ella se sabe con suficiente certeza que Mesomedes fue un conocido citarista, liberto y amigo personal del emperador Adriano, quien fue un gran admirador de su obra:

“Mesomedes de Creta, lírico, vivió en la época de Adriano, del que era liberto y amigo muy especial. Así escribió en honor de Antínoo¹, que era favorito de Adriano, además de otras canciones. Antonino² buscó y restauró el monumento de Sila y elevó un cenotafio a Mesomedes, que había escrito melodías para cítara; para uno porque estaba aprendiendo a tocar la cítara, para el otro porque estimaba su crueldad.”

Aunque muy discutida por la crítica en cuanto a la autenticidad de sus datos, la *Historia Augusta* ofrece una faceta particular del poeta. En ella puede leerse:

“...Suprimió los salarios de muchos que veía que los percibían a pesar de mantenerse ociosos, alegando que no había cosa más vergonzosa, o incluso más cruel, que el que arruinaran a la república aquellos individuos que no aportaban nada a ella con su trabajo. Por esta razón también disminuyó el salario del poeta lírico Mesomedes...”³

Mesomedes es sancionado por el emperador Antonino Pío por su falta de actividad. Esta sanción abre la interrogante acerca del papel del poeta como “funcionario político” del poder

¹ Bélis conjetura que la composición del ἔπαινον εἰς Ἀντίνοον, que no se conserva, fue un encargo de Adriano hacia el 130 d. C.

² Es decir, Caracalla.

³ Traducción de V. Picón y A. Cascón. *Historia Augusta*. Madrid, 1989.



imperial (Bélis, 2003). El castigo aplicado por el emperador tendría carácter modélico, por lo que se cree que este “cargo” pudo haber sido ocupado por otros poetas.

2. Transmisión textual

La obra atribuida a Mesomedes de Creta consta de 13 poemas, entre los que se cuentan seis himnos dedicados a diversos dioses, de los cuales el primero es propiamente un proemio⁴, y otras siete composiciones de temas y metros diversos, a saber: cuatro écfrasis (dos correspondientes a relojes solares, una composición a una esfinge, una de tema amoroso sobre la pesca de la esponja y otra sobre la fabricación del vidrio) y dos fábulas (una a propósito de un cisne y un cazador y otra acerca de un mosquito y un elefante). De este *corpus*, las écfrasis de la esfinge y de la fabricación del vidrio se encuentran registradas en *AP XIV 63* y en *APlan 323* respectivamente, bajo el nombre de Mesomedes. Lo cierto es que al hacer referencia a las cuestiones de autoría, son pocos los asideros seguros para aceptar la idea de un Mesomedes autor del total de la transmisión.

Lengua y métrica

En los poemas atribuidos a Mesomedes se encuentran los rasgos habituales de la lengua literaria de la época⁵: cultivada, de gran elegancia y de una sintaxis sencilla, pero levemente arcaizante. Es probable que dados sus gustos, el propio emperador Adriano animara a sus poetas a escribir en una lengua de esas características, puesto que él mismo *amavit praeterea genus vetustum dicendi* (*Hist. Aug. XVI 5*): “Le gustaba además el estilo arcaico en la expresión.” Dentro de este gusto es inevitable la lectura de los que para la época ya eran “clásicos” y que regían y teñían cualquier intento de literatura.

El *corpus* presenta una cantidad importante de dorismos. Si bien en el caso de los himnos (poemas I-VI) hay quien ha atribuido su uso a una posible influencia de composiciones cultuales (Martellotti, 1929), el hecho fundamental es que la lengua dórica era el vehículo de expresión por excelencia de la poesía coral y, por extensión, de toda lírica. Teniendo en cuenta que los autores de esta época se consideraban en cierta forma continuadores de ese género, no resulta difícil comprender la elección, como tampoco sorprende el que a menudo se encuentren términos y giros de la lengua homérica utilizados en contraste con los dorismos. Pese a la

⁴ Heitsch presenta este proemio dividido en dos partes (a y b), por lo que sería posible considerarlos independientemente.

⁵ Véase el breve resumen de Hopkinson (1994), 80-81.



escasísima cantidad de poesía lírica de este período que ha llegado hasta nosotros, el ejemplo de las *Anacreónticas* parece indicar que la mezcla de dialectos era usual.

Restos de la lengua y el tono épicos en la lírica de Mesomedes de Creta

A continuación, nombraré algunos pocos ejemplos que me han suscitado interés respecto de la pervivencia de la lengua y el tono épico -u homéricos que es lo mismo- en algunos poemas de Mesomedes. Encuentro cualquier intento de conclusión algo un poco superfluo, puesto que es tan sólo un trabajo de recuperación que requiere mucha más interpretación de la que se pretende brindar en este espacio.

VII

Τίς ὁ λάινον ἄντρον ἄρει ξένας,
τίς ὁ κέντρον ἐπίσκοπον ἀρμόσας
συνοδοιπόρον εὔρε τὸν ἀλίου,
ἐνέκλεισεν ἔσω δρόμον ἀμέρας,
5 ὅθεν αἰθέρος ἄρμα προσίπταται;
ὦ δαιδαλέου καμάτου τέχνας·
ὀλίγη λίθος ἐνδέδυται πόλον,
τὸν Ἄτλας τις ἐκούφισε βαστάσας.

VII. A un reloj de sol

¿Quién esculpió con hierro la caverna de piedra,
quién ajustó el eje guardián,
encontró un compañero de viaje para el sol
y cercó el curso del día,
5 del que huye el carro del éter?
¡Oh artefacto de ingeniosísimo trabajo!
Una pequeña pieza se vistió del eje celestial,
que Atlas apenas pudo sostener.

En el caso de este breve poema, probablemente una introducción al poema anterior, me detendré en dos casos:



2 κέντρον ἐπίσκοπον Estrictamente, el término κέντρον es un “punto elevado”. Como termino técnico, es utilizado en astronomía para nombrar el punto cardinal de la eclíptica, a saber, la línea curva por la que el sol en apariencia se mueve (desde el punto de vista del observador). Como parte del reloj de sol designa, en sentido traslaticio, al *gnomon* o eje que proyecta la sombra solar sobre el plano. Es de notar la personificación de tonalidad épica del término como un “guardián” o “vigilante” (Cfr. *Il.* XXIV 729, donde el llanto de Andrómaca recuerda a Héctor como el protector de la ciudad; o en *Od.* VIII 163 donde Odiseo es desafiado por Euríalo, no considerándolo como un atleta, sino como que alguien "al frente" de un grupo de gente, busca ganancias en el mal). En ambos casos pervive la idea de alguien, o algo en el caso de Mesomedes, que está en la vanguardia. Mesomedes utiliza un término tomado de un lenguaje grandioso como el épico para describir algo que, si bien parece nimio, es capaz de gobernar el tiempo mismo.

7 ἐνδέδυται Con acusativo de cosa o lugar significa “convertirse en”. Aunque no deja de ser una traducción arriesgada, si se considera el abundante vocabulario que el autor toma de la épica, se puede entender ἐνδέδυται como “vestirse de”. Podemos comparar este término con su uso en *Il.* II 42, y X 21 donde el poderoso Agamenón viste su bella túnica; o Atenea que en V 736 viste la prenda de su padre Zus para alistarse a combatir). En este caso, el πόλον utilizaría en cielo como vestido.

En ambos casos vemos como un objeto en apariencia sencillo y sin mayores posibilidades de "embellecimiento" es revitalizado por el lenguaje épico, que otorga a un tema quizás vano en algo bello, probablemente, entretenido a los ojos de la corte imperial que lo escuchaba.

VIII

Τίς ἐτεύζατο χαλκελάτῳ τέχῃ
μακάρων δρόμον ἐς μέτρον ἡμέρας;
τίς ἔταξε κύκλῳ δρόμον ἀστέρων,
παγγάλκεον εἰκόνα κόσμου,
5 μερίσας κανόνων τύπον εὐδρόμων,
ὀρίσας ἀτραπῶν ὁδὸν εὐαγῆ
ζῶων ἀριθμὸν τρις τεσσάρων;
ὁ δὲ δίσκος ἔχει πυκινὰν γλυφάν,
τετορευμένα τεῖρεα χρύσεια·



- 10 Κριὸν βριαρὸν λασιὸν κόμαν,
Ταῦρον κεραὸν, Πλειάδων δρόμον,
μορφὰν κρατερῶν Διδύμων ἴσαν,
ὄμοισι κεχηνότα Καρκίνον,
κρατερὸν δὲ Λέοντα πελώριον,
- 15 ξανθὰν εὐώπιδα Παρθένον,
Ζυγὸν ἀμφιρεπῆ, μερόπων δίκαν,
καὶ Σκορπίον εὖοπλον ὀργίλον,
Κένταυρον ἀναιδέα τοξόταν,
διφυῆς καλὸν Αἰγόκερω δέμας,
- 20 ὑετοῦ μέγαν ὄμβρον Ὑδρηχοῦ,
πελάγους ἀλικύμονος Ἴχθύας.
φέρεται δὲ μέσον κανόνων λίθος
τὰν τάξιν ἔχων ἰδίων μέτρων,
ἀνόδευτον ὁδὸν φανεράν ἔχων,
- 25 θέμενος χορὸν εἰς μέτρον ἀφθίτων.
καὶ δείκνυτο πᾶσι τέχνα σοφά·
μετὰ δῆριν ἀπείριτον οὐρανοῦ
μυκήσατο χάλκεος ἄδονά,
δηλοῦσα βροτοῖς μέτρον ἀμέρας.

VIII. *A otro reloj de sol*

- ¿Quién construyó con dorado arte
el camino de los dioses para medir los días?
¿Quién plasmó en el círculo el curso de los astros,
imagen dorada del cosmos,
- 5 dividido en marcas por las que se mueve bien la medida?
¿Quién delimitó el sagrado curso de las sendas
y el número que es tres veces los cuatro signos?
El disco con bestias de oro
contiene profundos grabados:
- 10 el fornido Aries con abundante cabello;
Tauro con sus grandes cuernos; la carrera de las Pléyades;
la forma idéntica de los poderosos Gemelos;



- el cruel Cáncer con tenazas abiertas en el lomo;
el fiero y poderoso León;
- 15 la dorada Virgo de bella mirada;
Libra inclinada, justicia para los hombres;
también el irascible bien armado Escorpio;
el Centauro, arquero desvergonzado;
el bello Vellón de doble naturaleza;
- 20 la gran tormenta del lluvioso Acuario;
Piscis marino, rodeado de olas.
En el medio la piedra que rige la elíptica
mantiene el orden con las medidas constantes,
guardián del visible camino aún sin recorrer,
- 25 establece un sitio para medir lo inmutable.
Y a todos se muestra el ingenioso arte;
Luego de la colosal batalla del cielo,
resonó el gozo del artista,
señalando a los mortales que el día ha terminado.

2 μακάρων δρόμων / 3 δρόμων ἀστέρων El término anafórico δρόμων refuerza la visión del movimiento de los cuerpos celestes y de las horas del día como una “carrera” o “camino”. Resulta especialmente ilustrativa a la luz de algunos ecos homéricos: *Il.* XXIII 375: Ἄλλ' ὅτε δὴ πύματον τέλεον δρόμον ὠκέες ἵπποι / ἄψ' ἐφ' ἀλὸς πολιῆς, τότε δὴ ἀρετὴ γε ἐκάστου / φαίνεται, ἄφαρ δ' ἵπποισι τάθη δρόμος· ὠκα δ' ἔπειτα. “Cuando los ligeros corceles ya cubrían el último tramo / de regreso hacia el canoso mar, fue cuando la valía de cada uno / se hizo patente, y la carrera se tornó galope tendido” (Trad. Crespo). *Il.* XXIII 757: στὰν δὲ μεταστοιχί· σήμηνε δὲ τέρματ' Ἀχιλλεύς. / τοῖσι δ' ἀπὸ νύσσης τέτατο δρόμος. “Se colocaron en línea, y Aquiles les indicó la meta / ya desde el mojón de salida forzaron la carrera” (Trad. Crespo). Las “carreras” son ahora magnificadas al representar la eterna carrera de los astros en el cielo.

4 παγγάλκεον Voz épica. Fuera de su uso en Homero (*Il.* XX 102, donde Aquiles increpa a Eneas diciéndolo que no lo vencería ni aunque “todo de bronce fuera” o en *Od.* VIII 403, donde un arrepentido Eurñialo ofrece a Odiseo una espada toda de bronce). El término se encuentra en autores tardíos, especialmente ligados a la continuación o estudio de la tradición homérica.



25 θέμενος χορὸν La expresión se refiere a un lugar figurado donde se encuentra la escala con la que se mide el paso del tiempo, proceso que el poeta presenta como ἀφθίτων. El χορὸν no es ya un coro o baile sino un escenario donde se produce el fenómeno. Con este sentido es usado en *Il.* XVIII 590: Ἐν δὲ χορὸν ποικίλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις. “El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile” (Trad. Crespo) y *Od.* VIII 260: λείηναν δὲ χορὸν, καλὸν δ' εὖρυναν ἀγῶνα. “Alisaron el terreno de baile, y ensacharon la hermosa pista”.

El juego de los astros que representan el zodiaco es presentado ya como una carrera, ya como una danza, escenas típicamente homéricas, que dan a todo el poema un gusto de grandiosidad, una vez más, para algo nimio.

IX

Ἄνθος τόδε σοι βυθίων πετρῶν
πολύτρητον ἀλὸς παλάμαις φέρω
σμήνεσσι πανείκελον ἕδων
ἄτε κηρὸν Ὑμήττιον ἐκ πετρῶν,
5 ᾧ Γλαῦκος ἐν ὕδασι τέρπεται,
Τρίτωνος ὅδ' ἐστὶ χαμεύνα.
τούτῳ παρὰ κύμασι παρθένου
παίζουσιν, ἀγάλματα Νηρέως,
πῶλων ὅδ' ἀφρώδε' ἀθυρμάτων
10 Ἐνοσίχθονος ἄσθματα λούει.
τούτον τάμε νηχόμενος δύτας
ἀλὸς ὕδασιν ἄτρομος ἐργάτας,
ἵνα σου κατὰ χιονέων μελῶν
λύση μετὰ νύκτα, γύναι καλά,
15 κάματον τῶν ἐρωτικῶν ὀμμάτων.

IX. *Écfrasis de una esponja*

Te traigo esta flor de las rocas profundas,
horadada por las manos del mar,
que canta igual que los enjambres,
como un panal más allá de las colinas del Himetio



- 5 donde Glauco en las aguas se regocija,
este es el tálamo de Tritón.
Con esta juegetean junto a las olas las doncellas,
honra de Nereo,
esta purifica el hálito espumoso
- 10 de los engalanados caballos del que sacude la tierra.
Un nadador buceando la segó,
un intrépido emprendedor en las aguas del mar,
aquella para que tú, terminada la noche,
a lo largo de tus níveas piernas, admirable muchacha, fundas
- 15 las fatigas de las penas amorosas.

2 πολύτρητον τετραίνω “perforar”. Hopkinson ya destacó la naturaleza homérica de este adjetivo, en *Od.* I 111 donde “porosas” o “perforadas” esponjas limpian las mesas de los pretendientes de Penélope; o en XXII 439, donde las misma lavan su sangre. Hopkinson interpreta que la esponja es “perforada por las manos del mar”, lo que implica una “personificación lírica corpórea” de este.

XI

- Ἐλέφαντος ἐπ’ οὔρατι κώνωψ
πτερὸν οὐ πτερὸν ἴστατο σείων,
φάτο δ’ ἄφρονα μῦθον· ἀφίπταμαι,
βάρος οὐ γὰρ ἐμὸν δύνασαι φέρειν.
- 5 ὃ δ’ ἔλεξε γέλωτος ὑφ’ ἀδονῆ·
ἀλλ’ οὔτ’ ἐδάην ὅτ’ ἐφιπτάθης
οὔθ’ ἠνίκ’ ἀφίπτασαι, κώνωψ.

XI. *A un mosquito*

Sobre la oreja de un elefante un mosquito
se posó batiendo un ala que no era tal,
y dijo este insensato discurso: “me marchó,
pues no eres capaz de soportar mi peso”.



- 5 El elefante se rió con alegría y respondió:
“si ni siquiera percibí cuando hacia mi volaste,
tampoco ahora que te vas, mosquito”.

3 φάτο δ' ἄφρονα μῦθον El sintagma ἄφρονα μῦθον se encuentra en Nonno (*Par. Eu. Io. X* 13). El uso de vocabulario de un cierto gusto épico en boca del mosquito es acorde a la ponderación que el personaje hace de sí mismo. El tono recuerda a la figura del παρρησιαστής homérico Tersites, cuyo discurso también constituía un ἄφρων μῦθος. El mosquito habla un lenguaje demasiado elevado e inapropiado para su figura, mientras que el elefante, pese a su superioridad, utiliza un lenguaje llano. Este juego de tonos en los personajes refuerza el efecto cómico.

XIII

- Τὰν ὕαλον ἐκκόμιζε**
κόψας ἐργάτας ἀνὴρ,
ἔς δὲ πῦρ ἔθηκε βῶλον
ὡς σίδηρον εὖσθενῆ·
5 **ἀ δ' ὕαλος οἶα κηρός**
ἔξεχεῖτο παμφάγοισι
φλοξὶν ἐκπυρουμένα.
θαῦμα δ' ἦν ἰδεῖν βροτοῖς
ὄλκον ἐκ πυρὸς ῥέοντα
10 **καὶ τὸν ἐργάταν τρέμοντα**
μὴ πεσῶν διαρραγῆ.
ἔς δὲ διπτύχων ἀκμάς
χηλέων ἔθηκε βῶλον ...

XIII. *A la fabricación del vidrio*

- El artesano cortó el cristal
y lo llevó,
colocó una porción en el fuego,
sólida como el hierro.
5 Y el cristal como cera
se derramaba



consumiéndose en la voraz llama.
Era maravilla de ver para los mortales
el surco que fluye desde el fuego
10 hacia el artesano que teme
que caiga y se despedace.
Luego manipuló una porción
en la punta de las tenazas de doble hoja...

8 θαῦμα δ' ἦν ἰδεῖν βροτοῖς Expresiones similares son utilizadas por Homero para describir objetos divinos. La conexión establecida por Mesomedes entre su poema y Homero no es en absoluto gratuita. Homero utiliza esta expresión en la representación del carro de Hera en combate contra los troyanos (*Il.* V 725) y en la descripción de los trípodes tallados por Hefesto para el palacio de los dioses, trípodes que además poseían una rueda de oro en su base, para que éstos se desplazaran por sí solos (*Il.* XVIII 377). Es evidente en este último caso la imagen del taumaturgo y la conexión con el artesano del vidrio.

En este último caso y en el de la pesca de la esponja también, vemos como Mesomedes canta temáticas muy cercanos a "lo tecnológico", vislumbrando esto en la compleja pesca de la esponja, que se realizaba en aguas muy profundas con métodos por demás novedosos (explicar) o en la fabricación del vidrio por fundición a altas temperaturas. El punto es que lo tecnológico y lo taumatúrgico, contrario a la actualidad, no se encontraban a una distancia excesiva y que mejor que la lengua épica para amplificar las novedades y proezas tecnológicas de la época.

Bibliografía

- BALDINI, G. (1932), *Gli inni di Mesomedes*. Tradotti e illustrati, Pisa.
- BÉLIS, A. (2003), *Un "lyrikos" de l'époque des Antonins: Mésomède de Crète*. En: *Cahiers de la Villa Kérylos*, 14, pp. 223-235.
- BOWIE, E. L. (1990), *Greek Poetry in the Antonine Age*. En: RUSSELL, D. A (ed.). *Antonine Literatur*, Oxford, pp. 53-90.
- HEITSCH, E. (1959), *Die Mesomedes-Überlieferung*. En: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse*. n° 3, Göttingen, pp. 35-45.
- HEITSCH, E (1963), *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, Göttingen.



- HOPKINSON, N. (1994), *Greek Poetry Of The Imperial Period. An Anthology*, Cambridge.
- HORNA, K. (1928), *Die Hymnen des Mesomedes*. En: Akademie der Wissenschaften in Wien. Sitzungsberichte, 207. Band 1. Abhandlung, Wien-Leipzig.
- MARTELOTTI, G. (1929), *Mesomede*. En: *Pubblicazioni della Scuola di Filologia Classica*. Vol. I – Fasc. 3. Roma.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. V. (1921), *Griechische Verskunst*, Darmstadt.
- WHITMARSH, T. (2004a), *The Cretan lyre paradox: Mesomedes, Hadrian and the poetics of patronage*. En: B. E. Borg (ed.), *Paideia: The World of the Second Sophistic*, Berlin- New York, pp. 377-402.



La torva frons de la épica y la poética del *lascivus iocus* en Marcial

Matías Sebastián Fernandez Robbio

Universidad Nacional de Cuyo

En varios pasajes de su obra, Marcial califica sus poemas de *ioci*, pasatiempos para la vida diaria. Su obra no habla de historias ni seres mitológicos sino que “sabe a hombre” (X.4 v. 10) y, por lo tanto, no se destina a eruditos, que gozan con el elevado arte de géneros como la epopeya, sino al hombre común que prefiere reír con la comedia y la sátira de costumbres. En consecuencia, el bilbilitano contrapone la épica a la literatura epigramática teniendo en cuenta varios aspectos. Por un lado, es innegable la gran diferencia que existe entre ellas en cuanto a las condiciones económicas del poeta épico, usualmente contratado o mantenido, y las del epigramatista, que, como Marcial, solía verse obligado a practicar la clientela. Por el otro, cada género presupone horizontes de expectativa (Genette, 1997, p. 57) diversos por parte de sus lectores que no sólo leen por obligación sino también por placer. Desde esta perspectiva, basada en la estética de la recepción y los comentarios realizados por Marcial, exponemos aquí su distinción entre la poética de la *severitas* propia del género épico y la poética del *iocus* propia del género epigramático.

Otia da nobis (I.107.2)

Los epigramas de Marcial reflejan la vida cotidiana en la Roma imperial del siglo I d.C. En ellos se presentan diversos tipos sociales que circulaban por esta ciudad: clientes, prostitutas, cazafortunas y otros. Como sería de esperar, no faltaron en sus poemas las reflexiones sobre la situación del escritor en Roma y sus condiciones de vida y trabajo.

“Martial hints that his audience may even step into his books, or inhabit the same conceptual space as his bitchy, anthropomorphised poems: his **turba** (epigram’s metonym for urbs) is made up of theatre-goers, animals, bands of slaves, crowds of worshippers, actors, scribes, schoolboys, but also of readers, epigrams and books.” (Rimell, 2009, 51)

En varios de ellos lamenta no tener un Mecenas que le garantice el ocio necesario para la poesía. Así, en I.107, Marcial afirma que sería capaz de escribir una obra que sobreviviera durante siglos si tuviera ratos de ocio. Luego, en VIII.55 vv. 5-6 sostiene:

*Sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones
Vergiliumque tibi vel tua rura dabunt.*



(Que haya Mecenas, no faltarán, Flaco, Marones
Y también tus tierras te darán un Virgilio.)

Mientras tanto, como afirma en III.100, su obra no merece sino ser enviada bajo la lluvia para que el agua borre aquello que no vale la pena de ser leído. Según el verso 3:

Non aliter mitti debuit iste liber.

(Este libro no debía ser enviado de otro modo.)

Los escritores romanos que no contaban con el auspicio de un mecenas, vivían de la clientela y de la venta de sus libros. En X.70, le responde a Potito, quien le reclama por no publicar más que un libro por año. Marcial afirma aquí que su vida como cliente no le deja tiempo para la escritura pues a menudo los días se le escapan por completo (v. 4: *labantur toti cum mihi saepe dies*). Aun así, según XI.3, consigue escribir epigramas para sus libros, pero a pesar de ser leído por desocupados, ociosos y centuriones, sus bolsillos siguen vacíos (cf. Rimell, 2009, 103). Por eso, el talento del poeta no depende únicamente de sí mismo sino también de las condiciones de vida y de trabajo que se le proporcionan, como afirma en XII.3, donde “el tema central es esa circunstancia externa del mecenazgo, presentada como motor de la creación literaria de Virgilio y utilizada por Marcial en su «lucha por la vida»” (Muñoz Jiménez, 1994, 119). Según los versos 5 y 6:

Tu facis ingenium, tu, si quid posse videmur;

Tu das ingenuae ius mihi pigritiae.

(Tú me proporcionas el talento, tú, si parezco capaz de algo;
tú me concedes el derecho al descanso propio de un hombre libre.)

En todos los casos analizados, Marcial comenta que, si tuviera las condiciones necesarias, él también podría ser un Virgilio, el más sobresaliente poeta épico latino. En XII.94, Marcial elabora una jerarquía de géneros que comienza con la épica, sigue con la tragedia, da paso a las odas, luego a la sátira y concluye con las elegías. Pero como no pudo dedicarse a ellos, afirma en v. 9:

Quid minus esse potest? Epigrammata fingere coepi:

(¿Qué podría ser menor? Comencé a componer epigramas.)

De este modo, Marcial reconoce la poesía epigramática como un género independiente, aunque aparentemente de menor valor. Si bien es verdad que Marcial no se enriqueció con su obra, como afirma en V.13 y XI.3, siempre se sintió orgulloso de ser un poeta epigramático. En el primero de



estos dos epigramas, dirigido a Calístrato, afirma que, si bien él es pobre y su destinatario es rico, al menos Marcial es leído en todo el mundo (v. 3: *sed toto legor orbe*). Por eso concluye en vv. 9-10:

Hoc ego tuque sumus: sed quod sum, non potes esse:

Tu quod es, e populo quilibet esse potest.

(Esto somos tú y yo: pero lo que yo soy, no puedes serlo;
lo que tú eres, puede serlo cualquiera del pueblo.)

Nec torva lege fronte (IV.14)

Según Fitzgerald, si bien el género epigramático se desarrolló primero en la literatura helenística griega,

“[w]hen we use the term ‘epigram’ today what comes to mind is more or less what Martial made of the form: closure, pointedness, wit, concision, and satire. Martial chose the term ‘epigram’ from a range of expressions used by Roman poets more or less interchangeably for collections of short, light, and personal verse—besides *epigrammata*, the list includes *nugae*, *lusus* and *ioci*.” (2007, 25)

Entonces, mientras la épica era ya un género reconocido y valorado como el primero de la jerarquía literaria, la epigramática no sólo ocupaba el último escalón sino que ni siquiera contaba con un nombre propio, siendo estos poemas llamados bagatelas, juegos o bromas. El mismo Marcial llama también de este modo a sus poemas, aunque, en IV.49, aclara que el que los confunde con simples juegos y bromas no sabe verdaderamente qué son los epigramas. Quienes así los llaman, niegan su calidad poética en público, pero es con ellos con los que realmente se divierten, según los versos 9-10:

'Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant.'

Confiteor: laudant illa, sed ista legunt.

(“Sin embargo, todos alaban aquellos [otros géneros], los admiran, los adoran.”)

Lo reconozco: alaban aquéllos, pero leen éstos.)

Lo propio del epigrama es entonces el entretenimiento que genera, aunque las escenas presentadas y su lenguaje soez lo priven del reconocimiento que le corresponde. El epigrama se define entonces por su contenido y la reacción que éste genera en el lector. Por eso afirma Marcial en I. Pr. 15-16:

(...) *Non intret Cato*

theatrum meum, aut si intraverit, spectet. (...)

(Que no entre Catón



en mi teatro, o si entra, que mire.)

A Catón, modelo de la *severitas* latina, presentado como lector imaginario de los epigramas de Marcial, se le proponen dos opciones: que no los lea en absoluto o, si los lee, que se abstenga de emitir cualquier juicio, pues el epigrama no es una *laudatio* sino un *lusus* en el que todas las situaciones de la vida cotidiana pueden volverse un *iocus* poético.

Esta distinción entre una actitud seria y otra más jocosa en los lectores constituye la base sobre la cual Marcial ensaya una estética de la recepción que opone la poesía épica a la epigramática. En IV.14, Marcial se dirige a Silio Itálico, poeta épico contemporáneo a él, y le recomienda entre los versos 6-12:

Paulum seposita severitate, (...)

Nec torva lege fronte, sed remissa

Lascivis madidos iocis libellos.

(Después de dejar a un lado por un poco de tiempo tu severidad, (...)

no leas con el ceño fruncido, sino relajado,

mis libritos llenos de bromas lascivas.)

La frente es la parte del rostro donde se reflejan nuestras actitudes y opiniones según elevemos, bajemos, aproximemos o separemos nuestras cejas. La *torva frons* de la que habla Marcial es el ceño fruncido que puede expresar concentración o reprobación, dos actitudes opuestas al *iocus* epigramático. Moreno Soldevila se detiene en esta expresión en su comentario al IV libro de Marcial, donde explica:

“**torva . . . fronte:** the forehead is said to reflect the reader’s attitude and opinion: cf. Ov. *Am.* 1.11.17 *aspicias. . . frontem. . . legentis*. *Torva fronte* is a traditionally epic expression, pertaining to fierce warriors: Verg. *A.* 3.636; Sil. 3.76; Stat. *Theb.* 1.186; Sen. *Tro.* 467; cf. Sen. *Her. F.* 723 *dira maiestas deo, frons torva* (alluding to Hades: cf. Mart. 10.64.2 *tetrica . . . fronte*). Therefore, it is all the more pertinent here, inasmuch as Silius’ epic poem was the focus of the first lines.” (2006, 183)

Para leer epigramas, entonces, es necesario dejar de lado el ceño fruncido de quienes leen o escriben épica. Algo similar advertía Catulo en 14B vv. 4-5:

omnem ponite nunc severitatem:

nam versus veniunt proterviores.



(Depón ahora toda tu severidad,
pues vienen versos desvergonzados.)

De modo inverso, en el prefacio del libro VIII, Marcial advierte a sus lectores que los epigramas que lo componen están dedicados a Domiciano y, por lo tanto, no ha permitido que hablen tan lascivamente como suelen hacerlo (v. 13: *tam lascive loqui quam solent*). Concluye afirmando en vv. 16-18:

(...) *Quod ut custoditurum me lecturi sciant, in ipso libelli huius limine profiteri brevissimo placuit epigrammate.*

(Para que los que
van a leerme sepan que he de velar por esto, en el umbral de este librito
me ha parecido manifestarlo con un epigrama muy breve.)

El epigrama que sigue aclara que no será Venus la patrona de este libro, sino “Palas, la protectora de César” (VIII.1 v. 4).

Cada género literario presupone horizontes de expectativa (Genette, 1997, p. 57) diferentes que modifican el tipo de pacto de lectura que se establece entre la obra y su lector. Marcial, al ensayar una estética de la recepción, advierte a sus lectores que el juicio estético puesto en juego al leer épica no es el mismo que interviene en la poesía epigramática pues ella, entendida como un *iocus lascivus*, rechaza la *severitas* propia de las epopeyas. Si el lector no previera esta diferencia, el horizonte de expectativa que proyectaría se vería defraudado impidiendo el establecimiento de un pacto de lectura. Así, Marcial, en definitiva, no rechaza ningún género literario ni valora ninguno por encima de otro, sino que advierte que ellos son diferentes para así distinguir la *torva frons* de la épica y la poética del *lascivus iocus* que intenta fundar.

Bibliografía

Connors, Catherine. “Imperial space and time: the literature of leisure” en: Taplin, Oliver (ed.). (2000) *Literature in the Greek and Roman worlds*, pp. 492-518, Oxford, Oxford University Press
Fitzgerald, William. (2007) *Martial; the world of the epigram*. Chicago: The University of Chicago Press.



- Genette, Gerard. (1997) “La literatura a la segunda potencia” [1979] en: AAVV. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, UNEAc-Casa de las Américas, pp. 53-62.
- Gnilka, Christian. (2005) “Martial über seine Kunst” en: *Rheinisches Museum für Philologie*, n. 148, 293-304, Colonia, Universität zu Köln.
- Martial. (1950) *Epigrams*. 2 vv. Introd. y trad. de A. W. Mair. (Loeb Classical Library, v. 94-95) Cambridge: Harvard University Press.
- Moreno Soldevila, Rosario. (2006) *Martial, book IV, a commentary*. Leiden: Brill.
- Muñoz Jiménez, María José. (1994) “La doble presencia de Virgilio en Marcial” en: *Cuadernos de Filología Clásica - Estudios Latinos*, v. 7, pp. 105-132, Madrid, Editorial Complutense.
- Preston, Keith. (1920) “Martial and formal literary criticism” en: *Classical Philology*, v. 15, n. 4, pp. 340-352, Chicago, The University of Chicago Press.
- Rimell, Victoria. (2009) *Martial's Rome; Empire and the ideology of epigram*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spaeth, John William Jr. (1930) “Martial and Vergil” en: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 61, pp. 19-28, Maryland, The Johns Hopkins University Press.



***Dira canam*: Orfeo, carácter programático y problemático en *Metamorfosis*, X de Ovidio.**

Patricia Laura Fernández

UBA

La cuestión de la epicidad de *Metamorfosis*

En toda su obra, Ovidio se inserta en una tradición al demostrar su *ingenium*, pero principalmente el dominio del *ars*, jugando con las reglas que rigen el género, en este caso, la épica. *Metamorfosis* es una muestra más de la singularidad artística de Ovidio; su particular uso de las convenciones genéricas ha llevado a la crítica a posturas antagónicas respecto del sentido que el autor quiere dar a su texto: desde quienes sostienen que se trata de una épica homérica hasta quienes niegan su epicidad¹.

Esta ambigüedad responde al hecho de que la obra ovidiana, enmarcada por los postulados de la *Pax Augustea*, se presenta en un contexto de producción literaria diferente al virgiliano. La generación a la que pertenece Ovidio dialoga con la anterior en la búsqueda de nuevos principios constructivos para la obra artística. *La Eneida* opera como epopeya canónica, su carácter de *epos* nacional - augusteo, al servicio de la consolidación de los valores del principado la convierte en su epítome y paradigma para *Metamorfosis*.

Sin embargo, ésta no sólo dialoga con la obra virgiliana, sino que se inscribe en una tradición genérica más amplia, la de la poesía de catálogo hesiódico –alejandrina², la épica mitológica, la épica histórica³. El texto retoma esas materias y elabora un *carmen perpetuum*; poema mitológico, colectivo y nacional; sin embargo, es a la vez es algo diferente, merced al dominio de su *ars*, el autor combina la objetividad de la épica con el enfoque subjetivo en la representación propia de la etiología calimaquea. Si bien no contiene un suceso individual heroico –al modo homérico / virgiliano- sin embargo, los numerosos elementos formales (proporción, uso del hexámetro,

¹ Entre ambos extremos hay quienes señalan que se trata una epopeya *sui generis*: hablan de para epopeya, épica paródica, épica burlesca o anti-épica.

² Cf. Martini 1927; Kraus Año? 194 (Met. 91)

³ Traslada a Roma por Ennio.



sucesión de historias, tono del relato, contenido mitológico) lo constituyen en un poema épico particular⁴.

La cuestión del narrador

Entre las novedades más significativas del texto ovidiano se encuentran el tratamiento del mito y la presencia continua del narrador que permanentemente atrae la atención sobre el proceso narrativo. Estos rasgos son parte de los principios estructurales que dan unidad al poema y quizás los que, como ningún otro, definen su forma y le da identidad propia.

El mito es, para Ovidio, básicamente una narración; como ya lo señalara la crítica, el texto dialoga con la obra virgiliana, para la cual la veracidad mítica tradicional proporciona aún soluciones morales, planteos metafísicos o cuestiones de culto. El énfasis del autor en la ficción narrativa revive el mito y lo convierte en entretenimiento mediante la modernización no tanto del contenido como de sus características. Entre las novedades ovidianas está la humanización de los dioses -sin devolverles el papel ideal-⁵ y en contraposición, la extensión de la conducta divina a los hombres, proporcionando a los personajes mayor profundidad.

No obstante, la marca propia del *epos* ovidiano es la forma de la narración: el hecho de reclamar continuamente la atención del lector hacia sí refleja, formalmente, que el texto reflexiona sobre el proceso narrativo: por ejemplo, el uso de apóstrofes, en los que el narrador quiebra el hilo discursivo con su propia voz, símiles, paréntesis, transiciones que señalan una ausencia o un hecho que desafía la lógica referencial; recursos puestos al servicio de exigir la colaboración del receptor en el proceso de producción de sentido y que el lector comparta la visión del mundo del autor⁶. Es precisamente la presencia continua del narrador –o los diferentes narradores internos o sub-narradores en su rol de desdoblamiento del narrador principal- el factor más sólido que unifica al poema.

Dentro de *Metamorfosis* el autor presta su voz a muchos narradores, así se habla de “politonalidad, polifonía o *polyeideia*”⁷. Aunque no existe una marca distintiva de cada sub-narrador, cada uno, junto con la audiencia a la que se dirigen, sirve a una intención artística diferente. Mediante este

⁴ Due (1974:164) habla de poema descriptivo, Benbeck (1967: 130) habla de variación lúdica del *epos*.

⁵ Hace que los dioses se enamoren, sientan celos, griten, lloren, se peleen, pertenezcan a diferentes clases sociales; por otra parte, su poder para responder a los ruegos humanos tiene una importancia relativa.

⁶ Para el uso de recursos, cf. Solodow (1988: 43-57).

⁷ Cf. Barchiesi (1989: 156), en contra de Solodow (1988:38) quien sostiene la presencia de un narrador único.



recurso, el autor plantea su interpretación de la historia relatada, de los modelos genéricos y aquello que el lector puede o no compartir⁸.

Inicio del poema

En el proemio que inicia la obra, el narrador principal presenta el tema de su poema:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, *coeptis* (nam vos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite *tempora* carmen!

La inspiración/deseo me lleva a hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos; ¡oh dioses, favoreced mis proyectos (pues vosotros también transformasteis aquellas (figuras)) y desarrollad un poema continuo desde el origen del mundo hasta mis tiempos!

Si bien se destaca su concisión – quizás el más breve de la épica romana-, la misma no debe llevar a confusión, se trata, como siempre sucede con la obra ovidiana, de un desafío a leer entre líneas. La brevedad no debe confundirse con ausencia de recursos; por el contrario, entre algunos elementos a observar se destacan: la presencia de la primera persona *meis coeptis / mea tempora*; su carácter épico –invocación a los dioses *di adspirate*-. No obstante, la expresión prosaica *fert animus mutatas dicere*, indica la voluntad de distanciarse de la épica virgiliana (*arma virumque cano*). La utilización del zeugma (*vos mutastis et illas*), invitando al lector a entender que el dios, las sufrió y a la vez las provocó; así como el *ad mea perpetuum deducite tempora carmen*, producen un efecto de distanciamiento de la tradición. El proemio resulta rico en su planteo respecto de la convención genérica, pues desde el inicio se sostiene la distancia del narrador -y del lector- respecto de lo narrado – *primaque ab origine mundi ad mea tempo*- implicando su carácter ficcional⁹. La idea de hablar de metamorfosis humanas en seres de otros reinos –animales y vegetales- dentro de una estructura épica “vuelve problemática su clasificación poética desde el inicio mismo” (Feldherr 2006:174).

La invocación de Orfeo

Según la división en péntadas (cinco cantos) y la unidad que confieren las Musas al poema, el canto de Orfeo ocupa un lugar central en la estructura¹⁰. En el *Canto X*, el héroe tracio aparece en su tripe

⁸ Barchiesi (1989: 57ss) ejemplifica con el rol de narradores como Aqueloo, Orfeo y Pitágoras.

⁹ *Metamorfosis* se vuelve un modo de dramatizar el acto de representación en sí mismo y “balanza los valores político-administrativos alternativos; proceso de transformación aplicado al propio texto.”(Feldherr 2006: 175)

¹⁰ En el V, Caliope canta y compone poesía; en el X, Orfeo y en el XV Ovidio mismo invoca a las Musas.



rol de enamorado, cantor y augur¹¹. Más allá de la discusión sobre el carácter mitológico o histórico del héroe¹², resulta esencial analizar su función narrativa. Orfeo es protagonista del descenso al Hades en busca de Eurydice¹³ y como consecuencia, convierte su experiencia en narración de mitos que componen el *Canto X* y también es víctima de las Ménades a causa de su arte, en el *Canto XI*.

Desde el inicio del canto, el autor señala distintos niveles de recepción: en primer lugar, las almas de los muertos: *Talia dicentem nervosque ad verba moventem /exsanguis flebant animae* (las almas sin vida lloraban ante quien decía tales cosas y tañía las cuerdas¹⁴); (X, 40-41); luego señala a los soberanos del Hades: *nec regia coniunx /sustinet oranti nec, qui regit ima, negare*, (y ni la esposa reina ni quien gobierna en las profundidades se atreven a negar al suplicante) (46-47); finalmente y cuando Orfeo lamenta su intento fallido:

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.
ut satis impulsas temptavit pollice chordas
et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
concordare modos, hoc vocem carmine movit:

El poeta había atraído a semejante bosque y estaba sentado en medio de una asamblea de fieras y de aves, luego de probar bastante las cuerdas pulsadas con su pulgar y ver que las diferentes notas, aunque sonaban distintas concordaban rítmicamente, moduló su voz con este poema: (143-147)

En *Metamorfosis*, el acto de narrar se convierte en un espectáculo (Barchiesi 2001: 55) y la atención de la audiencia es, a cada momento, reenfocada por la pericia del conductor; así se señala no sólo la atención del receptor, sino el virtuosismo del emisor, que logra conmover por su pena, pero también por su arte.¹⁵ Tal como sucede a su audiencia primaria, resultamos hipnotizados por la atmósfera teatral y el magnetismo atrayente del héroe-poeta; pero si bien Orfeo se parece al autor, también debe dudarse sobre lo que se narra: entre todos los narradores, este es presentado

¹¹ La división en péntadas implica que Orfeo representa un eslabón en la progresión cultural: la primera péntada refiere la llegada de la agricultura con Ceres y la última la adquisición del discurso filosófico de Pitágoras, la segunda refiere a la poesía y el rol del personaje como poeta enamorado y como fundador de la tradición poética.

¹² Orfeo es protagonista de uno de los mitos “más oscuros y cargados de simbolismo” (Cf. Grimal)

¹³ Cf. Virgilio, *Geórgica* IV, 455-6; 464-5.

¹⁴ En ese sentido, es dueño de un arte particular: *Saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus, / Tartareosque lacus tergeminumque canem.* (*Ars Amandi*, III, 322); en el mismo sentido, *Geórg.* IV, 481-484.

¹⁵ La voz del narrador primario es omnipresente y tiene el privilegio de rodear toda la extensión del poema, reservándose la última palabra profética (*siquid habent veri vatum praesagia, vivam, XV, 879*).



como vate: *ad superas postquam Rhodopeius aura s /deflevit vates* (el poeta Rodopeo lloró lo suficiente en las regiones superiores) (vv. 11-12) pero también como augur¹⁶:

quicquid mortale creamur,
si licet et falsi positis ambagibus oris
vera loqui sinitis (...)

vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;
an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse,

(yo) que fui engendrado como mortal, si es lícito y permitís que, abandonando los rodeos de una boca engañosa, diga la verdad. (..) (19-21) (me) venció Amor. Este es un dios bien conocido en las regiones superiores, dudo si también lo sea aquí; pero sin embargo auguro que aquí también lo es. (26-27)

El narrador destaca el carácter poético del discurso: *pulsisque ad carmina nervis* (tañendo las cuerdas para su canto) (16). Por otra parte, el carácter ficcional de la obra, es destacado en varios pasajes, lo que permite a Ovidio expresar “autoconscientemente la cualidad imaginativa y ficcional del relato” (Segal 1969: 270).¹⁷

Pero lo que autoriza al personaje a iniciar el relato, es su propia experiencia; más que como narrador, como poeta, Orfeo presenta su canto con una fórmula de proemio:

'ab Iove, Musa parens, (cedunt Iovis omnia regno)
carmina nostra move! Iovis est mihi saepe potestas
dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas
sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.
nunc opus est levioire lyra, puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.

Musa, que me has dado la vida; impulsa mi canto desde Júpiter (¡todas las cosas ceden al poder de Júpiter! A menudo ha sido mencionado por mí antes el poder de Júpiter: con un plectro más pesado he cantado a los Gigantes y los victoriosos rayos esparcidos por los campos Flegreos, ahora conviene una lira más liviana; cantemos a los jóvenes (que fueron) amados por los dioses y las jóvenes excitadas por pasiones prohibidas que merecieron un castigo por su deseo desenfrenado) (vv. 147-154)

Se observan expresiones proemiales: *Musa parens*; la insistente referencia a Júpiter: *ab Iove, Iovis*; al propio canto: *carmina nostra; cecini, canamus potestas dicta*; también la autorreferencia¹⁸: *Iovis*

¹⁶ Apolo y Calíope, se diferencian de Orfeo, por ser divinidades; pero a la vez tiene un parentesco con ellos.

¹⁷ Entre otros: *si non omnia vates / ficta relinquerunt* (XIII, 733-4); *res similis fictae, sed quid mihi fingere prodest?* (XIII, 835).

¹⁸ Referencia a Orfeo, pero también al propio Ovidio, quien, según algunos autores habría escrito una *Gigantomaquia*.



est mihi potestas dicta prius; Gigantas. Por otra parte, las dos temáticas corresponden a dos secuencias narrativas diferentes: jóvenes amados por dioses (152-3) y doncellas presas de amores ilícitos (153-4). La apertura (vv. 147-8) no deja lugar a dudas: no se trata sólo de una expresión formulaica “*ab Iove principium*”, sino que el primer protagonista de esta sección temática es el propio Júpiter. Por lo tanto el motivo es tomado en sentido literal –típica ironía ovidiana- y a la vez se vuelve intencionalmente blasfemo. Ovidio, a través de Orfeo muestra que es posible reescribir un viejo repertorio en un registro inesperado¹⁹. Por otra parte, la nueva musa no será Calíope²⁰, invocada formalmente en el v. 148, sino su esposa, cuya pérdida genera su inspiración y también provocará su condena:

ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores. (X,83-5)

fue él también quien instigó a los pueblos de Tracia a llevar el amor a los jóvenes varones y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y las primeras flores.

La conexión entre ambos temas de la poesía de Orfeo en el Canto X –amor por un efebo y pasión ilícita femenina es discutida.²¹ Por lo demás el motivo de la veracidad es puesto en cuestión continuamente: *nec mora, percusso mendacibus aere pennis / abripit Iliaden*; (y sin demora (Zeus), golpeando el aire con engañosas alas arrebató al Iliada (vv.159-160)

Tenemos, por lo tanto, a Orfeo, a partir de su dolorosa experiencia, como un cantante de *paidika*, mediante la reelaboración que Ovidio efectúa del poeta Panocles (quien compuso un poema sobre jóvenes enamorados)²². La intertextualidad que plantea el poema juega no sólo con la literatura alejandrina sino con el contexto cultural augusteo. Recordemos que para Horacio Orfeo es “poeta civilizador” (*more ferarum*) de las fieras (*Ars.* 391-2 y *Sat.* 1.3.109).

Por lo tanto, este segundo proemio en boca de Orfeo –poeta civilizador- resulta, como es habitual en Ovidio, problemático y ambiguo: si bien el *dira canam* (v.300) y lo que continúa a esta presentación está en boca del personaje, es una intrusión del narrador primario, quien establece -en principio- distancia de los hechos narrados a continuación. El narrador primario, nos fuerza a dejar de lado la voz de Orfeo, brindando así sus propias reglas del juego, estableciendo cuál es el pacto de lectura implícito. El caso del narrador Orfeo resulta peculiar: como ya se señalara, por la

¹⁹ Orfeo dice haber escrito una Gigantomaquia (10.149-51) épica por antonomasia y cuyo protagonista es Zeus.

²⁰ Diosa de la poesía por excelencia, cf. *Himno a Ceres* 5.341.

²¹ Sin embargo, la primera es descripta como un “deligere de lujuria” (Barchiesi 2001: 153)

²² Los *Amores* de Panocles tienen la forma de catálogo, similar al catálogo de Orfeo, entre dioses y jóvenes.



presencia –irrupción- del narrador primario; algunos críticos afirman que el carácter moralizante del proemio debe ser tomado seriamente. Sin embargo, no es fácil sostener esta postura, otros (Galinski: 1975: 90) para salvar el rol y la voz del héroe, señalan el contraste entre el amor puro por su esposa y la transgresión de Mirra; sin embargo, la elección del héroe por un amor homosexual vuelve esta dicotomía dudosa. Para otros (Solodow 1988:92) el puritanismo del héroe es hipo-crítico; la discrepancia es una invitación al lector a ver la voz autorial por encima de la del protagonista.²³

Los efectos irónicos resurgen al leer los versos siguientes:

dira canam; procul hinc natae, procul este parentes
aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,
desit in hac mihi parte fides, nec credite factum,
vel, si credetis, facti quoque credite poenam.

voy a cantar cosas terribles; lejos de aquí, hijas, alejaos padres²⁴ o si mis poemas endulzan vuestros corazones, que yo no tenga en esta parte credibilidad y no veáis los hechos ocurridos, o si creéis, creed también el castigo por el hecho. (X, 301-5)

El poeta, en una expresión himnica rechaza a todos los impuros (recordemos que el orfismo comienza con una solemne expulsión de los no iniciados (cf. Horacio, *Carm.* 2.1.1. y Virgilio *En.* 6.258)²⁵. Pero a la vez, al alejar a estos receptores, en la ficción narrativa se quedaría sin el auditorio que debería ser el receptor indirecto de estos relatos (padres e hijos), que contienen, precisamente, como materia, a ellos como protagonistas.

Otro aspecto importante surge cuando tenemos en cuenta a la audiencia directa del canto de Orfeo. El tono de advertencia es nuevamente irónico, el poder encantador de su poesía se vuelve un peligro contra el que hay que advertir a la audiencia. Nuevamente, invita a no creer sobre lo narrado – el incesto- o si es creído, el crimen también debe serlo – el castigo, es decir la metamorfosis. Sin embargo, la segunda opción, resulta problemática, pues el ejemplo que constituye el pasaje central de este libro, la metamorfosis de Myrra embarazada, en árbol perfumado es un típico ejemplo de metamorfosis de carácter ficcional.

Con lo expresado en vv. 301-5, Orfeo anuncia el contenido de su canto y no admite simpatía hacia la *impudica virgo* – motivo central del canto (vv. 298-512)-. La conjugación del motivo de exclusión de los no iniciados -propio de la tradición órfica-, con la parodia de la concepción augustea de Orfeo como poeta civilizador, que aconseja evitar el incesto a un receptor que, o no lo

²³ Según algunos críticos, Orfeo habla como lo hace en las *Geórgicas* de Virgilio.

²⁴ Existe un problema textual (algunas ediciones traen la *lectio parente*).

²⁵ Obsérvese la inversión del motivo, respecto de su propia obra, Cf. *Amores*, 2.1.3 y *Ars.* 1.31.



realiza (árboles y piedras), o, por el contrario, es su práctica habitual (como sostendrá Myrra en vv. 391-8) vuelve problemática la lectura en clave seria de la invocación y el tema del canto. Un ejemplo de lo que el mismo Ovidio señala como *non credendos*(...) (*Tristia* II.64). La transgresión es realista, el castigo fuertemente fantástico. La suspensión de la credibilidad lleva al lector a ver la conclusión en términos morales como problemática.

El narrador del *Canto X* invita a leer de una manera distanciada los relatos que son motivo de su poesía. Poesía que, en apariencia ha sido motivada por la pérdida definitiva de su esposa, la cual fue provocada por la propia desobediencia a la norma impuesta por los dioses infernales. Sin embargo, este narrador habla a través de la voz del narrador primario; es éste quien, con mirada irónica señala que los mismos dioses protagonizaron amores incestuosos y que por lo tanto, ellos mismos le han proveído al poeta –Orfeo-Ovidio, de la materia ficcional.

Por lo tanto, dentro de la lógica narrativa, el héroe tracio torna al *pathos* humano de los amores prohibidos como el motivo de su narración y a la poesía como única forma paliativa ante la adversidad. Pero a la vez, reivindica los dos elementos que para el autor son la única forma de felicidad: amor y arte; es en ambos sentidos, como amante y como poeta que Orfeo triunfa sobre el poder de la muerte, su canto neutraliza cualquier destino fatal. El poema ovidiano provee una reflexión metafórica sobre el poder creativo y restaurador del arte: la habilidad para transformar la tradición a través de un héroe construido como espejo irónico del virgiliano da nueva vida al mito, dialoga con él y lo interpela respecto de su significado contemporáneo.

Conclusión

Ovidio construye un héroe más humano que el Orfeo virgiliano, el discurso del *vates* en el Hades es más patético, lo que provoca la simpatía no sólo sobre su audiencia directa, sino, lo que es más importante, sobre el lector. El poeta tracio conquista a sus diferentes receptores como lo hace con los dioses: reconociendo su profunda sujeción al amor y es a partir de este reconocimiento de su cualidad humana que logra la empatía. Desde la elaboración retórica y los paradigmas míticos de su prólogo (vv. 17-22), Orfeo torna al *pathos* humano de la prematura muerte de su esposa y su incapacidad de superar su pena. Pero a la vez, y como portador de la voz narradora primaria, reivindica los dos elementos que para el autor son la única forma de felicidad: amor y arte; es en ambos sentidos, como poeta y como amante que Orfeo triunfa sobre las divinidades infernales; aunque las mujeres ciconias, ofendidas por su actitud, lo maten, el poder de su canto neutraliza su destino fatal.



Así Ovidio provee una reflexión metafórica sobre el poder creativo y restaurador del arte, su habilidad para introducir sutiles transformaciones en la tradición, para brindar nueva vida a los mitos, sólo el arte es capaz de operar tales milagros.

Bibliografía

- Barchiesi, Alessandro (2001) "Voices and Narrative 'Instances' in the *Metamorphoses*" en *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London, Bookcraft Ltd. Norton.
- Barchiesi, Alessandro (2006) "Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*", ed. Hardie, Philip, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, University Press.
- Feldherr, A. (2006) "Metamorphosis in the *Metamorphoses*", en *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London, Bookcraft Ltd. Norton.
- Hunter, R. (2006) "The shadows lengthen", en *The Shadow of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*, Cambridge, University Press.
- Heath, J. (1994) "The Failure of Orpheus", *TAPhA*, 124, 163-196.
- Jacobson, H. (1984) "Aristaeus, Orpheus, and the *Laudes Galli*", *A.J.Ph.*, 105.3, 271-300
- Rosatti, Gianpiero (2002) "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", ed. Boyd Weiden, Barbara, *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill.
- Segal, Ch. (1966) "Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization", *A.J.Ph.*, 87, 307-325.
- Segal, Ch. (1969) "Myth and Philosophy in the *Metamorphoses*: Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion of Book XV", *A.J.Ph.*, 90.3, 257-292.
- Segal, Ch. (1972) "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology", *A.Ph.A.*, 103, 473-494.
- Solodow, J.B. (1988) *The world of Ovid's "Metamorphoses"*, Chapel Hill.
- Wheeler, S.M. (1995) "Imago Mundi: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses*", *A.J.Ph.* 116.1, 95-121.



The Configuration of the Epic Codes in the Portuguese Baroque Poetics

Manuel Ferro
Coimbra University

The polemics that opposed Camonists and Tassists, defenders respectively of the models represented by the two epic poets, Luís de Camões and Torquato Tasso, became a touchstone for the history of the literary codes in Portugal during the 17.th century. About this matter, declares Fidelino de Figueiredo¹, in 1916, with some scepticism that it handled of a collision of two different tendencies of taste, of two long lasting parties of critics or persons of judicious taste, each one with its own poet as an unquestionable model. However, this critic despises its value, maintaining that it would have been a meaningless question, as one may not accept that the generality of its evidences has almost been erased, not being possible to follow the track of direct testimonies or intelligible references.

Nevertheless, Teófilo Braga² seems to be more categorical when he defends that the number of 17.th century heroic poets aiming to exalt their homeland origins, their heroes and the high

¹ Figueiredo (1916), p. 25: “É voz corrente ter havido na primeira metade do século XVII uma acesa polémica entre críticos ou pessoas de gosto criterioso, que acerrimamente disputavam razões e preferências, sobre Camões uns, sobre Tasso outros. Segundo alguns livros, de uso repetido no ensino da história literária, essa polémica fora como que o embate de duas correntes de gosto, de dois partidos de longa duração, o dos camoístas, partidários do poeta português, e o dos tassistas, partidários do poeta italiano.[...] Essa polémica, a ter existido, ou foi muito insignificante ou de todo se apagaram os seus vestígios, o que não é aceitável. O certo é que dela não há o menor testemunho directo em alusões claras, ou indirecto em habilidosas referências”. (“It is current opinion that in the first half of the 17.th century took place a live polemics between critics or people of sensible taste, who pertinaciously contested arguments and preferences, some of them about Camões, others about Tasso. According to some books, of frequent use teaching the literary history, that polemics was like the collision of two tendencies of taste, of two long lasting parties, one of the Camonists, defenders of the Portuguese Poet, and the other of the Tassists, in favour of the Italian poet. [...] This polemics, if it really took place, was either very insignificant, or all its evidences were erased, what is not acceptable. The truth is that out of it there is not the slightest direct testimony or clear allusions, nor indirect in ingenious references.”).

² BRAGA, (s.d.), p. 297: “São numerosos os Poetas heróicos visando a exaltar as origens pátrias, os heróis e os altos feitos; neles se reflectem todas as correntes do gosto, uns seguindo a estrutura dos *Lusiadas* e mesmo plagiando-lhe versos, outros contrapondo-lhe a imitação da *Jerusalém Libertada* para se emanciparem da mitologia clássica. Assim rompeu o conflito do Século XVII dos Camoístas e Tassistas.” (“There is a considerable number of heroic poets aiming to exalt their homeland origins, heroes and high commitments; in them is reflected the tendencies of taste, some of them following the structure of *The Lusiads* or even plagiarizing some of their verses; others oppose the imitation of the *Gerusalemme Liberata* in a way to get emancipated of the classical mythology. So was broken the 17.th century conflict between Camonists and Tassists”).



exploits of the Portuguese people is considerable. Among all those writers, some of them try to follow the structure of *The Lusiads*, up to the point of plagiarizing verses out of it, while some others confront themselves with the imitation of the *Gerusalemme Liberata*, emancipating their creative spirit, among other aspects, of the use of the classical mythology. Reflecting distinct tendencies of taste, these poets, according to their own perspective, increase the ranks of those who would support the critical and literary conflict between Camonists and Tassists.

More recently, José da Costa Miranda (Cf. MIRANDA, 1980; 1982; and 1990, p. 151-153), even though still sharing some restraints, seems to accept more peacefully the existence of such polemics, upholding the interference of members of different academies, the one of the ‘Generosos’ (the Generous) and the other of the ‘Singulares’ (the Singular), whose positions would have been expressed in works such as the *Commentos de Tasso (Tasso’s Comments)*, by João Nunes da Cunha, nowadays missing, but mentioned in an academic speech from 1661, ascribed to D. Francisco Manuel de Melo. And, following these positions, António Augusto Soares Amora (Cf. AMORA, 1955) states that, nowadays, the existence of those polemics may not be contested any more. However, it is Maria Lucília Gonçalves Pires (Cf. PIRES, 1982), who, in her *A Crítica Camoniana no Século XVII (The Camonian Critic in the 17.th Century)*, accepts conclusively the existence of it as an indisputable fact, allowing the possibility that some of the texts, composed in such a politically hot atmosphere, have not arrived to the present days and to our knowledge.

Initially, all the debate was centered around the episode of D. Manuel’s dream and it strengthened progressively to the whole extent of the poem. D. Manuel’s dream, situated in Canto 4, between stanza 67 and 75, is looked as an episode of prophetic nature, inserted in the extensive narrative of the heroic exploits practiced by the Portuguese and their kings, in Canto 3, 4 and 5, consisting it of Vasco da Gama’s discourse in answer to the explicit demand of the King of Melinde, so that this monarch could be acquainted with the past history of the Portuguese people (Cf. CAMÕES, 1989, IV, 67-75, p. 111-113). It is composed by a small introduction to the situation, Morpheus’ appearance, D. Manuel’s escalade to the first sphere, the vision of the lands around rivers Indo and Ganges springs, the meeting with two old men of “venerable look”, allegories of those rivers, who reveal him the prophecy of the discovery of the seaway to India, and, then, both of them address themselves to the king, encouraging him to fasten his efforts in order to make that that event may become truth as early as possible, as they



are eager to become his tributaries. Surely inspired by the Virgilian *Aeneid* (Book 8, vv. 31-65), in which Tiber River appears to Aeneas giving instructions about what he has to do in order to conquer the Latium and found the promised town, some other sources, such as Lucan, would also have given a contribute and some hints for the composition of that passage.

This episode of *The Lusíads* was so considered and appreciated at the time for its symbolical meaning and because in it it's tested the Camonian poetic vein that it was used as a touchstone for the criticism of the time, as above it is stressed, for the growing need of explanation and commentary of the text, as well for the defense of the national poem in that disturbing period of the political unification of the Peninsula. As a result of it, it is possible to recognize a dense concentration of epic features in such a brief passage, that the poem also shares – from the question dealing with the use of mythology, to verisimilitude, the need of a good imitation, decorum and convenience, up to invention. With such a debate, it was therefore outlined the destiny of the episode of D. Manuel's dream, which would catch the attention of the Portuguese intellectuality for about a century and an half (Cf. FERRO, 2009).

Everything started, then, when Manuel Pires de Almeida³ was taking part in one session of the so called 'Academia dos Ambientes' (Academy of the Environments), in Évora, in 1629, presenting a paper entitled *Juízo crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representado nos Lusíadas de Camões em o canto quarto* (*Critical Judgement about the vision of the Indo and the Ganges, rivers of India, to King Emmanuel, represented in 'The Lusíads' of Camões, in Canto 4*), which caused a strong debate about the Camonian poem, emphasizing the value of the sequence, as the title suggests, that tells the fortunate king's dream, and so making that João Soares de Brito, João Franco Barreto e Manuel de Faria e Sousa, among some other more, expressed contrary opinions (Cf. FIGUEIREDO, 1910, p. 21-29). If we consider the texts produced in answer to this one, although spaced in time, sometimes with pauses of decades, we must admit that the debate around this very passage gives opportunity to an unequivocal polemics between Camonists and Tassists, even though, as Maria Lucília Pires stresses, lots of texts then composed have been obliterated, have disappeared or

³ Born in Évora, in 1597, Manuel Pires de Almeida studies in the Holy Spirit College, where he gets the degree of Master of Arts, attending afterwards the Course of Theology in the same University. He does not succeed in finishing it, as he goes abroad, visiting France and Italy. He returns home around 1620 and gets holy orders. In 1630, he leaves the country, for Rom, where he stays for two years. There, he has the opportunity to get deeply acquainted with the ideas of vanguard in the field of literary criticism and theory. In 1638, he comes back to Lisbon and he stays there until 1655, the year of his death.



been concealed – especially those that showed a clear hostility against Camões, in favour of Torquato Tasso, who meanwhile was being faced as an alternative model to our national Poet. For the discussion then established, the most intense period regarding the production of written texts starts when Manuel Pires de Almeida, after his second trip to Italy, returns back definitively to his homeland, in 1632. Then he composes his most outstanding papers, afterwards assembled in four handwritten volumes, today preserved in the National Cartulary, after having been kept for centuries in the rich library of the Dukes of Cadaval.

If, as we have stated, it was Manuel Pires de Almeida, with his *Juízo crítico sobre a visam do Indo, e do Ganges* (*Critical Judgement about the vision of the Indo and the Ganges*), that roused the great polemics between Camonists and Tassists, the answers didn't last long and the first one to be known was composed on João Soares de Brito's⁴ initiative, in the *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d'hum Critico d'estes tempos* (*Apology in which it is defended the Poetry of the Prince of the Poets of Spain Luis de Camoens in the Canto IV, stanza 67 to 75 and Canto II, stanza 21*), the text of which is the reconstruction of another paper, also handwritten, that exhibited the title of *Resposta ao Juízo Crítico do Lic.º M. el Pirez de Almeida sobre a visam do Indo, e do Ganges* (*Answer to Bachelor Manuel Pires de Almeida's Critical Judgement about the vision of the Indo and the Ganges*), which was transcribed by Pires de Almeida in 1639. In his turn, Pires de Almeida's answer to Soares de Brito is inserted in the *Resposta ao intuito do Apologista* (*Answer to the intent of the Apologist*), also composed in 1639, and at the same time in the *Replica apologetica á resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do Juizo da Visam do Indo, e Ganges, escrita com a penna do Author do mesmo Juizo* (*Apologetical reply to Bachelor João Soares de Brito's answer to the Judgement of the vision of the Indo and the Ganges, written with the pen of the same Judgement's author*), that was written at the same time or immediately in the following year. In that lively atmosphere of 1639, it is still published the *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas* (*Apologetical discourse about the vision of the Indo*

⁴ João Soares de Brito, born in Matosinhos in 1611, was a secular Presbiter, Master of Philosophy at Salamanca University, PhD in Theology by Coimbra and Évora Universities, Abbot of S. Tiago d'Antas' Church, and Member of the Ecclesiastic Court of Appeal of Braga Archbishopric. Out of his literary production, besides the *Apologia* (*Apology*), it is known the *Theatrum Lusitaniae Litteratum, sive Scriptorum omnium Lusitanorum*, that remained handwritten, and includes notes about 876 Portuguese writers, being used all that information by Barbosa Machado for the composition of the *Biblioteca Lusitana* (*The Lusitanian Library*). He died when he was 53 years old, in 1664.



and the Ganges in Canto IV of *The Lusiads*), of João Franco Barreto's⁵ responsibility, who pulls himself together with João Soares de Brito, the destiny of which was to circulate handwritten too for the following centuries. Then, Manuel de Faria e Sousa⁶ publishes too his monumental edition of *The Lusiads*, including remarkable comments. Immediately afterwards, Pires de Almeida reacts to Faria e Sousa's initiative with the *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett. Defendendo a Luis de Camões de alguns descuidos, que lhe imputamos no sonho, que teve el Rey D. Manuel, apparecendolhe o Indo, e o Ganges (Answer to Manuel de Faria e Sousa, and so on, defending Luis de Camões from some negligences, ascribed to the dream that King Emmanuel had, in which appeared to him the Indo and the Ganges)* and, fearless as always, goes on with his vast critical production, always concentrating himself in themes regarding epics and assuming continuously the same polemical attitude. Around 1640, Pires de Almeida returns to the fight with *Defensam do Apenso ao Juizo Critico (Defense of the Critical Judgement supplement)* and, two years later, in 1642, with the *Exame do Cap. 3. á Resposta da Censura 4...(Examination of Chapter 3 to the Answer to Censure 4...)*, which deals, according to Soares Amora's opinion, of another answer to Soares de Brito, induced now by the publication of the *Apology*, above mentioned. After this period, around 1648, Manuel Pires de Almeida devotes himself to the comment of *The Lusiads*, which leaves unfinished, in Canto V, and, around 1652, he also consecrates himself to the *Rhymes*, taking advantage, for that purpose,

⁵ João Franco Barreto was born in Lisbon, in 1600. He got the degree of Bachelor in Canon Law by Coimbra University and, afterwards, he followed the military career. He fulfilled the functions of secretary of the Embassy sent to France by King John the 4.th, having then written a *Relação (a Relation)*, in 1642, about it, and he got holy orders after he had become a widower. He still fulfilled the functions of Vicar of Barreiro jurisdiction since 1648. He died after 1674. Besides the *Discurso Apologético (Apologetical Discourse)*, there must still nominated the following works of his own: *Cyparisso, fabula mitológica (Cyparisso, a mythological legend)*, 1631; the *Catálogo dos Cristianísimos Reis de França (The Catalogue of the most Christian Kings of France)*, 1642, that was attached to the *Relação da Viagem a França (Relation of the Travel to France)*; the *Eneida Portuguesa (Portuguese Aeneid)*, 1664, translation of the Latin original; the *Ortografia da Língua Portuguesa (Ortography of the Portuguese Language)*, 1671, and a *Flos Sanctorum. Historia das vidas e obras insignes dos Santos (Flos Sanctorum. History of the illustrious lives and works of the Saints)*, 1674.

⁶ Manuel de Faria e Sousa was born in 1590, in Pombeiro, Vizela, and he was one of the most remarkable polygraphers of the Portuguese 17.th Century, even though he has written almost all his works in Spanish. As a poet, critic, philologist, moralist, historian, it was wide and varied the range of texts he composed, obtaining the admiration of the learned men of his own time, even though, as time went on, his reputation has been reduced due to the evolution of the taste and of the literary studies. If, in the field of lyricism, we may mention *Divinas y humanas flores (Divine and human flowers)*, 1624; *Noches claras (Bright nights)*, 1624; or *Fuente de Aganipe y Rimias varias (Fountain of Aganipe and Varied Rhymes)*, 1624, 1625 and 1627; in the area of historiography, to the *Ásia Portuguesa (Portuguese Asia)*, 1666, 1667 and 1674, is assembled the *Europa portuguesa (Portuguese Europe)*, 1678, 1679 e 1680, and the *África portuguesa (Portuguese Africa)*, 1681. Nevertheless, his memory lasts up to modern times due to the monumental commented editions he prepared of *The Lusiads* and of *The Rhymes*, of Luís de Camões. He died in Madrid, in 1649.



of the comments already composed by Manuel de Faria e Sousa, at the time not yet published, as they would come to light only in 1685.

A little outside of this continuous critical production, even though deeply conditioned by this context, and with less polemical purposes, it is published, in 1636, the *Discurso Poético (Poetical Discourse)*, by Manuel de Galhegos⁷, set before to the heroic poem *Ulisseia*, by Gabriel Pereira de Castro. If this author composed other texts of theoretical and polemical nature, they did not come to our knowledge, nor were referenced anywhere else, maybe because they matched with Manuel Pires de Almeida. In the same way, even though the declarations of Francisco Rodrigues de Silveira, D. Agostinho Manuel de Vasconcelos and D. Francisco Child Rolim de Moura, belonging to the same ranks, were mentioned yet, nothing of these writers with this kind of contents is of public knowledge, maybe because they expressed strong restrictions to the Portuguese Poet (Cf. PIRES, 1982, p. 35). To the last two writers, hints D. Francisco Manuel de Melo in his *Hospital das Letras (Hospital of Letters)*, a work in which it is already done an all-embracing approach of the whole polemics, even though the author still displays a clear preference for the Camonist tendency.

So, through the mentioned works and authors that better represented the expression of the different sensibilities that were prevailing in Portugal in the second quarter and beginning of the third of the 17.th century, it is possible to confirm the existence of a truly assured tendency of the literary quality of the *Gerusalemme Liberata*, which was becoming more and more known and imposing itself as an epic model, as well its importance is based on the idea that presents it as the most perfect representative of a new conception of heroic poem. That sector of public opinion, even though not always being justly understood, on account of the historic-political circumstances, that dared to stir the calm of the literary criticism, raising objections to the unconditional admiration regarding the national epic model, through the adoption of a wider vision of the heroic poem theory. Polemics attained then high moments of excitement, almost of

⁷ Manuel de Galhegos was born in Lisbon, in 1597. Poet of some merit, he is the author of several works in which he exhibits the culture and the taste of his time: the *Gigantomachia* (1628), epic poem of mythological subject, followed by the *Fabula de Anaxarete (Anaxarete's Legend)*, both of them in Spanish; the *Templo da Memória (The Temple of Memory)*, 1635, in which the epic poem is arranged with the characteristics of the epithalamium, composed in occasion of the Duke of Braganza's wedding, the future King of Portugal; the *Relação do que se passou na felice aclamação... (The Relation of what happened during the happy acclamation...)*, 1641; besides the *Discurso Poético (Poetical Discourse)*, above mentioned. He is still the author of occasional poems that remained scattered in different volumes. He died when he was 68 years old, in 1665.



explicit insult, but at the end of all that process it was impossible not to admit the literary importance of a poem like the *Liberata*, or in the field of the poetical theory, the wide range of the principles systematized by Torquato Tasso regarding the composition of the heroic poem, exposed in the *Discorsi dell'Arte Poetica* (1587) and later in the *Discorsi del Poema Eroico* (1594), side by side with the model identified with Luís de Camões.

However, this polarization of perspectives would last to the following century and, as soon as the 18.th century begins, in a work published abroad, more precisely in Amsterdam, in 1710 – the *Antídoto da Língua Portuguesa (Antidote of the Portuguese Language)*, by António de Melo da Fonseca⁸, pseudonym of José de Macedo –, the author proceeds to an appreciation of the occurred polemics between Camonists and Tassists, following a critical, or even better, a remote, but still passionate glance, expressed by the way the author is involved, until he sides with one part, the patriotic one. In the last long chapter (FONSECA, 1710, p. 273-416), when his aim was to present an appreciation of the Camonian work, stating the evident excellences of it, he develops at the same time a synthesis of the reception of Torquato Tasso in the Portuguese literature up to the time of the publication of the book. This approach may well be seen as a global evaluation of the way the Italian Poet was appreciated, read, imitated and discussed in Portugal during this period of almost one century and an half, although confronting him to Camões, *pari passu*. And he shields himself again, and ever, with Faria e Sousa's comments to sustain his points of view. He treats then the so polemic episode do King Emmanuel's dream and the vision of the Indo and the Ganges, and after he has done the exegesis of the passage, he mentions the proposals of explanation exposed before by Manuel Correia, João Soares de Brito, Manuel de Faria e Sousa and João Franco Barreto, somehow contradictory in what regards the hour in which the dream could have occurred, suggesting that everything should become plain and obvious with the introduction of a single adverb (“então” / “then”), so that it could be clear the determining moment of the occurrence – fact that Melo da Fonseca considers of minor importance to make all the wits of Portuguese criticism obdurate! Nevertheless, he dwells upon it for several pages justifying the solution he had found and pointed out for the situation.

⁸ António de Melo da Fonseca is the pseudonym of José de Macedo, and he was born in Lisbon, in 1667. He was a Bachelor in Canon Law by the University of Coimbra and lived in England for six years, being ignored the circumstances that led him to undertake such a travel. His Portuguese and Latin poetical production was reduced to ashes by himself, as an expression of admiration regarding Virgil and Camões. Thus, of his own authorship, only the *Antídoto da Língua Portuguesa (Antidote of the Portuguese Language)* arrived to us. He died in Lisbon, in 1717.



However, truly, the last echo of the polemics about the dream and the theoretical report deduced out of it is found in José Agostinho de Macedo's⁹ work, most particularly in his "Discurso Preliminar" ("Preliminary Discourse") to *O Oriente (The East)*, a remake of his own responsibility of *The Lusiads*, according to the model spread among us by the *Gerusalemme Liberata*. Not missing the allusion, neither to Manuel Pires de Almeida and to João Franco Barreto, nor to the somewhat extravagant solution appointed by the last one (in which it was enough to introduce an accent in a word, so that the whole polemics dealing with the dream of King Emmanuel could be solved), he develops the subject with different topics, such as the alleged confusion of Morpheus, indeed the god of the sleep, but set forward as the god of the dreams, the king's unnecessary ascent to the first Sphere, the way the two rivers, the Indo and the Ganges, were introduced, as if they were two old men, and some other details, still contributing with more items and facts worthy of censure, than those that were formerly adduced.

Following his own program, he established a hard and continuous battle against the new trends of romanticism and did really everything it was possible to save epics out of the ostracism in which it was falling. Considering the valorization of new genres, such as the novel, José Agostinho de Macedo draws a true plan to recover the epic poem. Regarding himself as the new Camões of modern times, he decides to rewrite *The Lusiads*. He remodels it deeply according to the illuminist ideology he professes, suppressing the existing anachronies, as well the use of mythology, and the result is a new poem, *Gama*, of 1811. Yet, not happy with his work, he corrects and improves it, producing out of that filigree work of *O Oriente (East)*, of 1814. Then, he chooses different subjects, mainly scientific matters and creates a new kind of epics, the

⁹ José Agostinho de Macedo was born in Beja, in 1761. He professed in the Convent of 'Nossa Senhora da Graça', as an Augustinian Eremite. However, either for lacking of religious calling, or for frequent scandals, in which it could be seen the systematic infraction to monastic rules, he was deprived of his habit and was expelled of the Order, when he was thirty years old. Then, he became a secular Presbyter, developing his ministry on the pulpit, in a way that he aspired to the Bishopric. He was a royal Preacher, Censor of the Ordinary, Member of the Academy of Arcadia of Rom, with the name of Elmiro Tagideo, Member of the Academy of Lisbon Fine Arts, substitute deputy to the Ordinary Courts of 1822 and Chronicler of the Kingdom. Prolific writer, of great erudition and wit, he left a vast work, shared among all the areas and genres: from the epic poetry (*O Oriente / The East* (1814), *Gama* (1811), *A Meditação/ Meditation* (1813), *Newton* (1813), *Viagem extática ao Templo da Sabedoria/ The ecstatic travel to the Temple of Wisdom* (1830), *A Natureza/ Nature* (1846), *O Novo Argonauta / The new Argonaut* (1809), *Os Burros / The Donkeys* (1812), satyric hero-comic poem), to didactic and lyric poetry, through the composition of a large number of odes, elegies, epicediums, epistles and apologues; from theater to sacred and profane eloquence; from philosophy to political works; from philological and historical studies to moral and literary criticism, many of them under the epistolary form. He died in Pedrouços, in 1831.



“philosophical poem”. When Romanticism spreads in Portugal, epics, such as it was conceived at the time, was already exhausted and it was easy to substitute it by another literary paradigm.

In this way, if the two epic models represented by the two referenced Poets and respective works were brought face to face for decades and decades, based on the excuse of the appreciation and evaluation of the episode of king Emmanuel’s dream in the Camonian poem, the difference between them ended by dissolving itself. A lively debate took place, that during all that time engaged a large number of men of letters in a continuous effort to define the most perfect model of epics, and without being aware, contributed at the same time to the strangulation and death of the genre. The Tassian component early found defenders in Portugal, sustained in a moment in which the return to Aristotelism became particularly remarked, and in a sensible way, through the appropriation of the Jesuit scholar apparatus, betting on the defense and diffusion of Counter-Reformation ideas. Thus, the propagation and consequent reception of the Tassian epic model helped to the substitution of an existing parallel paradigm: to the epic-demonstrative model, prevailing in the 16.th century, came up another one, the so called Aristotelic-Tassian. However, it became visible through the polemics that this transition was not peaceful, not even linear, as both models went on persisting, side by side, and contaminating themselves mutually, in a growing progress, until the neutralization of extreme positions that had given rise to the dialectics full of tensions between the tendencies that they represented. In a way or another, the Tassian theory became a reference to all those, accepting or contesting it, dealt with the genre that, during Renaissance was regarded as the most sublime among all others. Yet, the polemics was also a contribution to enrich the Portuguese literary history of the Baroque and Neoclassicism in a theoretical point of view, and at the same time to define in a better way the codes that shaped our taste, allowing the composition of about eighty epic poems.

Thus, the most fruitful and advantageous consequence resulting from that parallel was, then, the production of a deep reflection about the composition of poetical works that shared common features, inherent to the genre in which both were included, the epics, and that was doubtlessly the most sublime and magnificent during all that long period of time; on the other side, because it could prove that it is possible the coexistence of distinct models, despite the affinities, such as the Camonian and the Tassian one; that the dialog is fruitful and creative, while producing new critical approaches, allowing the systematization of a precise theory of the epics, following the



Discorsi dell'Arte Poetica, by Torquato Tasso, even though the remaining Italian theoretical production is not neglected; and, moreover, because it showed the importance of dreams in epics, to the extent of exciting long lasting polemics and stir deeply the fancy of generations.

Bibliografía:

1. Literary and Polemic Texts:

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Juízo crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, rios da Índia, a El-rei D. Manuel, representado nos Lusíadas de Camões em o canto quarto*, Cod. 1096-B do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 215 – 232.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Resposta ao intuito do Apologista*, Cod. 1096-B, fls. 265-339.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Replica apologetica á resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do Juizo da Visam do Indo, e Ganges, escrita com a penna do Author do mesmo Juizo*, Cod. 1096-B, fls. 340-383.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett. Defendendo a Luis de Camões de alguns descuidos, que lhe imputamos no sonho, que teve el Rey D. Manuel, apparecendolhe o Indo, e o Ganges*, Cod. 1096-B, fls. 233-240.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Defensam do Apenso ao Juizo Critico*, Cod. 1096-B, fls. 384–389.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Exame do Cap. 3. á Resposta da Censura 4...*, Cod. 1096-B, fls. 391–537v.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Comentário d'Os Lusíadas*, Cod. 1096-C, fls. 1-572.

ALMEIDA, Manuel Pires de, *Comentário às Rimas*, Cod. 1096-D, fls. 16-118.

BRITO (1641), João Soares de, *Apologia em que se defende a Poesia do Principe dos Poetas d' Hespanha Luis de Camoens No canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & responde às censuras d'hum Critico d'estes tempos*, Lisboa, por Lourenço de Anvers.

BARRETO (1895), João Franco, *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no canto IV dos Lusíadas*, Évora, Typ. Eborense de F. C. Bravo.

BRITO (1641), João Soares de, *Resposta ao Juízo Crítico do Lic.º M. el Pirez de Almeida sobre a visam do Indo, e do Ganges*, manuscrito copiado e inserido no volume das obras de Manuel Pires de Almeida, Cod. 1096-B do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 241-262.



CAMÕES (1989), Luís de, *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa.

FONSECA [1710], António de Melo da, *Antídoto da Língua Portuguesa*, Amsterdam, em casa de Miguel Diaz.

GALHEGOS (1636), Manuel de, *Discurso Poético*, in CASTRO, Gabriel Pereira de, *Ulisseia ou Lisboa edificada*, Lisboa, por Paulo Craesbeeck, fls. [5]-[8v].

MACEDO (1814), José Agostinho de, “Discurso Preliminar” a *O Oriente*, Lisboa, na Imprensa Régia, pp. 37-100.

MELO (1970), D. Francisco Manuel de, *Le Dialogue “Hospital das Letras”*. Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português (1ª ed.: 1721, even though the dedicatory to Daniel Pinário is dated from 1657).

SOUSA (1639), Manuel de Faria e, *Lvsíadas de Lvis de Camoens, Principe dos Poetas de España: Al Rey N. S. Filipe IV. el Grande*. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa [...] Año de 1639. Con privilegio. En Madrid. Por Iuan de Sanches [...] (Republished in a commemorative facsimile edition, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, in two volumes).

SOUSA (1685-1688), Manuel de Faria e, *Rimas varias de Luis de Camoens* [...], Commentadas por Manuel de Faria y Sousa [...], Tomo I. y II., Lisboa, Imprenta de Theotonio Damaso de Mello / Imprenta Craesbeeckiana.

TASSO (1964), Torquato, *Discorsi dell’Arte Poetica e del Poema Eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza.

2. Critical Studies:

AMORA (1955), António Augusto Soares, *Manuel Pires de Almeida – Um crítico inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo.

BRAGA (s.d.), Teófilo, *História da Literatura Portuguesa, Vol. III: Os Seiscentistas*, Mem-Martins, Europa-América.

CASTRO (1982), Aníbal P. de, “Prefácio” to BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. I-XXXV.

FERRO (2004), Manuel, *A Recepção de Torquato Tasso na Épica Portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade.



- FERRO (2009), Manuel, “O sonho na épica quinhentista. Camões e Tasso em confronto”, in Rita Marnoto (Coord.), *Imaginação e Literatura*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade (Série Leonardo, 5), p. 53-83.
- FIGUEIREDO (1910), Fidelino de, *A Crítica Literária em Portugal (Da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, Cernadas e C^a.
- FIGUEIREDO (1916), Fidelino de, *História da crítica literária em Portugal*, Lisboa, Clássica Editora.
- MIRANDA (1980), José da Costa, *Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos: Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos*, in: *Brotéria*, Vol. 111, n^{os} 1-2-3, p. 44-54.
- MIRANDA (1982), José da Costa, *Ecos de Torquato Tasso, “Gerusalemme Liberata”, na Academia dos Generosos, de Lisboa: achegas para um (lendário) conflito literário seiscentista?*, in: *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 37, p. 189-200.
- MIRANDA (1990), José da Costa, “Torquato Tasso, Poeta Épico: Repercussões em Portugal e confronto com Camões”, in: José da Costa Miranda, *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 130-166.
- PIRES (2006), Maria da Conceição Ferreira, *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos. A Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa, Colibri/CIDEHUS.
- PIRES (1982), Maria Lucília G., *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- PIVA (1971), Luís, “Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sôbre a proposição de *Os Lusíadas*”, in: *Revista Camoniana*, Vol. 3, p. 235-258.
- PIVA (1973), Luís, *Manuel Pires de Almeida, Comentarista de Os Lusíadas*, in: *O Ocidente*, Nova Série, Vol. LXXXIV, n^o 418, p. 89-99.



Una heroína épica en los mares de Heródoto

Emilia Flores de Tejada

Universidad Nacional de San Juan

En el mundo de Heródoto abundan hombres que realizan grandes hazañas, pero que no llegan a la categoría de “héroes épicos”. Para ser tales tienen que estar imbuidos de una cierta grandeza casi suprahumana, “semejantes a los dioses” (*theoíkeloi*) que los distingue irremediamente de los hombres comunes. Esa grandeza depende por una parte de un natural fuera de lo común -rasgos físicos, carácter, linaje-, por otra, del juego de circunstancias especiales que les brinda un devenir singular, en el que ellos mismos se involucran y a cuya altura saben mantenerse. Así, se afianzan como eslabones de una “cadena de protagonismos” inevitables, dados por su propia *moira* que los llevará a tomar decisiones de consecuencias trascendentales. En cambio, los grandes personajes del mundo de Heródoto, tan lejano de Homero -sean Milcíades, Temístocles, Pausanias u otros-, son hombres providenciales para la salvación de la Hélade, pero no llegan a la categoría de los míticos héroes de epopeya. Un caso diferente quizás es Ciro, cuya original historia y pronta muerte tienen envergadura épica.

Sin embargo, hay una clara excepción en la armada persa, y ella es Artemisia, la primera “mujer almirante”. En este estudio intentaremos resaltar las cualidades de su persona, esas que evocan, desde nuestro criterio, las de los míticos héroes de la épica. Nos detendremos primero en la original presentación literaria que de ella hace Heródoto, es decir, la manera como la introduce en escena; luego en su acción de destacada guerrera, para finalizar con sus sobresalientes dotes de consejera.

Su presencia e historia poseen matices particulares, y el historiador tiene conciencia de ello. Para presentarla prepara un encuadre que evoca a la *Iliada*, un “marco épico” cuyo “broche” será su insólita presencia. Efectivamente, Heródoto hace en el libro séptimo, al modo homérico, un extenso y riguroso “catálogo de las naves” bárbaras¹ que comandaba Jerjes.

¹ La consideración realizada por Easterling-Knox sobre el pasaje homérico es válida para la armada de Jerjes: “(el catálogo) tiene su propio poder de fascinación, no solo por su regusto antiguo, sino también por la impresión que transmiten de un ejército extrañamente heteromorfo, aunque panhelénico en último término” (Tomo I, p 70)



Después de haber presentado las fuerzas de tierra en veintisiete capítulos; accede a las de mar. Desde los capítulos 88 al 98, nos da cuenta de las naves y de sus comandantes, mencionando detenidamente a los diversos aliados: fenicios, egipcios, cilicios, chipriotas, panfilios, etc. Pero el último capítulo del catálogo, el 99, queda reservado para algo que es *thoma* (*thauma*), es decir, “motivo de asombro, maravilla, admiración”.

“Y si bien no me siento obligado a mencionar a los demás jefes, me admiro sobre todo de Artemisia, la mujer que marchó contra la Hélade; quien, muerto su esposo, ejercía la soberanía, tenía además un hijo pequeño; marchó sin ninguna necesidad, sólo por su honra y valentía”. (7, 99)

El lenguaje da cuenta de la gran admiración: no es un jefe más, de los “olvidables”, es alguien diferente, a quien es necesario recordar pues merece las palabras que dan fama. Se trata de Artemisia de Halicarnaso: ¡una mujer! También es madre, reina, guerrera. No tenía obligación de participar, su género la justificaba; pero algo superior, extraordinario, la llevó a la lucha. La diferencia ya está marcada. Además es de progenie real: su padre y su madre provienen de zonas lindantes con el mar -Halicarnaso y Creta- y ella reina sobre pueblos dorios marítimos: halicarnasios, coos, nisirios y caldinios.

La diferencia se acrecienta: mientras las heroínas de Homero desarrollan su *areté* en el *éndon*, dentro de la casa, en el telar y la rueca; Artemisia transgrede el rol tradicional, incluso el de madre, y se lanza a la aventura, porque la llamada de su rey le resulta irresistible a su bravío corazón. ¿Fue la llamada del rey o la llamada de su propio modo de ser? Heródoto recalca que no tenía obligación de acudir, le hubiera bastado con enviar un buen comandante en sus galeras. Pero en ella había semillas de otra índole, de hombres que ganaron su *areté* en la guerra; muy en el fondo responde al recuerdo de quien ella verdaderamente es.

A tal punto es diferente de las demás mujeres, que para mencionar su coraje utiliza Heródoto la palabra “*andría*” es decir, *varonía*, porque la raíz de la misma es la de varón: *anér*, *andrós*. ¡No existe “mujerío de bien” en las inveteradas discriminaciones de la lengua!

Pero la admiración del historiador continúa, en relación con los arreos bélicos de la reina. Heródoto detalla con matemática precisión el número de galeras que cada pueblo enviaba y las características de sus ocupantes: 300 los fenicios..., 200 los egipcios..., 130 los chipriotas...



etc. También enuncia juicios de valor, tales como: *“Los fenicios, y de éstos sobre todo los sidonios llevaban las naves que navegaban de forma superior”*. Pero ahora, extrae del gran número contabilizado, sólo 5 de Artemisia, una cantidad ínfima pero compensada con la excelencia de su actuación, lo cual ya les había dado fama entre todas las que integraban la armada:

“Artemisia concurrió con cinco galeras que eran las más famosas (eudoxótatas) de la armada, después de las sidonias” (L7, 99)

Sin duda esa fama no se refiere únicamente a la factura y calidad de las mismas, sino a quien estaba al frente y disponía sabiamente su manejo y derrotero. ¡Todo lo que acompaña a su reina es de sobresaliente envergadura! Y también lo es su actuación en la guerra y en el consejo.

La reina guerrera

Por boca de la misma Artemisia, nos enteramos sobre su actuación notable en los hechos bélicos sucedidos. Hablando con Mardonio, el enviado y yerno del rey, le dice delante de todos los jefes de la armada: *“yo, que no me porté como la peor, en los pasados encuentros librados aquí, cerca de Eubea, ni respondí como la más cobarde” (L8, 68)*.

Los eufemismos “la peor” y “la más cobarde” proclaman lo contrario, ella es de las distinguidas por su valor, y encabeza la tabla de méritos. Tiene conciencia de su valeroso accionar, y por lo tanto, honra su *areté* guerrera.

Pero su “foja de servicios” se engrosa con un episodio particular vivido durante la batalla de Salamina. Promediada ya la acción, cuando las naves bárbaras estaban en medio del desorden y la confusión, la galera de Artemisia entró en riesgo, llegando a una verdadera *aporía*, en el sentido literal del término: se encontró sin salida. Perseguida por una galera ateniense, no podía escapar porque delante de su nave estaban los navíos aliados de los persas, ya que ella había quedado la última y más próxima al enemigo. Entonces, entre los griegos que “le pisaban los talones”, y los persas que le impedían el paso, realizó una acción insólita: atacó por sorpresa una nave aliada y la hundió violentamente con toda su tripulación. Se trataba de una nave de los calcidenses, donde incluso viajaba el rey de éstos, de nombre Demasátimo. Artemisia, con esta imprevisible actuación, se salvó de la nave griega, pues su capitán,



engañado, creyó que ella respondía a los griegos, y dejó de perseguirla. El historiador no acierta a explicar al todo esa conducta.

“No me atrevo a decir si la atacó por alguna rencilla que tuviera contra Demasátimo; o si lo hizo por premeditación, o si se le atravesó por casualidad la nave calcidense” (L 8, 87)

A pesar de la ambigüedad ética de su comportamiento, despertó admiración en Heródoto por el alto grado de astucia y de resolución que implicaba. Además, el hecho tuvo buenos resultados para Artemisia, porque los persas que observaban la batalla creyeron que se trataba de una nave griega, y admiraron el certero ímpetu bélico con que abatió la nave en cuestión. Anoticiado Jerjes, valoró aún más a la reina y según dicen, por ello afirmó: *“Los hombres se me vuelven mujeres, y las mujeres, hombres” (L8, 88)*.

¿Es la astucia cualidad de los héroes épicos? Bien sabemos que sí. Odiseo es el primer nombre que recordamos. Pero... ¿esa astucia puede alcanzar la frontera de la traición? Basta recordar la leyenda troyana sobre la historia de Palamedes, para responder que sí. Odiseo lo acusó de falso contubernio con Príamo y hasta colocó oro en su nave para probar su complicidad. Como consecuencia, Palamedes, el más ingenioso de los hombres, fue lapidado. Así se vengaba el Laertiada de quien descubrió su treta para no partir a la guerra, y lo obligó a dejar a su hijo pequeño y a su joven esposa.

Quizás Artemisia, de este modo sólo pensó en salvarse a sí misma; o se confundió en su apuro, o quizás se vengó de viejas injurias... Heródoto no hace valoración de la ética del suceso; admira el golpe de fortuna que significó para la reina la salvación y por añadidura, creció en la estima de su rey. Una *moira* muy particular parecía corresponder a su obrar.

Y aquí nos acercamos a un punto álgido: ¿Cómo era vista su condición femenina entre sus camaradas y sus enemigos?

El héroe épico suele tener un compañero que a menudo lo ayuda a superar sus pruebas. Aquiles a Patroclo, Hércules a Iolao; Orestes a Pílates. Artemisia no tiene a nadie, y peor aún, sus propios compañeros de arma, se muestran sus enemigos. Muy duro debió ser para su exacerbada masculinidad, la irrupción de una mujer, y de una mujer exitosa. No sería raro, por lo tanto, que la embestida a la nave calcidense salvara rivalidades personales al mismo tiempo que afirmara el instinto de conservación.



Mención aparte merece la constitución de la armada de Jerjes. No eran tropas homogéneas, animadas por una misma disciplina e ideal. Estaba conformada por representantes de las más diversas regiones, muchos totalmente ajenos entre sí por raza, lengua y origen geográfico, separados por distancias inmensas; otros, por el contrario, eran rivales encarnizados, por rencillas de pueblo alentadas por la proximidad. De ahí que el “espíritu de cuerpo” fuera débil. Heródoto ya presentó en otra ocasión, traiciones entre dos aliados, Aristágoras y Megabates, en la toma de Naxos, Libro 5, 33. Hay que decir que también narra violentas disputas entre los griegos, tales como las de Amomfareto y Pausanias, libro 9, 53-56; que recuerdan aquellas de los míticos capitanes de la Iliada.

Pero había algo que unía a todos estos esforzados varones, de uno y otro bando: el rechazo hacia una mujer que como ellos hacía la guerra y que superaba a más de uno en arrojo y valor.

Esto se advierte en una interesante acotación frente a un suceso particular. Reunido el consejo de la armada persa, antes de la batalla de Salamina, Artemisia, con desparpajo rayano en la temeridad emite un juicio contrario a la opinión de todos los otros jefes y contraria incluso a la del mismo rey: firmemente sostiene que no conviene presentar batalla. Y lo dice abiertamente, a pesar de que en la tradición épica “*el hablar le compete a los hombres*”². Las reacciones de sus camaradas revelan la animadversión que ella les suscitaba:

“los que la querían bien recibían mucha pena de que así se explicase, en divergencia con el rey, persuadidos de que había de costarle caro su libertad de palabra, de parte del soberano. Pero los que la miraban con malevolencia (agaiómenoi) y le envidiaban (phthonéontes) la honra con que el rey la distinguía entre los demás confederados, recibían gran placer (etérronto) en su voto particular, como si con él, ella se fabricase su propia ruina” (L8, 69)

Ya Héctor advirtió en el libro VI de Iliada, vv 492-3 “*de la guerra nos ocuparemos yo y cuantos varones hay en Ilión*”. Pero he aquí que una mujer se ocupa de la guerra y argumenta en franca oposición a lo que dicen los varones. El verbo *agázomai* significa originariamente admirar, pero en el contexto se carga negativamente: la admiraban y sentían celos de ella. Posible es imaginar su difícil situación.

¿Y los griegos? Este pasaje que evalúa a los jefes griegos en Salamina, habla por sí solo:

² Odisea, 1, 358-359.



“De los comandantes, los que se llevaron la palma del valor, fueron: Policrito el de Egina y los dos atenienses, Eumeses el anagirasio y Aminias el palenio, quien fue el que persiguió a Artemisia, y si él se hubiera dado cuenta de que iba en aquella nave Artemisia, no hubiera cesado hasta apresarla, o ser por ella apresado, según la orden que les había dado a los capitanes de Atenas, a quienes aún se les prometía el premio de diez mil dracmas si alguno la apresaba viva, pues terrible (deinón) les parecía que una mujer militase contra Atenas. Pero ella se les escapó del modo dicho” (L8, 93)

El término *deinón* admite estas acepciones, en el Diccionario de Sebastián Yarza: “pavoroso, asombroso, temido, terrible, espantoso, peligroso, arriesgado, malo, funesto, indigno, extraordinario, poderoso, violento, raro, extraño, listo, hábil, inteligente”. Todas ellas creo que aluden a lo que esta mujer provocaba en las mentes de los guerreros griegos, que sólo en sus mitos tenían exponentes comparables -las Amazonas-, pero jamás en su realidad.

Pero aún nos queda todavía otra faceta: Heródoto acota: *“De todos los que participaron en la expedición ella fue la que dio los mejores consejos (aristas gnómas) a Jerjes”*

El primer consejo fue aquel dado antes de la batalla de Salamina. La flota persa avanzaba desde el norte y después de encuentros de resultado incierto, se detuvo en el puerto de Falero. Jerjes en persona se dirigió hacia allí para conferenciar con su marina. Mardonio tomaba los distintos pareceres siguiendo el orden de mérito que el mismo rey había señalado en la disposición de los asientos. *“Iba recogiendo un mismo voto y sentimiento a saber, que sin duda debía darse la batalla”*. Pero he aquí que se levantó la voz de Artemisia opinando lo contrario:

*“Mardonio, dile al Rey lo que yo opino. Yo que no he sido la peor en los combates cerca de Eubea, ni la menor en responder ataques. Señor, es justo que yo te muestre un plan **que es**, (basado en lo que es) pues pienso lo mejor para tus asuntos. Y te digo esto: guarda las naves y no des una batalla naval, los griegos son mejores que los tuyos en el mar, tanto como los varones lo son a las mujeres. ¿Y por qué arriesgarte con una batalla naval? ¿No tienes a Atenas, por la que movilizaste la expedición? (8, 67)*



Su plan “que es” (*eoúsen*) -es decir, que es factible, que se basa en lo que verdaderamente existe-, se sustentaba en la realidad, y no en las bravuconadas y fantasías de gloria de sus camaradas. No la ataba el prurito de ascender en la valoración del soberano. Y con franqueza tocante en la temeridad verbal fundamentó su parecer.

Sucede que Artemisia ha nacido y crecido entre gente de mar. Por algo sus galeras son tan famosas. Y con agudos ojos se ha dado cuenta de las falencias de la armada heterogénea de los persas ante la pequeña pero bien coordinada de los griegos. No se le escapó la pericia marinera efectiva, totalmente ajena a palabras altisonantes de asamblea o a proyectos quiméricos de sobremesa. Tenía algo poco común: el don de la prudencia. Lo dice al afirmar: me encuentro “razonando con prudencia cosas óptimas para tus asuntos” (*phronéusa árista es prégmata ta sá*). Sabemos que *frónesis* significa prudencia, buen sentido, correcto juicio. Ser prudente es ser pro-vidente, en el sentido etimológico del término. Y como ha sabido ver, observar, vigilar, juzga lo que vendrá por lo que ha visto, pues “lo que será” depende de “lo que es”. Sabía muy bien en qué condiciones se encontraba la flota griega con respecto a la persa, y en función de las distancias y de datos sobre centros de aprovisionamiento, ha hecho su propio cálculo. Con absoluta claridad expone entonces al rey las dos situaciones que se pueden dar según se libre o no batalla. Su consejo es dejar la flota quieta o avanzar lentamente hacia el Peloponeso. Sabe que los griegos no resistirán largo tiempo, en primer lugar porque al ver amenazado el Peloponeso partirán cada uno hacia sus ciudades -conoce su individualismo-, y en segundo lugar, porque ha averiguado que en la isla no tienen víveres suficientes para una resistencia prolongada. Por otra parte, también intuye que en caso de librar batalla, y de perder, como era su pronóstico, el efecto en el ejército de tierra sería devastador, por la desorientación, fruto del temor. Mas también conoce el corazón del rey al que no quiere dejar mal parado, y por eso urde una parábola muy interesante con la que cierra su argumentación:

“Un buen amo, por lo común, se ve servido por un mal criado; por el contrario, un mal amo por un criado bueno. De esta desgracia os toca también a vos una buena parte, pues siendo el mejor soberano del mundo tenéis unos pésimos criados; pues esos que pasan por aliados vuestros, egipcios, chipriotas, cilicios, panfilios no son hombres para nada”. (L 8, 68).

Artemisia revela claridad mental y absoluta libertad de expresión. Expone con franqueza de parresía. Gransden señala: “Los héroes homéricos dicen lo que sienten en el momento dado”. Y evoca la frase de Aquiles: “Desprecio al hombre que dice una cosa y oculta otra en su



pecho”³ Ella es una Reina y habla sin miedo. Leal al soberano, le dolían las imperfecciones advertidas en su entorno. Ha detectado en los aliados: fatuidad, fanfarronería, y deseo de triunfo personal por encima de la lealtad al monarca. Grandsen insiste “*Los discursos de la Iliada están lanzados allá y acá como armas*”, bien puede decirse lo mismo de los parlamentos de Artemisia. Pero hay algo más; el modo en que termina su consejo nos evoca las comparaciones homéricas: “*así como...*”, y en particular a Fénix ante Aquiles narrando el mito de las Súplicas para conmover el corazón del Pelida. Aquí Artemisia apela a este breve símil en forma de parábola para poner en guardia a su rey. A pesar de la distancia temporal, resplandece en el pasaje la huella épica, acorde con el rango de quien lo dice. Destaco que esto no es algo frecuente en los parlamentos de Heródoto

Los hechos dieron la razón a Artemisia, incluso en la referencia al comportamiento de los aliados que ella vituperara expresamente. Lo confirmará Mardonio ante Jerjes derrotado: “*esos fenicios, esos chipriotas, esos cilicios son y han mostrado ser unos cobardes*” (L8, 100)

El segundo consejo fue a pedido del rey. Después de la derrota de Salamina, Mardonio aconsejó al afligido Jerjes avanzar hacia el Peloponeso con las tropas de tierra o volver a Persia, dejándolo a él mismo en la Hélade con unos trescientos mil soldados. El rey solicitó la presencia de Artemisia y “*apenas Artemisia vino, mandando Jerjes retirar a los otros consejeros persas, lo mismo que a sus guardias, le habló de esta forma*”. Expuso la doble posibilidad y agregó: “*Ahora quiero que me aconsejes en cuál de estos dos partidos acertaré más en caso de elegirlo, ya que tú sola me diste un buen consejo acerca de la batalla naval, desaconsejándola*” (L8, 101).

La reina, con la misma franqueza de antes, le aconseja regresar y dejar a Mardonio en Grecia. Otra vez le presenta las dos situaciones posibles: si Mardonio vence a los griegos, será ganancia para el rey. Pero si es derrotado (como sucedió) esto no significará un gran daño para Persia, ni un gran galardón para los griegos que sólo triunfarán sobre un subalterno. Lo mejor para Jerjes será partir. La soberana ejerce maravillosamente el arte de aconsejar. A la manera de Néstor que siempre presenta las dos caras del problema, ella hace honor al significado del término *symbolleúomai*, aconsejar. La palabra empleada es *symbolé*, de la raíz de *bouleúomai* y de *boulomai*, que da la idea de “tomar una decisión *después de elegir*”. Y también como

³ Grandsen, W. (1983) “Homero y la épica” en Finley, M. (ed) (1983) *El legado de Grecia*, Barcelona, Crítica.



Néstor suaviza el final con algo de esa dulzura que Homero hace fluir de sus palabras. *“Por lo demás habéis logrado el fin incendiando a la ciudad de Atenas”*. Esta última expresión suena a consuelo infantil, con el que se quiere acallar un fracaso. Y dio resultados: el consejo de regresar a Persia cayó muy bien a Jerjes, pues *“era justo lo que él mismo pensaba”* (L 8, 103).

Apresurado preparó la partida y pidió a Artemisia que llevara a sus hijos naturales a Efeso.

Otra vez Artemisia, con ojo agudo, se había dado cuenta de la debilidad del joven rey, de las ambiciosas presiones de sus acompañantes, del calibre moral de los adversarios, de la desordenada heterogeneidad de sus fuerzas, de su íntimo deseo de huir. Y no pensó en la guerra ni en la gloria, sintió casi maternalmente la perplejidad del joven derrotado en tierra extraña. Dio con ello pruebas de un maduro reconocimiento de la alteridad, de lo que conviene al otro por ser como es, y no por lo que uno quisiera que fuera. Reiteró el argumento de “redundancia”, en lenguaje de Perelman, es decir, “si ya se incendió Atenas, ¿para qué más?” Ella, personalmente, fiel a su temperamento dórico, quizás se hubiera inclinado por la lucha sin cuartel -había hecho proezas en el mar- pero advirtió que no era lo mejor para Jerjes ni para sus circunstancias. Se puso en el lugar del otro y sus palabras quizás salvaron la vida del rey.

Así se despide Artemisia de la escena, con sus famosas cinco galeras rumbo hacia Halicarnaso, alto su pabellón de reina guerrera y alto también su espíritu prudente, franco, ejecutivo y honrado. Llevaba consigo a unos hijos naturales del rey, que él puso bajo su cuidado en prueba de confianza. Es decir, Artemisia volvía fiel a sus antepasados reales, honrando el presente y portando el futuro en su misión protectora de mujer y madre.

Heródoto pertenece a la época del naciente racionalismo sofístico. No se deja subyugar por los mitos y trata de verificar la verdad de sus narraciones. Pero demuestra sobrado conocimiento admirativo de Homero, a pesar de ligeras referencias negativas. Y como griego que es admira la *areté* del guerrero. La materia con la que trabajó le brindó este personaje especial, Artemisia -que era de su propia patria, Halicarnaso-, en el cual volcó rasgos indudables de héroe épico: su condición de reina, su libertad de decisión, su brillante desempeño en la acción bélica, la astucia para sobrevivir, el arte de captar la realidad y aconsejar en función de ella, y finalmente, el poder de persuasión que, sin duda, evitó a Jerjes un desastre fatal.



Pese a su sexo -admiración (*thauma*) para Heródoto, envidia (*phthónos*) para los persas, cosa terrible (*deinón*) para los atenienses-, paradoja incluso para nuestro tiempo, es un exponente cabal de aquel *prátein kai légein*, el ideal educativo que modeló a los grandes héroes épicos.

Bibliografía

- Campbell, J. (1959) El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, FCE.
- Easterling, P. y B. Knox (1990) *Historia de la Literatura Clásica* (Cambridge University), Madrid, Gredos.
- Finley (1983) *El legado de Grecia*, Barcelona, Crítica.
- Jaeger, W (1957) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE.
- Legrand, Ph (1952-1964) *Hérodote. Histories*, Edición bilingüe griego-francés. L 7 y 8, Paris, Les Belles Lettres.
- Moeller, Ch (1989) *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, Madrid, Encuentro.
- Schaerer, R. (1958) *L'Homme Antique et la structure du Monde Interieur d'Homère à Socrate*", Paris, Payot.
- Vernant, J (1995) *El hombre griego*, traducción de P. Badenas, Madrid, Alianza Editorial.



Ulises en el Caribe colombiano: la recepción de la *Odisea* en *Ulises, hombre solo* de José Manuel Crespo.

Ronald Forero Álvarez
Universidad de La Sabana¹

Numerosas han sido las obras literarias que han recibido la influencia de la *Iliada* y la *Odisea* en Occidente. Desde los primeros líricos en el siglo VII a.C., su huella se encuentra a través de toda la literatura antigua en toda suerte de géneros literarios; incluso se tienen noticias de los poemas del *Ciclo Épico*², que cuentan los sucesos de la guerra de Troya no referidos por Homero. En el caso particular de la *Odisea*, la época en que más se ha recibido su influjo literario fue el siglo XX. El comienzo de esta notable influencia en la literatura occidental lo podemos hallar en el poema *Ítaca* (1911) de Cavafis, cuyos versos sirvieron de puente entre Homero y el siglo XX. El poema, que presentamos a continuación, atrajo de nuevo la mirada de sus contemporáneos al poema de Homero:

Ítaca

Cuando salgas en el viaje a Ítaca,
desea que sea largo el camino,
lleno de aventuras, lleno de conocimientos.
A los Lestrigones y a los Cíclopes,
al enfurecido Poseidón no temas:
tales cosas en tu camino no hallarás,
si permanece tu pensamiento elevado, si una sublime
emoción a tu espíritu y a tu cuerpo toca.
A los Lestrigones y a los Cíclopes,
y al feroz Poseidón no hallarás,
si no los llevas en tu alma,
si tu alma no los pone delante de ti.

Desea que sea largo el camino.
Que muchas sean las mañanas estivales
en que, con mucho placer, con mucha alegría
entres a puertos nunca vistos;
detente en mercados fenicios
y hermosas mercancías adquiere,

nácaraes y corales, ámbares y ébanos,
y voluptuosos perfumes de toda clase,
lleva, cuanto más puedas, abundantes perfumes voluptuosos;
muchas ciudades egipcias recorre,
para aprender y aprender de los sabios.

Siempre en tu pensamiento lleva a Ítaca.
Llegar allí es tu destino.
Pero no apresures el viaje en absoluto.
Mejor que muchos años dure
y, viejo ya, ancles en la isla;
rico con cuanto ganaste en el camino,
sin esperar que riquezas te dé Ítaca.

Ítaca te dio el bello viaje.
Sin ella no hubieras emprendido el camino.
Otras cosas ya no tiene que darte.

Y si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó.
Sabio, como llegaste a ser, con tanta experiencia,
ya habrás comprendido qué significan las Ítacas³.

¹ Grupo de Investigación *Valor y Palabra*. Becario del Programa “Francisco José de Caldas” de postgrados en el exterior de Colciencias.

² Estos son la *Destrucción de Troya*, los *Cypriay* la *Telegonia*, conocidos sólo por fragmentos y resúmenes.

³ El texto griego ha sido tomado de K. Π. Καβάφης, *Ποιήματα 1897-1933* (Σαββίδης 1989 70). La traducción es nuestra. (Forero Álvarez 2009 38-40).



Los versos llevan de nuevo al lector a ese viaje casi eterno por regiones y realidades desconocidas, lleno de aventuras y de conocimiento y recuerda los innumerables viajes que se emprenden a cada instante. Es aquí precisamente donde empieza el *juego* literario, pues Cavafis sabe que el lector de su tiempo vive en una época de constante incertidumbre, en un interminable devenir, sumido en el escepticismo y la incredulidad, y no sabe a dónde se dirige realmente. De ahí, pues, que al final utilice deliberadamente el plural Ítacas. Aquí Ítaca se transforma en una metáfora del ser y su destino, ya que Odiseo sabía perfectamente quién era, a dónde quería llegar y para qué, sabía exactamente el significado de su viaje. De modo que el lector y el escritor –un lector en una fase distinta– empiezan a cuestionarse y a recordar, a preguntarse sobre sí mismos, a buscar una respuesta al sentido de su existencia.

Es así como los escritores del siglo XX empiezan a responder a la nueva lectura hecha por Cavafis, según sus distintas perspectivas e intereses. Se da comienzo así a una nueva lectura y *rescritura* de la *Odisea*, tal como lo describe Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote* (1995 85). De modo que surgieron interpretaciones y valoraciones en cada recreación, de las cuales citaremos tan solo algunas de las más importantes, de la inmensa cantidad de obras en que está presente la figura de Ulises: el *Ulises* de Joyce, *Sobre un verso antiguo* de Seferis, la *Odisea* de Kazantzakis, los *Cantos* de Ezra Pound. En lengua española se destacan: *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, *¿Porqué corres, Ulises?* de Antonio Gala, el *Último desembarco* de Fernando Savater y las numerosísimas referencias de Borges en su obra.

En Colombia se suma el extenso poema de 4898 versos titulados *Ulises, hombre solo*, de José Manuel Crespo (2004); obra ganadora en el año 2000 del Concurso Nacional de Poesía organizado por la Casa de Poesía Silva y la Emisora HJCK. En su poema, Crespo no es ajeno a la influencia homérica y cavafiana y, leyendo ambas obras, encuentra un vacío que le permite ser también un *autor* de la *Odisea* de Homero. Dicho vacío es la profunda reflexión existencial que recrea el poeta al imaginar a Ulises una noche en las riberas de isla Ogigia, morada de la ninfa Calipso.

La obra, publicada en el año 2004, ha sido estudiada poco. Apenas cuenta con una reseña crítica de A. Silvera (2005 99-101), en que cita varios pasajes y hace un breve resumen y comentario; además de un artículo sobre la obra del poeta por C. Ramírez (2003 1-3), en que se menciona el lugar que ocupa el poema en su obra más un breve análisis. Este trabajo, pues, quiere contribuir a los estudios sobre la obra y mostrar de qué manera adapta J. M. Crespo la historia de Ulises a un contexto



diferente al de Homero. También se buscarán los elementos homéricos y cómo influyen en la composición del texto lírico⁴.

La primera manifestación de la *Odisea* la encontramos en los dos paratextos de la obra: El primero, naturalmente, es el título que nos remite indirectamente a la *Odisea*, pues la primera relación que hace el lector es con el *Ulises* de J. Joyce, con lo que el autor adelanta que se trata de una recreación moderna de la *Odisea*. El segundo paratexto es el epígrafe “*Estas noches son inmensas: | hay en ellas tiempo para dormir | y tiempo para deleitarse oyendo historias. | Odisea (Rapsodia XV)*”⁵. La cita tomada del libro XV, versos 392-393, no remite al lugar donde sucede la acción, ni siquiera son palabras de Ulises: son palabras de Eumeo, su porquero. El propósito de la cita es preparar al lector para *escuchar* el relato, con lo que anticipa que va a ser un monólogo y el lector será el segundo personaje que participará del relato al escucharlo de boca de Ulises. La cita también sirve para dar una idea de la situación de Odiseo, ya que aquella escena tiene lugar en Ítaca; pero no en el palacio, sino en la tienda de Eumeo y sus zagales, convertido él en un mendigo. Crespo con ello reitera la transformación de Ulises de un gran héroe en un ser humilde que tendría que mendigarle a su propio hijo. El poeta colombiano parte de Homero cuando dice, en boca de Eumeo (*Od. XV*, 335-39):

Sigue, pues, con nosotros, que a nadie molesta tu estancia,
ni a mí mismo ni a estos que viven conmigo en el hato:
cuando vuelva a estas tierras el hijo de Ulises, él mismo
te dará otro vestido, una túnica nueva, una capa
y la ayuda también para ir al lugar que deseas.

Esta situación es uno de los *leitmotive* de la obra, ya que constantemente Crespo insiste en ello de diferentes maneras, por ejemplo, con la incapacidad de cambiar su situación y volver a su patria (93-8):

⁴ Existe influencia de otros autores clásicos como, por ejemplo, Safo: Es que ya de morir siento el anhelo (19), *cf.* fr. 94. $\text{I}\tau\epsilon\theta\nu\acute{\alpha}\kappa\eta\nu\ \delta'\ \acute{\alpha}\delta\acute{\omicron}\lambda\omega\varsigma\ \theta\acute{\epsilon}\lambda\omega$: sinceramente quiero estar muerta.

⁵ La cita es tomada con dos pequeñas modificaciones de la versión de L. Segalá y Estalella (1969 200), dado que cambia «relatos» por «historias» y separa en versos el texto. Para comodidad en las búsquedas de los pasajes citados de *Odisea*, remitimos de aquí en adelante a la versión de J. M. Pabón (1982) para los pasajes en español dado que está en verso y corresponde con la edición griega de T.W. Allen (1931); de modo que se citarán los pasajes con el número de verso y libro para que el lector pueda buscarlos más fácilmente en ambos libros.



Debe haber algo que no he visto
en la noche del mundo:
ciego,
ciego de nacimiento,
ciego de nacimiento de los ojos del alma,
eso es lo que tú eres, Ulises, rey de Ítaca.

De ahí que el héroe se cuestione ampliamente sobre su destino, que frecuentemente relaciona con el azar:

El destino (disculpa de mi orgullo:
a todas sus locuras llama destino el hombre)
(43-44)

¿Para quién ese azar se hizo destino? (2034)

Muchos más son los pasajes en que se encuentran paralelos con la figura de Ulises y su destino. Por ejemplo, en la *Odisea* siempre se interrogaba a Ulises cuando llegaba a un reino; Crespo lo recrea en el poema con el mismo estilo de Homero:

¡Huésped! Primeramente quiero preguntarte yo
misma: ¿Quién eres y de qué país procedes? ¿Quién
te dio esos vestidos? ¿No dices que llegaste vagando
por el ponto? VII (237-39)

Ya me hastiaron la guerra, los viajes, las preguntas:
¿Quién te precias de ser? ¿De dónde vienes?
¿Cuál es tu patria tierra, tu país, tu linaje?
¿Qué naciones has visto, qué lugares?
¿Qué naves te trajeron por húmedos caminos?
(20-24)

En cuanto a la construcción del poema en forma de monólogo dramático, Crespo parte del conocido soliloquio del insomne Ulises, mientras está recostado en el vestíbulo de su palacio observando los excesos de los pretendientes y preparando indignado su venganza:

¡Aguanta corazón, que algo más vergonzoso hubiste de soportar aquel día en que el Cíclope de fuerza indómita, me devoraba los esforzados compañeros; y tú lo toleraste, hasta que mi astucia nos sacó del antro donde nos dábamos por muertos! (*Od.* XX 18-21).

La *Odisea* también se encuentra en la construcción formal del poema. Los epítetos, los símiles, y la poesía de catálogo son usados de diversas maneras:



- Epítetos:

Tomados de Homero

mi casa de alto techo (4)
las tinajas de dulce vino añejo (51)
Troya, la de los hermosos corceles (202)
el negro bajel (782)
el dulce vino (804)

Troya, la inexpugnable (1050)
Ulises, el prudente (1061)
el Rey de reyes (1071) (*Il.*)
vinos negros (4475)

Creados por el poeta

las desiertas orillas (7)
espigas de mil trigos (137)
Troya, la de los barcos que traían | de exóticos
países el sol rojo (251-52)
los altos limoneros (681)
mi nave de africana teca (707)
el jugoso manjar (718)
la fragante aguamiel(804)
amarga verdolaga (993)
el Asia profunda (1046)
el gris Hades (1051)
la ninfa de los ojos de violeta (1123)
Padre de las olas (1213)
el mar color de vino (1272)
la sombra de imposibles realidades (1330)
cetro tachonado (1659)
fuego crepitante (1700)
el cántaro sombrío (1735)
la rotunda muralla (1855)
la gloria de la vid añosa (1899)
las ásperas heridas (2089)
el rey rico en ardides (2364)
la mar violeta (2552)

Circe, la maga (2687)
su felino de límpidos oídos (2696)
lago de los grandes helechos (2698)
larga cinta de ondulante llanura (2887)
el ser de ojos felinos (2924)
la ardorosa seda (2927)
el de los pies dorados (3074)
sus ojos azulgrises (3167)
Ilión, la destruida (3205)
la maga de la voz de seda (3344)
Yo, el olvidado (3538)
el único ante el mar, el rey Ulises (3539)
el relámpago Aquiles (3632)
al mar lleno de ojos (3640)
la obstinada Ilión (3767)
la urbe intocada (3767)
Circe, la del depravado encanto (3784)
los altivos álamos de hojas blancas (4064-5)
el héroe de los ojos amarillos (4127)
el crudo mar de los hechizos (4414)
Troya, la perdida (4618)
hija de la inmortal sabiduría (4808)

Con mezcla elementos propios y homéricos

Troya de las pálidas almenas (144)
la espesa hiedra de color de vino (151)
la bien murada Troya, la secreta (203)
rey rico en ardides (568)
Zeus Soberano, Dodoneo, Pelásgico (1109)

la mar negra y radiante (1229)
el mar que no se cansa (2473)
los helechos añosos (2927)
la risa inextinguible de los dioses (4057)



- Los símiles tanto breves, como de “cola larga:

Ítaca, encina umbría (54)

Troya, la que lo mismo que la luna,
en las noches azules parecía
sufrir la inmensidad del universo,
se quemaba sin fin en la llanura. (205-09)

y lo mismo que un lobo sin manada
(¡solitario habitante de las brumas!)
me estaba afuera, en el umbral oscuro... (367-
369)

Ulises, me recuerdas
al árbol viejo que a la vez que ramas
ulceradas y secas tiene hojitas
empezando a nacer, nidos, retoños,
y hasta frutos dorados que colmaron
las promesas del sol y de las flores. (386-91)

(afrontan el azar como quien tiene
cogido a un lobo gris de las orejas
y no quiere dejar que se le escape) (449-51)

nos hicimos iguales al beduino
que devora la res con todo y sangre (491-92)

El poder de los reyes (insaciable
crisálida de infamias y aventuras,
enconado rescoldo, irremisible
conflicto entre la espada y el destino) (421-24)

soy lo mismo que el hosco prisionero
que sueña
con lograr la imposible remisión de su
pena. (924-25)

(mar, una incesante lengua de mar,
lamía
playas invadidas de amarga
verdolaga,
donde jugaba un niño parecido a una
estrella) (993-95)

el que se iba metiendo a la batalla
cubierto de oro como una doncella
(1081-82)

el momento en que Aquiles, parecido
a la noche (1104)

Como un ciego impasible ante una
rosa
que aquel niño de ayer habría sentido,
no percibes lo que hay de irreal en esa
línea negra que llamas tu destino.
(1469-72)

salían casi del sol como los buitres.
(1518)

- Las largas listas de la poesía de catálogo:



En mis días de sol y cielo abierto
he cruzado las míticas ciudades:
Mesa, abundante en palomas,
Micenas, rica en oro;
la hermosa Hira;
Tebas, la de las siete puertas;
Dodona, la sombreada por vetustas
encinas;
Calidón, la de calles empedradas;
Zelea, al pie del monte Ida;
Efira, en la ribera del Seelente;
(Pédaso, pródiga en viñedos;

Limeso, en donde Aquiles cautivó a
Briseida;
Antea, la de los amenos prados;
Argos, generosa en trigales;
Camiro, la de los muros blancos;
Cnido, diseñada en la luz por Afrodita;
la pedregosa Esciro;
Lemnos, la de escarpada costa;
Licia, situada a orillas del torrentoso
Janto;
Cerinto, la marítima;
Caunos, la de las tumbas labradas en
las peñas...(3284-3304)

Estos recursos son los que le dan un aire homérico al poema, lo que lo enlaza tan fuertemente al texto de Homero; además, claro está, del tema y del relato de Ulises. También se encuentran muchos más puntos de encuentro, como las intervenciones de los héroes en primera persona. Pero como se puede advertir, es el sello particular de J. M. Crespo la creación de nuevos epítetos y símiles, y sus enumeraciones corresponden a intereses líricos y no épicos.

Sin embargo, la obra de Crespo es una obra lírica, por lo que no mantiene la estructura de la *Odisea*, en cantos, ni de sucesión de hechos; sino que la recreación de Ulises en la isla de Calipso está compuesta como un monólogo en que añade multiplicidad de recursos poéticos, tales como metáforas, personificaciones, elipsis, anáforas, hipérbaton, etc., que no es el propósito de este trabajo enumerar y ejemplificar. Por lo que consideramos más provechoso transcribir un fragmento para dar cuenta de lo dicho hasta acá:

De ti padezco soledades, Ítaca:
¡soledad presencial, íntima y mía!
No soy sino ansiedad, tierra de paso.
El destino (disculpa de mi orgullo:
a todas sus locuras llama destino el hombre)
me impuso su sedienta primavera,
este cruel navegar, este desvelo
más íntimo a mi ser que el alma mía.
De ti padezco soledades, Ítaca:
será por eso que en mis sueños veo
el cántaro de agua fresca,
las tinajas de dulce vino añejo,
el olivo viejísimo del puerto,
aguaceros con sol, brumas doradas.
Ítaca, encina umbría:
necesito tu savia para seguir viviendo;
Ítaca, áspera Ítaca, la que se ve a lo lejos,
la quemada desde el origen de los tiempos
por una ola de estrellas.
Un ocaso y un siglo son lo mismo
para el numen que siempre recomienda las cosas:
el minuto, las horas, el invierno, la brisa

que revive las plantas a la vuelta del año.
Pero yo soy un hombre de deseos
(a veces ando a tientas en pleno mediodía
y en la guerra he sentido que uno tiene dos almas)
y no es en el entorno sino en mí donde encuentro
mi sol y mi neblina, mi nada, mi infinito.
¿He padecido en vano? ¿He consumido toda mi
fuerza inútilmente?
Ese cansado azul va para viejo:
una espuma ya gris borra en la playa
estos pasos que van donde no quiero.
Es una cosa extraña: sé que Ítaca
no puede compararse con tu reino, Calipso.
He pasado contigo noches de luna blanca,
y en momentos de sed y de penumbra
he agotado los goces de la más bella vida:
la luz de los sonidos del álamo en la brisa,
las violetas dormidas en el lujo,
esos aromas que hacen soñar y dejan mudo.
Es hermoso tu reino. Y, sin embargo,
aquí ha echado raíces y sombras mi añoranza:
en medio de las viñas y las fuentes



le agradezco al destino haberme dado
mi pobre isla por patria.
Heme aquí fatigando el plenilunio.
Ahora los jabalíes
afilan sus colmillos contra las rocas grises,

el toro rojo por el bosque brama,
y la luna, esa cobra silenciosa y mortífera,
acecha entre los juncos la ternura del sapo,
sus cópulas eternas de amorosa criatura. (40-93)

La elección de Crespo de este tema, de un autor tan lejano en el tiempo, tiene la finalidad de darle un matiz universal. Sin embargo, la escena de Ulises, retenido por Calipso, abatido en la playa perdiendo su mirada en el mar, le permite indagar extensamente al escritor en las distintas dimensiones del espíritu humano; de una manera distinta a los versos blancos del *Ulises* de Tennyson¹, provocando en el lector una identificación con la situación particular del héroe, que a menudo adquiere tintes trágicos.

Por otra parte, el ambiente geográfico y lingüístico le resulta familiar a un lector colombiano, tanto por el uso de diminutivos, como por las realidades propias del suelo americano, tales como el niño que come mango biche en la playa, las guacamayas, los turpiales, etc. (Suescún 2004 6). También salta a la vista que se trata de una obra en la que se cuestiona la situación de violencia del país, el drama de los desplazados, la guerra y su inutilidad y consecuencias, tanto es así que en varios pasajes Ulises se cuestiona sobre su papel en la guerra cuestionando incluso su existencia:

¹ El poema de 70 versos, escrito en 1833 y publicado en 1842 (Black, 2006, pág. 165), es, en palabras de Bloom (2000, pág. 90), una apasionada meditación de Ulises a su regreso a Ítaca. El poeta victoriano recrea las reflexiones del héroe, ya anciano, al reencontrarse con la vida que dejó tras su partida a la guerra de Troya. Sin embargo, al escéptico Ulises de Tennyson no le complace la situación y al final busca volver a su aventuras para revivir su pasado heroico.



¡Qué gente tan extraña y rara somos,
qué sombras tan errátiles tenemos!
Esa es la ley: de lo profundo muere
quien toca lo profundo y yo he tocado
el poder abismal de la desdicha:
antes que herir a Troya debí no haber nacido.

Maldigo ese momento solemne en que la
vimos
(¡ciudad del horizonte, brocal de brisa y
luna!)
surgiendo de una curva secreta de la aurora.
(4813-820).

Es así que la influencia de Homero es más compleja y rica de lo que aparentemente se puede observar, si se tienen en cuenta solamente los elementos literarios propiamente homéricos. La aparición de motivos épicos en el poema enriquece el texto lírico, tal como lo hicieron los poetas de la Antigüedad, cuyas reminiscencias homéricas remitían a un modelo universal. La recreación del más humano de los héroes homéricos patentiza una manifestación más profunda del mito, el cual se sirve de las más variadas formas para el cuestionamiento de la existencia misma del ser humano.

Bibliografía

- Allen, T. W. (1931). *Homeri Ilias* (Vols. 2-3). Oxford: Clarendon Press.
- Black, J. L. (2006). *The Broadview Anthology of British Literature: The Victorian era*. Toronto: Broadview.
- Bloom, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma.
- Borges, J. L. (1995). *Ficciones*. Madrid: Alianza-Emecé.
- Crespo, J. M. (2004). *Ulises, hombre solo*. Bogotá: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena - Casa de Poesía Silva.
- Forero Álvarez, R. (Octubre de 2009). Constandinos P. Cavafís. Veinte Poemas. *Señal que cabalgamos(96)*. Bogotá: Centro Editorial. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Pabón, J. M. (1982). *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.
- Ramírez, C. (2003). Lectura al revés de un solo hombre. *La Casa de Asterión, IV(13)*, 1-3.
- Segalá y Estalella, L. (1969). *La Odisea*. Guatemala: Cholsamaj Fundación.
- Silvera, A. (2005). La sola palabra. Ulises, hombre solo. *Boletín Cultural y Bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango, 42(68)*, 99-101.
- Suescún, N. (2004). El Ulises de José Manuel Crespo. En J. M. Crespo, *Ulises, hombre solo* (págs. 5-6). Bogotá: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena - Casa de Poesía Silva.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1989). *Κ.Π. Καβάφης, Ποιήματα 1897-1933*. Αθήνα: Ίκαρος.



Homero en vivo entonces y ahora

Héctor Eduardo García Cataldo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Universidad de Chile y UPLACED

Homero, un nombre y un origen para la historia del devenir del mundo occidental. Es también la referencia ineludible para todo origen cultural; con este poeta la Hélade se abrirá a lo que en lenguaje moderno llamaríamos la contextualidad o mejor la intertextualidad y con ello una especie de intraculturalidad, con él se inaugura el origen y evolución de los llamados géneros literarios: la épica. Para toda aproximación a la obra homérica se debe enfrentar de una u otra manera una cuestión de método: desde dónde nos situamos para hablar de la poesía homérica. Dos mil ochocientos años marcan la diferencia; ya en la propia Hélade hallamos los primeros vestigios y las primeras referencias a considerar: la primera intertextualidad y con ello las primeras manifestaciones de lo que hoy llamaríamos hermenéutica, crítica y estética de la cultura.

Desde la misma época arcaica la poesía homérica ha tenido un rol preponderante en la vida y la sociedad helena y los jóvenes poetas así lo han interpretado, colgándose en un amplio sentido al decir de los versos homéricos: ejemplo de ello lo tenemos en los poetas líricos, que son sus más inmediatos seguidores; en los poetas del drama, quienes han llevado el análisis y la crítica de aquella poesía mitopoiética a un ámbito superior y problemático, pasando naturalmente por la crítica teológica del propio mundo jónico desde la perspectiva de sus *physikoi* para luego decantar, en el siglo IV a. de C. en un análisis y crítica severa en la obra platónica y, a la vez, de máxima alabanza en la observación al fenómeno poético en tanto que tal en el pensamiento de Aristóteles, ni qué decir de la crítica en período helenístico, donde la propia obra homérica señaló los derroteros de la crítica literaria y abrió camino a la ciencia del lenguaje. Se entiende, entonces, a qué me refiero cuando señalo que estamos enfrentados a un problema de método y eso sin considerar los aportes de la modernidad: de los Humanistas del Renacimiento, de las penetrantes observaciones del idealismo y romanticismo alemán, de aquel gran movimiento de 1770 y su peculiar vuelta a lo helénico en aquella alquimia de cristianismo y helenismo, súmesele a este panorama las modernas teorías literarias de los siglos XIX y XX y se tendrá en toda su dimensión el problema de método al que hago referencia.



De acuerdo a este complejo periplo, me limitaré a centrar mi exposición a problemas surgidos en la propia Antigüedad helena. Voy a partir con un asunto de contextualidad y de intertextualidad, desde la ácida crítica platónica a la obra homérica, tal como es presentada en la *República*. No vamos a discutir aquí acerca de los presupuestos de Platón que subyacen en su teoría de la República, pero debemos llamar la atención señalando que Platón rompe con una tradición literaria que en la extensión de su devenir había levantado política y culturalmente al mundo heleno. Para la crítica platónica, Homero, ya no será más el educador de toda la Hélade y, por lo mismo, la poesía en general no puede ser paradigma de educación en el sentido de la formación de una idea de hombre-ciudadano, acorde al modelo que el filósofo se propone, esto es, como se ha dicho, un hombre y una sociedad que se basa en principios éticos, políticos y jurídicos, fundados en la razón. La estética de la poesía, la de la épica, no respondería a este paradigma racional, particularmente no estaría a la altura moral que Platón se propone: por la *mimesis*, la poesía, el arte, coquetean con la ficción, con la irrealidad, con el no-ser; la búsqueda de la verdad, por el contrario, se halla del lado del ser y una ética y una política en tanto que tales, en orden a la justicia y lo conveniente, sólo pueden fundarse en la verdad. Puede afirmarse, entonces, que la crítica platónica a la poesía se funda en una crítica ontológico-ética¹. No podemos discutir los detalles de esta crítica ni los problemas que entraña en términos de comprender la originalidad e independencia de la obra de arte, y de la poesía en particular, respecto de cualquier determinación política. Bastaría por el momento señalar que la Antigüedad no se propuso tratar el problema de la independencia total del arte con respecto a los regímenes políticos, así también –se podría añadir– con respecto a la educación en la filosofía política aristotélica.

Ateniéndonos a *República*, uno podría pensar que la crítica contra la poesía épica no es una crítica contra la poesía *qua* poesía épica, sino que esa crítica estaría orientada a su contenido: atendería contra la formación de un determinado *ethos*², y no podemos dejar de reconocer que en esa misma crítica se deja sentir, al mismo tiempo, un gran reconocimiento a la obra homérica. La tachadura a la que se refiere Platón es a la concepción que el poeta nos representa acerca de la muerte, el Hades, su idea del alma, así como de los *phrènes* una vez llegados a dicha mansión. La crítica platónica no tiene en cuenta la concepción homérica del mundo, porque

¹ Al respecto véase la Introducción del ensayo de COFRÉ J. O., *El Destino de las Artes y la Educación Estética en la República de Platón*. Univ. Austral de Chile. Valdivia, 1980, págs. 3-5.

² Cfr. *Rep.* 387 b : “Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos [...], no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte”.



simplemente el tiempo ya la ha modificado y él, personalmente, ha elaborado la suya. Pero sobre todo, porque Platón presupone que por el modo cómo la épica habla de la muerte, del alma y de eso que Zubiri entiende como la *inteligencia sentiente*, las *phrènes* homéricas, es contraproducente respecto del *ethos* que se debería desarrollar en los hombres de la polis.

Asimismo, la concepción homérica de los dioses, que actúan bajo paradigma humano, no puede tener cabida en la concepción platónica, porque el filósofo no ha visto que la mayor revolución del pensamiento épico fue el haber creado a los dioses a imagen y semejanza del hombre, una de las más grandes proezas intelectuales del hombre arcaico heleno; los dioses son producto de la imaginación humana³, y como los ha entendido Castoriadis, los dioses homéricos “son lo que en el hombre es más que el hombre”⁴.

Tampoco Platón puede comprender que la épica arcaica haya humanizado a sus más grandes héroes, haciéndoles participar de las emociones propiamente humanas. No puede entender a un Aquiles invadido por las iras o por las angustias del hombre enfrentado a un destino superior, que le es ineludible, porque un héroe, un hombre que siente debilidad en su ser no sería apto como miembro defensor de la polis; se opondría a su concepción de la *ἀνδρεία*, tal como la esboza a partir del libro II⁵.

La lectura platónica de Homero, sin ser malintencionada, desvirtúa lo propiamente poético de los hexámetros homéricos por el solo hecho de la tachadura de los mismos, y de modo arbitrario, aunque arguya que ello sea para dar pábulo a “la verdad muy estimada”. La poesía épica de Homero está muy por encima de este concepto de verdad que plantea Platón como manejo de la relación entre gobernantes y gobernados⁶, que suena no a la idea de un intercambio como se verá en el pensamiento de Aristóteles, sino más bien en la línea jerárquica de sumisión y obediencia a los que caminan en el poder, asunto que Platón destaca también de la obra homérica y que efectivamente aprueba para su propio sistema educativo.

Platón desaprueba el tratamiento que el poeta da al amor, especialmente al amor-pasión, de la piel y los sentidos. La expresión más alta de su crítica ética la formula al considerar como absolutamente inapropiados aquellos hexámetros en que Homero describe el episodio en que se

³ Cfr. al respecto FINLEY, M. I., *El Mundo de Odiseo*. Breviarios del F.C.E. México, 1961. Cap. Ética y Valores, pág. 147

⁴ Cfr. CASTORIADIS, C., *Lo Que Hace a Grecia*. 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983 La Creación Humana II. F.C.E. Buenos Aires, 2006. Págs. 158 ss.

⁵ Véase *Rep.* desde 388 a .

⁶ Véase *Rep.* 389 b ss.



invierten los papeles en los acontecimientos de la guerra de Troya, gracias al engaño de Hera a Zeus. En el diálogo, Sócrates pregunta a Adimanto:

¿crees que para un joven es apropiado escuchar tales cosas en cuanto a su templanza? [...] ¿O bien narrar que Zeus, el único despierto mientras los demás dioses dormían, tras olvidar fácilmente todas las maquinaciones que habían ideado, impulsado por la pasión sexual, al ver a Hera se excitó de modo tal, que ni siquiera quiso llegar a su alcoba, sino que prefirió acostarse con ella sobre el piso, alegando que era presa de un deseo tal como no lo había poseído ni siquiera la primera vez que se acostaron juntos, ‘a escondidas de sus queridos padres’, o bien contar que Ares y Afrodita fueron encadenados por Hefesto por cosas de esa índole?⁷

La respuesta de Adimanto es categórica: -No. Por ningún motivo esto es apropiado.

Este es el tópico que me gustaría tratar en detalle y en concordancia con el título de esta ponencia; *Homero en vivo*. Por espacio y tiempo creo que sólo lo dejaré apenas presentado en su problemática. Pero antes, unas últimas observaciones a esta intertextualidad en la lectura que ha hecho Platón. El contexto de la cita platónica corresponde a su tratamiento e idea de la *moderación*, esbozada en la *República* como una *conditio* de la ética que debe asumir el guardián. Esta moderación respecto de la multitud consistiría en la obediencia a la clase gobernante, pero respecto del hombre particular consistiría en el dominio que debe mostrar éste en cuanto a los placeres; principalmente tres: la bebida, la comida y el sexo. La crítica platónica al comportamiento de Zeus sólo se puede comprender dentro de la propia ideología que el filósofo se ha prefigurado acerca de los dioses, esto es, que son buenos y sólo fuente de bien y en cuyo ser no se admite el cambio o transformaciones, pues la divinidad goza de perfección⁸. Pero ésta no es la concepción homérica de los dioses, que participan de la dimensión humana, cuya praxis no está regida por una moralidad como la que dispone Platón⁹. Zeus simplemente pierde el *sentido*. Pierde el $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ y las $\phi\rho\acute{\epsilon}\nu\epsilon\varsigma$ ante la imagen de Hera, que es su mujer.

Un enfrentamiento con el texto original permite rescatar una parte o una imagen que genera el discurso poético homérico, cuyos hexámetros entrañan por su contenido y, estructuralmente, por sus pausas, una belleza narrativa extraordinaria: (citar texto)

⁷ *Rep.* 390 b-c.

⁸ Al respecto cfr. *Rep.* 379 a hasta el final del libro segundo.

⁹ Entre otros textos acerca de la presentación de los dioses en la obra homérica véase BOWRA, C. M., *Introducción a la Literatura Griega*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968, pág. 64 ss.



Esta es la introducción a todo el relato acerca de la estructura del engaño de Hera a Zeus, de una diosa a un dios o de la mujer al hombre. Hera no duda ni por un instante cuál sería la manera de engañarlo: la seducción femenina, infalible (entonces, ahora y probablemente siempre). La deliberación que se le manifiesta a Hera en su *thymós*, en su espíritu y que aflora como acto de la voluntad consciente es mostrarse excitante (ἐὺ ἐντόνασαν), que es el primer paso para trastocar el sentido de realidad en el hombre: el νοῦς. La psicología femenina –y de esto sabe bastante Homero- sabe que el deseo sexual (ἰμεύραϊτο φιλότητι) entra primero por la vista, todo lo demás viene por añadidura. Homero como conocedor de la psicología humana sabía perfectamente de la asociación entre sexo y sueño, como reposo total de los sentidos, no por nada el poeta nos ha dicho que el sueño es hermano de la muerte¹⁰. Sueño es lo que se propone Hera esparcir sobre los párpados y sobre las φρένες de Zeus. Para conseguir ese aspecto excitante llama a Afrodita en privado y le cuenta un *mythos*, una palabra que entraña el sentido de *cuento* y le solicita, primero que nada, que la revista en apariencia con el amor (φιλότης) y el atractivo que despierta el deso (ἴμερος), ese deseo con el cual quedan rendidos tanto los dioses inmortales como los mortales hombres¹¹. El relato, *mythos*, de Hera es que necesita de estas dotes porque va a visitar a sus padres adoptivos, Oceano y Tetis, que, producto de una disputa, se encuentran privados del amor y del lecho y su propósito es que reanuden este amoroso consorcio. Ante tan noble propósito, Afrodita le concede su petición y traspassa a Hera esas dotes propiamente femeninas. El narrador omnipresente, que todo lo ha visto, comenta:

Dijo, y desde sus pechos se desató el bordado ceñidor
estampado, allí todos los encantos se habían creado:
allí está el amor, el deseo, el trato íntimo y el lenguaje
seductor, que roba el *nus* hasta de los más sólidamente prudentes¹².

Afrodita entrega a Hera el doble de lo que le ha pedido; además de *philótes* y *himeros*, le da la facultad del trato íntimo (ὄαριστύς, *encuentro amoroso, relación amorosa*) y del lenguaje seductor (πάρφασις, *exhortación*), aunque estas dos últimas podrían reducirse a una sola facultad: la del lenguaje seductor de la relación amorosa, si se interpreta πάρφασις como aposición a ὄαριστύς. Afrodita es por excelencia la diosa de las *feminas*, a ellas siempre regala

¹⁰ *Il.* XIV, 231.

¹¹ *Il.* XIV, 198-199. En la traducción de Gredos, de E. Crespo, el plural ἀνθρώπους ha sido traducido por *gentes*, con lo cual se acentúan los rasgos antrópicos del amor y la pasión sexual, y de todo el relato.

¹² *Il.* XIV, 214-217: ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κερσὸν ἱμάτια
ποικίλιον, ἐνθα τέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·
ἐνθ' ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὄαριστύς
πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.



lo que le pidan y les asegura de suyo lo que mientan en sus *phrénes*. Así lo hace también Safo cuando la invoca en su alocado corazón; para Safo, ella es por excelencia la “urdidora de engaños”¹³, la que realiza lo que el *thymós* femenino anhela; Afrodita es la más perfecta de las aliadas.

Puso Afrodita este ceñidor estampado en las manos de Hera, diciéndole que lo ocultara en su regazo y le comentó que no regresaría sin antes de haber coseguido lo que meditaba en sus *phrénes*¹⁴. La sonrisa picarona de Hera encierra el sentido del objetivo logrado. Pero la trama, la diosa, no la ha concluido aún, le queda por convencer a *Hypnos*, al Sueño para que se pose sobre los párpados de Zeus, después que ella se haya acostado con él. El Sueño no acepta esta propuesta, arguyendo razones de fondo y, por último, porque es una cosa muy peligrosa. Hera recurrirá a su *bulé*, deliberación que es artimaña y, ahora, para convencer al Sueño, es chantaje. Promete darle nada menos que una de las Gracias, a la que *Hypnos* siempre ha querido poseer. A *Hypnos* no sólo le cambió el semblante, de alegría, sino que cambió inmediatamente de parecer y por muy peligrosa que fuere la empresa, la hará, e hizo jurar previamente a Hera que cumpliría la promesa y luego se fueron envueltos en la bruma hasta el elevado Ida. El narrador una vez más articula magistralmente la escena con estas palabras:

Hera rápidamente subió al Gárgaro, cumbre
del alto Ida, y la vio el que las nubes acumula, Zeus,
y apenas la vio, el deseo [ἔρωϛ] lo envolvió en sus prudentes *phrénes*, como
cuando por primera vez se unieron en amor [φιλότητι],
ambos teniendo relaciones en la cama, a escondidas de los queridos padres.
Se puso delante de ella y le habló desde el momento en que la nombraba:
“¡Hera! ¿Adónde tan impaciente vas, bajando así del Olimpo?, no veo ni caballos
ni carros sobre los que podrías subir”¹⁵.

Hera, en quien pensamiento y dolo son una sola cosa, relata a Zeus el mismo *mythos* que contara a Afrodita, añadiendo que va ante él para que no se irrite si sale en silencio, y que los caballos que Zeus no ve presentes están al pie del Ida, aguardándola. La respuesta del padre de los dioses no se hizo esperar, fuerte y derecho fue al grano:

“¡Hera!, allá es posible también que después vayas,
ea, nosotros dos en amor regocijémonos, acostándonos,
porque jamás un deseo [ἔρωϛ] tan grande ni por una diosa ni por una mujer,
esparciéndose alrededor de mi *thymós* en mi pecho me subyugó”¹⁶.

¹³ Cfr. SAFO, *frag.* 1 L-P., δολόπλοκε.

¹⁴ *Il.* XIV, 221: ἀπρηκτόν γε νέεσθαι, ὅ τι φρεσὶ σῆσι μενοινᾶσι

¹⁵ *Il.* XIV, 292-296.



Esta conducta desenfadada del dios es la que no tolera Platón, pues la ve como inapropiada o antinatural respecto de la divinidad. Pero no podremos decir lo mismo respecto del hombre. ¿Qué diferencia hay entre ese desear del varón homérico del período más arcaico de la historia de Occidente y nosotros, los hombres modernos, *mutatis mutandis*, por supuesto? Ante un espectáculo como al que estuvo sujeto el dios, quedamos igualmente subyugados, por decirlo eufemísticamente. Cuesta entender la queja platónica. La obnubilación de los sentidos a Zeus le hace evidente sólo el presente, el aquí y el ahora. El *allá* sólo es posible *después*, y es lo que propone a la diosa. Pero Hera, pese a sus pensamientos dolosos, tiene sus pies bien puestos en ese etéreo Olimpo y conoce perfectamente del pudor, pues no está dispuesta a exhibirse de esa forma ante los dioses, en la cima del Ida, donde todo está patente y a la vista, si fuera sorprendida despertaría la cólera de los dioses; pero como sabe del deseo de Zeus, lo invita a acostarse al tálamo fabricado por Hefaios. La repuesta de Zeus entraña no sólo la mayor genialidad, sino uno de los textos más poéticos, de gran belleza, con los que nos encontramos en *Iliada*:

¡Hera!, no temas que ninguno de los dioses ni de los varones esto
va a ver: yo te envolveré con una nube de tal calidad,
de oro, que ni Helios nos podría ver a través de ella,
y cuya luz es la más penetrante para ver¹⁷.

Esta bella escena de la *Iliada* se cierra con el igualmente hermoso comentario del narrador:

Dijo, pues, y en brazos tomaba, el hijo de Kronos, a su compañera de lecho.
Bajo ellos la divina tierra hacía brotar tierno pasto,
loto cubierto de rocío, azafrán y jacinto
espeso y suave, que desde el suelo los alejaba, levantándolos.
En este lugar se acostaron y con una nube hermosa, de oro,
se cubrieron, y brillantes caían las gotas de rocío¹⁸.

La imagen de Hera como una diosa con personalidad fuerte, que se enfrenta a Zeus con injuriosas palabras¹⁹ y que lo riñe constantemente, que es tremendamente celosa, llegando incluso al espionaje, en la digresión del texto homérico, que hemos mostrado, se nos muestra en su faceta más ingeniosa y sutil para conseguir sus propósitos.

¹⁶ *Il.* XIV, 313-316.

¹⁷ *Il.* XIV, 342-345.

¹⁸ *Il.* XIV, 346-351.

¹⁹ *Il.*, I, 517 ss.



La poesía homérica en su nuda representación no ha hecho otra cosa que mostrar, esclarecer, hacer perceptible el mundo, las cosas y acontecimientos, así como también los recónditos estados anímicos. Ha hecho de todo lo que ve un acontecer vivo para su auditorio y vigente en todo tiempo y en ello –como ha dicho E. Staiger- estaría la plasticidad de la mirada homérica, que se complace ante el espectáculo de las cosas, que nombra e identifica a través del lenguaje²⁰; identifica a través de la memoria cuando actualiza el pasado, trayendo a presencia los valores que lo animan, e identifica también su *entonces* cuando plasma en aquellos mismos hexámetros las características y condiciones de la realidad circundante, que comparecen en la estructura tanto de las comparaciones -como bien se ha dicho-, pero sobre todo en las que hemos denominado digresiones del tema que narra. En ese sentido, Homero, ha descubierto la esplendente visibilidad de la *physis* en su conjunto y de la vida humana en particular.

En la perspectiva del tópico del amor y de una concepción del hombre, la poesía homérica abrió un rico y permanente diálogo intertextual en toda la Antigüedad y la posteridad hasta nuestros días. El amor como sexualidad pasional, que está a la base del canto épico, lo encontraremos en las interpretaciones del mundo lírico en general, especialmente poetas como Mimnermo de Colofón y Semónides de Amorgo²¹, quienes, afirmándose en los hexámetros de Homero, plantean, cada uno a su modo, el pensar acerca de la naturaleza humana en una intertextualidad primera, notable. Safo se referirá al “rapto” de Helena. Para Safo no hubo tal “rapto”, sino que por propia voluntad, cegada por la pasión del amor, dejó su propio hogar, abandonando a su propia hija y a sus padres queridos, pues se enamoró de la “belleza”, seducida por Afrodita, siguió al “mejor hombre”²². Si nos remitimos al tema de Helena bastaría con mencionar las obras que inspiró en el siglo V a. C. en autores trágicos como Eurípides²³ y en el mundo de los sofistas recordar el afamado *Encomio de Helena*, atribuido no sin polémica al sofista Gorgias²⁴. El mensaje último de esta digresión homérica, en el marco del canto a la *ménis* de Aquiles, queda ahí, abierto a la imaginación de quienes fueron sus oyentes inmediatos, y abierto a la posteridad en ese mismo juego entrañable de la sexualidad, que Platón trató de obliterar.

²⁰ Cfr., STAIGER, E., *Conceptos Fundamentales de Poética*. Versión española de Jaime Ferreiro. Ediciones Rialp. Madrid, 1966. Págs. 110-114.

²¹ He traducido los fragmentos de ambos poetas en mi *Poesía Lírica Griega Arcaica del Siglo VII a. C. Antología de Fragmentos: de Arquíloco a Anacreonte*. Universidad de Chile. LOM Ediciones. Santiago, 1998.

²² Cfr., Edición de REINACH, *Sapho I, 27*, en mi traducción, op. cit., Págs. 66-67.

²³ Véase de EURÍPIDES, *Helena* y también *Las Troyanas*.

²⁴ Cfr., el volumen dedicado a los SOFISTAS, *Obras*. Traducción de Antonio Melero Bellido. Editorial Gredos. Madrid, 2007. Págs. 132 ss.



Bibliografía

Textos-Fuente. Ediciones. Traducciones.

HOMÈRE, (1927), *Illiade*. Texte grec. Publié avec une introduction, des arguments analytiques des notes explicatives et des illustrations documentaires par VICTOR MAGNIEN. Chant XIV. Paris. Librairie Hachette.

HOMERO, (1970), *La Iliada*. Versión directa y literal del griego por LUIS SEGALÁ E. Baecelona. Editorial Juventud.

HOMERO, (2006), *Iliada*. Introducción, traducción y notas de E. CRESPO. Barcelona. Editorial Gredos.

PLATON, (1070), OEUVRES COMPLÈTES. Tome VI *La République*. Texte établi et traduit par E. CHAMBRY. Paris. “ Les Belles Lettres”.

PLATÓN, (2006), DIÁLOGOS IV. *República*. Introducción, traducción y notas de CONRADO EGGERS LAN. Barcelona. Editorial Gredos.

SOFISTAS, (2007), OBRAS. Traducción y notas de ANTONIO MELERO BELLIDO. Barcelona. Editorial Gredos.

Complementaria.

BOWRA, C. M., (1968), *Introducción a la Literatura Griega*. Traducción de LUIS GIL. Madrid. Ediciones Guadarrama.

CASTORIADIS, Cornelius (2006), *Lo que hace a Grecia*. 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. LA CREACIÓN HUMANA II. Traducción de SANDRA GARZONIO. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

COFRÉ, J. O., (1980), *El Destino de las Artes y la Educación Estética en la República de Platón*. Valdivia. Universidad Austral de Chile.

FINLEY, M. I., (1961), *El Mundo de Odiseo*. Traducción de MATEO HERNÁNDEZ BARROSO. México. Fondo de Cultura Económica.

FRÄNKEL, Hermann (1993), *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto. Traducción de RICARDO SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA. Madrid. La Balsa de la Medusa, Visor.

GARCÍA, Héctor, (1998), *Poesía Lírica Griega Arcaica del Siglo VII a. C. Antología de Fragmentos: de Arquíloco a Anacreonte*. Santiago. Universidad de Chile. LOM Ediciones.

LESKY, Albin, (1976), *Historia de la Literatura Griega*. Versión española de JOSÉ M.º DÍAZ y BEATRIZ ROMERO. Madrid. Editorial Gredos.



NESTLE, Wilhelm, (1961), *Historia del Espiritu Griego*. Desde Homero hasta Luciano.

Traducción de MANUEL SACRISTÁN. Barcelona. Ediciones Ariel.

STAIGER, Emil, (1966), *Conceptos Fundamentales de Poética*. Versión española de JAIME

FERREIRO. Madrid. Ediciones Rialp.



Francisco Solano López, héroe que nadie lloró: Aproximación al valor educativo de la novela *Jornadas de Agonía* de Manuel Gálvez a través de su personaje.

Clara Gargiulo

Universidad Nacional de Cuyo

I Épica y novela

La obra literaria se presenta al lector como un mundo posible y verosímil, como una circunstancia vivencial significativa, imitable o condicionante. Kurt Spang, en su interesante artículo “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, afirma lo siguiente:

“...a pesar de que algunos autores y corrientes literarias pretenden que su creación sea moralmente neutra –mero arte por el arte, sin implicación ética alguna- ni en la vida cotidiana, ni en el arte existe neutralidad moral.”¹

Toda obra literaria refleja una determinada actitud ética y muy especialmente aquellas donde se recrea un escenario épico, cuyas guerras dan lugar a casos existenciales límites, situaciones conflictivas, problemáticas morales difíciles de juzgar ante las cuales el lector no puede permanecer impávido. La novela épica, como heredera de la epopeya, prolonga la narración mitológica, aquella en la cual sobreviven los grandes temas y los personajes mitológicos. El hombre aprende del mito, y según Mircéa Eliade:

“No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la

¹ Spang, Kurt, (1984) “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”. Anuario Filosófico, 17, pp. 171-181, Pamplona: EUNSA. Pág. 176.



existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.²

Más adelante Eliade sostiene lo siguiente acerca de la novela y de la necesidad y el gusto del hombre por el relato:

“Cualquiera que sea la gravedad de la crisis actual de la novela, es incuestionable que la necesidad de introducirse en universos “extranjeros” y de seguir las peripecias de una “historia” parece con consustancial a la condición humana y, por consiguiente, irreductible. Hay en ella una exigencia difícil de definir, a la vez deseo de comunicarse con los “otros”, los “desconocidos”, y de compartir sus dramas y sus esperanzas, deseo de enterarse de lo que *ha podido pasar*. Difícilmente se puede concebir un ser humano que no sienta la fascinación del “relato”, de la narración de acontecimientos significativos, de lo que ha sucedido a hombres provistos de la “doble realidad” de los personajes literarios (que a la vez reflejan la realidad histórica y psicológica de los miembros de una sociedad moderna y disponen del poder mágico de una creación imaginaria”³

No es el objetivo de este trabajo exponer la herencia que la épica clásica ha ido dejando a lo largo de la historia literaria, sino darla por supuesta y analizar muy brevemente el valor educativo que sigue tiene una buena novela aunque su protagonista no sea ya un héroe acabado al estilo clásico, sino un héroe incompleto. Más adelante ejemplificaremos esta cuestión a través de una obra de Manuel Gálvez, *Jornadas de Agonía*, cuyo héroe, Francisco Solano López, hemos considerado personaje inacabado no impidiendo, sin embargo, entender dicha obra literaria como educativa para cualquier lector.

II Héroe épico, héroe novelesco

Hablar del personaje de una novela implica pensar al hombre en su dimensión temporal y espacial. Bajtin, en su libro *Teoría y estética de la novela*⁴ hace una clara distinción entre novela y épica, al introducir el tiempo. En el caso de la epopeya, nos habla de un pasado absoluto, perfecto y completamente conocido que se evoca. La novela, en cambio y en contraste, aparece cuando no es

² Mircea, Eliade (1991) *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona: Labor, pág. 9.

³ *Ibid.*, pág. 81

⁴ Bajtin Mijail, (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.



el pasado lo narrado, sino un presente inconcluso que toma en cuenta un futuro incierto que se va construyendo. El hombre que aparece en las epopeyas se nos muestra como un hombre distinto al de las novelas: el héroe, protagonista épico, es un ser plenamente acabado, quien posee todas las virtudes. No hay posibilidad en él de ambivalencias. No hay cambio sorpresivo. Ya está perfectamente elaborado. El héroe de la epopeya es un héroe en acción, así como el de la novela, pero en el primer caso hablamos de acción como una que está predeterminada por un pasado concluyente y perfecto.

El héroe épico se nos aparece así como la mayor representación de lo ya construido, pues de antemano conocemos su desenlace. El autor narra una serie de acontecimientos, los describe como hechos concretos que pertenecen a un pasado que siempre será mejor que su propio presente.

Ahora bien, no es éste el caso del héroe moderno. Según el pensador ruso, el héroe de la novela presenta marcadas diferencias con el épico. Aquel es un hombre que se va construyendo continuamente, un ser inacabado, y éste un héroe completo que ha sido ya determinado por sus circunstancias. Los héroes novelescos se presentan inconclusos y sujetos a un futuro que modifica sus decisiones y sus conductas presentes. Ellos son hombres que, a diferencia del héroe épico, se asemeja más al hombre de carne y hueso y que influye y condiciona de una manera particular al lector actual.

Los personajes novelescos se nos presentan inconclusos, y ni siquiera a través del transcurso del relato se logra la conclusión de sus personalidades. Vemos en estas obras hombres que, frente a alguna vicisitud, modifican su conducta. Hombres que se miran a través de otros hombres y se critican, se juzgan o juzgan lo que los rodea. Hombres, al fin, afectados por todo lo contingente que trae de suyo el devenir permanente. Hombres como cualquiera de nosotros, donde el protagonismo consiste en *irse haciendo*.

Amoretti afirma en relación al concepto de héroe inacabado de Bajtin:

“El personaje inacabado es un hombre cuyo establecimiento más rígido lo constituye su entorno y su capacidad de dialogar con éste y con sí mismo en función intrínseca con sus propias circunstancias. Que el hombre no coincida consigo mismo implica, a su vez, que no coincida con su entorno. De esta suerte se deriva una confrontación consigo mismo y con la realidad que le toca, asimismo



una confrontación con el lector. Al no existir una determinación de funciones, de carácter, de emociones, cabe suponer que este hombre que propone Bajtin es aquél al que le toca vivir en construcción constante, al que no le está permitido ser *absolutamente*, sino que se relativiza dentro de su contexto. Negarle este devenir al personaje de la novela en la medida en que se pretenda asumirlo como un hombre en ausencia de matices y de vicisitudes, es tanto como negarle su condición de hombre. La descripción de un héroe perfectamente acabado, esto es, del héroe épico, implica que no se está hablando del hombre de carne y hueso.”⁵

El héroe épico es un arquetipo, un modelo que representa un deber ser absoluto, un modelo perfecto y bueno, que puede ser malo, pero, como afirma Max Scheler, en la intención no lo es jamás⁶. El modelo exige un modo de ser del cual deriva la acción. El héroe novelesco representa un deber ser, pero no absoluto, ni perfecto, ni concluido. Él se acerca de una manera particular al modo de ser del hombre actual. Ambos modelos educan, épico y novelesco, influyen moralmente pero de un modo diferente y *son percibidos*, como sostiene Scheler, *en el hombre concretamente existente, como ideales eternos de valor pero en la medida en que se reconoce aún la distancia que separa el ideal de la realidad.*⁷

Según Jaeger, *la educación no es posible sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser*⁸. El héroe novelesco, si bien tiende a este arquetipo, a este deber ser, manifiesta además una realidad más palpable, más cercana, y se quiere más miserable del espíritu humano y ofrece al hombre una imagen menos divina.

III López, un héroe novelesco

Para completar esta breve descripción del héroe novelesco, vimos pertinente ejemplificar la cuestión a partir de una novela de Manuel Gálvez, *Jornadas de Agonía*, cuyo protagonista lograría ilustrar al héroe inconcluso.

⁵ Marelis Loreto Amoretti, El personaje inacabado (Un acercamiento a la concepción del héroe en Mijail Bajtin), Revista_FCE_Vol. 31.indd servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n32/32-13. pag. 221-231, pag 226.

⁶ Scheler Max, (1979) *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Editorial Nova, pag. 17.

⁷ Ibid., pág. 27.

⁸ Jaeger, Werner (2001) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xiral, México, Fondo de Cultura Económica. Pág. 22



Los caminos de la muerte, Humaitá y Jornadas de Agonía son tres novelas cuyo fondo histórico es la guerra del Paraguay. En ellas, Manuel Gálvez, pone toda su pasión de escritor y el lector saborea cada página sin detenerse ante los detalles que pudieran retenerlo. En esta última novela de la trilogía, el autor logra ficcionalizar de una manera extraordinaria y conmovedora un pedazo de historia del pueblo paraguayo: la fratricida y sangrienta guerra en sus últimas etapas. Francisco Solano López, el jaguar de las selvas, junto a su soberbia amante Elisa Lynch, su estado mayor y el resto del ejército, famélico y desorganizado se encuentran en sus nuevas posiciones al norte. El dictador va perdiendo poco a poco su equilibrio mental. Bebe sin tasa y la palabra 'traición' repercute constantemente en su interior, como campanadas que anuncian una muerte cercana. El miedo empieza a apoderarse de sus facultades, y en un arrebato de soberbia manda a fusilar a dos mil paraguayos (incluyendo mujeres y niños), acusándoles sumariamente de traición.

Pero no comencemos por el principio, que, como en casi toda novela, suele ser algo descriptivo y denso. Cuando recomienden una obra literaria animen a no dejarla en sus primeros capítulos, ya que el verdadero sabor se encuentra pasados unos cuantos y el auténtico gozo en el final. Tengo la mala costumbre de contar el final de las historias, y pido disculpas por hacerlo también en esta ocasión, pero valdrá la pena, ya que no saldrán de esta sala sin la firme convicción de leer *Jornadas de Agonía*.

La guerra de Paraguay termina después de cinco años de luchas heroicas saliendo vencedores los países aliados. Ya hacia el final, y después de haber derramado casi toda la sangre de los paraguayos, López muere con la dignidad de un gran hombre como si en los últimos momentos aflorara en él el único destello de virtud que poseía. No suelta su espada ni pide clemencia y se entrega a la muerte con la misma valentía que exigió a quienes respondían ante él. Trata de demostrar con su muerte lo que no pudo con su vida y tal incoherencia se hace evidente para el lector que siente un extraño alivio con su caída.

“El General Cámara mira a López herido. ¡Por fin, después de cinco años, ha caído el jaguar de las selvas guaraníes! Allí está el hombre terrible, voluntad gigantesca, el que creaba ejércitos de la nada, el que con canoas asaltaba acorazados, el que tuvo en jaque a poderosos ejércitos con un puñado de niños, de mutilados, de mujeres. Allí está el jefe ingenioso, el caudillo que provocaba el entusiasmo fanático de las plebes. Allí está el tirano sangriento, que prefirió, en vez de abandonar el gobierno, la muerte de todos los paraguayos. Allí está el asesino de



hermanos, de sus mejores generales, de varios millares de soldados y de muchos millares de mujeres. Por amor a su patria, exterminó a su patria. Por salvar el principio de la absoluta independencia, condenó al hambre, a los más horribles padecimientos y a la muerte, a todo el pueblo paraguayo.”⁹

“En el espíritu ya oscurecido de Francisco Solano López debió relampaguear aquella frase con que contestara al general Bartolomé Mitre, cuando lo invitaba a abandonar el gobierno –condición indispensable para la paz-, en la conferencia de Yataytí-Corá: “Eso me lo impondrán sobre mi última trinchera, en los confines del Paraguay”. Y aquella otra, serena y triste, reafirmando su resolución ante el generalísimo de la Triple Alianza: “Si es así, moriré con mi pueblo”. Ha cumplido su promesa. Desde el extremo sur del Paraguay, en Itapirú, sobre el río Paraná, ha subido en defensa del suelo de su patria, hasta sus más remotos confines. Ha recorrido con sus ejércitos y con; su pueblo, arreando a millares y millares de mujeres y niños, cerca de seiscientos kilómetros. Y ha llegado a los confines del Paraguay, tal vez para cumplir al pié de la letra su palabra; tal vez buscando inconscientemente un digno escenario a la grandeza de los momentos que se aproximan.”

“El no entrega su espada. No concebía la rendición. Fusiló como traidores, al reincorporarse al ejército, a todos los que se habían entregado prisioneros. Aunque el hambre apremiase, aunque faltaran las fuerzas, aunque se hubieran terminado las municiones, un soldado paraguayo no debía rendirse nunca. Su obligación era morir, saber morir. Y ahora, allí está él para cumplir lo que exigió a los demás. Él tampoco se rinde. No quiere la vida. Va a demostrar al mundo que sabe morir.”¹⁰

“Un soldado lo sujeta por los puños. López resístese a entregar la espada. Su cabeza melenuda es por dos veces hundida en el agua. Apenas respira, medios asfixiado. Suelta la espada. Y se revuelve convulsivamente, cuando un soldado de caballería, que ha venido corriendo, le descerra un tiro. López cae.”¹¹

⁹ Gálvez Manuel, (1959) *Jornadas de Agonía*, Buenos Aires: Losada, pág. 180.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 180-181.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 181.



No cabe duda que el personaje de López es presentado en la novela como un héroe pero un héroe cuyos vicios empañan de tal manera sus virtudes, que deja de ser atractivo para el lector. El narrador no deja lugar a confusión alguna: López no entrega su espada por valentía sino por orgullo; no es un hombre de palabra por haber cumplido lo que una vez le impuso a Mitre, sino un hombre que por soberbia, llevó hasta las últimas consecuencias su promesa. Y sin embargo, es un héroe, un héroe de exuberancia excepcional que se identifica con la categoría de héroe definida por Scheler:

“El héroe es un hombre de voluntad, y esto quiere decir a la vez, hombre de poder [...] Es decir, que el vigor, la impetuosidad, la pujanza, la plenitud y la disciplina interior y casi automática de los impulsos vitales constituyen elementos de la esencia del héroe.”¹²

Empero, si bien el personaje de López manifiesta una firme voluntad y perseverancia heroicas, no así un dominio sobre sí mismo, virtud fundamental del héroe épico que permite ejercer a su vez un dominio sobre los demás hombres. Ni hablar de la belleza física, la gracia, la agilidad que el Mariscal no posee en absoluto. López no representa un ideal erótico, como lo es Aquiles, y las lectoras no podemos evitar sentir algo de repugnancia. Él es un hombre bastante vulgar y algo bruto pero valiente, audaz, y asume los riesgos e incluso la muerte como parte del sacrificio que debe hacer por su patria.

Es cierto que a un héroe se le admiten ciertos excesos. López es un Aquiles encolerizado. Los valores que justifican al guerrero no son los que justifican al hombre común, y son difíciles de entender, ya que un héroe solo lo es dentro de un pueblo y de un contexto determinado. López, y sigo hablando del personaje literario y no histórico, defiende a su pueblo hasta el final y muere en el combate. Su amor a la responsabilidad lo hace grande, y lo convierte en héroe.

Sin embargo, Francisco López no llega nunca a corresponderse con su destino y no puede convertirse íntegramente hasta el final en aquello para lo cual se siente llamado. No impone su carácter frente a los hechos, sino que son los hechos los que lo determina. Es un hombre incompleto o como afirma Bajtin, *siempre quedan en él potencias no realizadas y exigencias no satisfechas*.¹³

¹² Scheler Max, *El santo, el genio, el héroe*, pag. 94.

¹³ Bajtin Mijail, *Teoría y estética de la novela*, pag. 482.



Tal vez la impresión del lector sea como la de aquellos personajes que no lloran la muerte del Mariscal. No se le ha pasado por alto al narrador la ausencia de un funeral digno de un héroe que mantenga viva la memoria en una comunidad.

“El entierro fue en seguida. La Lynch llegó frente al cadáver y lo miró largamente. No dijo una palabra ni lloró (...)
Ya estaba el jaguar bajo tierra. Nadie lo lloró. Sus oficiales, sus soldados, sintieron un gran alivio al conocer su fin. Nadie lloró aquel hombre que había fusilado o lanceado o llevado a la muerte por hambre a familias enteras, a más de la mitad del Paraguay. Nadie lo lloró...”¹⁴

Bibliografía

Libros:

Bajtín Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Gálvez Manuel (1959) *Jornadas de Agonía*, Buenos Aires, Losada.

Jaeger, Werner (2001) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xiral, México, Fondo de Cultura Económica.

Mircea, Eliade (1991) *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona Ed. Labor.

Scheler Max (1979) *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Editorial Nova.

Artículos

Cruz Cruz, Juan (1971) “Sentido antropológico del mito” *Anuario Filosófico*, 4, pp. 31-84, Pamplona: EUNSA.

Spang, Kurt, (1984) “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria” *Anuario Filosófico*, 17, pp. 153-159, Pamplona, EUNSA.

.....(1988) “Ética y estética en la literatura” *Anuario Filosófico*, 21, pp. 171-181, Pamplona: EUNSA.

¹⁴ Gálvez Manuel, *Jornadas de Agonía*, pág. 181.



Santa Teresa de Jesús como personaje épico en la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla

María Lorena Gauna Orpianesi

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

El propósito de la presente comunicación es analizar los rasgos épicos perceptibles en los poemas que el escritor español Baltasar Elisio de Medinilla escribió sobre Santa Teresa de Jesús.

Baltasar Elisio de Medinilla: vida y generación poética

Según el crítico Miguel Ángel Pérez Priego, Medinilla es “el poeta más importante” de la segunda promoción de poetas toledanos nucleados alrededor de Lope de Vega. Es también el que “posee una obra más extensa y mejor documentada” (1986: 233).

Nacido en Toledo el 28 de junio de 1585, fue bautizado días después en la iglesia de San Justo con el nombre de Baltasar Eloy de Medinilla. Así firmó un soneto en la competencia poética celebrada en su ciudad en 1605, en honor del nacimiento de Felipe IV, donde Lope de Vega tuvo un papel muy destacado. Para esta época ambos ingenios ya habían trabado amistad, como lo demuestra el hecho de que el Fénix asistiera como testigo al testamento de la madre del poeta novel. Posteriormente, Medinilla se trasladó a Madrid con el fin de servir al conde Lemos, pero no tuvo éxito en su intento y en 1608 volvió a su ciudad natal, donde participó junto con Lope en una nueva justa literaria para celebrar el Corpus, convocada por la Cofradía del Santísimo en San Nicolás. Aproximadamente para 1614 puede fecharse el ingreso del poeta al servicio de don Francisco de Rojas y Guzmán, segundo conde de Mora, en cuya biblioteca habría completado su formación. Para esta época ya había cambiado su segundo nombre por uno más poético: Elisio (Wickersham Crawford 1908: 234), con el cual participará en la justa de 1614. El poeta fallecerá seis años después, asesinado por el hijo de su padrino, cuando intentaba proteger a la hermana del agresor. En su producción se encuentran tanto escritos en prosa como en verso, con una fuerte presencia de lo religioso.

Medinilla y su contribución a la justa de 1614

El 5 de octubre de 1614 se realizó en Toledo la Justa en honor de la beatificación de Santa Teresa de Jesús. Según San Román, por iniciativa del convento de Carmelitas Descalzos; conforme a otras fuentes, a instancias del propio Medinilla, quien habría animado al conde de Mora y al cardenal Sandoval a convocarla. El conde fue uno de los jueces y Medinilla se encargó de redactar la



introducción a la justa y su sentencia. Pero su papel en este certamen no se limitó a ello, si se creen los versos del vejamen compuesto por Juan Ruiz de Santa María, de ellos se desprende una suerte de "magisterio poético" ejercido por Medinilla, cuya "mano" podía percibirse en las composiciones de otros poetas:

 "Ignacio de Manzanares,
bueno salió aquel romance,
no se ha echado en balde lance
que actiona ya las cuchares;
 pero estoy en una duda
porque dice un maldiciente
que vuestra musa impotente
y concibe con ayuda.

 Esta Jacinta andadera
con tantas gracias infusas
creo que allá entre las musas
es de la orden tercera,
 y si es la que se imagina
pienso que no se disfama
porque aunque viene tan dama
servir sabe en la cocina.

 ¿Qué me quies, archipoeta,
que me tientas, Medinilla,
de las diosas almohadilla,
de las musas estafeta,
 hermafrodita compones
ya de hombre, ya de mujer,
quién bastará a conocer
tus ardides y invenciones?"¹

¹ "Vejamen a los poetas que escribieron a los sujetos de el certamen por Joán Ruiz de Santa María, escribano público", en Madroñal Durán, Abraham (1995), "Alonso Palomino y Juan Ruiz de Santa María, dos poetas toledanos del tiempo de Lope de Vega (con un vejamen inédito), *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 35, 2º Semestre, Toledo [separata], p. 175.



La referencia a "Jacinta" se explica tomando en cuenta que Medinilla adoptó dos seudónimos para leer sus composiciones, uno "Jacinta Amaranta" y otro "Don Gaspar de Yepes". Por ello el escribano lo tacha de "hermafrodita" y, al verse su impronta en otras composiciones, es por lo cual habla de "ardides y invenciones" y lo acusa de ser tercero, intermediario, alcahuete.

Antes, al referirse a un romance escrito aparentemente por el poeta don Juan de Vozmediano, había explicitado:

"Licenciado Vozmediano,
es vuestro romance fiel,
mas he conocido en él
de Medinilla la mano" (171).

Asimismo, sería posible pensar que intervino en la determinación de las bases del certamen, con sus asuntos, los cuales tienen como fin ensalzar la figura de la fundadora, y exigencias métricas.

Como testimonio de la justa quedó un manuscrito fechado el 7 de octubre, cuyo título es "Copia de las canciones, sonetos y poesía que se hizo en la fiesta de la Beatificación de la beata, virgen y madre, Teresa de Jesús en el monesterio de los carmelitas descalzos estramuros de Toledo", el cual realizó el autor del vejamen al que nos referimos *supra*.

Medinilla participó del certamen con una canción, dos sonetos y un romance. La canción, que comenzaba con el verso "En éxtasis de amor, de amor herida", cumplía con los requisitos solicitados en el "certamen I", los cuales consistían en imitar "la pureza latina en cinco estancias de una canción sin el conviato de igual medida a la del Petrarca que dice: '*Virgine bella che d'el sol vestita*'" y cuyo tema era el "glorioso tránsito de la beata madre que fue de amor de su esposo"². Con esta composición obtuvo el primer lugar, de la misma forma que con el soneto -leído en nombre de "Jacinta Amaranta"- que principiaba "Del mismo Dios Teresa estudiosa", el cual respondía a la consigna del certamen II, cuyos premios se destinarían "al más superior soneto engrandeciendo la sabiduría de que fue dotada la sancta madre Teresa que fue como infusa". Su segundo soneto, leído a nombre de don Gaspar de Yepes, obtuvo el tercer premio. El romance, que comenzaba "Llegarme a cuentas con vos" y que correspondía al certamen VI -

² En adelante, se citará, indicando sólo número de folios, a partir del manuscrito en el cual Joan Ruiz de Sancta María recogió los poemas del certamen y que se encuentra en la biblioteca de la Real Academia Española con la signatura E-41-6915. Se modernizará la ortografía conforme a los criterios de presentación gráfica para textos medievales y clásicos acordados en el encuentro de especialistas titulado "Hacia un estándar en la edición de textos antiguos españoles", que se realizó en San Millán de La Cogolla en 2007, organizado por el Centro Internacional de la Lengua Española (CILENGUA), y que concluyó con la redacción de un borrador por parte del investigador Pedro Sánchez-Prieto.



"Al que en veinte coplas de un romance mejor alabare esta imperial ciudad de madre de sanctos y en especial de haber producido los abuelos de la Beata Madre de lo más noble della, por donde le tiene tanta obligación y devoción y se le muestra agradecida"- no fue premiado.

El molde épico

¿Por qué hablar de rasgos épicos en los poemas de Medinilla? En primer término, se debe considerar el canon del momento. Nos referimos al patrón clásico, con la figura señera de Virgilio, cuyo héroe Eneas supone un cambio importante respecto a las figuras homéricas, por cuanto es moralmente intachable, caracterizado por su piedad. En segundo término, la influencia de los italianos: los *Discorsi del poema eroico* de Tasso ejercieron un enorme influjo en la época. El benefactor de Medinilla, el conde de Mora, cita la poesía del italiano al comentar una de las composiciones de Medinilla y no sería extraño que el toledano, el cual conocía el idioma, hubiera tenido acceso a la obra mencionada. Tasso había publicado este texto "en 1594, dividido en seis libros, como reelaboración de los *Discorsi dell' arte poetica*, compuestos antes de 1565 y publicados en 1587" (Calderón 2003: 47). Por otra parte, toda composición que tuviera una definición narrativa se construía con los patrones de la épica, que era el género apto para relatar una historia, cualquiera que fuese. Y esto no es nuevo en el siglo de Oro. Prudencio narra en el siglo IV la vida de San Esteban en clave épica y Juvenco, en el mismo siglo y dando inicio a la Literatura latino cristiana hace lo propio en el *Evangliorum Libri Quattuor* con la vida de Nuestro Señor. Ambos poetas fueron, además, españoles; hísPALos para más datos.

Asimismo, para el año 1614, el toledano llevaba aproximadamente cuatro años escribiendo su obra máxima, la *Limpia concepción de la Virgen Señora Nuestra*, que dará a la imprenta tres años después. Este es un "poema sacro cargado de Teología y erudición, también de escolasticismo", pero de "argumento heroico", analiza Abraham Madroñal haciéndose eco de algunas de las aportaciones de Miguel Ángel Pérez Priego³. María Grazia Profetti menciona esta obra del toledano entre los poemas religiosos, cuando se está refiriendo a los poemas heroicos barrocos. En ellos se debe subrayar que la presencia arquetípica del héroe es una idea pretextual: el carácter domina la acción; muchas de las composiciones que participaron en la fiesta de la beatificación de la santa, la mayoría aún inéditas, son poemas narrativos en los que ella asume un papel heroico perfectamente fundamentado en la realidad

³ Sánchez Prieto definía esta obra como "un cerrado poema sacro, docto y teológico -cabalmente explicado en su diseño y complejidad por el conde de Mora en el prólogo- que viene a culminar los planteamientos estéticos del poeta" (1986: 238). Asimismo, cita en nota parte del *commento* del mecenas, el cual explicaba que el poema de Medinilla trataba "en la acción divina y tanto que es el principio de la redención humana, pues en la concepción purísima de la Virgen nuestra Señora se empezó a edificar el palacio en que Dios tenía de aposentarse (...) Ha huido en este libro los vicios que le pudieran reprehender en argumento heroico" [Rojas y Guzmán, don Francisco de (Conde de Mora). "A los deseosos de buena poesía", cit. por Sánchez Prieto, Miguel Ángel (1986) "Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla", p. 238, n. 37].



histórica: fue defensora de la vida espiritual y de la unidad de la Iglesia.

Santa Teresa "defensora de la vida espiritual"

Teresa de Ávila sentía que la labor evangelizadora y conquistadora de España en América necesitaba imperiosamente de la oración contemplativa que ella pregonaba en los conventos del Carmelo reformado, uno de los cuales estaba en Toledo y había sido fundado por la misma santa. Orlando Nállim en su artículo "Santa Teresa, defensora de la vida espiritual", explica:

"[...] Teresa, en tanto que cristiana, quiere el bien de la Iglesia. Para la lucha armada estaban los tercios del rey, para la predicación estaban los clérigos y letrados -su condición de mujer la inhibía para esta labor, en aquel tiempo-; pero sí podía hacer uso de la oración. Podía hacer extensiva esa oración a los labios y el corazón de muchas otras mujeres dedicadas a la vida religiosa. La vuelta a la Regla primitiva del Carmelo que propugna Teresa no es simplemente un volver a una fuente espiritual. Es consciente de que esa vuelta la habrá de ayudar en una tarea actual e imperiosa como es la de trabajar en favor de la restauración de la unidad, en favor de una vida de santificación según lo señalan los Evangelios" (1983:14).

La denodada tarea a la que se consagró, su labor fundadora a lo largo de España, en las peores condiciones materiales, con férrea oposición por parte de otras órdenes religiosas, a veces en contra de sus deseos y su salud, pero inspirada en todo momento por Dios y acicateada a la acción, fundando de la noche a la mañana un convento "sin blanca", como ella reconocía con admiración ante el poder de "su Majestad", le dan a su vida los caracteres de una gesta:

"Hay que ganar una guerra de tipo espiritual y, por lo tanto, las armas habrán de ser también espirituales. Esta estrategia contrarreformista, en la que incluimos la reforma del Carmelo, es de ese orden, netamente espiritual, porque no está dirigida a decapitar ni a incinerar [...] ni a herir ni a golpear, están dirigidas al intelecto y al corazón, sin aprestos ni realizaciones estruendosas. Esta guerra se gana con armas espirituales que también, pero a su modo, necesitan de conocimiento, aprestos, planes y estrategias" (Nállim 1983: 16).

Para Max Scheler, el héroe y el santo tienen como rasgo común el ser "modelo" para la sociedad:



"Modelo implica, en su sentido inmanente, siempre también un *concepto de valor*. Todos consideran a su modelo, en la medida en que lo tienen y lo siguen, como lo bueno, lo perfecto, lo que debe ser. Cualquier especie de 'amor' y de positiva estimación en el sentido religioso, moral, estético liga a toda alma con su modelo, traba una relación que siempre es afectiva y vehemente" (1961: 17).

Al referirse a los diferentes tipos de santos, se refiere a la superioridad de este modelo frente al de héroe:

"Todos los demás tipos de modelos, desde el genio y el héroe descendiendo hasta los conductores de la vida económica, dependen directa e indirectamente de los modelos religiosos vigentes. Los jefes y modelos religiosos configuran e 'inspiran' a todos los demás modelos y jefes (por ejemplo, el héroe antiguo al héroe cristiano, la tragedia griega la tragedia cristiana). Esto se debe a que la religión, bajo los factores espirituales de la historia, es más originaria que el arte, la filosofía, la ciencia y que, en segundo lugar, siempre precede en el tiempo a la cultura y civilización espiritual superior y, en tercer lugar, su influencia sobre los poderes espirituales es la más duradera y la más intensa" (1961: 42).

Lo épico en los poemas de Medinilla

Las palabras iniciales de la justa, presumiblemente de la autoría de Ruiz de Santa María, anuncian el nacimiento providencial de la santa, a manera de los héroes clásicos; su destino profético en las palabras de Isaías: "'Que se alegrará la soledad y florecerá como lirio que brotará pimpollos y que le será dada la hermosura del Carmelo', dijo Isaías, todo lo cual en nuestra dichosa edad se ve cumplido en la pura virgen y beata madre Teresa de Jesús" (f. 2).

Al intentar adaptar el molde clásico a la celebración, Medinilla y los otros poetas del certamen manifiestan las divergencias con ese patrón estético: el héroe grecolatino es en la mayoría de las ocasiones varón, si bien existen heroínas como Ifigenia, Antígona, etc. Por ello exclama Medinilla: "una mujer, si a tantas esperanzas / puede llegar Mujer, mujer que pudo / exceder las humanas confianzas" (f. 5v).

El valor máximo del héroe clásico es la *areté* caballeresca, que etimológicamente es la adaptación "perfecta del ser, de toda la existencia de un hombre a la idea primigenia, perfecta, que Dios se ha forjado de él al crearlo" (Larrañaga de Bullones 1992: 67), uno de cuyos pilares es la destreza física manifestada



en el combate (el doble ideal del caballero perfecto es ser orador y ser guerrero): "La grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia" (Bauzá 1998: 31). Medinilla convertirá a la santa en ese ideal de heroicidad. En la "Introducción del Certamen y Justa literaria", en primer lugar incluye el nacimiento de la santa en el devenir histórico del Cristianismo, a manera de catálogo de héroes -primero los mártires, luego los doctores de la Iglesia y los santos que hicieron resplandecer a la pobreza-: "Hoy en la senetud del tiempo miro / un monstruo raro en cuyas alabanzas / del temor al espanto me retiro"⁴ (f. 5v). Luego, y mediante el procedimiento de la alegoría, equipara a la santa con el guerrero, a Lucifer y a los pecados con el enemigo, a la virtud con un escudo. Asimila la reforma del Carmelo al campo de batalla en el cual se dirimirá la lucha con los vicios:

"Formó campo, hizo gente, intentó guerra
contra los vicios, cuyo imperio fuerte
al mismo infierno con su rey destierra" (f. 6r).

"La gran tarea del héroe [...] es la búsqueda de la inmortalidad" [Bauzá 1998: 6]. El poeta hace referencia también a ello, cuando dice que la santa

"Opúsose también contra la Muerte,
pues solo Amor bastó a quitar la vida
a quien le dio el dominio de su suerte" (f. 6r).

Si bien los héroes, por su esencia mortal, fracasan en este cometido, "alcanzan a percibir el espejismo de un cierto tipo de inmortalidad, que es el que confiere la fama, también perecedera, por cierto" (Bauzá 1998: 6). Con la idea de la fama de Teresa de Ahumada, a la cual contribuirá el certamen, Medinilla cierra la "Introducción":

"Liras hoy mil de armónico ruído
consueñan en loor de tu grandeza,
deudas de corazón agradecido.

⁴ En tal sentido, los sonetos dedicados a la sabiduría de santa Teresa (en los cuales no se podría hablar propiamente de caracteres épicos) se focalizan en una de las cualidades de la carmelita que refuerza este concepto de la "rareza", por cuanto lo que se esperaba de las mujeres en la época era una feliz ignorancia y no su inclinación a los libros y a asuntos doctrinales. Ni siquiera la lectura directa de los Evangelios era recomendada a las féminas en su tiempo, por lo que a lo largo de su vida Teresa intentará, en parte por modestia y en parte por conveniencia, disimular en lo posible su inclinación al estudio, cuya excesiva afición podría resultar sospechosa a los ojos de los confesores.



Toledo alegre, alegre su nobleza,
celebran la corona que adquiriste
y para eterna fama, en verso empieza,
que al olvido y al tiempo se resiste" (f. 6r).

Idea similar puede verse en la canción compuesta por Medinilla, en la cual el yo lírico apostrofa a los ángeles, a los que llama "ejército amoroso" (f. 9v), para que coronen de estrellas a la santa.

En el romance dedicado a Toledo, Medinilla personifica a la ciudad y le dice:

"Madre sois que engendráis sanctos
y tales que alguno dellos,
pues la defendió a su Madre
llegó a dar honra a Dios mesmo.
Mil Césares de la Fee
peleando y escribiendo,
que como de Diego aprenden
y matan en todo a Diego⁵" (f. 75r) .

Como puede observarse, el poeta establece un paralelo entre el heroísmo del César y el de los santos toledanos. Asimismo, un poco más adelante el poeta establece una alegoría con el fin de enfatizar el decisivo papel de Toledo en los designios divinos:

"Con vos el cielo divide
hoy la mitad de su imperio,
pues Él tiene de los santos
las almas y vos los cuerpos. (f. 75v)"

Por otra parte, la estirpe heroica de la santa queda de manifiesto en los versos:

"Vos también destos principios

⁵ Aparentemente en Toledo había un cuadro que retrataba a San Diego de Alcalá "figura de mucha espresión y de bien figurados extremos" que recordaba "la escuela de los Velazquez y Murillos" [De los Ríos, José Amador (1845) *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Ignacio Boix, p. 207]. Por otra parte, es ilustrativo el hecho de que en 1613 Lope haya escrito una comedia titulada *San Diego de Alcalá*, obra que sin duda conocía Medinilla y a la cual, si no fue por inspiración del cuadro mencionado, se debe el hecho de esta mención.



la subcesión conociendo,
por tener parte en Teresa
le distes a sus abuelos.
De vuestros linajes nobles
salió el de Cepeda siendo,
si principal por la causa,
ilustre por el efecto" (f. 76v).

El tono elevado, la utilización de epítetos, el dualismo de los caracteres, las alegorías, la intervención de lo maravilloso y los símiles son aspectos de la epopeya que aparecen también en otros poemas del certamen. Baste como ejemplo de algunos de estos rasgos unos pocos versos de fray Pedro de Cardona, colegial del convento del Carmen Calzado:

"En el triunfante carro de la Gracia,
coronada de palmas y laureles,
Amor va publicando tu victoria.
Salen del cielo las escuadras fieles,
no como las que están hoy en desgracia,
a recibirte y en señal de gloria
cantan la gala a tu virtud notoria
en cánticos sonoros
y entre angélicos coros
vive inmortal tu célebre memoria" (f. 23r)

Conclusión

A lo largo de los tiempos, los héroes han servido a las instancias de poder para legitimarse. Conocido es la utilización que del mito de Eneas hizo Julio César en su gobierno y de cómo su sobrino nieto, Julio César Octaviano, el futuro Augusto, aprovechó la feliz coincidencia de un augurio sobre la aparición de un cometa un año después de la muerte de su tío para entronizarse en el poder. Salvando las distancias, uno podría preguntarse cuáles eran los fines políticos detrás de la celebración religiosa aludida. Tanto Medinilla como Lope y otros escritores reclamaban que fuera la santa de Ávila la patrona de España y no Santiago Apóstol, como finalmente ocurrió. Si bien no tuvieron éxito, quedaron variadas obras literarias que aún quedan por analizar y justipreciar.



Bibliografía

Auclair, Marcelle (1954) *Vida de Santa Teresa de Ávila: la andariega de Dios*, trad. Luis de Azcárate, Buenos Aires, Losada.

Bauzá, Hugo Francisco (1998) *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, FCE.

Calderón de Cuervo, Elena (2008) "Introducción", Hojeda, Diego de (Elena Calderón de Cuervo, 2008) *La Christiada*, Buenos Aires, Nueva Hispanidad; Mendoza CETHI Facultad de Filosofía y Letras.

------(2000). "Los *Discorsi* del Tasso y las poéticas del Siglo de Oro español", *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada VI*, Madrid.

Larrañaga de Bullones, Hortencia Dora (1992) "Aquiles, héroe de héroes", *Revista de Estudios Clásicos*, n° 22, pp. 65-107, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

Madroñal Durán, Abraham (1995) "Alonso Palomino y Juan Ruiz de Santa María, dos poetas toledanos del tiempo de Lope de Vega (con un vejamen inédito)", *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 35, 2º Semestre, Toledo (separata).

------(1999) *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII (con la edición de sus Obras divinas)*, Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert.

Nállim, Carlos Orlando (1983) "Santa Teresa de Jesús defensora de la vida espiritual", *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo III Homenaje a Santa Teresa de Jesús en el IV Centenario de su muerte, pp. 11-23, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Osuna, Inmaculada (2010) "Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII", López Bueno, Begoña (dir.) *El canon poético en el siglo XVII*, 323-365, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Pérez Priego, Miguel Ángel (1986) "Poetas toledanos del barroco. Baltasar Elisio de Medinilla", *Anuario de estudios filológicos*, vol. 9, pp. 225-238.

Rodríguez Moñino, Antonio (1963) "Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614 (Poesías inéditas de Baltasar Elisio de Medinilla)", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III, Madrid, Gredos.

Ruiz de Sancta María, Joan (1614) *Copia de las canciones, sonetos y poesía que se hizo en la Fiesta de la Beatificación de la Beata Virgen y Madre, Teresa de Jesús en el Monasterio de los carmelitas*



descalzos estramuros de Toledo. En siete días del mes de octubre de MDCXIII años [ms. E-41-6915 RAE].

San Román y Fernández, Francisco de Borja de (1920) *Elisio de Medinilla y su personalidad literaria*, Toledo, Sucesor de J. Peláez.

Scheler, Max (1961) *El santo, el genio, el héroe*, trad. Elsa Tabernig, Buenos Aires, Nova.

Wickersham Crawford, J. P. (1908) "A Letter from Medinilla to Lope de Vega", *Modern Language Notes*, 23, 234-238.



¿Por qué es valiosa la lectura de *Amalia*, de José Mármol?

Mercedes Giglio

Universidad Nacional de Cuyo

Amalia es una novela por entregas del argentino José Mármol, cuyos primeros capítulos se publican en el diario “La semana”, en 1852. En 1855 aparece la segunda edición aumentada de *Amalia*, que hemos usado para el presente trabajo. En esta novela se destaca la figura de Amalia y Daniel, los dos protagonistas que son perseguidos por la policía rosista al igual que sus amigos. Con respecto a Amalia, la lealtad, el sacrificio de sí misma y la astucia para escabullirse de los peligros son las tres virtudes o dimensiones heroicas que resaltan en este personaje femenino sumamente atractivo para el lector. Si bien esta novela no puede, bajo ningún aspecto, considerarse ‘épica’, Amalia destaca por su heroicidad, hecho que nos permite proponerla como modelo digno de admiración.

En el marco de este foro que pone de relieve la importancia de la buena literatura en la formación de la persona, nuestro propósito es analizar las tres dimensiones heroicas de dicho personaje recientemente mencionadas para destacar su valor educativo en los pasajes más relevantes de la novela. Asimismo, consignaremos brevemente el actuar de otros personajes que, al igual que Amalia, están dispuestos a luchar por sus ideales y jugarse la vida por sus amigos.

Antes que nada conviene tener presente que esta novela no puede ser considerada épica por varios motivos. En primer lugar, porque su autor la concibió como histórica (tal como lo consigna en la “Advertencia”); en segundo lugar porque sirvió como arma de lucha contra el gobierno de Rosas en una sección del diario muy leída por aquellos años, esto es, no se gestó como epopeya; y en tercer lugar porque no configura un héroe que pase luego a la posteridad como mito. Es decir, no se advierte la presencia de un héroe que, al modo de las epopeyas clásicas, den un giro en la historia y el pueblo se sienta identificado con ellos. Por estas razones, Amalia no configura el modelo de heroína épica pero sí puede conformar el modelo de heroína romántica, con las virtudes y principios señalados anteriormente.

Al comenzar la novela el narrador nos sitúa en el Bajo del Río de la Plata donde Eduardo Belgrano, Merlo, el coronel Francisco Lynch, Oliden, Riglos y Maisson, se encaminan a una ballenera para



exiliarse a Montevideo, en la época más difícil de la dictadura de Rosas. Este plan de fuga es frustrado por la traición de Merlo; a un silbido de este, la caballería cae sobre los prófugos, dando muerte a todos menos a Eduardo Belgrano quien se defiende heroicamente. Librado a la suerte, solo frente a 4 jinetes, Eduardo lucha con gran valentía y logra matar a dos de ellos. No obstante, estos últimos lo cercan, y cuando ya se disponen a darle muerte, aparece sorpresivamente Daniel, un gran amigo de Eduardo:

*Pero en el momento en que su mano iba a hacer correr el cuchillo sobre el cuello, un golpe se escucha y el asesino cae de boca sobre el cuerpo del que iba a ser su víctima.
-¡A ti también te irá tu parte!- dice la voz fuerte y tranquila de un hombre que, como caído del cielo, se dirige con su brazo levantado hacia el último de los asesinos que, como se ha visto, estaba oprimiendo los pies de Eduardo, porque, aun medio muerto, temía acercarse hasta sus manos. El bandido se pone de pie, retrocede y toma repentinamente la huida en dirección al río.¹*

Eduardo intenta persuadir a su amigo para que huya, pero Daniel, poniendo en riesgo su vida, lo lleva a la casa de Amalia, su prima, situada no muy lejos de allí. La valentía de Daniel no puede ponerse en duda, y tampoco su prontitud en ayudar a Eduardo, aun cuando este no había solicitado su ayuda. Amalia los acoge con suma generosidad, no teme poner en riesgo su persona y su casa ante los peligros de la mazorca. A las órdenes de Daniel, ella es una sumisa servidora:

-Lo primero que dispongo es que traigas tú misma, sin despertar a ningún criado todavía, un vaso de vino azucarado. Amalia no esperó oír concluir la última sílaba y corrió a las piezas interiores. (p. 14)

Pedro, sirviente de la joven desde tiempo atrás, es un ejemplo de lealtad, como se observa en el siguiente pasaje:

*/.../
-Bien, Pedro, aquí tiene usted en Amalia y en mí una hija y un sobrino de su coronel, y allí tiene usted un sobrino del general Belgrano, que necesita de sus servicios en este momento.
-Señor, yo no puedo ofrecer más que mi vida, y esa está siempre a la disposición de los que tengan la sangre de mi general y de mi coronel. (p. 63)*

¹ Mármol, Eduardo. *Amalia*. Buenos Aires, Kapeluz, 1960, 2da edición, p. 51. En adelante cito por esta edición y consigno solamente la página.



El diálogo entre Daniel y Pedro continúa, y al recibir este último el encargo de salir en busca del Doctor Alcorta, no duda en afrontar la muerte de ser necesario antes de revelar su destino:

-Otra cosa más. Le he dado a usted una carta para el doctor Alcorta; mil incidentes pueden sobrevenirle en el camino, y es necesario que se haga matar antes que dejarse arrancar esta carta.

-Bien, señor.

/.../

El soldado hizo la misma venia que anteriormente y salió. /.../ (p. 63)

A continuación, Amalia debe nuevamente dar muestras de su generosidad. En el siguiente pasaje da muestras de que está dispuesta a sacrificar todo en beneficio de sus amigos. Es necesario, para no dar sospechas a los enemigos, que despida a los sirvientes que tiene, hecho que Amalia realiza sin dudar:

-Entonces, a los blancos por blancos, y a los negros por negros, es necesario que los despidas mañana en cuanto se levanten.

-¿Pero crees tú...?

-Si no lo creo, dudo. Oye, Amalia: tus criados deben quererte mucho, porque eres buena, rica y generosa. Pero en el estado en que se encuentra nuestro pueblo, de una orden, de un grito, de un momento de mal humor se hace de un criado un enemigo poderoso y mortal.

/.../

-Bien, los despediré mañana.

-La seguridad de Eduardo, la mía, la tuya propia, lo exigen así. Tú no puedes arrepentirte de la hospitalidad que has dado a un desgraciado, y...

-¡Oh, no, Daniel, no me hables de eso! ¡Mi casa, mi fortuna, todo está a disposición tuya y a la de tu amigo!. (p. 67)

Estos son solo algunos ejemplos del comienzo de la novela que nos muestran la prontitud en Amalia en poner todo cuanto está a su alcance para ayudar a sus amigos. El sacrificio de sí misma es otra de las dimensiones heroicas que destacan en la figura de Amalia. En el capítulo quinto de la segunda parte, “La rosa blanca”, hacia el final, se menciona que Amalia está invitada junto con Florencia y Daniel a un baile al que asistirán las más distinguidas figuras de la Federación, incluyendo a Doña María Josefa Ezcurra y Manuelita Rosas. Amalia no desea asistir porque sabe con qué tipo de personas debe tratar. No obstante, por el peligro de parecer enemigos del Restaurador, Amalia acepta ir tras una discusión con su primo Daniel, y lo hace sobre todo, por amor a Eduardo.



Amalia no solo destaca por su olvido de sí en beneficio de los demás sino también por su astucia al enfrentarse a situaciones que pueden descubrir a sus amigos. Es el caso del capítulo XV de la tercera parte en que Amalia recibe una visita de la policía. Allí se le realiza un cuestionario al que la joven responde hábilmente sin dejar al descubierto a Eduardo y dando muestras de su valentía:

- *¿Conoce usted a Don Eduardo Belgrano?*
- *Sí, lo conozco*
- *¿De qué tiempo?*
- *Hará dos o tres semanas- contestó Amalia /.../*
- *Sin embargo, hace más tiempo que lo han visto en esta casa*
- *Ya he contestado a usted, señor.*
- *¿Podría usted probar que Don Eduardo Belgrano no ha estado oculto en esta casa desde el mes de mayo hasta el presente?*
- *No me empeñaría en probar semejante cosa.*
- *¿Luego es cierto?*
- *No he dicho tal cosa.*
- *Pero, en fin, usted dice que no probaría que no estuvo.*
- *Porque es usted, señor, quien debe probar lo contrario.*
- *¿Y sabe usted dónde se encuentra actualmente?*
- *¿Quién?*
- *Belgrano*
- *No lo sé señor; pero si lo supiera, no lo diría- contenta y altiva porque se le presentaba la ocasión de decir la verdad.*

Observamos claramente cómo evade la joven las preguntas. No obstante, cuando se le presenta el momento de defender a su amado, lo hace aun a riesgo de ser considerada enemiga de la Federación.

Otro personaje que también usa de la astucia en beneficio de sus amigos es Daniel. Preocupado por las posibles inspecciones a la casa de Amalia, trata de ganar el favor de Manuelita Rosas para su prima y logra que esta le escriba una carta que podría utilizar en su defensa, en caso de que la acusaran enemiga del Régimen. Así sucede en efecto, en el capítulo IX de la quinta parte, cuando nuevamente la policía inspecciona la casa de la joven esta vez habiendo tenido que echar la puerta abajo. Gracias a la lucidez de la pequeña Luisa que recuerda la carta de la hija de Rosas, Santa Coloma marcha del lugar convencido de que esa es una casa federal.



La novela *Amalia* además de mostrar un modelo de mujer a seguir, está estructurada como novela de folletín, hecho que la hace aún más agradable a la lectura por el afán del autor de llegar al mayor número de lectores posibles. Con este objetivo es que Mármol utiliza escenas costumbristas en la novela, muy bien logradas, como en los capítulos “Septiembre” y “Primavera de sangre”. Allí observamos sobre todo la opinión del autor sobre Rosas, y, por otra parte, los modos de vida de la época. Pero lo que llamaba la atención del lector de *Amalia* es, a nuestro juicio, que toda la novela está estructurada como una novela de aventuras. Los personajes están contantemente en acción, huyendo de la policía, despistando a sus perseguidores, en reuniones secretas, etc. y salvo algunos capítulos que son amplias digresiones de la situación política de 1840, los restantes contienen suficientes elementos de acción capaces de conquistar al lector de este tipo de novela. A esto debemos añadir el papel de la intriga provocada en el lector mediante la suspensión de la acción en un punto culminante que concluye en el capítulo siguiente o en la entrega siguiente del folletín. Esto lo observamos por ejemplo hacia el final del primer tomo de la novela, cuando Florencia, su madre, Daniel, Amalia y Eduardo reciben sorpresivamente la visita de Doña María Josefa y Agustina en la casa de Amalia. Ya María Josefa tiene suficientes datos para comprobar que Eduardo es el fugitivo de aquella fatídica noche y su visita a los jóvenes es solo una excusa para verificar sus importantes averiguaciones sobre el prófugo. Los jóvenes no tienen tiempo de ocultar a Eduardo y se verán obligados a cambiar de conversación cada vez que la cuñada del Restaurador quiera averiguar datos sobre el joven. Este capítulo, deja al lector con una pregunta sin resolver: ¿cómo se librarán todos de la astucia de Doña María Josefa que ha mostrado estar sumamente segura de que Eduardo Belgrano es el unitario que se ha buscado incansablemente?

Por todo lo visto anteriormente, podemos concluir que Amalia es un personaje dentro de la novela que destaca por su heroicidad, por su disposición para ayudar a sus amigos, por los innumerables sacrificios que realiza en beneficio de ellos, y por la astucia con que confunde a la policía sobre el destino de sus seres más queridos. Conforman una pareja protagónica junto con su primo Daniel, quien también pone a disposición de sus amigos su inteligencia, su sirviente y su influencia política. También debemos destacar la admirable lealtad de Fermín, sirviente de Amalia, que es capaz de dejarse matar con tal de salvar la vida de Amalia, como de hecho sucede al final de la obra.

Amalia, estructurada sobre las bases de la novela de folletín, nos propone una lectura amena y entretenida, llena de aventuras y acción, en un cuadro histórico-político descrito desde la óptica de



un proscrito, que llenará todas las expectativas de un lector que busque una lectura que enseñe y eduque de una manera agradable.

Bibliografía

Epple, Juan Armando. “Notas sobre la estructura de folletín”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Abril 1980, p. 147-156.

Mármol, Eduardo. *Amalia*. Buenos Aires, Kapeluz, 1960, 2da edición



Luces y sombras de una figura heroica: Aiol de Lusignan.

Karina Gil y María Victoria Vivanco

Universidad Nacional de la Patagonia –SJB- Sede Comodoro Rivadavia

Introducción

En la novela *El unicornio* (1965) de Manuel Mujica Lainez, Melusina, víctima de la inmortalidad, narra sus memorias en el contexto de la Edad Media, en la Segunda Cruzada a Oriente, entre 1175 y 1187. El tiempo del relato se detiene en el siglo XII, cuando el hada cuenta su historia de amor por el joven Aiol, “Doncel del Unicornio”, mágico y enigmático como el fabuloso animal, símbolo de pureza e impureza, dualidad que lo acompaña en el transcurso de la narración y que lo lleva, inexorablemente, a su fin. El autor nos presenta, entonces, a un héroe particular que, dentro un contexto cristiano, emprende una lucha espiritual y una búsqueda para redimir sus pecados. Desde el comienzo del itinerario, el joven se debate entre dos mundos: el de los ideales de caballería y el de la sensualidad profana. La confrontación entre estos dos ámbitos se constituye en su principal combate; bajo estas circunstancias, el viaje es necesario para consagrar su espíritu, derrotar las tentaciones de la carne y, finalmente, conocerse a sí mismo.

Desarrollo

Con respecto al héroe mítico, sabemos que es el individuo que, gracias a su fortaleza física y espiritual, es capaz de llevar a cabo empresas extraordinarias; Campbell¹ afirma que su peregrinar se cumple en tres momentos fundamentales:

- Separación del mundo: abandono de lo cotidiano para partir en la búsqueda del tesoro mítico.

-Iniciación: camino de dificultades y peligros que lo ponen a prueba. El héroe avanza por un contexto adverso y recorre los derroteros de su propia existencia, siempre expuesto y sometido a los retos que la realidad le impone.

¹ Ver J. CAMPBELL, *El poder del mito*, Barcelona, Emecé, 1991.



- Regreso: después de mucho tiempo de desafiar obstáculos y de perder a sus compañeros, conquistado el objetivo, el héroe retorna a su comunidad para ofrecérselo.

A la inversa del héroe clásico, Aiol de Lusignan no vuelve al lugar donde reside, sino que se dirige a la ciudad celestial que lo vio nacer, Jerusalén. El viaje no se iniciaría si no se revelara su identidad antes, es decir, si no ocurriera el reconocimiento previo, en contraste con la figura tradicional en quien la *anagnórisis* es posterior. Ozil, su padre, quien actúa como destinador de la fuerza que lo empuja, es el portador del llamado, gracias al cual Aiol descubre su vocación heroica. Al respecto, Tacconi sostiene: “este mitema es la marca de separación del mundo cotidiano, de otra manera la existencia del personaje no tendría sentido”.²

El objetivo es partir a la Tierra Prometida en busca de la Santa Lanza, -emblema de la indulgencia espiritual- aquella que da la herida final a Cristo, y que el personaje necesita, pues tendrá que enfrentarse a los fantasmas que lo persiguen y acosan todo el tiempo. La primera parada de su viaje es la Ermita de Luzac: en medio de una atmósfera incierta y confusa, la voz narradora destaca que puede ver los sueños del personaje y, de esta manera, acceder a la frágil interioridad del mismo:

“...La vida transcurría como en un sueño, y en verdad me resultaba arduo diferenciar los acontecimientos cotidianos de las figuras que los reproducían y exaltaban en los sueños de Aiol. Este se recuperó rápidamente. Sus daños eran morales y como tales propicios a sanar en un clima de sosiego y orden...” (MML: 115).

El segundo destino es la corte de Seramunda: Aiol inicia esta segunda etapa, inevitable en su aprendizaje de la sabiduría del mundo, afrontando amenazas y acopiando provechos. El joven se debate entre las incitaciones de la corte, con el asedio de una mujer poderosa y promiscua y debe, además, enfrentar un ámbito monstruoso, poblado de tentaciones que abren paso a sus íntimos y oscuros deseos. Aquí también recibe instrucción militar junto a un grupo de compañeros.

El tercer destino es el retorno a Poitou: en este lugar, Melusina adquiere una apariencia exterior masculina, víctima de la maldición de Presina, su madre, quien continúa atormentándola al conocer las inclinaciones de su hija por alguien de su misma sangre. En una escena cargada de

² M. del C. Tacconi, *Mito y Símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, p.150



humor y crueldad, el hada se convierte en Melusín de Pleurs, paje de Aiol, que actúa como su ayudante y protector. Su padre Ozil recibe el vaticinio de que no llegará a Tierra Santa y que morirá por buscar el elemento sagrado. El oráculo se cumple, su hermana Azelaís desentierra las armas y el joven es ordenado caballero, en una “confusa ceremonia”³ que nos permite la evocación con aquella otra de la novela cervantina en la que Don Quijote es armado caballero en una venta de La Mancha:

*“...Advertido y medroso desto el ventero se vino donde Don Quijote estaba, al cual mandó a hincar de rodillas; y, leyendo en su manual- como que decía alguna devota oración (...) dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de la ceremonia...”*⁴

En *El unicornio*, la escena de nombramiento del doncel deja en evidencia su contacto con el acto de investidura que, de alguna manera, padece el desafortunado e iluso Don Quijote. En este punto, podemos considerar que el procedimiento intertextual enriquece una de las múltiples irregularidades heroicas de Aiol: el joven de Lusignan, al igual que el caballero de la Mancha, es tan solo un falso caballero andante. La construcción del momento es recursiva; incluso, desde el plano de la escritura se destaca que la fórmula se llevó a cabo con una similitud aproximada a la necesaria para que la misma tenga validez:

“...La ceremonia, a pesar de la rareza que deriva de la mediación de un difunto y de una doncella, se desarrolló con bastante exactitud (...) Acercábase el instante majestuoso, supremo, en que sería imprescindible la participación de Ozil. Aiol se puso de rodillas delante de su padre, como delante de la imagen de un santo militar, su hermana alzó el brazo derecho del muerto y lo dejó caer con fuerza sobre el hombro del doncel (...) mientras Azelaís pronunciaba las palabras sonoras.

³ Podríamos hablar, en esta escena, de una qui jotización, ya que a la manera de la célebre novela cervantina, se parodia la conversión del protagonista, de manera tal que resulta ser una ridícula farsa de las solemnes fiestas donde el héroe es armado con el más profundo fervor religioso. Don Quijote, en una escena grotesca y dolorosa, es armado espuriamente caballero. De la misma manera, Aiol, equívocamente, recibe el título de manos de un muerto que, ni aun en vida, tenía poder alguno para caballero. De la misma manera, Aiol, equívocamente, recibe el título de manos de un muerto que, ni en vida, tenía poder alguno para investirlo.

⁴ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Bs. As., Biblioteca La Nación, Planeta, 2000, cap III, p.55.



Arrimaron el caballo y cuando hubo montado le entregaron el escudo y el asta de unicornio, en la que ondeaban los tonos de blasón de nuestra estirpe. Ya era caballero...” (MML: 204).

En su nuevo destino, llega a Oriente, conoce al Rey Leproso y se transforma en su servidor. En esta instancia, el personaje evidencia un crecimiento a nivel espiritual, sin temores ni a la vida ni a la muerte, como lo demuestra con el beso en la mano del soberano enfermo.

La guerra, contexto propicio para la manifestación de las máximas cualidades del héroe *-areté*⁵ es el quinto destino y una de las pruebas más significativas en su camino; Aiol debe defender Tierra Santa y a su rey Baudin IV contra los infieles que pretenden apoderarse de Jerusalén. Una vez más, ante la adversidad, el personaje evidencia una clara superación. La muerte es su último destino: una vez alcanzado su objeto - el hallazgo de la Santa Lanza- no puede concretar la etapa final de la trayectoria que sería el regreso con el bien conquistado y, como ya no le queda nada por qué vivir, en plena armonía espiritual, elige morir.

Intentar un análisis sobre la figura heroica de *El Unicornio* significa adentrarse en el complejo y vasto universo de lo maravilloso durante la baja Edad Media. Aiol de Lusignan es el personaje que condensa las contradicciones, tensiones, luces y sombras propias de una época en la que conviven manifestaciones pertenecientes tanto a la esfera de lo *mirabilis*⁶ como de lo real histórico. De esta coexistencia entre dos planos sustancialmente diferentes, pero necesariamente complementarios, surgen todas aquellas manifestaciones enigmáticas que el joven Aiol encarna.

Desde el comienzo del recorrido en búsqueda de la Santa Lanza, el hidalgo entra en contacto con los dominios de un universo trastocado o marginal, de una contracultura animalista, en oposición al mundo cristiano que se erige, aparentemente, como una unidad discursiva coherente, antagónica al caos demoníaco de la época. Precisamente, en el imaginario medieval, lo monstruoso- todo aquello

⁵“... El concepto de areté es usado con frecuencia por Homero, así en los siglos posteriores, en su más amplio sentido, no solo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles. (...) Es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante. Señorío y areté se hallaban inseparablemente unidos.” W. Jaeger, *Paideia*, México, FCE, 1978, p. 21.

⁶“... Lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas (...) En el occidente medieval los mirabilia tienden a organizar una especie de mundo al revés. Los principales temas son: la abundancia de la comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio...”. J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 16.



que la ontología cristiana rechaza e intenta silenciar o, en otras palabras, “evangelizar o conquistar”- forma parte de un cosmos maniqueo en el que conviven visiones y sistemas muy distintos, cada uno con una interpretación simbólica y figurada de la realidad. Entre las fisuras de ambas estructuras semióticas, y a partir de las conexiones que entre éstas se generan, advertimos la marginalidad inherente a la figura heroica de Aiol y, por supuesto, de todos los personajes que lo rodean y lo acompañan durante su travesía. En sus venas, permanecen latentes todas las manifestaciones monstruosas de la estirpe de los Lusignan, cuyo origen nefasto reposa sobre la mítica y sagrada figura de Melusina, ancestro enamorado del joven.

Al presentarse el personaje, pronto advertimos la “bella monstruosidad” implícita en su apariencia. Esta ambigüedad, misteriosa y oculta, se irá descubriendo a lo largo de la aventura caballeresca para proponerse como una forma de conocimiento interior en búsqueda de una verdad alternativa, aunque ésta sea inestable y efímera. La apariencia física de este bastardo- hijo de una prostituta y de un caballero bizarro y corrupto- adquiere una múltiple carga semántica, ya que a manera de símbolo, concentra la lucha entre las dos caras opuestas del héroe, mitad paje y mitad doncel aristocrático:

“... - Acércate, Aiol de Lusignan.

El muchacho avanzó y el caballero le tocó la barbilla y le analizó la cara.

-Un ojo azul- murmuró- y un ojo de oro; un ojo para Dios y un ojo para el Demonio; un ojo para el Bien y un ojo para el Mal. Y aquí la marca del príncipe.

Con firme mano, le bajó la camisa, en el hombro derecho, y la cruz blanca se diseño sobre lo tostado de la piel...” (MML: 49)

La manera en la que aparece por primera vez en escena lo coloca en una zona que podríamos definir como “inapropiada” o no asimilable a la figura heroica tradicional. Aiol transita por los bosques integrando una caravana que en idioma popular escenifica la parábola de las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Locas⁷. No sólo resulta llamativo que el héroe se presente de una manera

⁷ Es interesante destacar que los personajes de la historia aparecen como integrantes de una caravana de drama litúrgico popular de la época. En dicho tropel, Aiol personifica el papel de una de las vírgenes, hecho que nos permite dilucidar y anticipar algunas cuestiones respecto de la condición del joven. En primer lugar, el héroe re- presenta algo que no es, una virgen inmaculada, una mujer apartada, cercana al mundo sagrado. Durante todo el relato, sabemos que Aiol debe ser ante los demás alguien que **no es** y que su naturaleza y sus deseos no se ajustan con los parámetros requeridos durante la vida terrenal de la Edad Media para poder alcanzar el Reino de Dios. Además, esta puesta en escena también pone en evidencia su ambigüedad sexual.



tan irrisoria, sino que, además- y más allá del uso que la época imponía respecto de los actores- lo que se destaca es que el joven Lusignan aparece travestido de mujer, señalando una ambigüedad y un conflicto sexual que se irá descubriendo a lo largo de la travesía. En contraposición, la única mujer dentro del gentío, su hermana Azelais, cubre sus atributos femeninos y viste como hombre:

“... me aproximé tanto al grupo de bailarines y los cantores en el que había una sola mujer- la que vestida de hombre, cabalgaba a un costado, casi melancólica, sin intervenir en el alegre ajetreo, y era, por lo que pude discernir en la penumbra, exquisitamente bella-...”(MML:39)

Respecto del rostro del lozano caballero, Melusina observa:

“... y entonces, a pesar de su traje y su tocado, pues evidentemente había interpretado el papel de una de las vírgenes, a pesar también de su expresión distinta, mezcla de pureza y madurez, advertí en él una semejanza tan asombrosa con Raimodín de Lusignan que, de haberme sido otorgada la posibilidad de desmayarme, juro que me hubiera tumbado...”(MML:40)

En el Medioevo, las representaciones monstruosas antropomórficas, junto con todo suceso que implique una oposición a la ideología occidental dominante, establecen una delgada conexión con lo Otro, lo negado o desconocido a través de lo que en la historia se conocen como fenómenos de marginación regulares. Esto no implica la inexistencia de lo clasificado como “inhumano”, sino tan sólo su desplazamiento sistémico. De esta manera, entendemos que los impíos medievales, con sus herejías y sus pecados, constituyen tan sólo una de las posibles y arbitrarias imágenes de una porción de la realidad que se quiere suprimir o asimilar a la cosmogonía cristiana bajo la fuerza de instituciones y mandatos políticos y religiosos de diversa índole.

Desde el momento en que el caballero se interna en el bosque, terreno predilecto para la prueba, comienza un itinerario que lo conduce, primero, a través de una recóndita penumbra hacia la luz, breve fulgor que se alcanza sólo a través de la muerte. El viaje del tierno Lusignan es físico, pero,

En segundo lugar, esta encarnación de los personajes en algo que **no son** se constituye en un símbolo que abarca toda la novela. Efectivamente, ninguno de ellos es quién parece ser y todos se debaten entre lo que alguna vez fueron, entre su pasado, sus ilusiones, sus deseos y lo que la sociedad del momento les impone. Por otro lado, el hecho de que escenifiquen una parábola, también, nos permite incorporar la hipótesis de que la fusión entre los límites del mito y de la realidad están planteados desde el comienzo de la obra. Sabemos que, como ocurre con casi todas las parábolas, es prácticamente imposible asegurar *a priori* su historicidad. Precisamente, la narración de Melusina es un relato que surge de la fusión entre lo histórico, lo mítico y lo maravilloso con la preponderancia de los dos últimos en el discurso.



sobre todo, espiritual e interior, es también una búsqueda de perdón y expiación de sus “pecados”, de todo aquello que está en su cuerpo y en su mente y que no se puede ver, reconocer ni nombrar porque debe ser purgado y acallado. El único ser que establece una línea de conexión con los genuinos pensamientos de Aiol es Melusina; a través de ella, conocemos un contra- relato épico particular: nos acercamos a toda una cosmovisión oscura e incomprensible de la historia, poblada de sombras y de demonios, ámbito de una alteridad inferior que constituye el epicentro y el motivo del relato. La odisea de Aiol de Lusignan es un viaje sin retorno que se realiza entre el mundo terrenal y el cósmico, entre los aparentemente irreconciliables y disímiles principios del Bien y del Mal. La madre de los Lusignan, desde los comienzos de su relato, nos refiere la leyenda de toda una casta venida a menos, marginal desde sus orígenes: es, desde los ojos de esta mujer- serpiente, que conocemos lo que en realidad está vedado; desde su perspectiva que, causalmente, está asociada al mundo de lo maravilloso, tenemos acceso a otro tipo de ficción no menos existente y contradictoria que la vinculada a la idea de *normalidad occidental*:

“... Debo referir ahora episodios terribles. Cualquiera que haya leído algo sobre la vida de los trovadores, recordará el caso celeberrimo. Pero esas biografías suelen fundarse en anécdotas apócrifas⁸. La verdad exacta es la que me apresto a referir por primera vez, bastante a disgusto, sin olvidar ninguno de sus detalles truculentos, pues estos ocuparon un lugar importante en la existencia de Aiol...” (MML: 152)

El primer episodio que conocemos sobre la vida del hidalgo nos acerca a su enigmática media hermana Azelaís. Una inquietante inclinación, rechazada desde los parámetros de la cultura, configura una clara relación incestuosa entre ambos. El cuerpo del joven lleva dentro la concupiscencia destructora, aquella que se asocia a los más altos y peligrosos deseos de la carne y que atenta contra la enseñanza cristiana al corromper cuestiones que tienen que ver con lo que se considera una conducta sexual apropiada. Tal como afirma Le Goff, en el occidente medieval “...

⁸ El destacado es nuestro. “...La reescritura es la puesta en marcha de un mecanismo de revisión y cuestionamiento de lo dado (lógico- hospes). La reescritura ahonda en los intersticios, en lo no dicho, lo silenciado, y le presta voz. Es así como deconstruye los modelos y desbarata los límites del orden impuesto. La Edad Media, más allá de su aparente oscuridad, es proliferación de sentidos ocultos y ocultados. Impuestos, sobre todo, con la fuerza de la palabra que es la ley. (...)El mito medieval es la cristalización del logos (en tanto ordenador). De ahí que la deconstrucción del mito- logos sólo es posible hacia el ámbito de lo alógico; no ya la razón sino la incertidumbre...”. La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura por C. Secreto en C. Piña Literatura y posmodernidad, Bs. As. Biblos, 2008. P.117.



el horror del cuerpo culmina en sus aspectos sexuales...”⁹ y además, agrega “... el pecado se expresa por la tara física o la enfermedad...”¹⁰, en otras palabras, por la *desviación*. En este caso, la revelación de lo prohibido y lo imposible tiene que ver con la manifestación de una relación que trasciende los límites de un simple amor fraternal:

“... como si yo fuera igualmente víctima de un bebedizo, vi que Azelaís lo besaba a Aiol en la boca y que él, entregado, la besaba; vi como empezaba su hermana, desmañadamente a desembarazarlo de la espada, de la cota, de las espuelas, cumpliendo la guerrera liturgia al revés, vi la señal de los príncipes en el hombro de Aiol y vi los pechos de Azelaís. Y los vi desplomarse abrazados...” (MML: 206)

La monstruosidad sexual asociada a lo pagano demoníaco es un motivo vertebrador dentro de las relaciones que tejen entre sí los personajes de *El unicornio*; precisamente, el testimonio de Melusina, brinda un acceso hacia el ámbito de lo privado irracional, deconstruyendo los sentidos violentados y ocultados, junto con los estereotipos históricos reconocidos como parte de un *logos* ordenador ahora subvertido. Los encuentros amorosos del protagonista tienen lugar fuera de los dogmas de la sociedad, en el límite, en el punto de derrumbe y anulación de la ley. Todos los vínculos carnales de Aiol presentan casos extremos que no se deben mencionar, es por esto que se encuentran marcados por una carga moral insoportable y difícil de aliviar: la culpa. Las mujeres que forman parte de las experiencias y de la vida íntima del inexperto caballero- al menos en el arte de la guerra- son también espectros fantasmales oscuros, como *Erinias* castigadoras, que lo acosan y lo enferman ante situaciones límite, cuando la necesidad de una expiación definitiva se manifiesta como la única vía para que este hombre encuentre la paz definitiva, el esperado descanso en la preciosa muerte:

“... Indagué por la causa de su pasmo y vi a tres mujeres viejas, completamente desnudas, de tetas colgantes y huesos acusados bajo la seca piel, como la memoria de un delirio, de los sahumeros. Sendos velos les tapaban los rostros. Se los fueron quitando y Aiol me las nombró una a una con voz ronca: - Sibila... Seramunda... Azelis... (...) lo que se representaba ante mí, como ya dije, no era más que tres decrepitas, impúdicas Parcas...” (MML: 294)

⁹ Op. Cit. Le. Goff. p. 52.

¹⁰ *Ibíd.* p. 52.



Una vez que el hada de los Lusignan alcanza su anhelada, y luego aborrecida transformación en Melusín de Pleurs, la ambigüedad sexual del lozano caballero se pone de manifiesto a través de los deseos y pensamientos impuros de su antepasado sobrenatural, ahora corporizado en un ser andrógino:

“... yo sentía que Aiol abrigaba, en lo referente a Melusín de Pleurs, un sentimiento confuso, hondo, hecho de amistad, por supuesto, pero también de algo que no lograba definir y en cuya esencia pugnaban intrigantes reacciones...”(MML: 281)

Conclusiones

Lo bello y lo monstruoso como opuestos complementarios de una misma realidad no responden a esquemas dicotómicos violentos y simplificadores, de lo contrario, escapan a estos y se diseminan como una contra- cultura. Aiol de Lusignan es una figura anómala por excelencia y su carácter de extraño trasciende las fronteras del mismo sistema literario del que forma parte. La parodia del héroe clásico épico lograda por Mujica en las páginas de *El unicornio* supera lo que, de alguna manera, hemos denominado anteriormente como *proceso de quijotización del personaje*. El micro-relato histórico medieval que conocemos a través de Melusina – personaje que también responde al orden de lo irregular y demoníaco- no sólo nos muestra las experiencias de un inexperto y, finalmente, espurio caballero, sino también todas aquellas cuestiones que tienen que ver con el conocimiento y la experiencia de la aberración y la enfermedad moral y sexual. El tiempo de la Historia se detiene para abrir paso al tiempo del micro- relato vivido por estos personajes menores, marginales y olvidados; la narración del hada nos muestra los deseos, deleites y penurias íntimas de toda una caravana de cruzados, monstruos humanos, que se acercan más a los Infiernos que al esperado Reino de los Cielos.

En el joven, se concentran y se corporizan las potencias sacras y profanas, apolíneas y dionisiacas; bajo la apariencia de lo bello y lo valiente emergen, paulatinamente, los semas de lo monstruoso. A la vez que la singular figura heroica de la novela viola las leyes, tanto de los parámetros clásicos literarios como ideológicas de la época en la que se sitúa el relato, también las deja sin voz, las anula inexorablemente. La inquietud que genera esta representación diferente de la realidad provoca una respuesta por parte de la misma estructura. La reacción es violenta y no da lugar a equívocos: tanto en el Medioevo como en el siglo XX- centuria a la que pertenece la obra de Mujica Lainez- no hay lugar para los diferentes y los desviados, para todos aquellos que respondan al parámetro de la irregularidad. Los pequeños intersticios de escritura que permiten el surgimiento



de Aiol de Lusignan son también las mismas fuerzas sistémicas que lo destruyen; la excepción, por definición, sólo puede transitar brevemente en un no- lugar, en esa “zona libre” que permite la fuga de lo diferente, del individuo a corregir. Al anómalo sólo le es permitido expresarse, por un momento, a través de la misma estructura semiótica que intenta suprimirlo o conquistarlo. Si Aiol no tiene ni lugar ni voz en el mundo, entonces será Melusina quien le preste su grito profundo y desgarrador y quien nos brinde un acceso hacia ese Otro inferior, hacia el que vive bajo la perspectiva de la incomprensión y la marginalidad. Aiol es el modelo en aumento de todas las irregularidades heroicas posibles, y es, también, la expresión simbólica de las contradicciones y formas ininteligibles que conviven en todo ser y que, sistemáticamente, la historia ha pretendido violentar. El caballero no puede abandonar el Mal y preservar su existencia; matar lo pecaminoso en él implica su fin, simplemente, porque su misteriosa esencia responde tanto a Dios como al Diablo. Una vez más es Melusina, reflejo, enamorada y portavoz del caballero, quien nos explica la extraordinaria condición limítrofe y provocadora de Aiol de Lusignan. El dualismo occidental lo atormenta, pero no puede prevalecer sobre su esencia claramente paradójica, sobre “...esa confusión que lo arrastra a indefinibles inquietudes, en las que la noción de culpa y de pecado...lo amenazan con atroces condenas centradas en la alegoría de la Boca del Infierno de las Vírgenes Locas...” (MML: 144); más allá de todo padecimiento Aiol no puede corromper su naturaleza, es por eso que “...con el andar del tiempo la noción del bien y del mal y de sus exactos límites se tornó para él más borrosa, entonces, lentamente “... sus remordimientos se adormecieron...” (MML: 144).

Bibliografía

- ABATE, S., (2004) *El tríptico esquivo*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur
- BAUZÁ, H., (1998) *El mito del héroe*, Bs. As., F.C.E.,
- BONNASSIE, P., (1994) *Vocabulario básico de la historia medieval*, Barcelona.
- CABALLERO WANGÜEMERT, M., (2000) *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CERVANTES, M., (2000) *Don Quijote de la Mancha*, Bs. As., Biblioteca La Nación, Planeta.
- CHEVALIER- GHEERBRANT, M., (2003) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CRUZ, J., (1978), *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Eudeba.
- ECHAVARRÍA MOLLOY (2001) *Una vida de héroe*, Bs. As., Biblos.
- ECO, U., (2007) *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.
- ELIADE, M., (1973) *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.



- FOUCAULT, M., (2010) *Los anormales*, Buenos Aires, FCE.
- JAEGER, W., (1978) *Paideia*, México, FCE.
- LE GOFF, J., (1985) *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- LE GOFF, J., (2009) *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona.
- KAPPLER, C., (1986) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid.
- MUJICA LAINEZ, M., (1995) *El unicornio*, Barcelona, Planeta.
- PIÑA, C. editora, (2008) *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires: Biblos.
- TACCONI, M. del C. (1989) *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez.*, Universidad Nac. de Tucumán, Argentina.
- VÁZQUEZ, M.E., (1983), *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- VILLORDO, H., (1991) *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires: Planeta.



La Christiada* de Diego de Hojeda como *propaganda fide

Daniela Soledad Gonzalez

Universidad Nacional de Cuyo

*Mas ¿quién dirá la muerte de la vida?
¿Quién contará la pena de la gloria,
Y la victoria en una cruz vencida,
Y que vencida, lleva la victoria?*

(Diego de Hojeda. *La Christiada*, (XII, 9¹).

El presente trabajo tiene como objetivo hacer una exploración de la funcionalidad de los aspectos didácticos en la obra *La Christiada*. El marco teórico de base está constituido por la tesis de doctorado de la Doctora Elena Calderón de Cuervo *Poética y apologética en La Cristiada de Diego de Hojeda*, el artículo de la misma autora presente en el libro *Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana*, el capítulo número uno de *Paideia: Los ideales de la cultura griega* de Jaeger y el libro *De guerras, héroes y cantos: Una introducción a la poesía épica tradicional* de Susana Artal.

El autor y su obra

Diego de Hojeda nació en Sevilla en 1571. Emigró a América y entró en la orden de Santo Domingo en el Perú hacia 1590. En 1591 hizo sus votos y se dedicó por largo tiempo al estudio. En 1606 pasó al convento de Recoleta, donde probablemente terminó su poema. En 1609 fue enviado al Cuzco como conventual. Al poco tiempo, por razones desconocidas, fue trasladado a Huánuco de los Caballeros. Allí murió en 1615. De sus obras (en latín y castellano), la única que se rescató fue *La Christiada*. Esta obra se publicó en Sevilla gracias a la intervención de Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros y Virrey del Perú, en su regreso a la Península².

¹ Hojeda, Diego de (2008) *La Christiada*. Prólogo, edición, notas y texto de Elena María Calderón de Cuervo. Buenos Aires: Nueva Hispanidad; Mendoza: C.E.T.H.I. Univ. Nac. de Cuyo. En adelante, se cita por esta edición con la sigla LC y se indica solo el número de libro y octava correspondiente.

²En Lima ya se había instalado la imprenta. De todos modos, *La Christiada* se editó en Sevilla. En la actualidad se conservan dos versiones de la obra: una, manuscrita, en la *Bibliothèque de l' Arsenal de Paris*, realizada por varios copistas; otra, la edición *princeps*, hecha en Sevilla en 1611 en la imprenta de Diego Pérez, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. No apareció una segunda



La Christiada

La Christiada es un libro compuesto con todos los elementos de una epopeya. Está escrito en octavas³, presenta la tradicional invocación a la musa y el resumen del tema al comienzo de la obra, posee rigurosidad histórica, y utiliza recursos como el símil y la éfrasis. Uno de los elementos épicos (el más importante en toda epopeya), el héroe, alcanza en esta obra dimensiones particulares. Será descrito en el apartado siguiente.

El poema tiene un estilo barroco. Hojeda organiza en doce libros la materia que trata, en un tiempo de la historia que va desde la última cena del jueves santo hasta la tarde del viernes, cuando Cristo es sepultado. Se alternan parlamentos de los distintos personajes históricos con secuencias narrativas. Cada parlamento se cierra con una *conclusio* de tono persuasivo, imitando el lenguaje litúrgico (doxología final). El centro de la dialéctica está puesto en la tesis del poema: la encarnación redentora.

La configuración del héroe en *La Christiada*

¿A quién no maravilla, a quién no espanta,

A quién no le será incomprehensible,

Temporal, el Eterno; Dios, humano;

El hombre, Dios; humilde, el Soberano (II, 83).

Desde el principio el narrador se refiere a Cristo con palabras de alabanza⁷. Lo llama “Hijo de Dios” (LC, p. 63), “Dios” (LC, p. 64), “Hombre Dios” (LC, p. 62), “Rey eterno” (LC, p. 64), etc. A lo largo de toda la obra estas denominaciones chocan con imágenes de un Cristo sufriente, ultrajado, apenas con forma humana. El oxímoron, recurso barroco por excelencia, muestra la grandeza inconmensurable de Dios que, hecho hombre, se entrega a la muerte por los hombres mediante expresiones como las siguientes: “*para lavar los pies, en tierra/ se postra el que en un puño el orbe encierra*” (LC, I, 25), “*¡Manos del mismo Dios a pies humanos!*” (LC, I, 29).

edición del poema hasta que en 1833 Manuel José Quintana la incluyó, en versión parcial, en su *Musa épica*. Esta, entre otras, es la razón del gran desconocimiento que hay, incluso a nivel académico, de la obra.

En este trabajo utilizamos la edición del texto realizada por el Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (C.E.T.H.I.) en el año 2008 bajo la dirección de la Dra. Elena María Calderón de Cuervo, en la cual se ha seguido y modernizado el texto de la edición *princeps* (Sevilla, 1611) según el ejemplar que custodia la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

³ Estrofas de ocho versos endecasílabos con rima ABABABCC.



En esta obra, el protagonista no está presentado como héroe al modo épico. Según Jaeger en su *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, los héroes clásicos se caracterizan por poseer los atributos: señorío y excelencia⁴. Aquel se refiere a la destreza, la fuerza y el valor, que llevan al héroe a ocupar un lugar privilegiado en la sociedad. Esta, es la excelencia entendida como la virtud moral unida a una conducta cortesana y selecta, y al heroísmo guerrero (es decir, la entrega altruista a un ideal elevado⁵).

Por su parte, Artal en *De guerras, héroes y cantos* menciona las siguientes características del héroe: excelencia, que se destaque de los otros de su mismo grupo social, que tenga un aspecto físico más viril y vigoroso que el del resto, que posea armas y escudo singulares, y la astucia como capacidad para resolver problemas (que se deriva de características espirituales como la firmeza de voluntad)⁶.

Estos atributos no se encuentran desarrollados por el héroe de *La Christiada*. Por ello, podemos decir, con Calderón de Cuervo, que el poema posee un “vacío en el arquetipo heroico”. Constantemente los discursos de los oponentes a Cristo reparan en esto. Anás, por ejemplo, dice:

*¿Es posible que el cielo generoso,
Que antes por gran favor nos anunciaba
Un mesías en armas señalado,
Y a un Christo carpintero nos ha dado?* (LC, III, 16).

En su discurso sobre el mesías esperado vemos reflejado un héroe armado, temido, poderoso, terrible, un nuevo Josué:

*Y un varón ha de ser inexpugnable
Quien nuestra libertad perdida cobre;
Fiero, bravo, espantoso, formidable,
Ceñido de robusto y verde roble,*

⁴ Cfr. Jaeger, Werner (1992). *Paideia: Los ideales de la cultura griega* México: Fondo de Cultura Económica. “Nobleza y *areté*”, 19-24.

⁵ Este heroísmo consiste en sacrificarse en honor de la patria, abandonar gustoso dinero, bienes y honores para “apropiarse la belleza”.

⁶ Artal, Susana G. (1992) *De guerras, héroes y cantos: Una introducción a la poesía épica tradicional*. Buenos Aires: Biblos.



*Y que sangre derrame y sangre beba,
Para dar de su imperio ilustre prueba (LC, III, 34).*

Gamaliel, en respuesta a Anás, declara las verdaderas virtudes que ha de tener el mesías: debe ser predicador, maestro, manso, humilde y obrador de milagros. Concluye de la siguiente manera:

*Riquezas ha de dar, pero inmortales;
Despojos ganará, pero al infierno;
Bienes tendrá, mas bienes celestiales;
Y grande imperio, mas imperio eterno.
Hará a los siete vicios capitales
Guerra invisible en su feliz gobierno,
Y justos premios de divina gloria
Prometerá en el fin de la victoria (LC, III, 44).*

Hojeda deja muy en claro que Cristo no es el héroe arquetípico griego. Hace referencia a manifestaciones de la gloria de Dios en el nacimiento en Belén, en el que una multitud de ángeles glorificó a Dios con cantos, en el bautismo en el río Jordán, en el que los cielos se abrieron y Dios predicó a Jesucristo como su hijo amado, etc. Son otras las virtudes del héroe de *La Christiada* y es mayor su excelencia y señorío, puesto que no son de esta tierra:

*Siempre que se humilló Christo en la tierra,
glorioso el Padre lo ensalzó en el cielo (LC, II, 42).*

Cristo vence por lograr sufrir con paciencia la muerte, y muerte de cruz. Los demonios intentan evitar al Hijo de Dios semejante género de tormento y no logran hacerlo⁷.

La multiplicidad de perfecciones de Cristo se ve reflejada en la gran cantidad de epítetos con los que aparece nombrado en la obra. Aparece en la figura del cordero (LC, p. 66, p. 100, p. 132, p. 192, p. 359), en la del buen Maestro (LC, p. 67, 72, 75, 86), en la del rey (LC, p. 69- 70, p. 71, p. 76, p. 78, p. 104, p. 131, p. 152); Cristo como Verbo (LC, p. 71, p. 107), como Sabiduría eterna

⁷Lúcifer envía a un demonio al pretorio de Pilato con el encargo de evitar que Cristo llegue a morir crucificado. El demonio toma la forma de Mercurio y le habla a Prócula (la esposa del gobernador) como enviado por Júpiter.



(“*Mente sacra*”–LC, p. 82), como Pastor (LC, p. 84), como Salvador (LC, p. 85: “*fiador de pecadores*”, p. 88), como Hostia (LC, p. 85), como otro Jonás (LC, p. 88); Cristo Dios (LC, p. 102), sumo Sacerdote (LC, p. 104), Justo y Santo (LC, p. 138). Además del símbolo del pastor y el de Jonás, Jesús es representado en el poema con la imagen del Cisne, en el momento de la crucifixión, cuando dice sus últimas siete frases, antes de morir (LC, p. 523).

Como podemos ver, la figura de Cristo que podríamos haber esperado encontrar en esta epopeya –según el conocimiento que poseemos del héroe clásico– se desdibuja. Sin embargo, a pesar de que se nos presenta un Cristo humilde y abajado, es él quien logra al final la victoria definitiva en estaguerra⁸. Y es la cruz su estandarte; por lo tanto, debe ser el de todo cristiano. Esto se desarrollará en el apartado siguiente.

Dice Jaeger en el capítulo I de *Paideia...*, que “*La educación no es posible sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser*” (*Paideia...*, p. 19). Como dejamos asentado en el punto anterior, Hojeda nos pone delante la imagen de Cristo como imagen ideal a la que debe aspirar todo cristiano. Aquí se manifiesta el primer modo de llevar a cabo Hojeda la finalidad didáctica de *La Christiada*. Mostremos con una cita esto que decimos:

*El christiano jamás ha padecido
baldón que Christo no lo padeciese
(...) ni trabajo o dolor ha recibido
que el buen Jesús no lo sufriese,
por darnos el camino de la gloria
cercado de batalla y de victoria (V, 144).*

La Christiada como modelo de contemplación

Como indicamos al principio, en el poema se alternan parlamentos de los personajes con secuencias narrativas. Los parlamentos se esfuerzan por comprender la paradoja de la muerte de Dios. Esta disposición formal de la obra responde a la finalidad última del poema, que es apologética y didáctica. Mediante la *disputatio* de los parlamentos se persuade al lector y se lo educa para que se adhiera firmemente a la Fe cristiana.

⁸ En la obra se alude a esta dimensión bélica del sacrificio de Cristo contra el mal en varias ocasiones. Baste mencionar como ejemplo: LC, V, 144.



Los parlamentos ofrecen también meditaciones, como modelo a seguir en su contemplación del misterio de la Redención. Muchas de estas meditaciones poseen gran fuerza didáctica por el planteamiento de series de preguntas retóricas al modo del fragmento que sigue:

*¿Qué nos quejamos, ¡ay!, qué nos quejamos,
mi Dios, si por nosotros padecistes
tales o probios? ¿Qué nos aquerellamos,
si muladar de nuestras culpas fuiste? (LC, IV, 67).*

Otro mecanismo sumamente educativo es el cambio de ritmo interno en el verso. Esto se logra, por ejemplo, mediante la repetición de una palabra en varias partes del verso a lo largo de toda la octava, lo cual lleva a fijar la atención en el elemento repetido. En el siguiente fragmento de un episodio de los azotes sentimos la caída sucesiva de uno y otro azote sobre los miembros de Cristo:

*Mas, ¡ay, que baja por el aire apriesa
sobre el Cuerpo de Christo el fiero azote!
¡Ay, Dios, que llueven, cual nube espesa,
golpes en el supremo Sacerdote!
¡Ay, Dios, que de sacar sangre no cesa
para que toda en el dolor se agote
la cruel disciplina! ¡Ay, Dios amado!
¡Ay, Jesús, por mis culpas azotado! (L. VIII, 40, p. 363) (Los resaltados son nuestros).*

El narrador del poema al final de la mayoría de los libros apostrofa al hombre, invitándolo a la reflexión, sobre todo mediante el uso de verbos en modo imperativo, con palabras como las siguientes:

***Venid**, pues, hombres, con devotos pasos
a coger sangre de la eterna vida,
y vacíos **traed** y grandes vasos
de amor, do pueda ser bien recogida.
Corred, no tengáis ánimos escasos
que por el suelo a rodo está vertida;
sin dinero **henchid**, llevad sin plata;*



al que quiere se da; ved qué barata (LC, VIII, 49) (Los resaltados son nuestros)⁹.

Un ejemplo es el de las reflexiones que hace el narrador ante la negación de Cristo hecha por Pedro, en la que juzga que Pedro se convierte en Simón al negar a su Señor y vuelve a ser Pedro al llorar su culpa. Otro recurso didáctico a señalar es el símil. El poema está repleto de comparaciones muy elocuentes que ilustran ideas abstractas mediante la analogía con situaciones concretas y dan al poema colorido. No vamos a hacer un recuento de símiles; solo nos limitaremos a mostrar su uso mediante un ejemplo:

*Cual caminante que en la noche oscura
sin verlos, grandes riscos ha pasado,
que al nuevo amanecer de la luz pura
advierde sus peligros espantado;*

(...) *Tal Pedro va mirándose a sí mismo*

y ve los cerros de su culpa extraña

y del infierno el peligroso abismo

y del demonio la sutil maraña. (LC, IV, 118-119)¹⁰.

Conclusión

La Christiada de Diego de Hojeda posee una marcada finalidad didáctica. Las enseñanzas que el lector de la obra debe sacar son, a nuestro entender, dos: 1) la necesidad de imitar las virtudes de Cristo y 2) la importancia de meditar sobre los misterios divinos. Ambas, buscan como fin último la *propaganda fide*. Ambas nos son presentadas y ejemplificadas a través de la misma obra, que es toda contemplación y apología del cristianismo.

La función didáctica del poema se cumple a través del uso de los siguientes recursos: la *disputatio* de los parlamentos, la enseñanza de un modelo de meditación a través de las reflexiones del narrador y personajes (con la utilización de preguntas retóricas, cambios de

⁹ Apelaciones semejantes se observan en las siguientes octavas: LC, VIII, 65, LC, IX, 149-153 y LC, XI, 20.

¹⁰ Esta comparación trae inevitablemente a la memoria a los que han leído *La Divina Comedia* la que hace Dante: “y como quien con aliento anhelante, / ya salido del piélago a la orilla, / se vuelve y mira al agua peligrosa, / tal mi ánimo, huyendo todavía, / se volvió por mirar de nuevo el sitio / que a los que viven traspasar no deja [la selva oscura]” (Alighieri, Dante (2005). *La Divina Comedia*. 1ra ed. Buenos Aires: R. P. Centro Editor de Cultura. Canto I, vv. 22- 27).



ritmo del verso, anáforas), la abundante presencia de símiles y la invitación directa a la contemplación con apelaciones frecuentes al lector (verbos en modo imperativo).

Uno de los principales recursos didácticos es la presentación de un héroe modelo, Cristo. No se trata de un héroe arquetípico, caracterizado por su señorío y excelencia. El Cristo del poema de Hojeda ha sido despojado del señorío para revestirse de humildad. El modelo que se nos ofrece ya no es el del héroe griego –elevado, sin duda- sino el del héroe cristiano, cuya magnanimidad en la entrega a un fin no lo lleva a la búsqueda del reconocimiento por parte de otros, sino a un abajamiento, pues sabe que su gloria no es de este mundo.

Sin embargo, Jesucristo vence en esta guerra. Los mismos demonios intentan evitar la muerte de Cristo cuando confirman que es el Mesías, pero es la voluntad firme del Hijo de Dios –idéntica a la del Padre- la que se cumple, llevando la Pasión hasta las últimas consecuencias. Tomar la cruz, estandarte de Cristo, es el camino de vida que Hojeda propone a todos los que creen en Cristo. Y lo hace muy elocuentemente.

Bibliografía

Artal, Susana G. (1992) *De guerras, héroes y cantos: Una introducción a la poesía épica tradicional*. Buenos Aires: Biblos.

Calderón de Cuervo, Elena (1997, Mendoza). *Poética y apologética en La Cristiada de Diego de Hojeda* (Tesis de Doctorado). Recuperado el 12 de enero de 2011, desde http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2654/calderonlacristiada.

Jaeger, Werner (1992). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sarmiento, Alicia; Calderón de Cuervo, Elena; Maíz, Claudio; Calderón de Puelles, Mariana (1999). *Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana*. Mendoza: Allubgraf.



***Raoul de Cambrai*, héroe terreno.**

Luis Ángel Gonzo

UBA

“En mala hora recibí el guante de este feudo” (*RC*, 2007, p. 142, tirada 155). Quien pronuncia esta frase es el conde Raoul (*Raoul de Cambrai*), en uno de los puntos álgidos del relato: cuando, en el umbral de la muerte, tras ser herido por Bernier, intercambia unas palabras –las últimas– con quien fuera su vasallo. La frase que profiere, antes de morir, es –apenas– seguida por un lamento y un ruego: “En mala hora recibí el guante de este feudo; ya nunca más me servirán de nada ni éste ni otro. ¡Socorredme, dulce señora de los cielos!” (*Ibid.*); luego muere.

Raoul, en tanto héroe, es protagonista de un deceso que además de supresión es desquite: en sus últimos instantes, irremediable, recibe, todavía, los golpes de espada de Ernaut. Éste, encolerizado, vengá la pérdida de su mano, sucedida algunas tiradas antes frente a un Raoul furioso. No sabemos, en este punto, si Raoul está, en ese momento de la narración, efectivamente muerto o aún agoniza; tampoco el narrador aclara si está de pie o si, entre sus últimas palabras y los gritos de Bernier, ha caído al suelo. El relato, tan microscópico a la hora de registrar los cuerpos en el campo de batalla, se vuelve, en este punto nodal, elíptico: Raoul habla por última vez sin que sepamos exactamente en qué posición, y recibe los golpes postreros en ese mismo estado indeterminado: ¿está de pie? ¿Se sostiene, casi inanimado, sobre su espada clavada en la tierra? ¿Está tendido ya en el suelo? ¿Todavía vive, agoniza, o ya está muerto? En fin. Todos esos detalles, que alentarían la lectura simbólica, metafórica de la muerte, nos son privados. (Por otra parte, tal vez este tipo de lectura sea alentada –creo– en otras partes del texto. Por ejemplo, cuando el narrador, en plena escena de agonía de Raoul, repara en el color de sus ojos (“Su hermosa boca empezó a apretarse –describe el narrador–, y sus ojos pardos empezaron a nublarse” (*Ibid.*)). Las razones del detalle de oculista podrían ser varias –métricas, líricas, etcétera–, pero el color de los ojos de Raoul es pardo, de modo que se podría decir que sus pupilas están enmarcadas en un color pardo como parda es la tierra, es decir que en sus ojos –en sus proyecciones, en su horizonte–, lo que se vea se verá a través del color de la tierra, filtrado por ella, y que toda la representación pasará por allí, etcétera.) Esa variable, la posibilidad de una lectura metafórica, es, en el relato de la muerte, si no negada, al menos imposibilitada, en cierta manera, por la economía de recursos y por la escasa extensión de la narración de este episodio, que se decanta en –apenas– dos tiradas. Nada más tarda en morir Raoul. Y sólo sabemos, de él, en esta instancia, que se le nublan los ojos, que profiere esas palabras, que



recibe dos golpes. Entre esos sucesos o después de ellos, sencilla y elidida, se produce la muerte. Sobre su posición física, no sabemos (no se nos permite saber) nada. Sobre su estado vital, en el relato, tenemos dos perspectivas: para Bernier, ya está muerto; el narrador, sin embargo, ambiguamente, señala, luego de los ataques de Ernaut pero sin aclarar el orden de los sucesos, que el alma abandona el cuerpo de Raoul, es decir: que la muerte se consuma. Bernier dirá, al comienzo de la siguiente tirada, que a Raoul “lo han matado Ernaut y Bernier, bien lo sé”; pero enseguida añade: “Me pesa haber sido yo el que ha dado muerte a Raoul, que Dios me perdone...” (*Ibid.*, p. 143, tirada 156). La reconstrucción de esa causalidad es en este punto –creo– una intención de lectura; el texto es ambiguo. De cualquier manera, además de que el instante de cualquier muerte es infinitesimal, tanto Raoul (si es que está vivo) como su cuerpo (si es que está muerto), son incapaces, a esa altura, de dar batalla. De modo que, aún cuando ya es mera materia (o casi), resto nomás del caballero que fuera anteriormente, Raoul, el cuerpo de Raoul, continúa siendo agredido: “[Ernaut] cortó la cofia de su doble loriga y metió su espada en el cerebro. No le bastó, sino que hundiendo de nuevo la espada de acero, se la hundió totalmente en el cuerpo; el alma abandonó al noble caballero” (*Ibid.*). Se puede notar, en este punto, una doble operación, paradójica y a la vez complementaria: por un lado, el relato elude mencionar la posición del cuerpo y la descripción de los movimientos del héroe (aquí uno podría conjeturar que, en efecto, el héroe, como sujeto de la narración, ya está muerto, prácticamente eliminado del registro narrativo); por otro lado, sin embargo, esta supresión de la descripción no suspende la materialidad del cuerpo en el relato: la corporalidad del héroe no es dejada de lado sino más bien remarcada, en el momento cúlmine, por la agresión de Ernaut –a pesar de la advertencia previa de Bernier sobre el estado de Raoul: “pero está muerto, no tenéis por qué tocarlo” (*Ibid.*, p. 142, tirada 155). La narración, al tiempo que omite la descripción del cuerpo, ofrece la corporalidad indefensa de Raoul al lector y a Ernaut. Hay, así, una doble codificación del cuerpo de Raoul, de elipsis y de énfasis, de abstención de descripción del cuerpo y, a la vez, de afirmación de su materialidad: no sabemos en qué posición, pero el cuerpo muerto (o moribundo) del héroe Raoul continúa siendo, aún en el más allá de la vida y la batalla, un organismo bélico representativo sobre el que se ejerce la violencia; sólo después de que cuerpo y cerebro inanimados sean atravesados nuevamente, el alma, al decir del narrador, abandona al noble –y ya desde antes inanimado– caballero.

La muerte del héroe, en este sentido, en *Raoul de Cambrai*, presenta, tal vez, una particularidad propia del conjunto épico que representa. Puesta en serie con las muertes de los héroes de otros cantares de gesta franceses, pongamos por caso: *Cantar de Roldán* o *Cantar de Guillermo*, el deceso de Raoul presenta, en el paradigma, una variación que se decanta por la brevedad elíptica y,



a la vez, la afirmación de la materialidad –de una materialidad que, sin embargo, no es la sobrehumana de Roldán, que, aún muerto, aferraba su espada inseparable, y que, todavía moribundo, mataba a cuanto enemigo se le acercase: Raoul, al revés, en ese momento clave de abandono y afirmación de la identidad del héroe, sigue siendo atravesado por la espada enemiga. Luego, mientras que Roldán era recogido por seres divinos y Vivién –el cuerpo de Vivién–, por su parte, era encontrado en un *locus amoenus* que poco tenía que ver con el campo de batalla, Raoul –el cuerpo de Raoul–, continúa allí, en el campo de batalla, y continúa siendo atravesado por una espada. Nada mística, nada sobrenatural, la escena de la muerte de Raoul es, en este orden de cosas, más *terrenal*. De este modo, tal vez, se conecta el momento de culminación de la vida del héroe con la característica principal del conjunto épico al que pertenece: mientras Vivién y Roldán son santificados al morir en las guerras del cristianismo, Raoul se funde, al morir, con lo que origina la gesta: los hechos terrenos.

No es anecdótico, en este punto, que sus últimas palabras, en rigor las últimas antes del ruego a la “dulce señora de los cielos”, antes de encomendarse a la divinidad, refieran a la tierra, al terreno, en términos negativos: “En mala hora recibí el guante de este feudo”. No es una cuestión de arrepentimiento, sino de tragedia; y refiere menos a Raoul, receptor del guante, que al rey, dador y garante del feudo. Del mismo modo que, a lo largo del cantar, las acusaciones son profundas y variadas, la cuestión fundamental es, como en este caso, de estructura, de la estructura garantizada por el rey –que, en este cantar, es menos un individuo investido de divinidad que un *primus inter pares* condicionado –o directamente determinado– por los nobles terratenientes (el rey mismo argumenta a Raoul que no le dará las tierras que le corresponden porque “no quiero –dice–, por complacer a uno, agraviar a cuatro” (*Ibid.*, p. 79, tirada 41); y sobre él abundan las críticas, tanto de parte de los personajes como de parte del narrador: “A causa de un mal rey –dice éste– fueron ultrajados muchos nobles” (*Ibid.*, p. 78, tirada 39); “El emperador me ha fallado completamente”, dice Raoul (*Ibid.*, p. 79, tirada 41); “te ha ofendido aquel que debiera servirnos de protección y garantía”, dice Guerri a Raoul (*Ibid.*, p. 74, tirada 32); “El rey provocará una guerra tan grande que muchas mujeres tendrán dolor en su corazón a causa de ella”, dicen los anónimos franceses en el palacio; la lista de citas podría extenderse (*Ibid.*, p. 80, tirada 43). A ese nudo crítico apunta la polifonía que el narrador despliega al dar voz a los diversos protagonistas en disputa: “Dios me dé ayuda puesto que el derecho está de mi parte”, dice Ernaut a Raoul (*Ibid.*, p. 134, tirada 137), antes de que éste le corte el brazo; tres tiradas después éste responderá (*Ibid.*, p. 135, tirada 141): “Piensas hacerme pagar la muerte de tus amigos [...] Yo jamás hice ni bien ni mal a tus hijos” (absolviéndose así, en virtud de su derecho a las tierras, de su responsabilidad sobre las muertes



sucedidas en los enfrentamientos que llevó a cabo); Bernier, por su parte, luego de la muerte de Raoul, dirá: “pero la razón estaba de mi lado” (*Ibid.*, p.143, tirada 156); el mensajero de Guerri el Rojo dirá a su vez, al pedirle tregua a Ybert: “El derecho no está de vuestra parte, sino de la del conde Raoul que era muy noble...” (*Ibid.*, p. 144, tirada 159). La narración, en este sentido, articula una diversidad de voces de personajes que, si bien resultan diferenciables entre sí, hacen confluir, si no sus argumentos, sí el malestar que los impulsa, en un punto: la figura regia como garante, deficitaria e insuficiente en sus funciones. Aunque los personajes en pugna reivindiquen razones diferentes acusándose entre sí o desentendiéndose de culpas y responsabilidades, la cuestión se desgrana como en las escalas tonales sucesivas de un mismo coro, con mayor y menor énfasis en la justicia, la razón o el dramatismo, pero cuya insignia común podría ser esa frase ya citada del narrador: “A causa de un mal rey fueron ultrajados muchos nobles”. Así es como, transitivamente, como en un dominó, la figura del rey extiende, en la narración de los hechos sucesivos a partir de su proceder, sus males a sus vasallos: de su insuficiencia nacen los conflictos y a partir de ellos varios nobles devienen, desde diversos puntos de vista, traidores. Un señor traiciona a su vasallo, y éste vasallo, que es a la vez señor de otro, también lo traiciona luego –desde las diferentes ópticas e quienes se sienten traicionados: el rey traiciona a Raoul al desheredarlo; Raoul se enfurece, va contra todo en su desmesura y traiciona a Bernier al matar a su madre; éste, entonces, traiciona a Raoul al romper el vínculo que los une en el marco del feudalismo. “El lazo entre señor y vasallo – señala, en este orden de cosas, Sarah Kay (1984, p. 475)– se entiende no como un lazo de fidelidad mutua donde el servicio se cambia por protección y mantenimiento, sino como un contexto desigual que da al superior la posibilidad de abusar de su poder sobre el subordinado [...] El ideal de amistad y confianza recíprocas es borrado por una estructura social que da rienda suelta a la opresión de parte del más fuerte”. De modo que, como otros cantares del ciclo “de los vasallos rebeldes” y demás textos que abordan el tema, el juicio literario que se construye en torno al rey, los levantamientos de sus vasallos y las diversas traiciones, tiene menos que ver con la representación de un traidor al poder resolutivo del rey que con la demostración de la razón del vasallo ante una acusación falsa y la privación ilegítima de su derecho. En este sentido, Adalbert Dessau (1960, p. 24) observa que “estas motivaciones no son arbitrarias. Por el contrario, representan los casos en los que el vasallo tiene el derecho de proceder inmediatamente a la guerra contra su señor traidor”. Es en este punto en el que las diversas acusaciones que se articulan en la polifonía narrativa son, en cierta forma, complementarias a pesar de ser opuestas –como señalábamos en relación a la figura regia: las rupturas son diversas, las traiciones variadas, pero tienen en común el señalamiento de una disfunción estructural de la sociedad feudal. Sarah Kay, en su artículo (ya citado) sobre la composición de *Raoul de Cambrai*, revisa las relaciones entre



señores y vasallos señalando que la historia relatada pertenece a un mundo lejano al feudalismo, pero que, igualmente, su público –su mercado, con el que intercambia valores y empatías en relación a los sujetos que participan del contexto–, sí está inmerso en él, y en cierta “conciencia jurídica” propia del pasaje a la segunda edad feudal. A este respecto, se da cuenta de diversos niveles de análisis del derecho a la tierra, central para la constitución del héroe en el cantar, en el eje doble de ley y moralidad, que cada personaje articula a su manera. En primer lugar: el rey, que actúa, según Marc Bloch (1970, pp. 301-4), de acuerdo a la costumbre de un contrato feudal válido sólo durante la vida de los partícipes (con lo que, al morir el padre de Raoul, la disposición de las tierras sería exclusivamente suya), pero que también lo hace a partir de su conveniencia política (agraviar la menor cantidad posible de nobles); en segundo lugar está Raoul, que se basa en su derecho a heredar la tierra y que, a partir de la sistemática reivindicación de esa ley, extenúa el paradigma de sus reglas al cumplir con un mandato bélico furioso, fuera de todo tipo de razón y moral pero dentro, asimismo, de la ley (las tierras le corresponden, el derecho está de su lado): Raoul lleva hasta las últimas consecuencias, casi hasta la locura, hasta una desmesura trágica que todo lo enfrenta, el ejercicio de su derecho; y, por último, tenemos a Bernier, que considera legítimo, y a la vez intolerable (por matar a sus familiares), el proceder de Raoul, y rompe con él, lo enfrenta y, aún así, lo llora al matarlo: lo considera, todavía, su señor, pero sin darle ya la razón.

La cuestión de la ley, del contrato feudal y el derecho a la tierra y a la herencia son temas complejos, para nada unívocos, dentro del cantar, y los análisis posibles son variados de acuerdo a la multiplicidad de perspectivas: la de Raoul como heredero en relación al rechazo marital de su madre a Giboïn, trabajada por Acher (1907, pp. 237-266); la del rey como legislador de los terrenos, expuesta por Matarasso (1962) y Bloch (*op. cit.*); la perspectiva de Bernier, Raoul y el rey como integrantes de una lazo feudal particular, trabajada por Kay (*op. cit.*). Pero es destacable, en relación a las codificaciones de la ley y los derechos a la tierra, la modulación de estas posturas diversas en el relato. Sobre todo en cuanto que, como cantar de gesta, es notablemente dialógico, en este sentido, al abordar los enfrentamientos y sus razones (un contraejemplo en el relato bélico podría ser la voz narrativa del *Cantar de Roldán*, en el que, por ejemplo, los sarracenos hablan bien de los francos, los alaban, y la razón de la batalla es, por decirlo de algún modo, más consensuada entre narrador y personajes.) Y más aún es destacable, en *Raoul de Cambrai*, en tanto se trata de un narrador que abunda en juicios de valor sobre las conductas de los personajes que pone en juego y que, al hacerlo, oscila según las situaciones: a veces alaba, a veces condena; no es unívoco, y toma diversas posturas a medida que se desarrolla la acción, a veces delimitando claramente su opinión: dirimiendo razones, dividiendo aguas. Un ejemplo claro: “[El conde Raoul] en una cosa creo que



actuó como un niño [...] Los hijos de Herbert no tienen juicio de niño...” (RC, p. 131, tirada 132). Y es significativo que en la secuencia narrativa de la batalla de Origny, que culmina con la muerte de Raoul, en las escenas que la preceden, que son cruciales en la disputa y en el otorgamiento de sentido a los enfrentamientos por parte de cada caballero, proliferen, por parte del narrador, expresiones como “ha perdido el juicio”, o “creyó que perdía el juicio”. (Esta expresión, primero, caracteriza las reacciones de los caballeros al ser acusados o enfrentados por su postura, que el narrador apunta a cada intervención y cruce de razones entre los personajes: “El conde Raúl ha perdido el juicio, aquellas palabras le han encolerizado tanto...”; “Al oírle Bernier, ha perdido el juicio” (*Ibid.*, p. 140, tirada 152); “Al oírle Raúl, creyó que perdía el juicio” (*Ibid.*, p. 141, tirada 153). Luego, tras la muerte de Raúl, la expresión apostrofa las reacciones de dolor de los caballeros al ver a sus pares caídos: “Tal dolor tuvo entonces [Guerrí el Rojo, al ver a Raúl] que pensó perder el juicio” (*Ibid.*, p. 144, tirada 158); “Cuando Bernier ve morir al noble Gérard siente tal dolor que teme perder el juicio” (*Ibid.*, p. 151, tirada 171).) Podría decirse, en un despliegue semántico que va desde el tiempo del texto al de su lectura actual: en la pugna por la validez, por el legítimo ejercicio de su derecho, cada uno, al oír las razones del otro, cree perder la cordura: el (ejercicio del) juicio (legal) del otro no sólo se contrapone al (ejercicio del) juicio (legal) propio, sino que lleva –o amenaza con llevar– a la pérdida a su matriz de origen: la razón (el juicio en tanto capacidad intelectual, frontera que Raoul bordea a lo largo del desarrollo de la acción). El juicio (el legal, y también el pensamiento) de uno se contrapone, en el texto, al juicio de otros. Entre las coordenadas variables de esos juicios se dan los enfrentamientos. La cuestión es por demás conocida: la justicia poco tiene que ver, a veces, con lo que “puede darse mediante una hábil manipulación de la ley” (Kay, *op. cit.*, p. 481). En el texto, la ley es un elemento determinante, puesto en primer plano, constitutivo de los sujetos –sobre todo del héroe y de la gesta en relación a la tierra. La ley, como elemento, es algo opaco y equívoco; como herramienta aplicable (en este caso, a la concesión de las tierras), posee acepciones diversas, que hacen de su utilización una manipulación –tiene siempre su cuota subjetiva de arbitrariedad. En el cantar, no hay correspondencia entre ley y justicia, así como no hay correlación entre ley y moral; por supuesto, estas grietas determinan la gesta del héroe y, junto con ella, el juicio (el ejercicio legal, la valoración intelectual) que éste tiene en relación a la tierra. Raoul, en ese sentido, en sus últimas palabras, antes de morir, se refiere negativamente a la aceptación de ese feudo; eso lleva, puesto en serie con la polifonía que el texto despliega, a la reprobación de la figura del rey en tanto garante de la estructura feudal, del reparto de las tierras –en la doble temporalidad del texto: del siglo X, o IX, que hace al universo diegético; del siglo XII, contexto de producción del poema que ha llegado hasta nosotros.



Discursivamente, entonces, Raoul vuelve, al morir, a la tierra: vuelve a referirla, y su cuerpo, además, queda allí en el terreno en el que (y por el que) luchó; no se lo describe (y vale recalcar que no sería lo mismo que muriese con la espada clavada en la tierra o aferrada al pecho, mirando hacia el cielo o hacia la tierra, que expirase de pie o recostado en el terreno), pero sí se informa que continúa siendo atacado aún cuando está vencido, muerto o casi muerto. La muerte, hemos dicho, es terrenal. La tierra, en estos cantares, es sabido, ocupa un lugar central: ya desde el título se la nombra, en el sintagma *de Cambrai*. La cuestión no es menor, ya que marca también la variación del ciclo en el desplazamiento de la pertenencia: si en los otros cantares citados, este sintagma se refiere al héroe: *Cantar de Roldán*, *Cantar de Guillermo*, poniendo en primer plano la materia narrativa: el *Cantar*, en el ciclo de los vasallos rebeldes el sintagma “de...” del título se refiere a la tierra, al lugar geográfico en disputa. Y el lugar primordial lo ocupa quien batalla por ella: *Raoul de Cambrai*, *Renaud de Montauban*, etcétera. Hay, en cierta forma, un vaivén en la gesta: entre el héroe terrenal, el héroe terreno, y el terreno héroe, la geografía en cierta forma protagonista, por la que se suceden generaciones de guerreros en disputa a partir de las legalidades que la implican. Digo: vaivén; no se trata de negar al sujeto héroe en virtud de una neta preeminencia del espacio: no hay tal cosa. En el caso que nos ocupa, *Raoul de Cambrai* tiene doble referente: es el cantar, y a la vez es el personaje. Esa homología no supone identidad entre cantar y héroe: se llaman igual pero no son lo mismo. Esta diferenciación se da sobre todo en relación a la polifonía del texto. Raoul de Cambrai (el personaje) simboliza y encarna la desmesura trágica por la tierra, el furor bélico del vasallo que, descuidado, deviene rebelde. Pero *Raoul de Cambrai* (el cantar) va más allá de la condición del personaje, de este héroe, al poner en juego las diversas voces apuntadas en torno al conflicto, abarcando diferentes posturas y haciendo del texto algo dialógico, que trasciende la demostración y la mera queja. Donde Raoul-personaje afirma su razón y su derecho a la tierra y extenúa los paradigmas legales y bélicos de su postura, *Raoul*-cantar de gesta problematiza los lazos vasalláticos, la legitimidad del orden feudal y de sus representantes y herramientas, articulando enfrentamientos y posturas que parten del personaje Raoul pero que trascienden su óptica.

Por otra parte, varios críticos ya citados (Acher, Dessau, Matarasso) han indagado ya sobre la pertinencia o no de Raoul como figura heroica del cantar. Sus características, demostradas en las acciones que lleva a cabo, ameritan el cuestionamiento. Hasta se ha conjeturado que el héroe “real” del cantar –si es que puede haber tal cosa– es, en lugar de Raoul, Bernier, e incluso que el cantar tiene en verdad dos héroes en lugar de uno. De hecho, si se analizara comparativamente una caracterización canónica de la categoría “héroe” respecto a Raoul, posiblemente se hallarían pocos



rasgos en común más allá de la valentía y el arrojo. Y estos valores, a su vez, están encarnados, particularmente, con un furor específico. La impronta jurídica, moral y afectiva que articula el conflicto, resulta, en este punto, determinante. El clásico binomio *fortitudo-sapientia* resulta en cierta forma ajeno a estos cantares, así como la constitución de sus héroes no se propone como cifra representativa de un cuerpo mayor, sea imperio, religión o nación. El conflicto es, a la vez que público (por involucrar al rey en cuanto es desatado por las tierras que él administra), privado (se trata de la herencia de un conde particular, que entra en pugna, por sus intereses terrenos, con la figura regia o con otros nobles que la condicionan y se contraponen a los objetivos del desheredado). Cuestión decisiva del ciclo: no se trata de expandir las fronteras de un imperio; de llevar el cuerpo del ejército más allá del territorio propio para colonizar tierras ajenas y enemigas; ni se trata de que el héroe –su cuerpo, su fama en la batalla– represente, como cifra, un cuerpo mayor: militar, social, etcétera; se trata más bien del conflicto particular del barón por su terreno, de fijar la geografía de un hombre; de su propia representación en la estructura feudal que no garantiza la protección, la retribución de bienestar por su servicio. Es, en fin, un conflicto de intereses: así como el rey no está investido de divinidad, el enfrentamiento no está investido de fundamentos trascendentales. En estas condiciones, cabe acotar que, en el –narrativamente primordial– territorio en disputa, en la geografía inestable, atravesada por diversos lazos, el héroe o los héroes que protagonizan la gesta en el marco de una estructura problemática como es el feudalismo postulado por el texto, no puede ser, por las variables morales y jurídicas que lo atraviesan, una encarnación de ideales de sabiduría y fuerza, ni una derivación representante de poderes divinos: el héroe, en este orden de cosas, reclamará su propia caracterización entre las voces y acciones que perturban su juicio: será, según lo apuntado, más terrenal.

Bibliografía

a)

- Anónimo (2007), *Raoul de Cambrai*, Riquer, I. de, Madrid, Siruela
- Bloch, Marc (1970), *La société Féodale, t. I*, París
- Matarasso, P. (1962), *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Nizet, París

b)

- Dessau, Adalbert (1960), “L’idée de la trahison au moyen age et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste”, en *Cahiers de civilisation medievale*, 3, París



Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica

Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo Mendoza, República Argentina. 18,19 y 20 de agosto de 2011.

- Kay, Sarah (1984), “La composition de *Raoul de Cambrai*”, en *Revue Belge de philologie et d’histoire*, tomo 62, fascículo 3, París



Jimena y Urraca: dos heroínas medievales en la literatura española del siglo xx.

Gladys Granata de Egües
Universidad Nacional de Cuyo

Los estudiosos de la literatura medieval han demostrado con suficientes ejemplos que el género épico representa un mundo y unos héroes completos que no dejan resquicios interpretativos; sin embargo, con las mujeres presentes en las diferentes obras no sucede lo mismo: el carácter inconcluso de su representación, ha despertado el interés de los escritores a lo largo de los siglos quienes han reescrito sus historias en romances, novelas y obras de teatro.

Por su parte, el devenir de la literatura española nos demuestra que la tradición y sus tópicos han estado siempre presentes y el mundo medieval no escapa a esta constante. La figura del Cid, su esposa Jimena y los reyes y reinas que gobernaron durante la Edad Media representan una fuente inagotable de inspiración para los autores y en el Siglo XX son muchos los ejemplos de textos literarios que se centran en ellos.

El propósito de esta comunicación es mostrar la pervivencia de la literatura épica medieval, a través de la representación de sus mujeres, en *Anillos para una dama* de Antonio Gala, protagonizada por la esposa del Cid Campeador, y en *Urraca* de Lourdes Ortiz, cuyo personaje principal es la Reina Urraca de Castilla y León.

Sobre Jimena se ha escrito mucho y su figura ha sido repetidamente recreada en la literatura española de todos los tiempos. En la épica medieval representa el modelo de mujer noble y correcta que reúne las virtudes de la esposa compañera y de la madre ejemplar y siempre como figura secundaria, como el complemento del Cid Campeador. En palabras de Marjorie Ratcliffe “She is not the subject, she does not act, she is not real. She is an image of reality”¹. Pero aun así, su nombre está siempre presente en el imaginario colectivo. Urraca, en cambio, está en las antípodas de Jimena: personaje poco conocido, de carácter fuerte y conducta discutible, ha sido olvidada aun en las crónicas y casi nada se sabe de ella. No la cantan los romances, ni hay poema épico que la

¹ Ratcliffe, Marjorie (1991). *Jimena: a woman in Spanish literature*. Maryland, Scripta humanistica, p. 62.



recuerde. Algunos escritores se han inspirado en esta reina, pero los títulos de esas obras hoy son solamente un renglón en la historia literaria española. Nadie conoce o recuerda a Urraca.

Estas dos mujeres tan diferentes, ambas pertenecientes al ámbito épico, han sido revividas, en este caso, por una novelista y un dramaturgo del Siglo XX. En ambos casos, la mirada actual, reelabora sus personalidades y, aunque no las saca totalmente de contexto, les otorga interioridad, elocuencia, conciencia del rol que les tocaba cumplir y, sobre todo de su condición femenina. Contrariamente a lo que se pudiera esperar, y sobre todo pensando en que ambas obras fueron escritas en un momento de fermento de las teorías feministas, ambas heroínas reclaman para sí un destino que las devuelva a su condición humana y a un lugar donde lo privado prevalezca sobre lo público.

Urraca de Lourdes Ortiz

El estudio de la novela de Lourdes Ortiz exige algunas consideraciones, aunque sean someras, sobre la novela histórica. La relación historia-literatura ha sido desde siempre motivo de sesudos debates que tienen como eje la problemática ficción/realidad y el papel del lenguaje en la configuración de esos estatutos². En el centro de esta discusión está la “nueva novela histórica” que en los últimos cuarenta años ha visto un resurgimiento, tanto en Europa como en Hispanoamérica y que, amén de las innovaciones formales mantiene una relación problemática con los documentos históricos y con la subordinación de la imaginación al dato empíricamente comprobable. Para Celia Fernández Prieto³, la “nueva novela histórica” se apoya en dos pilares constructivos que ponen en duda la fidelidad de que hacía gala la novela histórica tradicional: la distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional, y la metaficción orientada a cuestionar la verdad de los sucesos consignados por la historiografía; cuestionamiento apoyado en la hipótesis de que el pasado en sí mismo es inaccesible y que lo que se conoce es solamente una versión más o menos sesgada, más o menos interesada de los hechos acaecidos.

Lourdes Ortiz (española, 1943), autora de una amplia producción en géneros como novela, cuento, teatro, biografía y ensayo, publicó *Urraca* en 1981. Por su contenido, el texto se encuadra dentro de

² Dice Carlos Mata, al respecto: La frontera que separa los territorios de la historia y la literatura ha sido, pues, permeable a lo largo de los tiempos y, así -pese a la conocida distinción aristotélica de historia y poesía- se han producido frecuentes incursiones de un género en el otro: la savia de la historia vivifica la literatura, y viceversa, la literatura es una fuente -si bien indirecta o secundaria- para el conocimiento histórico. Mata, Carlos (1995) “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. En Kurt Spang (ed) (1995). *La novela histórica. Teorías y comentarios*. Navarra, EUNSA, p. 14.

³ Fernández Prieto, Celia (1998) *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona, EUNSA, 1998, p. 154 y ss.



esta “nueva novela histórica” que, siguiendo nuevamente a la estudiosa Celia Fernández Prieto⁴, se caracteriza por la intensificación de los elementos subjetivos, afectivos y líricos; por la modalización autobiográfica, en este caso, la voz de una mujer que quiere dar a conocer la verdad de su fracaso, frente a las diferentes versiones que los demás han dado de los hechos; por una rigurosa documentación que se añade al relato; por la incorporación de elementos líricos como la libertad en el tratamiento del tiempo y la escritura abierta que se autocorriga a medida que se va escribiendo; y, finalmente, por el desdoblamiento y enfoque irónico que éste permite.

Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė, en su libro *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, habla de una “nueva escritura histórica femenina” al referirse a un importante *corpus* de relatos cuyas autoras son mujeres que han vuelto la mirada al pasado y han recreado vidas y ambientes lejanos en el tiempo. En consonancia con lo que opina Fernández Prieto, según Ciplijauskaitė estas narraciones se caracterizan por: la utilización de un lenguaje diferente al de la novela histórica tradicional; la elección de la forma autobiográfica; la búsqueda de épocas y personajes menos conocidos que posibilitan el juego de la imaginación, aunque el punto de partida es siempre una rigurosa documentación; la presencia de elementos afectivos; y, lo más importante, “el enfoque irónico a través del desdoblamiento que permite la auto-observación crítica y posibilita el constante juego entre la fachada oficial y el ser íntimo”⁵. Ambas investigadoras subrayan la subjetividad y la conciencia de verdad relativa de estos relatos. En esta vertiente literaria hay que ubicar a *Urraca* de Lourdes Ortiz, por cuanto desde el comienzo mismo de la novela y en la voz de su protagonista se expone la intención de este relato:

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista para exponer las razones de cada uno de mis pasos, para dejar constancia –si es que fuera muerte lo que me espera- de que mi voluntad se vio frustrada por la traición y tozudez de un obispo ambicioso y unos nobles incapaces de comprender la magnitud de mi empresa. Ellos escribirán la historia a su modo; hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro. Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino⁶.

Urraca es consciente de que dará una versión más, pero ésta es “su versión”, la de la mujer que conoce realmente lo sucedido, he allí el componente persuasivo, y, por lo tanto, habrá que creerle.

⁴ Ibid., pp., 162-163.

⁵ Ciplijauskaitė, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona, Anthropos, p. 129.

⁶ Ortiz, Lourdes (1991). *Urraca*. Madrid, Editorial Debate, p.10.



Antes de seguir con el comentario del texto, es necesario hacer algunas puntualizaciones sobre quién es esta reina y por qué Lourdes Ortiz la elige para protagonizar su novela. Dije al principio que la literatura española se nutre permanentemente de las historias y personajes del pasado, sobre todo de aquellos que aparecen desdibujados en las crónicas y documentos antiguos. El caso de la reina Urraca es paradigmático al respecto: descalificada por unos y enaltecida por otros, fue una de las figuras más enigmáticas e importantes de la Edad Media española y, sin embargo las fuentes y crónicas escritas son escasas a la hora de conocer su vida y trayectoria.

Urraca, Reina de Castilla y de León entre los años 1109 y 1126, fue la hija primogénita de Alfonso VI, y de su segunda esposa, la reina Constanza de Borgoña. Los historiadores ubican su nacimiento en Saldaña, aproximadamente en el año 1079 y, en principio, se desconocen más datos sobre su infancia⁷. A la muerte de su padre se convirtió en la Reina de las posesiones paternas y de las que compartía con su marido. A partir de este momento comenzaron una infinidad de luchas intestinas entre los diferentes reinos y un enfrentamiento, con muchas idas, venidas, intrigas y traiciones entre los dos cónyuges que finalizaron en 1114, año en que se abrió una etapa negra en la vida de la Reina, por cuanto perdió el apoyo de la mayoría de sus posesiones. Finalmente, en 1124, su joven hijo se armó caballero en la Catedral de Santiago, ceremonia que significó la retirada de la escena política de Urraca y, dos años después, el 8 de marzo de 1126, murió prisionera en Saldaña. Su hijo heredó, sin inconvenientes, los reinos de Castilla y de León. Hasta aquí, a grandes rasgos, la historia, pero la leyenda habla de una reina indómita, con múltiples amantes, algún hijo natural y una voluntad de batallar ajena al “deber ser” femenino de la época. Tal vez esas circunstancias extraordinarias conspiraron en su contra y favorecieron el silencio de cronistas y trovadores a la hora de hacer la biografía de un personaje que sin dudas fue muy importante desde el punto de vista histórico, pero que seguramente era considerado polémico, cuando no inconveniente.

Antonio Uribe-Sánchez en su artículo “Una crónica medieval moderna: *Urraca* de Lourdes Ortiz”⁸ enumera las obras literarias, a lo largo de los siglos, en las que aparece la Reina⁹, anteriores a la versión de Lourdes Ortiz: en la mayoría de estos textos está caracterizada como una mujer

⁷ Es lógico suponer que no tuviera residencia fija, sino que acompañase a la corte itinerante de su padre, el rey Alfonso. Opinan los historiadores que probablemente estuvo presente en la toma de Toledo, en 1085, acontecimiento importantísimo de la Reconquista cristiana.

⁸ Uribe-Sánchez, Antonio. “Una crónica medieval moderna: *Urraca* de Lourdes Ortiz” Disponible en <http://www.anmal.uma.es/anmal/numero11/uribe.htm>. Consultado el 9/3/11.

⁹ *La varona castellana* (alrededor de 1617) de Lope de Vega, *El conde de Candespina* (1832) de José de la Escosura, *Doña Urraca de Castilla* (1849) de Francisco Navarro Villoslada y el drama en verso *Doña Urraca de Castilla* (1872) de Antonio García Gutiérrez. Anota, también, que la primera biografía completa de Urraca apareció en 1982, con el título *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca*, escrita por Bernard F. Reilly.



vanidosa, egoísta, interesada y despótica en el uso de su poder, cuando no desdibujada en el contraste con los personajes masculinos. Frente a estas semblanzas, la novela de Ortiz propone la de una mujer madura que ha vivido intensamente y que en el momento del relato, el final de sus días, se propone reivindicar para ella y para los demás, desde su propia voz, el derrotero de sus decisiones, la naturaleza de sus intenciones y los sentimientos que la guiaron a lo largo de su existencia.

El gran tema que gravita sobre toda la novela es sin lugar a dudas el del poder y, en este caso el del poder ejercido por una mujer. Cuando le preguntaron a Lourdes Ortiz cómo había nacido esta novela ella contestó: “Era una época en la que yo estaba dándole muchas vueltas a la relación del poder y de la mujer...Y el personaje de Urraca me venía muy bien, puesto que fue una mujer que luchó por el poder. Por tanto Urraca surge a partir de unas preocupaciones que yo tenía en ese momento”¹⁰. El interés por el tema del poder sumado al desdibujamiento que en la historia tiene esta heroína épica le permitió a Ortiz imaginar y presentar al público lector del Siglo XX una Urraca que reflexiona frente a un interlocutor, el monje Roberto, y, sobre todo, frente a ella misma revisando las razones que impulsaron sus actos, algunos decididos y otros impuestos por las circunstancias, y reivindica el papel de reina que la historia le ha quitado. Dice Soledad Arredondo al respecto:

Esta Urraca pretende contrarrestar lo que de ella ha dicho la historiografía, que, como se ha señalado recientemente, ha vaciado de contenido su agitado reinado, entendido apenas como una transición, entre el de su padre, Alfonso VI, y el de su hijo, Alfonso VII, y marcado por dos matrimonios, primero con Raimundo de Borgoña, y, ya viuda, con Alfonso I de Aragón¹¹.

La Urraca de Lourdes Ortiz está convencida de que a pesar de su sexo femenino nació para regir un Imperio y, para bien o para mal, luchó siempre por eso, más allá de lo que realmente le hubiera gustado hacer. El deber se impone sobre el querer hacer. Sabe que no fue una mujer común y en su destino extraordinario centra el discurso:

Monje, yo no he amasado el pan, ni he limpiado uno a uno los garbanzos para despojarles de su piel, ni he cosido mis sayas, ni he tejido las mantas que cubren mi cama. Estas manos sólo han sostenido la espada y han lanzado el dardo con precisión...Son manos que sólo supieron golpear el tambor, con rabia, para revivir una

¹⁰ Morales Villena, Gregorio (1986). “Entrevista con Lourdes Ortiz”. Madrid, *Ínsula*, año XLI, n° 479, octubre, p. 1.

¹¹ Arredondo, Soledad (2006). “Chambres de dame y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnes Sorel, Juana”. En *Mil seiscientos dieciséis*. Anuario 2006, Vol. XII, Madrid, pp. 251-252. Disponible en www.cervantesvirtual.com/.../chambres-de-dames-y-mujeres-medievales-jimena-urraca-agns-sorel-juana-0/



música guerrera...El perfume de Urraca ha sido siempre el sudor y sus afeites el polvo levantado por los cascos de los caballos¹².

Sin embargo, a veces, agobiada por tan pesada herencia, confiesa que si pudiera volvería a empezar y llamativamente su elección sería la de una sacrificada mujer de campo, dedicada a las tareas domésticas:

/.../mecería cunas, cantarí nanas y echaría gallinas en la olla y nabos y mezclaría la miel con la harina para hacer rosquillas cubiertas de azúcar blanco y empanadas de hojaldre, añadiendo levadura, esperando a que subiera para poner uvas y meterla en el horno...prepararía la lumbre y limpiaría la madera de pino para colocar los cuencos vacíos y aguardar a que ellos regresaran del campo, cubiertos de sudor y de barro. Cinco o incluso seis, seis hijos musculosos y hambrientos contentos de devorar la comida que Urraca con tanto amor les habría preparado¹³.

A lo largo de la crónica se van sumando otros temas como el de la guerra, la relación política-religión, sus conflictivos vínculos familiares (con su padre, hijo y segundo esposo), las espinosas relaciones con el Obispo Gelmírez, sus amores extramatrimoniales, todos ellos entretreídos con la historia de España. A estos tópicos factuales se unen los estrictamente literarios como la importancia del interlocutor, la escritura como salvación, la falibilidad de la memoria, la representación; en otras palabras, un nivel metaliterario acorde con las tendencias de la narrativa contemporánea.

A la complejidad temática de la novela se suma la diversidad genérica de una narración que su protagonista quiere que sea una crónica, pero que por la voz en primera persona se transforma en una especie de autobiografía. La crónica está en la intención de la voz que cuenta a su interlocutor el pasado para que deje constancia por escrito de los hechos; sin embargo, muchas veces el monje Roberto no está y, aunque Urraca desea su llegada, para poder seguir el relato lo inventa, lo imagina como acicate y continúa no ya hablando, sino pensando y a veces escribiendo. El tema del interlocutor es de suma importancia en la literatura femenina contemporánea y Ortiz lo utiliza para darle sentido a los dichos de su protagonista: es gracias a él, a su presencia que se produce la narración, aun cuando no compartan el mismo espacio:

Hoy no ha acudido a mi celda el hermano Roberto y le echo de menos y, de repente, esta crónica me parece vacía ¿Qué he de contar? Las batallas, los cambios de humor, los acuerdos...necesito conversar, necesito contarle al monje aquella jornada para que

¹² Ortiz, Lourdes, *Urraca*, op. cit., pp. 140-141.

¹³ *Ibid.*, p. 142.



vuelvan las caras, resuenen de nuevo las palabras pronunciadas...para que todo adquiera vida. Y le cuento a él como si estuviera a mi lado¹⁴.

El formato crónica se desdibuja y pasa a ser una confesión, mitad dicha, mitad pensada. La misma Urraca dice que el género crónica no permite desnudar emociones: “Una crónica no debe detenerse en sentimientos, ni en personajes secundarios”¹⁵, por lo que le resulta insuficiente a la hora de mostrar su intimidad. Es importante anotar que muchas veces, sobre todo cuando Urraca monologa, la primera persona del discurso se desliza a la tercera en busca de la supuesta objetividad que su autora persigue: “Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino”¹⁶.

En cuanto a lo de autobiografía, la novela tiene cierta ordenación diacrónica y una finalidad justificativa que bien podría caber en el formato genérico de la autobiografía ficticia. La autorreferencialidad es una de las particularidades más notables de la escritura o del discurso femenino y Lourdes Ortiz recurre a ella para caracterizar a su personaje. Pero como sucede en la mayoría de las autobiografías femeninas, a Urraca le es difícil seguir la línea del tiempo: “Me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea”¹⁷. Su memoria, de la que desconfía o a la que rectifica (“Quizá invento. Es difícil que pueda recordar aquella mañana”¹⁸ o “mientras escribo tengo la impresión de que el tiempo desgasta”¹⁹), es básicamente emotiva: se mueve más por estímulos externos (las preguntas del interlocutor) que por la voluntad de un ordenamiento temporal rígido. Incluso llega a pensar que debió haber elegido otra forma genérica para su relato: “Quizás me he equivocado y debiera haberme limitado a contar un apólogo, un cuento, donde las marionetas adquieran movimientos”²⁰. Como queda demostrado, además de la variedad temática que se corresponde con la complejidad genérica, en esta novela se rescata la historia de una reina medieval olvidada por la historia, en una recreación alejada del bronce que la hace espiritualmente muy parecida a cualquier mujer.

¹⁴ Ibid., p. 62.

¹⁵ Ibid., p. 44

¹⁶ Ibid., p. 10

¹⁷ Ibid., p. 71.

¹⁸ Ibid., p. 11

¹⁹ Ibid., p. 64.

²⁰ Id.



Anillos para una dama de Antonio Gala

Antonio Gala (1936, dramaturgo, novelista y ensayista español) en *Anillos para una dama* recrea la figura de Jimena Díaz de Vivar. Aunque conserva a los personajes y los conflictos históricos, neutraliza los ambientes y recurre a la poesía y al humor para escenificar la vida de la esposa del Campeador, dos años después de la muerte de su marido. La pieza obtuvo un éxito resonante e inesperado por el tema, cuando se estrenó en el teatro Eslava de Madrid, el 28 de setiembre de 1973. No voy a abundar sobre el personaje de Jimena, por ser suficientemente conocido, solamente anotaré que desde la Jimena del *Poema del Cid*, a la de Antonio Gala hay un largo recorrido que fue paulatinamente enaltecendo su figura y dándole mayor protagonismo²¹ y la encuentra en *Anillos para una dama*, como dice Milagros Rodríguez Cáceres, "...reducida, merced a un juego de anacronía, a dimensiones burguesas, en medio de un ambiente familiar y cotidiano"²².

Gala organiza el contenido de esta obra teatral dividida en dos partes, en dos niveles: uno que corresponde al de los hechos históricos, y, el otro, que representa la vida cotidiana de la heroína. Dice López Estrada: "Observemos que el punto de partida no es la Historia a secas, ni la Crónica del Cid, ni la reconstrucción de la crítica histórica sobre Rodrigo Díaz de Vivar. Es la versión poética de la vida del Cid que supuso el cantar de gesta lo que está en el fondo de la obra"²³. Hay que aclarar que el dramaturgo respeta la Historia, pero no escribe un drama histórico, sino que, como él mismo declara, la Historia le sirve para su cometido:

De nuevo cuento hoy una historia española. Sin embargo, en esta ocasión utilizo la Historia de España, en cierto modo. (Acaso sea la Historia el único río en que nos podemos bañar más de una vez: cualquier cronología es una convención.) Por eso *Anillos para una dama* tiene adrede un aspecto intemporal: es más real así"²⁴.

La intemporalidad de la que habla Gala se pone de manifiesto en el uso de vestuarios y escenografías neutras y, sobre todo en el tratamiento de conflictos como la libertad y la soledad que son iguales en todos los tiempos. Sostiene Francisco López Estrada al respecto: "Es un teatro que reduce la escenografía al límite indispensable: o sea, que potencia la palabra y que confía a ella la evocación de los lugares y que sólo ella cuenta para producir el efecto dramático"²⁵

²¹ Cfr. el minucioso estudio que hace Marjorie Ratcliffe en *Jimena: a woman in Spanish literature*, op. cit.

²² Rodríguez Cáceres, Mercedes (2005) "Introducción". En Antonio Gala *Anillos para una dama*. Madrid, EDAF, p. 31.

²³ López Estrada, Francisco, (1983). "El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid". En *Pliegos de Cordel*, II, Roma, Instituto Español de Cultura, p. 35.

²⁴ Gala, Antonio (2005). "Palabras del autor". En Antonio Gala (2005). *Anillos para una dama*, op. cit., p. 149.

²⁵ López Estrada, Francisco, op. cit, p. 41,



El lenguaje utilizado, por su parte, sitúa la obra en la contemporaneidad y de esta manera se incluyen en los parlamentos giros y dichos del habla actual que puestos en boca de estos héroes antiguos tiñen de humor los diálogos por un lado y testimonian la vigencia de los conflictos que se escenifican.

La acción comienza dos años después de muerto el Cid Campeador²⁶ y en ese contexto el autor imagina a una Jimena madura, cansada de lidiar con su imagen de “viuda del héroe” y deseosa de salirse de la Historia. Alrededor de este tópico se desarrolla el drama donde la protagonista reclama su derecho a vivir y a casarse con Minaya Alvar Fáñez, el hombre a quien siempre ha amado en silencio. Gala no es el primero en unir estas dos figuras: María Teresa León en el último capítulo de su novela/biografía *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*²⁷ habla de la soledad y de los sentimientos de Jimena hacia el fiel servidor de su esposo. Tanto en la obra de teatro como en la biografía de León, los dos protagonistas saben que este amor es platónico y su destino es no consumarse jamás. Pero, en el texto de Gala, la protagonista, antes de que llegue la vejez, lucha contra el sino inexorable, enfrentándose contra su rey y pariente Alfonso VI y contra su propia hija, que se escandaliza por su conducta. Valga como ejemplo el siguiente fragmento en el que la enfrenta mientras Jimena, en uno de los tantos anacronismos de la obra, pretende tomar tranquilamente un café con Minaya :

María.- (*Saltando*) Mamá sabes perfectamente que Mazdalí, el mejor general almorávide, viene a sitiar Valencia. Y tú estás aquí, vestida de claro, abanicándote, jugando a la anfitriona y charlando del tiempo. Es increíble.

Jimena.- No seas pesada niña. Ni alarmista que es lo peor del mundo... Porque ese Mazdalí no pueda estarse quieto, con el calor que hace, que ya son ganas... ¿Qué es lo que quieres? ¿Qué me suba a las murallas dando saltos como una mona y agarre una insolación? ¿O que me encasquete la diadema y me líe a mandobles con todo el que se me ponga por delante...? Cuando se murió tu padre, según tú, yo debería haberme prendido fuego como un bonzo... (María *se levanta*). Ahora que estoy tranquila, tomando café solo –fíjate qué frivolidad-, quieres que me desmelene y forme en los adarves una marimorena... Ya estoy harta de moros y cristianos, María. Déjame por lo menos en paz a la hora de la siesta, caramba ¡Un poco de formalidad!²⁸

Esta Jimena que quiere torcer la línea de su destino se enfrenta con la intransigencia de quienes la rodean y con la imposibilidad de que la persona que ama se atreva a cruzar la línea del deber. El desenlace del drama muestra a la protagonista cediendo a las exigencias externas y consolidándose

²⁶ La situación en Valencia es insostenible: hay que abandonar la ciudad, llevando el ataúd del Cid.

²⁷ León, María Teresa (1960). *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*. Buenos Aires, Losada.

²⁸ Antonio Gala (2005). *Anillos para una dama*, op. cit., p.



frente a ella y frente a los demás como la viuda del héroe y olvidándose para siempre de su naturaleza de mujer. Detrás de esta renuncia se esconde el gran tema de la obra que es el de la libertad, no solamente en el caso de la protagonista que no puede decidir su vida, aunque quiera, sino que se hace extensivo a todos los personajes de la obra, sobre todo a Minaya.

Junto al tema de la libertad está el de la soledad que esta heroína arrastra desde el mismo momento en que se convirtió en la esposa del Cid Campeador y que ahora será definitiva después de su único intento de liberación.

Dice Francisco López Estrada:

Anillos para una dama es un drama de soledad, de soledad en paralelo, pues el amor que es lo contrario de la soledad, no llegará a triunfar; soledad del héroe en vida y ya muerto; soledad de Jimena en vida y en el camino de la muerte; soledad del rey burgués que no quiere la incómoda compañía del rey triunfante, soledad del arzobispo, sordo a veces de conveniencia.²⁹

En el parlamento final de la obra, Jimena solamente guarda la esperanza de que alguien hable de su tormento:

Pero yo os aseguro que, algún día remoto, alguien, que a su vez también será olvidado, contará mi dolor, esta pequeña historia mía. Contará que la noche en que Valencia fue devuelta a los moros, Jimena junto al ataúd del Cid, no lloró por el muerto, lloraba por su muerte, la de ella... Lloraba porque al despertar le habían quitado todo. Todo, menos dos alianzas en la mano derecha y una cadena sobre su corazón³⁰

Conclusión

Anillos para una dama de Antonio Gala y *Urraca* de Lourdes Ortiz son dos ejemplos de la reescritura contemporánea sobre heroínas de la epopeya medieval española. En los dos textos, sus autores han recreado no solamente las circunstancias que les tocaron vivir, sino el espíritu de estas dos mujeres; han dotado de alma y de sentimientos y por lo tanto de profundidad dos figuras que en el ideario colectivo aparecían apenas esbozadas o como estereotipos. Partiendo de los datos históricos, han imaginado los sentimientos que pudieron haber guiado sus acciones y la lucha interior que cada una de ellas tuvo que librar.

²⁹ López Estrada, Francisco, op. cit., p. 41.

³⁰ Ibid., p. 217.



Bibliografía

Ortiz, Lourdes (1991). *Urraca*. Madrid, Editorial Debate.

Gala, Antonio (2005). *Anillos para una dama*. Madrid, Biblioteca Edad.

Arredondo, Soledad (2006). “Chambres de dame y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnes Sorel, Juana”. En *Mil seiscientos dieciséis*. Anuario 2006, Vol. XII, Madrid, pp. 251-252.

Recuperado el 3 de marzo de 2011 desde

www.cervantesvirtual.com/.../chambres-de-dames-y-mujeres-medievales-jimena-urraca-agns-sorel-juana-0/.

Buero Vallejo, Antonio (1994). “Acerca del drama histórico”. En *Obras completas*, vol. II. Madrid, Espasa Calpe, 1994.

Fernández Prieto, Celia (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona, EUNSA.

López Estrada, Francisco (1983). “El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid”. En *Pliegos de Cordel*, II, Roma, Instituto Español de Cultura.

Mata, Carlos (1995). “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”. En Kurt Spang et al. eds. *La novela histórica. Teorías y comentarios*. Navarra, EUNSA.

Morales Villena, Gregorio (1986). “Entrevista con Lourdes Ortiz”. En *Ínsula*, Madrid, año XLI, n° 479, octubre 1986, p. 1.

Ratcliffe, Marjorie (1991). *Jimena: a woman in Spanish literature*. Maryland, Scripta humanistica.

Rodríguez Cáceres, Mercedes (2005) “Introducción”. En Antonio Gala *Anillos para una dama*. Madrid, EDAF,

Uribe-Sánchez, Antonio. “Una crónica medieval moderna: *Urraca* de Lourdes Ortiz” Recuperado el 9 de marzo de 2011 desde <http://www.anmal.uma.es/anmal/numero11/uribe.htm>.



El ámbito de lo masculino en la fórmula homérica ‘(pólemos) d’ andressi melesei’ (Il. VI 492 et al.).

Estela Guevara de Alvarez
Universidad Nacional de Cuyo

La presencia de expresiones formularias en *Iliada* y *Odisea* constituye un rasgo singular que la épica griega comparte con otros grandes poemas heroicos. En Homero la fórmula recorre el canto poético de principio a fin, y sella con su omnipresencia el estilo inconfundible del género. El estudio de lo formular, sin embargo, tropieza con una dificultad puesto que la naturaleza misma de la fórmula impide definir de un modo categórico este fenómeno de índole variada y compleja.

Kirk (1987: 73) ha señalado ciertos rasgos del hexámetro dactílico que están estrechamente relacionados con el empleo del lenguaje formular. En primer lugar, el hexámetro homérico tiende a tener un significado más o menos completo en sí mismo, por lo que el fin del verso coincide habitualmente con una pausa mayor o menor. En segundo lugar, dado que hay muchas oportunidades para la repetición de versos completos, el verso mismo, es tratado como una fórmula.¹ Y aquí, un dato notable: casi la tercera parte de los versos de *Iliada* y *Odisea*, se repiten por lo menos una vez. Por último, un rasgo primordial: cada verso se divide por medio de cesuras en secciones más pequeñas, dentro de las cuales se ajustan frases de sentido recurrente. De los seis pies que integran el hexámetro, los últimos dos tienen un ritmo fijo, de modo que la mayor parte de las fórmulas homéricas tienden a ocupar el final del verso.

Respecto de su extensión, una fórmula puede estar constituida por una sola palabra o puede incluir varios versos completos. Las frases formularias alcanzan su máxima extensión en la descripción de escenas típicas como preparativos del banquete, botadura de una nave, aprestos para la batalla² o realización de sacrificios, mientras que el caso más breve de expresión formular está representado por la fórmula nombre-epíteto, recurso convencional del estilo épico por medio del cual el poeta apela a la fraseología tradicional para formar expresiones que llegan a convertirse en atributos

¹ Así también Clark (2004: 120): “The basic unit of Homeric verse is the line, and the basic structure of all the lines is the same.”

² En *Iliada* se desarrollan cuatro escenas típicas sobre preparación del guerrero para el combate: III 328-338 (Paris), XI 15-44 (Agamenón), XVI 130-154 (Patroclo), XIX 364-424 (Aquiles). Si bien ninguna de estas escenas es igual a la otra, en todas se repite la misma estructura. Cfr. Clark (2004: 134-137).



indisolublemente unidos al nombre. En algunas ocasiones, sin embargo, los epítetos parecen ser utilizados en forma un tanto descuidada. Entre los casos más llamativos suele citarse el de *Od.* XXI 6, cuando el poeta dice que Penélope empuña una llave “en su robusta mano” (*χειρὶ παχείῃ*), aplicando un epíteto que se adecua más a la mano de un guerrero que a la de una reina; de hecho, en *Il.* VII 264 se usa la misma expresión para decir que Héctor, en medio de la batalla, tomó una piedra “en su recia mano”. Otro ejemplo de impropiedad muy citado es el de *Od.* I 29, cuando se califica a Egisto, el asesino de Agamenón, con el epíteto de *ἀμόμων* “irreprochable”, “honorable”. Es inevitable preguntarse en estos casos cuánto hay de voluntad poética creadora y cuánto de mecanicismo en la elaboración de un determinado verso. En torno a este tema existe una discusión puntual que enfrenta a quienes consideran que el epíteto cumple una función meramente ornamental y a quienes, por el contrario, plantean que la fórmula, más allá de ser un simple espacio métrico sin contenido, aporta algún significado³.

El estudio de cualquier aspecto relacionado con lo formular se inicia, necesariamente, con la definición del concepto de fórmula. A la pregunta ¿qué es una fórmula? deberíamos responder, en primer lugar, con la definición de Milman Parry, quien a partir de sus estudios sobre la épica oral yugoslava contribuyó a la comprensión de la labor creadora del cantor profesional. Parry definió la fórmula como un grupo de palabras que son regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial. Por otra parte, llamó la atención sobre un hecho que después sería reconsiderado por la crítica posterior: la importancia de la construcción analógica en el proceso de creación de fórmulas. A partir de los estudios de Parry, el lenguaje formular homérico fue abordado por la crítica desde distintas perspectivas, en un intento por asir este fenómeno que la mayoría de las veces se resiste a ser sistematizado en esquemas teóricos plenamente aceptados.

El objeto de este trabajo es estudiar cómo se configura la reflexión sobre el espacio masculino en la fórmula ‘(*pólemos*) *d’ andressi melesei*’ “la guerra compete a los hombres”, que aparece con variantes en cinco oportunidades en los poemas homéricos (dos en *Iliada* y tres en *Odisea*). A través del examen de los respectivos contextos en que se inserta la fórmula se intenta determinar en cuáles variantes el enunciado gnómico de la fórmula descubre el espacio real de lo atribuido al varón en la sociedad homérica y en cuáles el esquema formular ha sido completado con un contenido semántico menos pertinente.

³ Cfr. Edwards (1997). Sacks (1987) plantea la posible existencia de un uso tradicional de los epítetos en virtud del cual, por debajo de la aparente superficialidad del uso ornamental, ciertos epítetos aportarían elementos en el nivel del contenido y contribuirían a la caracterización del personaje épico.



Un enfoque provechoso para orientar este análisis es el estudio sobre lenguaje formular de Joseph Russo (1997). Para elaborar su propuesta de interpretación de la fórmula, Russo retoma las teorías de Albert Lord, discípulo de Parry, quien considera que el poeta opera con determinados patrones, los que le permiten generar nuevas frases por medio de la sustitución de palabras. Russo, aplicando un enfoque estructural al análisis del lenguaje formular, rescata el papel de las construcciones analógicas ya señalado por Parry y por Lord y postula la existencia de matrices sintáctico-métricas inherentes al hexámetro mismo. La clave de su propuesta reside en la localización de “word-types” con identidades gramaticales claras, cuya combinación permite la creación de nuevas frases a partir de un modelo ya existente.

En la estructura de la fórmula πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει (“la guerra compete a los hombres”), se distingue una parte movable -el sujeto- y una parte fija -el predicado-. En sus distintas variantes, la frase enuncia con carácter gnómico los ámbitos reservados a la actuación del hombre, ámbitos que varían según el sujeto que se asigna en cada caso a la fórmula: la guerra (πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει: *Il.* VI 492, XX 137), la palabra” (μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει: *Od.* I 358), el regreso a la patria (πομπή δ' ἄνδρεςσι μελήσει: *Od.* XI 352) y el arco (τόξον δ' ἄνδρεςσι μελήσει: *Od.* XXI 352).

La parte fija de la fórmula, la que se repite en forma idéntica en los cinco casos, se ubica en el cuarto *colon* del hexámetro, esto es, en la parte final del verso, conforme a esa tendencia -ya observada por Kirk- de reservar el fin del verso para las frases formularas.⁴

El estudio de los contextos en que se inserta la frase permite descubrir que la fórmula instala en sus variantes distintas parejas de oposiciones, a saber: hombre-mujer, hombre-dios, hombre noble-hombre de pueblo.

I. La primera aparición de la fórmula corresponde al canto VI de *Iliada*, cuando Héctor, antes de dirigirse al combate, ordena a Andrómaca volver a sus tareas domésticas y la exhorta a no afligirse por lo que el destino le depare en la batalla: “Pero ve a la casa y ocúpate de tus labores, el telar y la

⁴ Salvo en *Il.* XX 137, en el resto de los casos la frase continúa en el verso siguiente con el añadido del adjetivo πᾶσι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι “la guerra compete a todos los hombres (*Il.* XX 492-493). Clark (2004: 131) considera que los casos de encabalgamiento de una fórmula son usuales en Homero y por lo general no añaden nada sustancial a la oración, que se puede considerar completa en sí misma con lo expresado en el primer verso. Cita el ejemplo de los dos versos iniciales de *Iliada* (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε) en donde el adjetivo οὐλομένην, añadido por encabalgamiento, no resulta sustancial para la comprensión del primer verso.



rueca, y ordena a las criadas que se apliquen a la tarea. La guerra compete a todos los hombres que han nacido en Troya, y a mí sobre todo.” (*Il.* VI 490-494).⁵

Que la guerra compete a los hombres es una aseveración que en Homero no admite réplica. La guerra sirve a los fines de la moral agonal de la sociedad heroica ⁶ porque en la circunstancia pura y extrema del combate es cuando mejor se revela la valía de un héroe. Y los asuntos de la guerra - así lo aclara Héctor- están reservados a los varones. La fórmula instala la oposición varón-mujer, con una notoria diferenciación de los roles masculinos y femeninos.

En la sociedad homérica la esfera de acción de las mujeres está claramente restringida a engendrar y criar hijos, a supervisar las tareas domésticas, a controlar a las esclavas y a ejercitarse en el tejido, labor a la que se dedican inclusive las reinas, como Helena y Penélope. Sin embargo, el retrato de las mujeres en Homero es tan rico y complejo que la crítica, al examinar el rol femenino, plantea hipótesis encontradas: están, por un lado, quienes juzgan que en Homero las mujeres eran consideradas naturalmente inferiores a los hombres y estaban limitadas en sus funciones; y están, por otro, quienes postulan que la épica se centra casi exclusivamente en el lado positivo de la mujer y exalta su importancia en la sociedad (como se exalta, por ejemplo, la armonía marital de Héctor y Andrómaca y de Odiseo y Penélope). El concepto de género, en todo caso, constituye un elemento clave en la poesía épica griega y se estima que los poemas homéricos sientan las bases de una ideología de género que no sólo impregna el mundo de la Grecia arcaica sino también se extiende a la totalidad de la antigüedad clásica.⁷

II. La fórmula “La guerra compete a los hombres” aparece por segunda vez en forma idéntica en el canto XX de *Iliada*, cuando Posidón, en medio de la batalla entre aqueos y troyanos, rechaza la propuesta de Hera de que los dioses intervengan en el combate para socorrer a Aquiles: “¡Hera! No te irrites más de lo razonable; no es necesario. Ni yo querría que nosotros, que somos muy superiores, empujáramos a los demás dioses a la contienda. Vayamos ahora a sentarnos fuera de su paso en un lugar elevado, pues la guerra compete a los hombres.” (*Il.* XX 133-137)

⁵ Estos últimos cuatro versos que cierran el discurso de Héctor se repiten con leve variante en otros dos pasajes de *Odisea* (I 356-359 y XXI 350-353), en donde Telémaco ordena a su madre que se retire de la sala del palacio donde se reúnen los pretendientes. Leaf (1960: 293) estima que el contexto del canto VI de *Iliada* es el que mejor se adapta a los versos y que, si hubo copia, éste debió ser el pasaje original.

⁶ Od. XXIV 507: ἀνδρῶν μαρναμένων ἵνα τε κρινόνται ἄριστοι “el combate de hombres, donde se miden los más valientes”.

⁷ Foxhall (2009: 483 ss.).



A lo largo de *Iliada* y *Odisea* Homero enfatiza la distancia que separa a los mortales de los inmortales a través de numerosos contrastes: dioses y hombres difieren en constitución física (por las venas de los hombres corre sangre, por las de los dioses, icor), difieren en alimentación (la raza humana vive del pan; la divina, de ambrosía y néctar) y difieren en morada (las casas de los hombres son terrenas, las de los dioses, celestiales). Por encima de todo, dos cualidades marcan la superioridad absoluta de los dioses: su poder y su inmortalidad. Si en el contexto que analizamos Posidón sugiere que los dioses se mantengan como simples observadores de la contienda humana es porque, en definitiva, la guerra es concebida como una actividad privativa de la raza humana. La fórmula, por lo tanto, viene aquí a sustentar no la oposición hombre-mujer sino la oposición hombre-divinidad, y sirve para demostrar cómo el poeta, aun dentro de los límites impuestos por la dicción formular, puede moverse con cierta libertad y adaptar el mismo enunciado gnómico a un nuevo contexto.

III. La tercera aparición de la fórmula nos instala ya en la trama de *Odisea*. En el canto I Penélope se muestra afectada porque durante el banquete el aedo Femio canta el funesto retorno de Troya por parte de los dánaos. Cuando la reina le solicita que cambie el tema de su canto, Telémaco la exhorta a que se retire de la sala y retorne a sus labores femeninas. El discurso termina con estas sorprendentes palabras del joven a su madre:

“Que tu corazón y tu alma se resignen a escuchar el canto, pues Odiseo no fue el único que perdió allá en Troya la luz del regreso, muchos otros varones cayeron también. Pero ve a tu sala de nuevo, ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las criadas que se apliquen a la tarea. El hablar compete a todos los hombres, y sobre todo a mí, pues tengo el poder en esta casa.” (*Od.* I 353-359)

Los versos finales del discurso de Telémaco reproducen de un modo bastante fiel la parte final de la despedida de Héctor y Andrómaca en el canto VI de *Iliada*. Cabe preguntarse, entonces, si estas palabras un tanto autoritarias del joven hacia su madre obedecen a un cambio real que se ha operado en el hijo del rey ausente o responden a un mero mecanismo de repetición formular. Independientemente de cuál sea la respuesta, hay que admitir que en la sociedad homérica el uso de la palabra en ámbitos públicos era entendido como una prerrogativa del varón, y que la mujer quedaba excluida de participar en asambleas o consejos donde se tomaban las decisiones. La regla, sin embargo, conoce excepciones. En su estudio sobre la sociedad homérica, Raaflaub (1997: 640) examina el caso de las mujeres que detentan un poder mayor al usual, circunstancia atípica que



obedecería a diversas razones: Calipso y Circe pertenecen al mundo totalmente mágico de los apólogos; Arete, la esposa del rey Alcínoo, vive en una región que está a medio camino entre lo cotidiano y lo fantástico; y el caso de Helena, que tanto en Troya como en Esparta asume un papel destacado, puede ser explicado por su ascendencia divina. Pero la figura de Penélope se ajusta a la imagen ideal de esposa prudente y fiel, por eso en este contexto el discurso de su hijo –dice el poeta- la sorprende y, sin réplica alguna, vuelve a sus aposentos para seguir llorando al marido ausente. La fórmula, una vez más, ha sido utilizada para enfatizar la oposición varón-mujer en otro ámbito reservado exclusivamente a los hombres: el de la palabra.

Precisamente, si por boca de Telémaco el poeta recuerda que “la palabra compete a los hombres” es porque el saber hablar en público formaba parte del ideal de educación del joven noble: un hombre -dice Fénix a Aquiles- debe ser μύθων τε ῥητῆρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων “decidor de palabras y hacedor de hazañas” (*Il.* IX 443). Sucede que el hablar persuasivo es indispensable para que un jefe pueda imponer su plan en el consejo de nobles o en la asamblea. También -así el caso de Odiseo- para salir airoso en situaciones desventajosas o que entrañan peligro. En un análisis de los hechos de habla de *Odisea*, Todorov (1971: 29-48) advierte que en los personajes de este poema el habla bella está siempre ligada a un pensamiento apropiado y que existe una estrecha relación entre decir-pensar y decir-hacer. El dominio de la palabra, en definitiva, juega en el ideario heroico un rol tan preponderante como el valor en el combate.⁸

IV. La cuarta aparición de la frase corresponde a *Od.* XI 352, cuando Alcínoo, rey de Esqueria, exhorta a los nobles feacios a colaborar en la preparación de la partida de Odiseo a su patria:

“... que nuestro huésped, aunque esté deseoso de volver a la patria, se resigne a quedarse un día más, a fin de que le complete todos mis regalos. El regreso a la patria compete a todos los hombres, y sobre todo a mí pues tengo el poder en el pueblo.” (*Od.* XI 350-353)

Las reglas que regulan la hospitalidad establecen que antes de la partida del huésped el anfitrión debe obsequiarlo con presentes acordes a su condición social. Después de que Odiseo revela su identidad a los feacios (*Od.* IX 19 ss.) y de que embelesa a su auditorio con el extenso relato de sus aventuras, el rey Alcínoo se empeña en obsequiarlo cuantiosamente y en colaborar con su regreso. Su empeño se ve incrementado no sólo por el impacto que ha causado en su ánimo el saberse frente

⁸ *Il.* XVI 630-631: ἐν γὰρ χερσὶ τέλος πολέμου, ἐπέων δ' ἐνὶ βουλήϊ. “El triunfo del combate está en las manos; el de las palabras, en el consejo.”



al héroe que viene de combatir en Troya y de visitar las puertas mismas del Hades, sino también por haber albergado la transitoria esperanza de que tal héroe se convirtiera en su yerno. Pero hacer cuantiosos regalos y procurar los medios para que el huésped llegue a la patria no son tarea exclusiva del rey, tal como se desprende de este contexto, sino de todos los nobles de su corte.

Raaflaub (1997: 633 ss.) observa que la descripción que hace Homero de la sociedad homérica está dominada por la perspectiva de élite: los héroes forman una minoría selecta que se distingue del resto por nacimiento, riqueza y habilidades. La fórmula “el regreso a la patria compete a los hombres” asume aquí esa clara connotación de clase y subraya la diferencia que existe entre el hombre noble, que por tener recursos puede y debe colaborar con el rey, y el hombre de pueblo, a quien no competen estos asuntos.

V. La quinta y última aparición de la fórmula parece ser la más cuestionable por su grado de adecuación al contexto. Se trata del pasaje del canto XXI de *Odisea* en que se desarrolla la competencia del juego del arco propuesta por Odiseo. El plan urdido por el rey está a punto de cumplirse: Telémaco y el porquerizo Eumeo deben asegurar que durante el juego el arco llegue finalmente a manos de Odiseo. En ese momento, ante la polémica desatada en torno a la participación del mendigo, *Telémaco* despide a su madre y le ordena retirarse a sus habitaciones, reafirmando su lugar como señor de la casa:

“Madre mía, ninguno de los aqueos tiene más poder que yo para entregar el arco o negarlo a quien yo desee, entre cuantos gobiernan en la abrupta Ítaca o en las islas junto a Élide, criadora de caballos. Ninguno de estos podría forzarme contra mi voluntad, si deseara dar de una vez este arco al huésped para que se lo llevara. Pero ve a tu sala de nuevo y ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las criadas que se apliquen a la tarea. El arco compete a todos los hombres, y sobre todo a mí, pues tengo el poder en esta casa.”. (*Od.* XXI 344-353).

Si se entiende que el arco es una de las tantas armas de que se sirve un combatiente, de un modo general cabe afirmar que “el arco compete a los hombres”, pero sucede que por tradición, en el marco de los combates homéricos, el arco no es el arma que identifica a un guerrero señalado. Con el arco se combate de lejos, por lo tanto los arqueros no pueden ser equiparados a quienes, armados de lanza, afrontan la lucha cuerpo a cuerpo. En *Iliada* el arco es considerado un arma impropia de un guerrero mayor. La prueba más patente de esta jerarquía se halla en el discurso con que



Diomedes increpa a Paris, en donde el calificativo de “arquero” encabeza la serie de denuestos: τοξότα λωβητήρ κέρα ἀγλαὲ παρθενοπίπα “¡Arquero, miserable, vanidoso por tus rizos, mirón de doncellas!” (Il. XI 385). Y si bien Odiseo consuma la venganza contra los pretendientes con arco y flechas, West (1990: 107) llama la atención sobre el hecho de que en *Iliada* Odiseo no usa el arco para combatir y que en *Odisea* sus armas habituales son la lanza y la espada. Todo induce a pensar que en este contexto la oposición hombre-mujer que quiere enfatizar el discurso de Telémaco con la mención del arco no se sustenta en una descripción avalada por los poemas, y que la elección del sustantivo τόξον como sujeto de la fórmula parece responder más a una tendencia mecánica que a una necesidad del contenido.

El examen de los respectivos contextos en que se inserta la fórmula nos ha permitido deslindar las oposiciones operantes en cada caso: varón/mujer, hombre/dios, noble/plebeyo, lo que se explica por esa inclinación propia del pensamiento arcaico a proceder a través de contrastes. Queda claro que la definición gnómica de lo inherente al hombre concentró la atención del poeta. Para determinar ese tema el poeta recurrió a un recurso que ya le estaba dado por la tradición oral: la repetición formular. Una sentencia razonable como “la guerra compete a los hombres” fue empleada con variantes en otros contextos para ir determinando lo que a juicio del poeta entraba en el universo masculino: no sólo la guerra, sino también la palabra, el regreso a la patria y el uso del arco. Esta variación viene a confirmar que a pesar de su naturaleza formulaica la dicción épica era flexible y adaptable, pero pone de relieve un aspecto que no pasa inadvertido al lector atento: las variaciones de la fórmula no resultaron plenamente pertinentes en todos los contextos. Y sin embargo, analizar la mayor o menor fortuna con que Homero adaptó la frase no debería convertirse en una cuestión primordial. Nunca debería perderse de vista que, al menos para los primeros auditorios griegos, el canto épico perduró como una larga y placentera sucesión de versos, sustentada en fórmulas tan numerosas y familiares, que la mayor o menor adecuación al contexto quedó probablemente relegada a un plano secundario.

Bibliografía

- Clark, Matthew (2004). “Formulas, metre and type-scenes”. En Fowler, Robert (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge University Press, pp. 117-138.
- Edwards, Mark W. (1997). “Homeric style and oral poetics”. En Morris, Ian and Powell, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden - New York - Köln: Brill, pp. 261-283.



- Foxhall, Lin (2009). "Gender". En Raaflaub, Kurt - Wees, Hans van. *A Companion to Archaic Greece*. United Kingdom: Blackwell Publishing, pp. 483-507.
- Kirk, G. S. (1985). *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós.
- Raaflaub, Kurt A. (1997) "Homeric Society". En Morris, Ian and Powell, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden - New York - Köln: Brill, pp. 624-648.
- Russo, Joseph (1997). "The Formula". Morris, Ian and Powell, Barry (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden - New York - Köln: Brill, pp. 238-260.
- Sacks, Richard (1987). *The traditional phrase in Homer*. Leiden - New York - Köln: Brill.
- Todorov, Tzvetan (1971). "Conocimiento del habla". En Barthes, Rolan *et al.* *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires: CEAL, pp. 29-48.
- West, Stephanie (1990). Commentary to books I-IV. En Heubeck, Alfred *et al.* *A Commentary on Homer's Odyssey*. Oxford University Press, vol. I.



Testimonios épicos sobre la guerra de Arauco: un discurso crítico a la conquista de Chile en el siglo XVI.

María Gabriela Huidobro Salazar

Universidad Andrés Bello

Las crónicas, relaciones de méritos y documentos epistolares son las fuentes escritas más comunes para el conocimiento del descubrimiento y conquista española de América durante el siglo XVI. Sin embargo, para el caso de Chile y de la guerra de Arauco, junto con estos testimonios debemos considerar un corpus de poemas épicos en el que los españoles narraron este proceso a partir de sus propias vivencias. Estas obras son *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (Madrid, 1569-1589), *Arauco Domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), *Cuarta y Quinta parte de La Araucana* de Diego de Santisteban y Osorio (1598), *Purén Indómito* de Diego Arias de Saavedra (1603) y el poema anónimo *Las Guerras de Chile* (1610).

El desarrollo temprano de este género en el contexto de la guerra de Arauco no parece casual. El carácter periférico de este conflicto, su incierto desenlace, así como el arrojo, la tenacidad y la violencia con que se desarrolló desde un comienzo, debieron inspirar en sus testigos una perspectiva de asombro, que bien pudo diferir de las experiencias obtenidas en otras latitudes del continente.

En Arauco, lo desconocido se fundía con el peligro, y los riesgos que la conquista supuso, debieron generar la idea de que en ella participaban guerreros de extraordinaria capacidad y que se vivían episodios de inusitada violencia. Estas singulares condiciones debieron sugerir la necesidad de que los orígenes de Chile fueran inmortalizados a través de un género literario específico, que no sólo diera cuenta de los hechos acontecidos en los confines del imperio hispano, sino que también les reconociera un valor excepcional.

La épica, precisamente, servía a estos propósitos. A lo largo de la tradición occidental, se había constituido por excelencia, en el género destinado a cantar aventuras, proezas y el



valor de los héroes que las hacían posibles. Por eso, en un contexto como el de la guerra entre españoles y araucanos, este género debió parecer el medio adecuado para representar este conflicto, dando así continuidad a una larga tradición literaria, que en el contexto del Siglo de Oro hispano, podía revitalizarse.

De este modo, los acontecimientos no sólo fueron expuestos para su testificación, sino que fueron valorados desde la subjetividad y el asombro de los poetas, quienes recurrieron a las técnicas y códigos de la épica –especialmente grecorromana-, para comprender los sucesos que acontecieron en el sur de Chile. Evocando las hazañas del mundo antiguo y recurriendo al modelo que las epopeyas clásicas ofrecían, los autores españoles realizaron un ejercicio de apropiación del discurso épico, pero para conferirle al mismo tiempo, una nueva significación conforme a las circunstancias de la conquista de Chile. Así, el discurso que subyace a estas obras, deja ver una perspectiva de sus autores tan particular como la guerra misma que cantaron.

Por una parte, los cinco poetas partieron de una fe, de un compromiso político y de una cosmovisión en común. En este sentido, toda vez que en sus versos se asoma su adhesión a la empresa de expansión hispánica y de evangelización cristiana, los recursos utilizados evocan especialmente a la epopeya virgiliana. Así se comprueba en la configuración de diversas técnicas y tópicos –como el de las tormentas, los sueños y visiones proféticas-, que sirvieron a la universalización de espacios y de conflictos, ampliando la relevancia histórica e ideológica de la guerra de Arauco.

Sin embargo, en el conjunto de estos poemas podemos distinguir paralelamente dos líneas discursivas. Una de ellas, representada en *Arauco Domado* y *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, consagra o legitima los hechos de conquista a partir del ideal evangelizador del imperio hispánico. La otra línea, por el contrario, adopta en ocasiones, una perspectiva crítica que distingue y opone los ideales de conquista frente a la corrupción de los hechos mismos. Dentro de esta última línea podemos considerar a *La Araucana* de Ercilla, a *Purén Indómito* de Diego Arias y al poema *Las Guerras de Chile*.



La Araucana, principalmente, ha sido objeto de revisiones y debates en razón de la exaltación del bando enemigo y de las críticas sobre algunos excesos cometidos por los españoles, tendencia que luego se reforzaría en *Purén Indómito* y *Las Guerras de Chile*. Se trata de una perspectiva que podría resultar poco consecuente con los principios de la causa imperial, pero que analizada a la luz de las propuestas de Bartolomé de Las Casas o de Francisco de Vitoria, formaría parte de una tendencia que abogó por la humanidad de los indígenas y por la universalidad de ciertos derechos, valores y principios.

El discurso inaugurado por Ercilla y continuado por los poetas de fines de siglo, no cuestiona la empresa imperial o la misión cristiana en sus fundamentos teóricos. Lo que los autores hicieron objeto de crítica, fueron los abusos y la violencia dentro de un proceso histórico del que fueron testigos y partícipes como conquistadores o habitantes en Chile. Después de todo, los tres poetas participaron de la guerra de Arauco en sus periodos críticos. Ercilla arribó a Chile en 1557, como parte de las tropas de García Hurtado de Mendoza, nombrado gobernador para acabar con el levantamiento indígena que había dado muerte a Pedro de Valdivia. El poeta fue testigo, entonces, de la determinación y arrojo de los araucanos a las órdenes del legendario cacique Caupolicán, quien logró generar una prolongada inestabilidad de los dominios españoles al sur de Chile.

Por su parte, los autores de *Purén Indómito* y *Las Guerras de Chile* fueron testigos de uno de los momentos más duros para los españoles, iniciado con el levantamiento conocido como el desastre de Curalaba: en 1598, los araucanos dieron muerte al gobernador Martín García Oñez de Loyola, iniciando la recuperación de las tierras al sur del Biobío y asolando las ciudades españolas allí fundadas. Estos poemas ofrecen un crudo testimonio del caos y la violencia vivida entonces, junto con una reflexión sobre las causas de tal fenómeno, que no se explicarían tanto por la superioridad indígena, cuanto por la codicia, la soberbia y los abusos cometidos por los soldados y colonos españoles.

Esta segunda línea se caracteriza, entonces, por una perspectiva que alejaría a los poemas del carácter apologético e idealizador que podría suponerse para la epopeya clásica, asociada al modelo virgiliano. Así, para dar forma a este nuevo discurso, distante de la voz



representativa del imperio, los poetas españoles parecen haber recurrido al modelo de la epopeya histórica, inaugurada por Lucano, que pudo haberles ofrecido los recursos y técnicas adecuadas para construir una imagen crítica de la conquista de Chile.

En estos poemas es posible apreciar el conocimiento de los autores sobre la obra de Lucano, no sólo porque evocan a personajes y escenas de *Farsalia*, sino porque parecen haber hecho uso de su modelo para cargar de sentido a las acciones que cantaron. Los vínculos entre *Farsalia* y las obras poéticas sobre Arauco se hacen evidentes cuando se las analiza a la luz de las características que distinguen al poema de Lucano, como la obra fundadora de lo que David Quint denomina *tradición de la épica de la derrota*.

Lucano, reconocido como un claro infractor de las leyes tradicionales del género épico, ha inspirado diversos debates que nacen de la contradictoria apariencia de su *Farsalia*. Entre otros aspectos, se ha discutido largamente sobre la calidad histórica o poética de esta obra, problemática de la que igualmente han sido objeto los poemas sobre Arauco. La historiografía chilena ha recogido el testimonio de estas obras como fuentes válidas para el conocimiento histórico del siglo XVI. Investigadores de renombre, como Diego Barros Arana y José Toribio Medina, en el siglo XIX, llegaron a considerar la obra de Ercilla y de sus sucesores, como importantes documentos de carácter histórico, más allá de los evidentes pasajes de ficción y la calidad poética que se cuela en sus versos.

En otros ámbitos, el vínculo entre el modelo de Lucano y los poetas de Arauco se asoma también en el marco de aparentes paradojas que los definirían como parte de la tradición de la épica de la derrota. La primera de ellas es la escasa presencia de la máquina sobrenatural. Tanto *Farsalia* como las obras hispanas, son poemas sin dioses, cuya intervención sobre el devenir humano parece requerida por la definición clásica del género. En el caso de *Farsalia*, esta ausencia poseería un motivo que Lucano bien expresa cuando lamenta la violencia fratricida de los romanos, cuyos sufrimientos sólo podían ser motivo de sus propias pasiones, y no de la voluntad divina: “Para nosotros sin duda no existen los dioses: si los siglos son arrebatados por el ciego azar, mentimos al decir que reina Júpiter.



¿Contemplará desde lo alto del cielo las matanzas de Tesalia, teniendo los rayos en la mano? (...) Ningún dios se preocupa de los asuntos mortales” (*Ph.* VII, 445 y ss)

Lo mismo podría interpretarse para el caso de *La Araucana*, *Purén indómito* y *Las Guerras de Chile*, donde la divinidad no interviene directamente, más que sobre algunos episodios milagrosos, de cuyo testimonio los poetas no se hacen responsables. Ercilla ofrece una explicación que podría asemejarse a la que Lucano señalaba: *Si los hombres no veen milagros tantos / como se vieron en la edad pasada / es causa haber agora pocos santos / y estar la ley cristiana autorizada* (*L.A.*, IX, 1, 1-4).

Con todo, algunos pasajes, especialmente de *Purén Indómito* y *Las Guerras de Chile*, dieron espacio al relato de fenómenos maravillosos, que podrían atribuirse a una intervención divina o mariana. Todos son relatados en circunstancias similares: su motivo es el sitio de una ciudad española, cuyos habitantes sufren hambre y sed tras días o meses de asedio. Se trata de circunstancias que también forman parte del testimonio de las crónicas, como las de Diego de Rosales (V, 10-12) y Alonso de Ovalle (VI, 15-16). Los cronistas, sin embargo, suelen alabar el valor y la tenacidad con la que los españoles resistieron, prácticamente hasta morir, los ataques indígenas.

Purén Indómito (XI, 70-82; XIII, 6-7; XXII, 61-70) y *Las Guerras de Chile* (X, 83-102) recurren, en cambio, a la clásica fórmula *deus ex machina* para dar solución a tales conflictos. La desesperación de los españoles los llevaría a reunirse en alguna capilla o a sacar en procesión la imagen de la Virgen, para rogarle el perdón de sus pecados y solicitar su intervención. El desenlace es también el mismo: el cielo se oscurece, relámpagos y truenos anuncian una tempestad y la lluvia cae sobre la ciudad. Los españoles llenan cántaros con agua y agradecen el milagro, mientras los indígenas huyen a refugiarse.

La fe española lograba así vencer en último momento a la superstición indígena, recordando el ideal que debería imperar en la acción de los conquistadores. Los poemas manifiestan la percepción de una dicotomía entre los ideales y la realidad histórica. A fines del siglo XVI, Arauco no debió parecer una tierra de héroes, pero ante la necesidad de que lo épico perviviera, al menos como un referente moral, el elemento de lo maravilloso



inserto en los milagros, habría permitido a los poetas, suplir tal carencia, evocando los ideales que debían constituir un referente para la conquista.

La elección de un conflicto que se lamenta es, después de todo, una segunda paradoja que los poemas sobre Arauco comparten con *Farsalia*. Lucano había dejado de lado los temas elogiados, para escribir sobre la guerra civil, un conflicto que él mismo calificó de *scelus nefandum*, porque implicaba derramar la sangre de familiares y habría de conducir a la imposición de una tiranía. Lejos de celebrar la victoria de César, Lucano empatizó con el bando de los vencidos, aunque tampoco halló entre ellos a un héroe para su obra. En *Farsalia*, los protagonismos se diluyen, y la atención del narrador oscila entre personajes tan diversos e imperfectos como César, Pompeyo y Catón. El poema de Lucano media entre el heroísmo y el crimen, y aunque da espacio a la descripción de sacrificios ejemplares, asoma también una perspectiva crítica que denuncia los horrores de la guerra. El caso de los poemas hispanos no resulta distinto. En *La Araucana*, el protagonismo es disputado por caciques como Lautaro, Galvarino y Caupolicán, o por Pedro de Valdivia y García Hurtado. Pero ninguno de ellos protagoniza la totalidad de la obra, y sus retratos varían entre el arquetipo de lo ejemplar, de lo heroico y de lo trágico.

Purén Indómito y *Las Guerras de Chile* ofrecen casos aun más paradigmáticos. En ambas obras se anuncia la llegada de Francisco de Quiñones para acabar con el levantamiento de indígenas como Pelantaro y Anganamón, cuyo heroísmo se confunde con actitudes bárbaras, casi salvajes. Pero las gestas de Quiñones se quedan al nivel del porvenir y no alcanzan a constituir el motivo del canto de estos poetas.

Tanto *Farsalia* como las obras que pudieron continuar esta tradición de la derrota, se constituyen así en epopeyas sin héroes. Aunque parezca paradójico, mantienen su calificación épica por contraposición: aun contraviniendo ciertos cánones tradicionales, lo hacen en la medida en que se basan en ellos para definirse de un modo antitético. *Farsalia* se estructuró, a fin de cuentas, en base a su oposición a la tradición virgiliana, caracterizada por su intención política tendiente a legitimar y glorificar al gobierno de Augusto. La definición y análisis de *Farsalia* no suponen, por lo tanto, una caracterización que se queda



en el mismo poema de Lucano. Tal como explica Emanuele Narducci, Lucano acaba realizando una *aemulatio* virgiliana a través de una técnica antifrástica, que niega conscientemente el discurso de la *Eneida*.

La lectura comparada de ambos poemas da cuenta, en primer lugar, de claras diferencias estilísticas, que podrían replicarse en un análisis paralelo entre la poesía clasicista de Camoens, por ejemplo, y las obras épicas sobre Arauco. La *Eneida* y *Os Lusíadas* ordenan su argumento en un sentido teleológico: cada acontecimiento adquiere sentido en relación a la misión de Eneas y de Vasco de Gama, o al futuro de Roma y de Portugal. En la narración prima una sucesión lógica de los acontecimientos, que se ordenan en torno a la acción de un protagonista y que se cargan de tópicos y símbolos mitológicos.

En *Farsalia*, en *Purén Indómito* y en *Las Guerras de Chile*, destaca en cambio la fragmentación del argumento, que en *La Araucana* se evidencia también desde su Segunda Parte. Dispuesta en diversos escenarios y en torno a distintos personajes, la trama de estas obras no mantiene unidad ni vincula las partes en relación a un *telos* definido. Destaca en ellas su estrategia de disyunción narrativa y su fragmentación episódica, que se centra en cada momento por separado y que da cuenta de la preferencia de los poetas en las partes sobre el todo. La representación de la guerra ofrece una visión presentista, construida con un realismo expresivo que permite al narrador describir vívidamente cada detalle, incluso los más crudos. Isaías Lerner habla de la “brutalidad descriptiva” de Lucano, epíteto que calza igualmente en los casos de *Purén Indómito* y *Las Guerras de Chile*, que detallan con dura precisión la violencia implícita en los enfrentamientos y saqueos.

Después de todo, en los poemas épicos de la derrota, no hay victoria triunfal y el relato no alcanza el motivo de la celebración. En su lectura queda la impresión de que la guerra no se justifica, sino que se lamenta. La deliberada deformación de la estructura épica clásica en estas obras, se explicaría finalmente por la cosmovisión de los poetas, que se desengañan de los propósitos ideales de la guerra que relatan.



La misma factualidad histórica de estos poemas, que remueve a los dioses olímpicos o a la Providencia cristiana de la trama, también podría explicarse desde esta perspectiva. Lucano, Ercilla, Arias y el anónimo autor de *Las Guerras de Chile*, apelan constantemente a los caprichos de la Fortuna, cuya dinámica se disuelve en el mismo acontecer. Aunque las causas sean lícitas, como la defensa de la República en *Farsalia*, o la expansión del cristianismo por Arauco, la guerra en sí, corrompida en su rutina, parece haber perdido su sentido trascendente o su teleología significativa.

Por eso, también su desenlace pierde relevancia y el último canto de cada obra se cierra para dejar la sensación de un *non finito*, porque la historia de los vencedores pasa a ser una historia que es fruto del azar. Tal como Lucano dejó a César luchando en Egipto, Ercilla abandona su travesía por el sur de Chile, para reflexionar en el último canto, sobre las ideas de la guerra justa. En *Purén indómito*, la trama culmina con las primeras arremetidas de Quiñones contra los araucanos, sin proyectar un desenlace definitivo, y en *Las Guerras de Chile*, el lector se queda en medio de un diálogo en el que los indígenas lamentan la decadencia de su presente, oprimidos por los abusos de los encomenderos. El destino no estaría cerrado ni sería irreversible, y así, la épica de la derrota no opone un final equitativo a la épica clásica, porque simplemente, no propone un fin claro.

Se trata de una representación de la guerra que debió inspirarse en las propias vivencias de estos poetas. Más allá de la distancia temporal entre Lucano y los autores españoles, las circunstancias históricas debieron generar en ellos la percepción de una vida inestable, inasible e incierta. La épica de la derrota insiste en que el vencedor no tiene más dominio sobre la historia que el vencido, porque a ninguno cabe un rol definitivo.

Ni *Farsalia*, ni *La Araucana*, *Purén Indómito* o *Las Guerras de Chile* fueron, en cada uno de sus contextos, los primeros poemas épicos en representar un mundo escindido por una trágica violencia, pero sí parecen haber sido los primeros en conferir a tal representación, un tono explícito de denuncia. Sus autores no sólo parecen reportar una cierta crisis, sino que también habrían intentado provocar una reacción frente a ella.



De este modo, defendiendo aún la causa imperial –romana o cristiana -, los poetas evocaron constantemente los principios que Eneas personificaba, y que Valdivia, Quiñones o los capitanes españoles debían también encarnar, pero para distinguirlos por oposición frente a la realización histórica del proceso de conquista.

Lo épico pervivió, entonces, en los escenarios de guerra, pero sólo en gestas de excepción y en un discurso crítico que hacía de éstas, un referente moral. Por eso, los pocos pasajes que se escapan del escenario histórico para incorporar el elemento mágico o milagroso, parecen una solución para promover el sentimiento de admiración tan propio del género épico, supliendo así la carencia de acciones heroicas.

De esta manera, los poetas del siglo XVI pudieron recurrir aún al perenne valor de los clásicos, sobre todo a Virgilio y Lucano, no sólo por razones de estilo, sino por el sentido que pretendían otorgar a la historia que cantaron. El modelo de la *Eneida* y de *Farsalia* no es comprensible sólo como un recurso formal. Ellos constituyeron el lente a través del cual los poetas hispanos pudieron apreciar sus experiencias y darlas a conocer a quienes se habían educado en el mismo lenguaje universal de la tradición clásica.

La épica constituyó, por lo tanto, el género adecuado para cantar la historia de la guerra de Arauco en el siglo XVI, precisamente porque no impuso artificialmente los modelos tradicionales de sus obras clásicas, sino porque fue objeto de la apropiación de los poetas, que a partir de sus técnicas y categorías, dotaron de sentido y de valor a un conflicto que, por sus particulares condiciones históricas merecía, desde su perspectiva, un reconocimiento universal.

Bibliografía

Anónimo (1996), *La Guerra de Chile*. Santiago, Edición crítica de Mario Rodríguez Fernández, Universidad de Chile.

Arias de Saavedra, Diego (1984), *Purén Indómito*. Santiago, Biblioteca Nacional.



- Carbonetto, Arturo (1988), *La poesia latina: storia e antología*. Firenze, La nuova Italia.
- Castro, María Dolores / Zapata, Almudena (2009), “Tópicos épicos de cuño virgiliano en el *Arauco Domado* de Pedro de Oña”, en Arcos, Trinidad / Fernández López, José / Moya del Baño, Francisca (Ed.), *‘Pectora mulcet’*. *Estudios de Retórica y oratoria Latinas*, pp. 277-289, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Cristóbal, Vicente (1995), “De *La Eneida* a *La Araucana*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 9, pp. 67-101, UCM.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de (2002), *La Araucana*. Madrid, Editorial Cátedra, 3ª Edición. Edición de Isaías Lerner, de la publicación de Madrid, 1597.
- Gorman, Vanessa (2001), “Lucan’s Epic ‘Aristeia’ and the Hero of the *Bellum Civile*”, *The Classical Journal*, 96, 3, pp. 263-290.
- Lagos, Ramona, “El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*”. *Cuadernos Americanos*, UNAM, 40, 1985, pp. 157-191.
- Lucano (2001), *Farsalia*. Madrid, Editorial Gredos. Trad. Antonio Holgado.
- Narducci, Emanuele (2002), *Lucano: un’ epica contro l’imperio*, Roma, Laterza.
- Nicolopoulos, James (2000), *The poetics of empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Pastor, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1983.
- Quint, David (1993), *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, New Jersey, Princeton University Press.
- Vega, María Victoria (1991), *Huellas de la épica clásica y renacentista italiana en la Araucana de Ercilla*, Miami, Ediciones Universal.
- Vilá i Tomás, Lara (2001), *Épica e imperio: imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Virgilio (2000), *La Eneida*. Madrid, Editorial Gredos. Trad. Javier de Echave-Sustaeta



El mito de la Atlántida (*Tim.21a7-27b6/Crit.108c6 y ss.*) como épica promotora de la *paideia* platónica.

Rodrigo Illarraga

UBA

1. Introducción

Dentro del amplio espectro de temáticas que se desprenden del extenso *corpus* platónico un tema de singular oscuridad ha sido tradicionalmente el que se adentra en lo que se denomina como el mito de la Atlántida (de aquí en adelante, **MA**). Presente en el *Timeo* entre la recapitulación del discurso *perì politeias* del día anterior al presente dramático y los desarrollos cosmológicos que ocuparan la sección principal del diálogo, y siendo figura central de la parte conclusa del incompleto *Critias*, el **MA** logra cobrar un protagonismo singular dentro de lo que la estilometría moderna y la clasificación helenística tradicional ha identificado como la última trilogía de Platón, compuesta por los dos mencionados diálogos y el hipotético *Hermócrates*¹.

El eje de la cuestión surge, específicamente, por la pregunta acerca del modo de aproximación que debe ser realizado a la hora de embarcarse en la lectura del mito, problemática genética de la que se desprenden una serie de preguntas coadyuvadas: ¿cuál es la relevancia filosófica de **MA**? ¿cuál es su lugar con respecto a otras obras del *corpus* que tratan cuestiones lindantes?, y más importante ¿cómo se debe leer el **MA**?

Este último interrogante es de larguísima data, remontándose a los inicios de la exégesis sobre la filosofía platónica. Herencia de uno de los diálogos en donde se enmarca -el *Timeo*- el tópico ha sido abordado tradicionalmente con dos interpretaciones antitéticas: una literal (**L**) y una metafórica (**M**). Como bien se deduce, el abordaje (**L**) comprende la historia relatada como un suceso histórico, recuperado por Platón a fin de ejemplificar sus planteos, respondiendo, según la dinámica del diálogo, al pedido de Sócrates por ver su ciudad en acción. El (**M**) propone, a grandes razgos, que el **MA** es un constructo platónico que tiene como fin adecuarse a lo

¹ Para una organización clásica estilométrica ver GUTHRIE, W.K.C. (1975), *A History of Greek Philosophy. Vol IV: Plato, The Man and his Dialogues: Earlier Period*, London: Cambridge University Press, pp. 41-42. Para una actualización de la clasificación tradicional ver THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica y THESLEFF, H. (1989), *Platonic Chronology, Phronesis*, Vol. 34, No.1. Cf. estas posturas con la crítica a la estilometría en HOWLAND, J. (1991) Re-reading Plato: The Problem of Platonic Chronology, *Phoenix*, Vol. 45, No.3. Sobre la inconclusa trilogía *Timeo-Critias-Hermócrates*, sus posibles objetivos y el lugar de los personajes ver LAMPERT, L., PLANEAUX, C. (1998), Who's Who in Plato's "Timaeus-Critias" and Why, *The Review of Metaphysics*, Vol. 52, No.1, pp. 87-125



indagado en el discurso *peri politeas* que lo antecede, sin ningún tipo de asiento material. Los estudios signados por la interpretación (L), según nos informa Proclo en su *Comentario sobre el Timeo*, fueron inaugurados por los primeros académicos, en particular Crantor, discípulo de Jenócrates, y continuada por ciertas ramas helenísticas y presente aún en el neoplatonismo. Actualmente, las posturas (L) identifican la destrucción de la isla de Tera con la de la Atenas descrita en el MA; entre los pocos estudiosos que adscribieron en el siglo XX a esta corriente cabe mencionar a Andrews².

(M), por otro lado, ha sido la línea de lectura que sin lugar a dudas se ha mostrado más fértil a lo largo del siglo pasado y en los últimos años. Por nombrar en orden cronológico un pequeño extracto del extenso número de investigadores que se han apropiado de esta interpretación, desde muchos ámbitos y modos de abordaje diferentes, podemos mencionar a Taylor, Cornford, Hackforth, Voegelin, Brumbaugh, Rosenmeyer, Brisson, Gill, Laplace, Pradeau, Lampert, Planeaux, Morgan y Costa³.

No obstante el nutrido grupo de investigaciones al que nos hemos referido, ciertos aspectos especialmente llamativos no han sido indagados con suficiente profundidad, posiblemente en parte por las lecturas problematicistas y unitarias que signaron gran parte de los estudios platónicos del siglo XX. Sin embargo, en las últimas décadas, y en particular los últimos años, los estudios integrales de diferente corte (coherentistas, dramatólogos, intertextuales) han cobrado fuerza, aportando lecturas renovadas que buscan comprender los distintos nexos entre los distintos diálogos que componen al *corpus platonicum*⁴. Es dentro de esta corriente que se adscribe este trabajo: en una línea de lectura (M) de corte intertextual e integral, nuestro

2 ANDREWS, P.B.S (1967), Larger than Africa and Asia?, *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 14, No.1, pp. 76-79

3 TAYLOR, A.E. (1927.), *A Commentary on Plato's Timaeus*, London: Oxford University Press, CORNFORD, F. (1997 [1935]), *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, HACKFORTH, R. (1944), The Story of Atlantis: It's Purpose and It's Moral, *The Classical Review*, Vol. 58, No.1, VOEGELIN, E. (1947), Plato's Egyptian Myth, *The Journal of Politics*, Vol. 9, No. 3, pp. 307-324, BRUMBAUGH, R. (1948), Note on the Numbers in Plato's Critias, *Classical Philology*, Vol. 43, No. 1, pp. 40-42, ROSENMEYER, T.G. (1956), Plato's Atlantis Myth: Timaeus or Critias, *Phoenix*, Vol. 10, No.4, pp.163-172, BRISSON, L. (1970), De la philosophie politique à l'epopée. Le Critias de Platon, *RMM*, Vol. 1, No. 75, pp.402-438, GILL, C. (1977), The Genre of the Atlantis Story, *Classical Philology*, Vol. 72, No. 4, pp. 287, GILL, C. (1979), Plato and Politics: The Critias and the Politicus, *Phronesis*, Vol. 24, No.2, pp. 148-167, GILL, C. (1979), Plato's Atlantis story and the birth of fiction, *Philosophy and Literature*, Vol. 1, No. 3, pp.64-78, LAPLACE, M. (1984), Le Critias de Platon, ou l'ellipse d'une epopee, *Hermes*, Vol. 112, No.3, pp. 377-382, PRADEAU, J.F. (1997), La physiologie politique du Critias de Platon, *Phronesis*, Vol.42, No.3, pp.317-323, LAMPERT, L., PLANEAUX, C. (1998), Who's Who in Plato's "Timaeus-Critias" and Why, *The Review of Metaphysics*, Vol. 52, No.1, pp. 87-125, MORGAN, K. (1998), Designer History: Plato's Atlantis Story and Fourth-Century Ideology, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 118, pp.101-118

4 Un trabajo que aporta interesantes elementos intertextuales para el MA en MORGAN, *op.cit*



objetivo es mostrar que el **MA**, antes que una construcción que responde al contexto inmediato del *Timeo-Critias* es una construcción poético-épica que adscribe a las pautas de composición literaria que se encuentran en los libros II y III de *República*.

2. El *status* del mito de la Atlántida (MA)

¿Cuál es el lugar del **MA** en la filosofía platónica? Esta pregunta, desestimada por miradas ingenuas que tomaban al **MA** como un mero relato anecdótico, ha revivido en las últimas dos décadas en una serie de estudios notables que han dimensionado con éxito ciertas problemáticas que del tópico se suscitan.

Sin temor a exagerar, el **MA** ocupa un lugar único en el *corpus platonicum*. Sí bien Platón es afecto a la redacción de mitos alegóricos como ejercicio teórico a fin de explicar o aclarar cuestiones particularmente complejas, lo cierto es que el **MA** cobra una importancia capital por dos razones fundamentales: la primera, que la historia se autonomiza de cualquier contexto estanco y circunscripto (tal es el caso del **MA** en el *Timeo*) para lograr un asiento particular: el *Critias*; la segunda, que el género de redacción se atiene a lo que hoy categorizamos como épica.

Ahondemos resumidamente esta la última cuestión. Platón, a la hora de hablar de lo que hoy denominamos épica, prácticamente no recurre al término griego que designa al género (*Cf. Rep. III, 393a4; 386c3*). En particular, ubica a Homero como creador de relatos (*mythos*), siendo la característica central de su obra el estar redactada en prosa, a diferencia de la lírica y la tragedia (*Cf. Rep.II.379a5-379a9*)

Independientemente de la denominación que Platón otorgue al género, el **MA** tiene una amplia serie de puntos de contacto con la épica homérica. Laplace, recuperando investigaciones de Rosenmeyer y Brisson⁵, anota como argumentos la analogía entre la Atlántida y los Feacios de Homero, el motivo de la guerra entre dos pueblos, uno griego y otro bárbaro y la declaración de que el relato de Solón habría sobrepasado al de Homero, entre múltiples paralelos menores. Esta rica identificación deja abierta desde una arista diferente el problema de la razón del **MA**, la pregunta por la riqueza filosófica del texto.

Kathryn Morgan ha propuesto que la historia del *Timeo* y del *Critias* funje de ejemplo de la Noble Mentira, la estrategia discursivo-pedagógica que Platón esboza en el libro III de

⁵ LAPLACE, op.cit., indagando en la idea del **MA** como épica, tesis ya sostenida por ROSENMEYER, op.cit y por BRISSON, op.cit



República (Cf. *Rep.* III.389b2 y ss.) . El **MA**, bajo la Noble Mentira, no sería sino una mentira que encubre, tras hechos falsos, verdades filosóficas útiles para el correcto desarrollo de la sociedad. Según la autora, estas verdades se corresponden con las ideas políticas de Platón, transportadas así a una Atenas pretérita⁶. En cierto sentido, Laplace mantiene una línea que tiene contactos con esta hipótesis: su análisis concluye en identificar la figura de Solón (el relator original del **MA**) con la de un poeta/legislador ideal⁷. Costa, por su parte, comparte esta última interpretación:

“En *Timeo* se busca trasladar a la realidad "a los ciudadanos y la ciudad" descriptos en la *República* e insertarlos en la histórica Atenas primigenia para verlos "armonizar" con ella; aunque si esta historia no llegara a ser apropiada -aclara—, se buscará otra en su lugar. Por eso, que la historia de la Atlántida sea digna de crédito depende, allí, de que quien la transmite sepa imitar correctamente. Algo que Solón cumple a la perfección.”⁸

Parece, entonces, haber cierto consenso en torno a la idea de que el **MA** está íntimamente relacionado con distintos elementos de *República* y que estos elementos son, puntualmente, aquellos que tocan a cuestiones político-sociales.

Compartimos, bajo esta perspectiva de lectura, lo dicho por Pradeau:

“[sc. El **MA**] supone una revisión de la doctrina política a la luz de la cosmología y la antropología que es expuesta en el *Timeo*. Constituye un proyecto de carácter exhaustivo que, apartir de los elementos resultantes de la explicación cosmologica, define la naturaleza de las cosas humanas y políticas. Los mismos modelos explicativos y herramientas de análisis se conservan. Esto significa que la reflexión política que es eje del *Critias* se centra en la posibilidad de establecer un equilibrio dinámico entre el dominio de las cosas humanas y mortales”⁹

a lo que podemos sumar lo expuesto por Johansen

“La historia [sc. de la Atlántida narrada en el *Timeo-Critias*] aporta un ejemplo práctico de cómo la virtud, entendida según las líneas de *República*, podría prevalecer en el mundo incluso en las circunstancias más adversas”¹⁰

“... He mantenido que el objetivo del *Timeo-Critias* es contar una historia (*story*) sobre las hazañas de hombres de hombres virtuosos de una forma que la *República* aprobaría. La narración (*story*) es una historia ficcional en el sentido que los eventos particulares revisados están adecuados como una suerte de verdad sobre los dioses humanos y sus recompensas, del mismo modo que las historias que nosotros contamos sobre los dioses están hechas

6 MORGAN, op.cit.

7 LAPLACE, op.cit

8 COSTA, I. (2007), *Creso y Solón en el Espejo de la Atlántida Platónica*, *Synthesis*, Argentina: UNLP, Vol.14, pp. 84-85

9 PRADEAU, op.cit

10 JOHANSEN, T. (2006), *Plato's Natural Philosophy. A study of the Timaeus-Critias*, New York: Cambridge University Press



de acuerdo a nuestra propia concepción de los dioses"¹¹

El panorama que hemos configurado demuestra así que, entre los autores que siguen lecturas intertextuales del *corpus* -esto es, lecturas que no aborden los diálogos como unidades cerradas-, existe cierto consenso en la existencia de conexiones entre el **MA** y diferentes elementos expuestos en *República*.

Notablemente, Johansen anota lo que consideramos el mejor acercamiento a la cuestión: el **MA** se atiene a lo que la *República* mantiene como forma de narración. No obstante, su atención se centra en el libro X, en las críticas y admoniciones hechas a las artes imitativas, poesía incluida. Por otro lado, a la hora de abordar la misma interacción *República* - *Timeo-Critias*, Morgan, como hemos dicho, hace foco en la Mentira Noble.

Así, ambos autores, llamativamente, parecen dejar de lado lo que consideramos el elemento central que habilita un análisis articulado de ambos diálogos, propuesta que constituye la hipótesis de este trabajo.

4. Las críticas y normas de *República* II-III y el mito de la Atlántida (MA)

En *República*, Platón establece las normas para una poesía épica que resulte beneficiosa para la *paideia* de la ciudad ideal. La educación, según se lee en *Rep.*II.376e2 y ss., depende en gran medida del canal poético, método de transmisión de valores y principios: la narración de historias interpela al sujeto desde su infancia, moldeando su alma (*psykhe*). A fin de alcanzar este objetivo, Platón establece un argumento compuesto por dos elementos consecutivos: en primer lugar, realiza una crítica a la poesía tradicional (marcando así un modelo de poesía nueva); en segundo lugar, establece un modelo de conformación moral del personaje literario diferente al que se desprende de la poesía homérica, conformando una nueva censura a la épica tradicional.

Desde nuestra óptica, en vistas de las múltiples conexiones ya mencionadas entre el *Timeo-Critias* y la *República*, y teniendo en cuenta el carácter épico del **MA** que han mantenido los autores ya mencionados, existen apoyaturas textuales sólidas para sostener que el **MA** no está escrito solo como ejemplo de lo expuesto en *República* X y del modelo cívico de *República* /*Timeo* (*Rep.* II-V; *Tim.*17c1-19b1), sino que también constituye un primer caso arquetípico de la correcta composición de la poesía según los criterios citos en *República* II-III.

¹¹ *Ibidem*, p.35



A fin de obtener mayor claridad, hemos dispuesto la evidencia textual detallada y minuciosamente ordenada en el Anexo.

Como hemos dicho, Platón agrupa sus aportes para una poética adecuada para su ciudad ideal en torno a dos grupos. En el primero de estos conjuntos, Platón sostiene que el error de Homero y Hesíodo, entre otros, ha sido contar mentiras sobre los dioses y sobre su descendencia. Abstrayendo, dos son las mentiras principales posibles de ser identificadas: que los dioses causan maldades, y que los dioses cambian de forma. Las dos situaciones, en la filosofía platónica, son imposibles. La primera, ya que por lo que se denomina intelectualismo de corte socrático, el mal es realizado por desconocimiento del bien, y por ende el dios sería causa de maldad por ignorancia, poniendo de manifiesto una imperfección que no es propia de lo divino. La segunda es impensable debido a que lo perfecto es imposible que se transforme en algo mejor, y no tendría necesidad ni sentido transformarse en algo peor siendo lo mejor.

El segundo de los conjuntos de críticas identifica como error aquellos elementos literarios que conducen al sujeto a un actuar poco adecuado para la conformación de una sociedad funcional de acuerdo a los criterios platónicos. Dos son, nuevamente, los elementos criticados.

En primer lugar, Platón critica la forma de describir la muerte y el Hades realizada por Homero: según él, la oscura descripción que se realiza de estos dos tópicos lleva al miedo a la muerte y así, a la cobardía. Esta característica es la antítesis de uno de los principales requisitos para los protectores de la ciudad ideal -los guardianes (*fulakes*)-: la valentía (*andreia*)

En segundo lugar, amonesta a los poetas por describir cómo los héroes y los dioses carecen de autosuficiencia. Las lamentaciones frente a la muerte de compañeros o amigos, dice Platón, no hacen otra cosa que incentivar la dependencia. En la misma línea, pero ahora poniendo énfasis en el autodominio -el tópico socrático de la *enkrateia*-, se critica la imagen de personajes sucumbiendo a diferentes tipos de placeres.

Como se puede observar en el Anexo, el MA se circunscribe a todos los puntos dictados por las propuestas platónicas, ya sea incluyendo en la narración explícitamente pasajes que respondan a las directrices establecidas, ya obviando aquellos modos y formas que fueron criticados extensamente.



Destacando los puntos más evidentes, en esta narración de corte épico podemos observar que¹²:

- (i) los dioses actúan guiados por la razón, sin generar disputas ni rispideces entre ellos
- (ii) los dioses no son causa de males para los hombres, sino de bienes
- (iii) los hombres encomiables son guiados por la virtud, la verdad, la piedad, la mesura y la valentía (ver B., especialmente)
- (iv) los actos reprochables son aquellos que son movidos por la codicia y la falta de juicio, demostrando falta de autocontrol
- (v) no hay ninguna descripción de la vida ultraterrena, ni del Hades, ni de las desgracias de la muerte (típicas de la épica)
- (vi) no hay alusión a ningún tipo de exceso, ya de parte de los dioses, ya de parte de los hombres (nuevamente, típicos de la épica)

5. Conclusión

Explícito el soporte textual para nuestra hipótesis, creemos que existe evidencia suficiente como para habilitar una conexión entre la crítica a la poesía tradicional de *República* II-III y el MA. Las directivas que Platón dispuso en *República* son, independientemente de su profundidad y alcance filosófico, fáciles de poner en práctica y comprenden, más allá de la frondosidad con la que son descritas, un programa económico: la poesía tiene que describir personajes ideales que se atengan a los preceptos ético-sociales platónicos, a fin de fungir de figuras modélicas para los receptores del discurso plasmado.

En este sentido, como hemos visto, el MA se ajusta perfectamente al objetivo planteado por Platón. Su narración, siendo una puesta en palabras explícita del modelo esbozado en el discurso *peri politeias* del comienzo del *Timeo*, responde implícitamente al modelo pedagógico que es necesario para la configuración de esta sociedad de corte platónico.

¿Que alcances puede tener esta lectura? En un novísimo artículo publicado en la revista brasilera *Dissertatio* hemos esbozado el concepto de “estadio basal del pensamiento político platónico”¹³. Con esta término hemos hecho referencia a la existencia de un común denominador perviviente a lo largo de la obra de Platón respecto a las cuestiones organizativas ético-sociales. Según lo expuesto, la ventaja de nuestra clave interpretativa reside en la fácil compatibilización entre las referencias intertextuales, la cronología absoluta de los diálogos y su cronología dramática. Para resumir estas cuestiones cabe ahora mencionar que el programa

12 Los puntos de contacto enunciados fueron diagramados en torno a un cuadro comparativo extenso, mostrando vis a vis las similitudes enunciadas. Por razones editoriales referidas a la extensión del presente artículo el enunciado diagrama no ha sido reproducido. Frente a cualquier duda con respecto a este material no dude en contactarse con el autor.

13 ILLARRAGA (2011), Una lectura integral de República y el Timeo de Platón. Sobre la posibilidad de un estadio basal del pensamiento político platónico, *Dissertatio*, Vol. 33, pp. 247-274



cívico de *República* II-V se encuentra aludido, de diverso modo, parcial o completamente, en otras fuentes de la época, externas al *corpus platonicum* (entre otros, *Asambleistas* de Aristófanes, fragmentos y testimonios de Aristipo en *Memorabilia* de Jenofonte, *Busiris* de Isócrates), e internas a él (notablemente, el *Timeo-Critias*). Aproximaciones anteriores han intentado compatibilizar estos nexos con uniones entre la cronología dramática y la absoluta, obteniendo articulaciones artificiosas y difíciles de sostener. Nuestra clave sostiene que las conexiones no responden a un plan textual, sino que tienen como causa la continuidad de las concepciones platónicas con respecto a las temáticas políticas.

Siguiendo esta línea, creemos que la conexión destacada en este trabajo -esto es, la unión entre las normas de composición de *República* II-III y el **MA**- aporta a demostrar que existe, independientemente del lugar textual en donde se encuentre, continuidades en el pensamiento político de Platón, inextricablemente ligado al ético-pedagógico.

Así, la crítica a la épica tradicional y la propuesta de una nueva poesía épica, en vistas de un ordenamiento social que responda a criterios filosóficos, resalta el sentido y función del **MA**, otorgándole un lugar autónomo y singular que tiene fuerte correlato con las teorizaciones ético-políticas de *República* y con las cosmológicas del *Timeo*. De esta forma, se evidencia que el **MA** no constituye un fenómeno aislado, anecdótico o de mero carácter anticuarista, sino que se encuentra en una línea de pensamiento cívico y pedagógico que se mantiene constante durante, al menos, la composición de dos diálogos cronológicamente distantes: la *República* y el *Timeo*.

Bibliografía

Traducciones:

BLOOM, A. (1968) *The Republic of Plato*, New York: Basic Books.

CAMPBELL, M.A., JOWETT, B., (1894), *Plato's Republic*, Cambridge: Cambridge University Press.

CORNFORD, F. (1997), *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

MÁRSICO, C., DIVENOSA, M., (2005), *República*, Buenos Aires: Losada.

LAMB, W.R.M (1925), *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 9, London: Harvard University Press.

LISI, F., (1992), *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, Madrid: Gredos.

SHOREY, P. (1937), *The Republic of Plato*, Oxford: Oxford University Press.



Texto griego:

ADAM, J. (1902) *The Republic of Plato*, Cambridge: Cambridge University Press.

BURNET, I. (1900-1907) *Platonis Opera*, London: Oxford University Press.

CAMPBELL, L., JOWETT, B., (1984), *Plato's Republic*, Cambridge: Cambridge University Press.

CORNFORD, F. (1997), *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

SHOREY, P. (1937), *The Republic of Plato*, Oxford: Oxford University Press.

TAYLOR, A.E. (1927.), *A Commentary on Plato's Timaeus*, London: Oxford University Press

Bibliografía secundaria:

ANDREWS, P.B.S (1967), Larger than Africa and Asia?, *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 14, No.1, pp. 76-79

BRISSON, L. (1970), De la philosophie politique à l' épopée. Le Critias de Platon, *RMM*, Vol. 1, No. 75, pp.402-438

BRUMBAUGH, R. (1948), Note on the Numbers in Plato's Critias, *Classical Philology*, Vol. 43, No. 1, pp. 40-42

CORNFORD, F. (1997 [1935]), *Plato's Cosmology, The Timaeus of Plato*, Indianapolis: Hackett Publishing Company

CORLETT, A. (2005), *Interpreting Plato's Dialogues*, Las Vegas: Parmenides

ILLARRAGA (2011), An Integral Reading of Plato's Republic and Timaeus. About the Possibility of a Basal Stage in Platonic Political Thought, *Dissertatio*, No. 33, Brasil: UFPel, pp. 247-254

COSTA, I. (2007), Cresos y Solón en el Espejo de la Atlántida Platónica, *Synthesis*, Argentina: UNLP, Vol.14, pp.71-89

GILL, C. (1977), The Genre of the Atlantis Story, *Classical Philology*, Vol. 72, No. 4, pp. 287

GILL, C. (1979), Plato and Politics: The Critias and the Politicus, *Phronesis*, Vol, 24, No.2, pp. 148-167

GILL, C. (1979), Plato's Atlantis story and the birth of fiction, *Philosophy and Literature*, Vol. 1, No. 3, pp.64-78

GUTHRIE, W.K.C. (1975), *A History of Greek Philosophy. Vol IV: Plato, The Man and his Dialogues: Earlier Period*, London: Cambridge University Press

HOWLAND, J. (1991) Re-reading Plato: The Problem of Platonic Chronology, *Phoenix*, Vol. 45, No.3



- ILLARRAGA (2011), Una lectura integral de República y el Timeo de Platón. Sobre la posibilidad de un estadio basal del pensamiento político platónico, *Dissertatio*, Vol. 33, pp. 247-274
- JOHANSEN, T. (2006), *Plato's Natural Philosophy. A study of the Timaeus-Critias*, New York:Cambridge University Press
- MORGAN, K. (1998), Designer History: Plato's Atlantis Story and Fourth-Century Ideology, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 118, pp.101-118
- LAMPERT, L., PLANEAUX, C. (1998), Who's Who in Plato's "Timaeus-Critias" and Why, *The Review of Metaphysics*, Vol. 52, No.1, pp. 87-125
- LAPLACE, M. (1984), Le Critias de Platon, ou l'ellipse d'une epepee, *Hermes*, Vol. 112, No.3, pp. 377-382
- PRADEAU, J.F. (1997), La physiologie politique du Critias de Platon, *Phronesis*, Vol.42, No.3, pp.317-323
- ROSENMEYER, T.G. (1956), Plato's Atlantis Myth: Timaeus or Critias, *Phoenix*, Vol. 10, No.4, pp.163-172
- TAYLOR, A.E. (1928), *A Commentary on Plato's Timaeus*, London: Oxford University Press
- THESLEFF, H. (1982), *Studies in Platonic Chronology*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica
- THESLEFF, H. (1989), Platonic Chronology, *Phronesis*, Vol. 34, No.1
- VOEGELIN, E. (1947), Plato's Egyptian Myth, *The Journal of Politics*, Vol. 9, No. 3, pp. 307-324
- ZUCKERT, C. (2010), *Plato's Philosopher, The Coherence of Dialogues*, Chicago and London: The University of Chicago Press



Espacio ritual en Homero y los vestigios de la religión griega en la Edad de Bronce

Cecilia Jaime

Universidad Nacional Autónoma de México

I. Introducción

El presente trabajo se enfoca en un aspecto fundamental de la épica griega: la religión. Principalmente me centraré en dos aspectos relevantes: el espacio sagrado y su conformación y, el ritual. Mi objetivo es demostrar que en la épica homérica, pese a sus arcaísmos, podemos encontrar vestigios de la religión griega de la Edad de Bronce minoica y micénica; para demostrarlo echaré mano tanto del vocabulario religioso para ciertos rituales como el sacrificio y para el espacio sagrado, como de el análisis iconográfico de algunos anillos-sellos de oro micénicos.

Ahora, para un mejor desarrollo, este trabajo se presentará en tres partes fundamentales a saber: en primer lugar se explicita la noción de ritual, los elementos que lo conforman y, entre ellos, la sacralización del espacio, para después, explicar cómo se consigue esa deshomogeneización del espacio profano para convertirlo en sagrado, lo que se ejemplifica con fragmentos de la obra de Homero y con imágenes de los anillos ya mencionados; en tercer lugar me ocuparé del vocabulario específico y las referencias que todos estos elementos mantienen con la religión de la Edad de Bronce. Cabe señalar aquí que la religión griega está definida, según el lugar y el periodo, por la esfera de influencia de la lengua y la literatura griegas por lo que será verdaderamente tangible sólo hasta los siglos IX y VIII d. C. Por lo tanto para convenir en la civilización considerada micénica entenderemos aquélla desarrollada antes del 1200 a. C., posterior a esa fecha estaremos hablando ya de cultura y religión propiamente griega.

Walter Burkert señala, ante la interrogante de si es lícito hablar de una pluralidad de religiones griegas, –a la luz de los datos arqueológicos, literarios y epigráficos–, que esta posibilidad queda descartada debido a cuatro aspectos bien significativos: el vínculo común que representa el uso de la lengua griega, la cultura literaria también común desde el siglo VIII; la existencia de santuarios con significado panhelénico (Delfos y Olimpia) y el desarrollo del típico estilo del arte figurativo.

Hasta aquí sirva para explicar el objetivo y la estructura del presente trabajo así como la datación a muy grandes rasgos de la Edad de Bronce y la época arcaica.



II. Lo sagrado

Empecemos pues por explicar que existen dos modos de habitar en el mundo, uno que podemos denominar 'trascendente', que permanece alejado de la realidad cotidiana, y otro, 'no trascendente', que se explica mediante la realidad inmediata. A éste lo denominamos 'racional'. Mircea Eliade explica que lo sagrado, es decir, lo considerado 'trascendente' y lo profano o 'racional' representan estas dos modalidades de estar en el mundo (Eliade, 1983: 21) y, a su vez, de concebir el espacio. Ahora, ¿cómo sabemos que un espacio es ya sagrado, cuándo se deshomogeiniza del espacio circundante, es decir, cuándo se da esa ruptura? Kattia Chinchilla (2000) explica que un espacio se 'carga' de contenido numinoso o sagrado cuando ha sido escenario de una hierofanía, es decir una manifestación de lo sagrado, pues esta distinción transfigura el lugar al haber acontecido una demostración extraordinaria de una realidad que no pertenece a este mundo. Entonces, aquel espacio profano pasa a ser espacio sagrado, noción que implica la idea de repetición de la hierofanía primordial. Es entonces cuando un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo* (Eliade, 1983). y el espacio permanece aislado del espacio profano circundante, lo que puede verificarse mediante una delimitación virtual, un cercado o el umbral como tránsito entre lo interior y lo exterior. Esta hierofanía no sólo modifica la 'situación' del espacio otorgándole una cualidad sacra, sino que también garantiza y legitima dicha sacralidad asegurando su persistencia mediante rituales de construcción. En la épica homérica hay mención a varios espacios considerados sagrados: el altar, un lugar elevado que puede ser una cumbre o una montaña, la cueva, la morada de los dioses, la casa, el palacio, el templo y el santuario.

III. El encuentro del hombre con lo sagrado.

¿Cuándo acontece una hierofanía, cómo nos damos cuenta de que hemos presenciado esa demostración extraordinaria de una realidad que no pertenece a este mundo?

La epifanía o aparición de la divinidad en la religión minoica se da durante la danza. Podemos encontrar una representación de ella en el anillo de oro micénico llamado "De Isópata" en el que la divinidad aparece desde lo alto.

En la primera imagen (Fig. 1) de un anillo, cuatro mujeres con traje de fiesta ejecutan entre flores que brotan una danza de figuras cambiantes inclinándose o levantando las manos. Pero, por encima de las manos extendidas hacia arriba, aparece una figura mucho más pequeña, vestida de manera diferente, que parece flotar en el aire. En la segunda imagen (Fig. 2), de un anillo procedente de Cnosos, vemos que, junto a un árbol-santuario y a un poste clavado en el suelo, una figura evidentemente masculina desciende de lo alto al encuentro de una mujer erguida que le saluda. (Cf. Burkert, 2007: 58).

Iconográficamente, observaremos en varias figuras de 'adorantes' las manos levantadas, este gesto epifánico,



indicará la presencia de una divinidad; en otros casos esta presencia será aún más evidente mediante la inclusión de un pájaro o una serpiente, pero estos símbolos los encontraremos sólo en santuarios domésticos, nunca en recintos elevados y formarán parte de la iconografía de las estatuas femeninas. En la figura 3, la conocida “Diosa de las serpientes” se conjugan ambos elementos iconográficos pues un pájaro está posado sobre su cabeza y sostiene una serpiente¹ en cada mano.



Fig. 1 Cnosos (Isópata). Anillo con representación ritual. S. XV a. C., Museo de Heracleion.



Fig. 2 Sello de oro minoico (Cnosos). 1500 a. C.

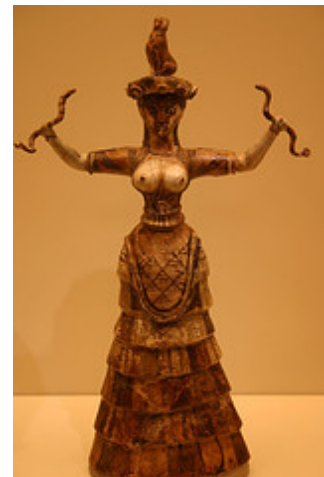


Fig. 3 Diosa de las serpientes. 1600-1450 a.c . Museo Arqueológico de Heraklion. Creta.

IV. La relación de hombre con la divinidad. El ritual y la ofrenda.

Ahora, debemos reconocer que el ser humano, sobre todo en las sociedades arcaicas, necesitaba interactuar con la esfera sagrada, por tanto el ritual aparece como un medio de comunicación con lo sagrado y como el elemento que yuxtapone ambas realidades. Este ritual, en términos generales, necesitaba cubrir ciertos requerimientos para llevarse a cabo, por ejemplo: la repetición cada vez que las circunstancias que lo ocasionan se reproducían, el conocimiento de los participantes tanto de la forma de realización como de la secuencia de eventos; el cambio de naturaleza o deshomogeneización del espacio en el que se lleva a cabo y su dimensión colectiva.

Uno de los rituales fundamentales en la religión griega es el sacrificio. Las descripciones más completas de dicho ritual aparecen en Homero y, una vez fijados en la épica, se mantuvieron durante varios siglos.

La representación iconográfica más completa de un sacrificio aparece en el sarcófago de Hagia Triada (Fig. 4 a y b):

1 La serpiente, en el ámbito minoico, aparece como guardiana de la casa.



Junto a un árbol-santuario se yergue una doble hacha, sobre la que está posado un pájaro; delante se encuentra un altar, que una sacerdotisa, con el traje ritual de piel de animal, toca con ambas manos como en el acto de bendecir; sobre el altar están pintados una jarra de libación y una cesta con frutas o panes, alusiones a las ofrendas preliminares que se brindan en el altar. Detrás de la sacerdotisa, yace sobre una mesa un toro recién sacrificado, cuya sangre mana de su garganta al interior de un recipiente. Un flautista acompaña la ceremonia con un instrumento estridente; detrás de él, avanza una procesión de cinco mujeres en actitud ceremonial. (Burkert, 2007: 53)

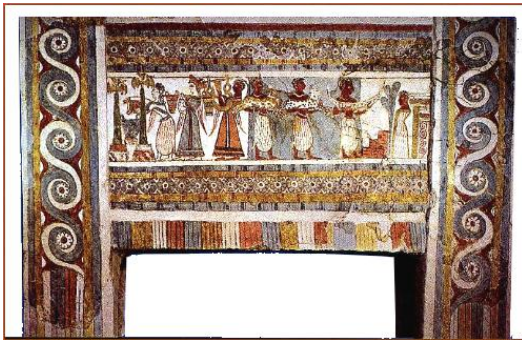


Fig. 4 a. Izq. b. der. Arte minoico. Hagia Triada. Sarcófago. Hacia 1450-1400. Museo de Heracleion. b) Detalle de las dos caras.



Édouard Placés clasifica el sacrificio en dos grandes clases: aquellos dedicados a los dioses celestes u olímpicos y los dedicados a los dioses ctónicos. Esta división es muy clara en el empleo de vocabulario específico tanto para las víctimas, el tipo de altar, el verbo utilizado y la conformación del templo. El mismo autor ofrece un análisis de los límites de la interpretación de cada uno de los vocablos. Por ejemplo menciona cinco verbos utilizados para referir un sacrificio: **qu/ein** es el término general para cualquier tipo de sacrificio y se usa sin distinción, sin embargo indica estrictamente las partes quemadas del animal, para las partes no quemadas que servían de comida para la comunidad se utiliza **i9ereu/ein**. Ahora, los sacrificios que se hacen a los dioses ctónicos no incluyen la posibilidad de comer porciones del animal, sino que todo es quemado como ofrenda para el dios, de modo que se utiliza el verbo **o9lokautei=n** que significa 'quemar enteramente' y, finalmente, si el animal se degüella para ser ofrecido se utiliza **sfa/zein** y, más generalmente, **e0nagi/zein** 'sacrificar en honor de un semidios'. Veamos un ejemplo muy ilustrativo de ritual en la *Iliada*, I, 449-476 que refiere la hecatombe en honor de Apolo:

Ἦς εἰπὼν ἐν χερσὶ τίθει, δ δὲ δέξατο χαίρων
παῖδα φίλην· τοῖ δ' ὄκα θεῶ **ἱερὴν ἑκατόμβην**
ἐξεΐης ἔστησαν ἐϋδμητον περὶ **βωμόν**,
χερνίψαντο δ' ἔπειτα καὶ **οὐλοχύτας** ἀνέλοντο. 1.450
τοῖσιν δὲ Χρύσης μεγάλ' **εὔχετο** χεῖρας ἀνασχών·
κλυθὶ μευ ἀργυρότοξ', δς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας
Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιο τε ἴφι ἀνάσσεις·
ἦ μὲν δὴ ποτ' ἐμεῦ πάρος ἔκλυες εὐξαμένοιο,

Tras hablar así, la puso en sus manos y él acogió alegre a su hija. Con ligeresa la sacra hecatombe en honor del dios colocaron seguidamente en torno del bien edificado altar y se lavaron las manos y cogieron los granos de cebada majada. Crises oró en alta voz, con los brazos extendidos a lo alto. “¡Óyeme, oh tú, el de argénteo arco, que proteges Crisa y la muy divina Cila, y sobre Tenedos imperas con tu fuerza. Ya una vez antes escuchaste mi



τίμησας μὲν ἐμέ, μέγα δ' ἵψαο λαὸν Ἀχαιῶν· 1.455
ἦ δ' ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήνηνον ἐέλδωρ·
ἦδη νῦν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἄμυνον.
ᾠς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.
αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' εὗξαντο καὶ οὐλοχύτας προβάλλοντο,
αὐέρυσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαζαν καὶ ἔδειραν, 1.460
μηρούς τ' ἐξέταμον κατὰ τε κνίσῃ ἐκάλυψαν
δίπτυχα ποιήσαντες, ἐπ' αὐτῶν δ' ὠμοθέτησαν·
καῖε δ' ἐπὶ σχίζῃς ὁ γέρον, ἐπὶ δ' αἶθοπα οἶνον
λεῖβε· νέοι δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπώβολα χερσίν.
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρε κήη καὶ σπλάγγνα πάσαντο, 1.465
μίστυλλον τ' ἄρα τᾶλλα καὶ ἀμφ' ὀβελοῖσιν ἔπειραν,
ᾧπτησάν τε περιφραδέως, ἐρύσαντό τε πάντα.
αὐτὰρ ἐπεὶ παύσαντο πόνου τετύκοντό τε δαῖτα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέυετο δαιτὸς εἴσης.
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο, 1.470
κοῦροι μὲν κρητῆρας ἐπεστέγναντο ποτοῖο,
νώμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν·
οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο
καλὸν ἀεῖδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων. 1.475

plegarias, y a mí me honraste e inflingiste un grave castigo a la hueste de los aqueos. También ahora cúmpleme este otro deseo: aparta ya de los dánaos el ignominioso estrago.”

Así habló en su plegaria, y le escuchó Febo Apolo.

Tras elevar la súplica y espolvorear granos de cebada majada, primero echaron atrás las testudes, las degollaron y desollaron, despiezaron los muslos y los cubrieron con grasa formando una doble capa y encima pusieron trozos de carne cruda. El anciano los asaba sobre unos leños, mientras rutilante vino vertía; a un lado unos jóvenes asian asadores de cinco puntas. Tras consumirse ambos muslos al fuego y catar las vísceras trincharon el resto y lo ensartaron en brochetas, lo asaron cuidadosamente y retiraron todo del fuego.

Una vez terminada la faena y dispuesto el banquete, participaron del festín, y nadie careció de equitativa porción. Después de saciar el apetito de bebida y de comida los muchachos colmaron crateras de bebida que repartieron entre todos tras ofrendar las primicias en copas.

Todo el día estuvieron propiciando al dios con cantos y danzas los muchachos de los aqueos entonando un peán en el que celebraban al protector; y éste se recreaba la mente al oírlo.

Tr. E. Crespo

La secuencia del ritual descrito por Homero es la siguiente:

- Ulises conduce a la hija de Crises en barco, junto con la víctima sacrificial. En cuanto llega ante Crises, presenta a la víctima en el altar y habla con Crises.
- Crises toma a la víctima sacrificial. (ἱερὴν ἑκατόμβην)
- Ambos la colocan en el altar. (βωμόν)
- Se lavan las manos.
- Toman los granos de cebada². (οὐλοχύτας)
- Levanta su súplica. En voz alta y con los brazos extendidos hacia lo alto. (εὐχόμενος)
- Espolvorea los granos de cebada. (οὐλοχύτας προβάλλοντο)
- Degüellan y desollan a la víctima. (ἔσφαζαν καὶ ἔδειραν)
- Despiezan los muslos y los cubren con grasa (ésta es la porción del animal que se quema completamente en honor del dios), encima ponen trozos de carne cruda y ponen todo sobre el fuego.
- Se consumen los muslos.

2 Sobre el significado de los granos de cebada, presentes en varias descripciones de rituales, hay varias teorías, Paul Mazon señala que sin duda tienen la misma función purificadora del agua lustral con la que se rocía también a la víctima antes de inmolarla, mientras que para Yerkes la ceremonia de granos de cebada representa una sobrevivencia de la época en que los primeros frutos de la cosecha eran restituidos a la tierra a fin de que el ciclo de la vida no fuera interrumpido. Cf. Mazon, Paul, (1937) *L'Iliada*, t. I, París, p. 45, n. 1, citado a través de Place.



- El resto lo ensartan en brochetas, lo asan y retiran del fuego.
- Disponen el banquete y participan del festín.
- Comen y beben.
- Ofrendan las primicias del vino mezclado en crateras, luego reparten.
- Propician al dios con cantos y danzas. (οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο)
- Entonan un peán. (παιήονα)

Esta secuencia nos permite ver que la danza es un elemento fundamental del rito y ésta es una característica primordial de la religión cretense. En otro pasaje de la misma *Iliada*, cuando se hace la descripción del escudo Aquiles (XVIII, 591) (fig. 5), se hace referencia a una plaza para la danza en Cnoso, construida por Dédalo para Ariadna (Burkert, 2007: 50), y los anillos-sellos de oro muestran frecuentemente figuras danzantes, sobre todo mujeres.



Fig. 5 (a, b y c) a) Diagrama de los dibujos basado en: Willcock, Malcolm M., *A Companion to the Iliad*, University of Chicago Press, Chicago, 1976. b) Reconstrucción del escudo. c) Detalle de la representación de la danza.

Pasaje en que se describe muy detalladamente una danza:

οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
ἐνθα μὲν ἠῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι
ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὰς ἔχοντες.
τῶν δ' αἱ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας 18.595

El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dedalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las



εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
καί ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτ' ἐ μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι
ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν 18.600
ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος
τερπόμενοι·
δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς

munecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argéteos tahalies.

Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros. Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile, recreándose, y dos acrobatas a través de ellos, como preludeo de la fiesta, hacían volteretas en medio.

Tr. E. Crespo

También podemos encontrar pistas de baile en torno a las tumbas circulares (*tholoi*) en Creta, lo que evidencia que las tumbas eran centros culturales para la comunidad (Burkert, 2007: 48). La explicación que Burkert ha dado para el emplazamiento de dichas pistas es que la danza en recintos de muertos renueva la voluntad de vivir. Con el período palacial, las tumbas irán perdiendo importancia para dar paso a los centros rituales del culto en altura.



Fig. 6 Estatuillas rituales de arcilla. (1350 aC-1300aC). - Yacimiento de Paleokastro - este de Creta- Museo Arqueológico de Heracleion



Fig. 7 Arte minoico. Cnosos. Bailadora. Hacia el 1500. Museo de Heracleon.



Fig. 8 Acróbata. 1600-1500 a.C . Museo Arqueológico de Heraklion. Creta.

Estas tres imágenes de la civilización cretense, dan cuenta de la relevancia de la danza en el ritual. La primera (fig. 6) muestra a tres mujeres que bailan con las muñecas entrelazadas en torno a otra mujer que toca la lira, la siguiente (fig. 7) es la muy conocida “bailadora”, un fresco cretense que representa a una mujer, en actitud festiva, realizando una danza. La posición de sus brazos lo delatan. La tercera, (fig. 8) es una escultura que representa a un acróbata en plena realización de su acto.

Asimismo hay vestigios arqueológicos que delatan la existencia de ritos culturales que incluían la danza bajo el árbol durante la cual podía aparecer la divinidad, por lo que el posterior culto al pilar o al árbol debe



entenderse como indicador de un lugar sagrado y no como dios en sí. Esto da lugar a la hipótesis de que una parte importante de la vida religiosa se desarrollaba al aire libre.

Otro elemento a considerar dentro del ritual de sacrificio es el altar en el que se lleva a cabo, para Édouard Places las características del altar dependerán, obviamente, del dios al que se ofrece el acto y considera tres diferentes altares: el primero utilizado para los dioses olímpicos llamado *bwmo/j*, el segundo más bajo para dioses ctónicos: *e0sxa/ra* y, el tercero, también para dioses ctónicos: el foso *bo/qroj*. Vemos que también aquí contamos con un vocabulario específico y que los dos últimos altares permite el paso directo de la sangre de la víctima sacrificial al subsuelo pues el sacrificio estaba dedicado a dioses ctónicos, sin embargo en Homero, como en la Edad de Bronce, no existe esta especificidad de significado y función, sino que “el recinto sagrado se caracteriza por la presencia de altares de diversos tipos: algunos pequeños, otros portátiles con forma bicónica o grandes construcciones, elaboradas con cuidado, a veces estucadas y decoradas con cuernos” (Burkert, 2007: 51) y nunca se utilizan para encender el fuego que consumirá a la víctima sacrificial y asará las porciones dispuestas para la comunidad, sino que en él se depositan ofrendas y se hacen oraciones.

Pero la ofrenda no necesariamente debe ser animal, encontramos también ofrendas no sangrantes como miel, aceite, leche o frutas. El verbo que se utiliza para referir una libación es *spe/ndein* y puede ser usado un ríton como recipiente, mismo que se dejará en el santuario. Podemos encontrar también mesas de libaciones elaboradas con piedra o con terracota con un hueco al centro que permitía el libre flujo del líquido.

V. El vocabulario como guía.

Hemos visto hasta ahora que sí existen límites de interpretación en el vocabulario religioso y que esta terminología ayuda a la comprensión de los rituales y la concepción religiosa debido a la carga semántica que adquiere una misma raíz al ser empleada en distintas formas, sin embargo, el vocabulario que refiere específicamente al santuario –dicho de manera general– no mantiene el mismo nivel de especificidad que hemos visto por ejemplo, en cada verbo utilizado para el acto del sacrificio.

El siguiente fragmento de la *Iliada* (VI, 88 y ss.) muestra varios vocablos que utiliza Homero para referir un espacio sagrado.

οἷζασα κληῖδι θύρας **ιεροῖο δόμοιο**
πέπλον, ὅς οἱ δοκέει χαριέστατος ἠδὲ μέγιστος 6.90
εἶναι ἐνὶ **μεγάλῳ** καὶ οἱ πολὺ φίλτατος αὐτῆ,
θεῖναι Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠϋκόμοιο,
καὶ οἱ ὑποσχέσθαι δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ **νηῶ**
ἦνις ἠκέστας ἱερευσέμεν, αἶ κ' ἐλεήσει

en el **templo** de la ojizarca Atenea en lo alto de la ciudadela, y que abriendo con la llave las puertas de la **sagrada morada** el manto que le parezca el más amable y el mayor en el **palacio** y con mucho el máspreciado para ella deposite sobre las rodillas de Atenea, de hermosos cabellos, y le prometa doce terneras en su **templo**



ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα, 6.95
ὥς κεν Τυδέος υἱὸν ἀπόσχη Ἴλιου ἱρής
ἄγριον αἰχμητὴν κρατερὸν μῆστωρα φόβοιο,
ὄν δὴ ἐγὼ κάρτιστον Ἀχαιῶν φημι γενέσθαι.

sacrificar, añojas y no sometidas a aguijada, para ver si se apiada de la ciudad, y de las esposas de los troyanos y sus tiernos hijos, y así aparta de la sacra Ilio al hijo de Tideo, ese feroz lancero, esforzado instigador de la huida, del que yo afirmo que es el más violento de los aqueos.

Al leer el fragmento sabemos que estos cuatro vocablos están refiriéndose al mismo lugar, el templo de Atenea. Homero utiliza más frecuentemente el vocablo *nho/j* para referirse a un templo o santuario, sin embargo a este y a los otros tres vocablos vistos en el fragmento anterior, debe añadirse al *du-ton* y *te/menos* como indicador de un predio consagrado. Así aparece en *Ilíada*, II, 696: *Δήμητρος τέμενος, sagrado predio de Deméter.*

VI. Reflexiones finales.

Hemos visto con ayuda de fragmentos de Homero e imágenes del arte minoico que existe reales conexiones entre el mundo narrado por Homero y la civilización de la Edad de Bronce cuyo estudio en las últimas décadas ha tenido un extraordinario avance: en primer lugar las excavaciones, en el siglo pasado, bajo la tutela de Schliemann, mostraron al mundo que los poemas homéricos no eran sólo relatos ficticios sino que daban cuenta de una civilización compleja que Homero intentaba evocar, en la que el “estado de cosas” todavía no incluía los templos ni las imágenes de culto así como tampoco se relataban fiestas periódicas (Gernet, 1960: 18) y que, —sin dejar de lado los numerosos arcaísmos—, constituía una representación más o menos fiel del mundo micénico.

En segundo lugar, el descubrimiento de la civilización cretense a manos del arqueólogo Sir Arthur Evans demostró que dicha civilización era significativamente más antigua que la griega y que había desarrollado un sistema de escritura denominado lineal A; o el desciframiento de las tablillas en escritura micénica lineal B (procedentes de Cnosos, Micenas y Pilos cuya datación se ha establecido entre el 1450 y el 1400) en 1952 por el arquitecto Michael Ventris, ayudado por el lingüista John Chadwick. Dichas tablillas revelaron “en detalle, el funcionamiento de los grandes palacios centralizadores que contabilizaban con extraordinaria minuciosidad toda la actividad económica” (Austin, 1986: 45). Y gracias a este avance, hoy conocemos, como afirma Martínez-Pinna (1993) —al margen naturalmente de Oriente— la llamada civilización del escriba en la cual el palacio funciona como el centro.

Asimismo quisiera repetir que el análisis de la carga semántica que el poeta da al vocabulario religioso es indispensable para la comprensión de pequeños vestigios de la religiosidad minoica y micénica.



Bibliografía

Fuentes

Homero, *Iliada*, introd. Carlos García Gual, tr. Emilio Crespo, Barcelona: RBA libros, 2008.

Estudios especializados

Adrados, Francisco (1992). “Le Istituzione Religiose” en *La Civiltà Micenea. Guida storica critica*, ed. Gianfranco Maddoli, Roma-Bari: Laterza, pp. 97 – 120.

Austin, Michael y Pierre Vidal-Naquet (1986). *Economía y sociedad en la antigua Grecia*, tr. Teófilo de Lozoya, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Burkert, Walter (2007). *Religión griega arcaica clásica*, tr. Helena Bernabé, Madrid: Abada editores.

Castleden, Rodney (1993). *Minoan, Life in Bronze age Crete*, Londres: Routledge.

----- (2005). *Mycenaeans*, Londres: Routledge.

Demargne, Pierre (1964) *Nacimiento del arte griego*, tr. Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar.

Eliade, Mircea (1973) *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Gradarrama.

Gernet, Louis y André Boulanger (1960). *El genio griego en la religión*, tr. Serafín Agud Querol y J. M. Díaz Reganon López, México: UTEHA.

Martínez-Pinna, Jorge (1993). “Religiones Egeas” en *Historia de las Religiones Antiguas, Oriente, Grecia y Roma*, ed. José María Blázquez, Madrid: Catedra, pp. 215 – 234.

Nilsson, Martin P. (1949). *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund: Greerup.

Place, Édouard des. S. J., (1969) *La Religion grecque. Dieux, cultes, rites et sentiment religieux dans la Grèce antique*, París: A. Et J. Picard.



La figura de César en los dos primeros versos del exordio del *Cento Probae*

María Luisa La Fico Guzzo
Universidad Nacional del Sur

1. Introducción:

El *Cento Vergilianus* de Proba, poetisa del siglo IV d.C., es, en tanto pertenece a la ‘forma intertextual’¹ del centón, un texto compuesto a partir de otros textos, que se entrelazan formando una trama y adquieren en su nueva configuración un sentido propio. Proba utiliza versos de Virgilio y los hace narrar los principales episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. En el exordio general de su obra (1-28) la poetisa se toma una libertad notablemente interesante y excepcional en la historia de la poesía centonaria. Los primeros 23 versos no están contruidos estrictamente como centón virgiliano: ella toma la palabra para explicitar el objetivo de su obra, y su posicionamiento frente a la tradición literaria en cuanto a los temas a tratar y la inspiración del poeta. En este fragmento, aunque la técnica no es centonaria, Proba incluye alusiones y citas de Virgilio, de Lucano y de Juvenco. En este artículo señalaremos la presencia de la trascendente figura histórico-literaria de César (ya sea Julio César o César Augusto), que, en tanto símbolo de los emperadores romanos y modelo heroico de la épica canónica, es recogida, sopesada y cuestionada por Proba en los dos primeros versos de su *Cento*, valiéndose de alusiones a fragmentos de Lucano y de Virgilio, y provocando una relectura de los mismos.

Si comparamos la relación de esta poetisa con Lucano y con Virgilio, es indudable que este último vínculo ocupa un puesto de privilegio en esta obra: Virgilio es el paradigma épico canónico que Proba elige como vehículo de un nuevo mensaje, el del cristianismo. Pero ¿cuáles son los puntos específicos de coincidencia y divergencia, de acercamiento y separación con ambos autores, con la cosmovisión y con el estilo épico particular de cada uno de ellos? Y ¿cuál es el por qué del innegable abandono de Lucano y de la entrega completa al texto virgiliano? No pretendemos, por supuesto, contestar estas preguntas en forma exhaustiva; sólo intentaremos señalar algunos de estos puntos de contacto, analizando específicamente la presencia y el tratamiento de la figura de César a través de alusiones a textos de ambos autores en los dos primeros versos del exordio. Los estudios

¹ Cfr. Bažil, M. (2009: 12).



de F. Ermini (1909), R. Green (1997) y M. Bažil (2009) constituyen los principales referentes bibliográficos del presente trabajo.

Transcribimos los ocho primeros versos del poema de Proba para ubicarnos en el fragmento que contiene los dos versos que analizaremos:

*Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis,
regnandi miseros tenuit quos dira cupido,
diuersasque neces, regum crudelia bella
cognatasque acies, pollutos caede parentum
insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea,
sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,
innumeris totiens uiduatas ciuibus urbes,
confiteor, scripsi: satis est meminisse malorum.²*

(Cento Probae, 1-8)

“Desde hace tiempo, lo confieso, he escrito acerca de caudillos, que habían roto los sagrados pactos de paz, hombres dignos de lástima, poseídos por una fatal avidez de poder, he escrito acerca de masacres diversas, de las sangrientas guerras de los reyes, de líneas de batalla conformadas por personas emparentadas entre sí, de escudos famosos manchados con la sangre de familiares, y trofeos arrancados de aquellos que no eran enemigos, de desfiles triunfales salpicados con sangre, que la fama había divulgado, de innumerables ciudades que tan a menudo habían sido despojadas de sus moradores: ya basta de rememorar estas maldades:...”³

2. Confessio y recusatio de Proba:

Proba comienza el exordio de su obra confesando su previa dedicación a la escritura de épica bélica: caudillos, reyes, guerras, trofeos, desfiles triunfales, conformaban los temas de su antigua poesía; temas que ahora está decidida a abandonar definitivamente debido a que le suscitan una enérgica condena moral: los valientes caudillos de la épica son considerados ‘violadores de pactos de paz’, ‘dignos de lástima’, ‘poseídos de una fatal ambición de poder’; las guerras carecen de sentido pues enfrentan a los propios parientes y derraman sangre injustamente. Todo el contexto

²Probae Cento, recensuit et commentario critico instruxit Carolus Schenkl, (1866), *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, ed. F. Tempisky et al., Vienna, t. XVI.

³ La traducción nos pertenece.



del mundo épico queda encerrado en la designación ‘maldades’ (*malorum*) que ‘ya no son dignas de ser rememoradas’.

3. Lucano y Proba:

Desde el verso primero Proba incorpora vocablos y sintagmas que conducen al lector instruido hacia la *Pharsalia* de Lucano y luego va salpicando su exordio con otras alusiones a él.

Este poeta épico del siglo I d.C. escribe su obra bajo el tiránico reinado de Nerón, cuando la concentración del poder en una única persona provocada por el Imperio mostraba sus aspectos más peligrosos, cuando los extremos de locura y crueldad de los emperadores julio-claudios tocaban un límite. Lucano es una voz joven y solitaria que valientemente grita en alta voz los errores del Imperio, de sus caudillos, de sus famosas y gloriosas guerras. Realiza una relectura de la historia denunciando al sistema imperial como destructor del régimen republicano, al que considera la esencia de la verdadera identidad de Roma⁴. En su obra la figura de Julio César, representada en una paradójica complejidad que reúne grandeza y perversidad, se yergue como paradigma de los emperadores romanos. Nerón finalmente condena a muerte al poeta y su obra queda inconclusa.

Lucano elige como tema de su epopeya las guerras civiles, que desembocan en el establecimiento del Imperio, y, en este sentido, se opone a Proba; pero él decide tratar este tema para ponerlo al descubierto en toda su crudeza, para condenarlo y denunciarlo en su impiedad e injusticia, y, en este sentido, por su enérgica condena moral, coincide con Proba.

La principal diferencia está en que Lucano es testigo de la destrucción de su mundo, de su cosmovisión romana, de sus valores tradicionales, y no vislumbra en su horizonte ningún nuevo orden posible, por ello se lo considera el poeta de la agonía de Roma, por ello su obra está impregnada de un profundo dolor y desasosiego⁵; por el contrario Proba ha descubierto un orden nuevo que puede reemplazar al antiguo, y se aferra a él con toda su esperanza. Proba toma de Lucano la condena abierta a los errores de un orden que se derrumba, y, yendo más lejos, apuesta a la esperanza del orden del cristianismo, que surge con notable empuje, y otorga un nuevo fundamento a su cosmovisión y un nuevo héroe paradigmático.

⁴ Cf. Gowing, A. (2005: 82-101).

⁵ Cfr. Narducci, E. (2004: 8).



4. El primer verso y tres episodios de Lucano:

v. 1: *Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis.*

Los vocablos resaltados en este primer verso del exordio de Proba nos conducen a tres episodios de la *Pharsalia*:

-Lucano, *Phars.* 4, 205. *creuit amore nefas. Nam postquam foedera pacis /*

Este verso se ubica en el episodio de las campañas de César en Hispania. Luego de un momento en el que los soldados de ambos bandos, reconociéndose compatriotas, se relacionan afectuosamente, el narrador hace un llamado a la concordia. Pero el jefe pompeyano Petreyo al ver estos ‘acuerdos de paz’ (*foedera pacis*) los separa e insta a la lucha con cólera feroz. Este episodio nos ubica en medio de la guerra civil, frente a la violencia exacerbada de un jefe pompeyano, que insta a luchar a aquellos que se reconocen como compatriotas e incluso como familiares. La guerra civil se presenta como el desencadenamiento de una violencia instintiva, irrefrenable y ciega, que pierde todo sentido y toda posible justificación lógica o moral: sólo queda la ira y el odio en estado puro, que rompen con todos los lazos que pueden unir a los hombres, aun los más sagrados como la consanguinidad y la patria común⁶.

-Lucano, *Phars.* 4, 365. *ut primum iustae placuerunt foedera pacis*

En este episodio cercano y posterior al anterior el jefe pompeyano Afranio se rinde y César, demostrando su *clementia*, le otorga el perdón y sella ‘acuerdos de paz’ (*foedera pacis*). La figura de César aparece aquí descrita con la grandeza y magnanimidad propias de un héroe. Él triunfa militarmente, condición que en una cosmovisión militarista como la del Imperio romano era esencial para la configuración de un perfil heroico, y, posteriormente, es capaz de perdonar a los vencidos y sellar con ellos acuerdos de paz. Esta imagen remite al canon heroico que en *Aen.* 6, 851-853 Anquises transmite a su hijo Eneas: *tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos*. Pero esta imagen moralmente positiva de César se contrapone con el perfil trasgresor y soberbio del siguiente episodio al que esta misma alusión nos conduce, configurando de esta manera en la representación de este personaje histórico una figura asombrosamente compleja y paradójica.

-Lucano, *Phars.* 1, 225-226. *...hic pacem temerataque iura relinquo;*

Te Fortuna, sequor; procul hinc iam foedera sunt”

⁶ Cfr. Bažil, M. (2009: 122).



En este fragmento, como hemos adelantado, el vocablo *foedera* junto a la raíz verbal *temera-*, ambos utilizados por Proba, nos remiten a un contexto opuesto al anterior: el de la violación de los pactos. Estas son palabras de César al disponerse a cruzar el Rubicón, y provocar de esa manera el inicio de las guerras civiles. En ellas manifiesta su desprecio por los pactos, a los que relega e ignora, rompe los juramentos y destruye de esa manera la paz. La trasgresión de César representada en este episodio de *Pharsalia*, es decir, su desobediencia a las órdenes del Senado y el avance sobre Roma con sus tropas, no compete sólo al ámbito político sino también constituye una profanación de un límite religioso, ya que Lucano personifica a Roma como la diosa Cibeles, que intenta detenerlo. En paradójica contraposición a la imagen del héroe magnánimo del episodio anterior, aquí la figura de César adquiere una llamativa complejidad: ha llevado el poder, el empuje y la capacidad de triunfo, rasgos propios del canon heroico tradicional, hasta límites tan extremos de temeridad y exacerbación, que ha penetrado en el ámbito de lo prohibido política, moral y religiosamente (el ámbito de la *hybris*)⁷.

5. El cuestionamiento de un perfil heroico:

No es extraño que Proba haya elegido una alusión tan clara a Lucano en el inicio de su poema. Ella se identifica con él en su rebeldía, en su cuestionamiento al perfil heroico y a los valores tradicionales del Imperio romano. Ambos se enfrentan valientemente a una cosmovisión arraigada y aceptada durante siglos. Ambos perciben las grietas, los errores de ese orden, que manifiesta signos de desintegración, de derrumbe y agonía. Pero Lucano es un joven osado y visionario, que denuncia cuando el régimen aún tiene el poder y la fuerza para eliminarlo. Su voz no tiene eco en sus sucesores inmediatos. Su llamado a la recuperación de la república no volvió a escucharse. El sistema imperial continuó, aunque intentando moderar en algunos aspectos y en algunas etapas sus excesos⁸. Sin embargo fue certero el anuncio de Lucano: el imperio recorría un camino en descenso, su cosmovisión se iría disgregando hacia una transformación trascendental. Proba, ubicada históricamente tres siglos después que Lucano, percibe como una realidad esa desintegración, por ello recupera las palabras de este joven valiente, y vuelve a arremeter contra los valores del Imperio. Pero ahora ya hay un nuevo comienzo que se vislumbra: no es la vuelta a la república que proponía Lucano, sino un cambio proveniente del ámbito religioso: el cristianismo, surgido desde las zonas marginales del Imperio, ha ido abriéndose camino, ha llegado a las esferas del poder político, y ahora pugna por apropiarse de la cultura, transformando, renovando, rehaciendo la antigua cosmovisión hasta convertirla en una muy distinta. Proba es una de las

⁷ Cfr. Bažil, M. (2009: 121).

⁸ Cfr. Gowing, A. (2005: 82-101).



pioneras, que junto con otros intelectuales de su siglo, experimentan cada uno a su manera intentando la gestación de este nuevo orden cultural, de esta nueva visión del mundo con nuevos valores y un nuevo paradigma heroico. La imagen del César lucáneo le sirve a Proba para poner en evidencia desde el inicio la caducidad de un tipo de héroe y un tipo de épica que ya no responden a las necesidades e inquietudes de la época⁹. El héroe guerrero fuerte, triunfador militarmente, y trasgresor de los “pactos de paz”, encarnado por César, ya ha sido reemplazado por un héroe completamente diferente que Proba quiere presentar.

6. Virgilio y Proba. El segundo verso y la apoteosis de César Augusto.

En el segundo verso del exordio, que analizaremos a continuación, existen alusiones a dos textos virgilianos (*Georg.* 1, 37, y *Aen.* 6, 721). Consideraremos sólo aquella alusión que hace referencia específicamente a la figura de César, en este caso de César Augusto. En el resto del exordio son numerosas las alusiones a otros textos virgilianos, y luego, al comenzar el centón propiamente dicho, Proba decide, mediante el uso de esta particular técnica de composición, expresarse a través de las palabras del propio Virgilio.

v. 2. *regnandi miseros* tenuit quos *dira cupido*,...

Proba realiza una alusión a un texto virgiliano ubicado en la parte inicial de las *Geórgicas*:

-Verg., *Georg.* 1, 37. ...*nec tibi regnandi veniat tam dira cupido*...

Este verso pertenece al inicio de la obra, que contiene una breve descripción del contenido de los cuatro libros que la componen, la dedicatoria a Mecenas, y la invocación a los dioses protectores de la agricultura, al término de la cual el poeta invoca a César Augusto, primer emperador de Roma, que gobernaba en ese momento y en cuya corte estaba incorporado Virgilio. A pesar de que las alusiones a los textos de Lucano en el primer verso del *Cento Probae*, previamente analizadas, hacían referencia a Julio César, ambos personajes históricos pueden ser considerados análogos en cuanto a su representatividad de las figuras de los emperadores romanos (los Césares)¹⁰ y, en definitiva, del Imperio mismo.

Virgilio invoca el favor y la guía de César Augusto, otorgándole la jerarquía de una divinidad. De esta manera equipara la figura del primer emperador a la de aquellos héroes míticos que por sus hazañas han merecido la apoteosis. Le dice que tendrá después de su muerte la posibilidad de elegir

⁹ Cfr. Green, R. (1997: 550 y ss.) y Ermini, F. (1909: 102-103).

¹⁰ Lucano la llama “la línea dinástica de los Césares” (*Caesareaeque domus series, ...Phars.* 4, 823)



la región del universo donde reinará: la tierra, el cielo o el mar. Pero rechaza en este espectro de elección la región del Tártaro, pues considera que César no ha de ser poseído por una pasión tan cruel de poder, por un deseo tan desenfadado de reinar (*regnandi...dira cupido*), que lo conduzca a los oscuros reinos de ultratumba. La ironía del fragmento se hace evidente, pues el poeta parece manifestar en un nivel superficial su confianza en que esta pasión no va a poseer al gobernante, pero en un nivel más profundo y connotativo sugiere y deja planteada la duda: el uso del modo subjuntivo en el verbo (*ueniat*) le otorga a la frase un matiz desiderativo: entonces, el poeta desea o ruega que el emperador no sea poseído por esa furiosa ambición de poder, pero no asegura que así sea (no usa el modo indicativo de la aseveración).

En este fragmento de las *Geórgicas* es posible percibir el futuro ‘policentrismo’ de la *Eneida*, porque la invocación a César Augusto, y el anuncio de su futura apoteosis, están acompañados por un evidente sentido connotativo, que señala, a través de la sutil ironía de una suposición, la posible faceta negativa y peligrosa de la figura de este primer emperador.

La *Eneida* es la obra épica de Virgilio que glorifica al Imperio y a su *princeps*, que celebra el establecimiento de un nuevo orden político, portador de la *pax augustea*, y reflejo de un nuevo orden universal: el inicio de un nuevo ciclo cósmico (*aeuum*) mediante el retorno a una prístina Edad de Oro. En ella César Augusto es erigido como héroe épico fundador del orden imperial de Roma, continuador de Rómulo, el fundador histórico, y, especialmente de Eneas, el fundador mítico. En esa línea de sucesión se configura la imagen de un héroe épico romano canónico, fundamentalmente guerrero y político, que hunde sus raíces en sus predecesores épicos, los héroes homéricos, y a su vez se distancia de ellos adoptando rasgos propios que configuran su peculiar idiosincrasia. Pero sabemos que la epopeya virgiliana no posee un sentido tan simple y unívoco, sino que, por el contrario, es precisamente su complejidad y profundidad semántica las que le han otorgado su asombrosa trascendencia. La *Eneida* refleja el proceso del establecimiento del orden imperial como un fenómeno multifacético, con aspectos innegablemente positivos exaltados por el entusiasmo propio de la etapa inicial de un nuevo período (el fin de las guerras civiles, la recuperación de la paz y la prosperidad, entre otros), pero también con facetas peligrosas y amenazadoras, que la intuición del poeta no deja de percibir y de expresar por medio de alusiones connotativas (uso de la violencia, costos humanos, y especialmente, las muertes de jóvenes)¹¹. De

¹¹ Cfr. Conte, G. B. (1984: 96).



este modo su obra épica es caracterizada como ‘policéntrica’ por su capacidad de reflejar las múltiples facetas del fenómeno representado¹².

Es notablemente significativo que Proba haya elegido aludir a este fragmento de las *Geórgicas* en el que el propio Virgilio, al igual que lo hace en la *Eneida*, sugiere veladamente sus dudas acerca del paradigma heroico de la épica tradicional: el héroe guerrero y político, que en su epopeya se encarna en el mítico Eneas y se proyecta en la figura histórica de César Augusto¹³.

7. La configuración de un nuevo perfil heroico:

Virgilio es un poeta ubicado históricamente en el momento del inicio de un nuevo sistema político: el Imperio. Su obra celebra el establecimiento de este nuevo orden humano, y lo representa como un orden avalado por la voluntad de los dioses. El entusiasmo y las esperanzas propias de un inicio, de una flamante construcción comunitaria, impregnan su obra, a pesar de las sombras de duda que su profunda intuición y sensibilidad de poeta le permiten percibir y que expresa en forma sutilmente connotativa.

Proba se relaciona con Virgilio en toda esta complejidad del canónico poeta épico:

- Su primera alusión a él en el segundo verso coloca en primer plano las dudas planteadas por Virgilio en relación con el paradigma heroico de César, dudas que Lucano confirmó dolorosamente un siglo después¹⁴, y que Proba comparte y reafirma en su realidad del siglo IV: su rechazo a un modelo de héroe y a una cosmovisión que considera moralmente inaceptable para ella, para su comunidad, para su época.

-Sin embargo ella elige el texto de Virgilio en cuanto celebración de un orden nuevo, pues ella también ahora va a anunciar un nuevo orden que nace. Proba utiliza el cauce poético de las palabras de Virgilio, pues considera que ellas plasman con excelencia literaria el goce de la construcción y del surgimiento de una nueva cosmovisión, la alegría de la fundación de una nueva configuración cultural con todas las esperanzas que ello conlleva. Ella completará la obra de Virgilio, pues disipará sus dudas y sus sombras, reemplazando al héroe imperfecto encarnado en César, por el nuevo héroe perfecto del cristianismo: Cristo, el hijo de Dios.

¹² Cfr. Conte, G. B. (1984: 70).

¹³ Cfr. Bažil, M. (2009: 121).

¹⁴ Cfr. Narducci, E. (1979: 35-37; 2002: 79); Ahl, F. (1976: 67) y von Albrecht, M. (1999: 243).



8. Conclusiones: el proceso de construcción de un nuevo modelo épico y de una nueva cosmovisión.

A pesar de la cercanía que Proba manifiesta con Lucano, al elegirlo como poeta referenciado en el primer verso de su exordio, ella progresivamente lo abandona, y al iniciar el centón se entrega exclusivamente a las palabras de Virgilio. Lucano comparte con Proba la manifestación abierta y dolorosa contra el paradigma heroico del Imperio. Ella lo utiliza especialmente en su exordio en el que recusa un modelo que va a abandonar. Pero luego no puede seguirlo, pues Lucano, sumido en una época de corrupción y locura, no puede vislumbrar en su horizonte un nuevo comienzo: retrata el derrumbe de una cosmovisión, la dolorosa agonía de la Roma imperial, experimenta y denuncia el final de un ciclo¹⁵. En cambio Proba sí percibe la gestación de un nuevo comienzo, el surgimiento de una nueva cosmovisión que llenará el vacío dejado por las ruinas de la anterior, y sabe, al mismo tiempo, que ese joven y novedoso orden no puede constituirse y adquirir solidez ignorando su pasado cultural, debe echar sus raíces en las riquezas del tesoro de la tradición grecolatina para que sean su fundamento. Por eso elige de entre ellas al representante más acabado de esta excelencia cultural, Virgilio, y, valiéndose de su grandeza poética, desea celebrar la nueva noticia del cristianismo.

La osadía de Proba al decir que Virgilio cantó, en forma velada y profética, la gesta sagrada de Cristo (*Uergilium cecinisse loquar pia munera Christi*, 23) y, específicamente, la técnica del centón que ella empleó, fueron reiteradamente menospreciados, a pesar de su éxito inmediato y posterior como texto didáctico. Su obra fue considerada un juego sin sentido propio de una anciana, o se la condenó a formar parte de la lista de textos apócrifos, es decir, apartados de los textos canónicos de la Iglesia¹⁶. Sin embargo, detrás de este aparente ‘juego’, que, según algunas opiniones, mezcla ‘incoherentemente’ dos cosmovisiones ‘profanando’ tanto una como la otra, es innegable que el *Cento Probae*, en una valiosa y creativa tarea de selección y reorganización formal y semántica, pone en evidencia una etapa de la compleja trama del dinámico proceso de construcción de la cosmovisión medieval. En este proceso participaron las palabras de Virgilio como portadoras de la tradición cultural de la Antigüedad grecolatina, la nueva doctrina bíblica del judeocristianismo, y, en el medio, el titánico empeño de los intelectuales y poetas de la tardía

¹⁵ Cfr. von Albrecht, M. (1999: 248-249).

¹⁶ Jerónimo (*Ep.* 53, 7) critica su alteración del mensaje bíblico; la Iglesia lo considera apócrifo en el *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*. Para un análisis de la definición y valoración del centón en las diversas épocas, cfr. Bažil, M. (2009: 18-42).



Antigüedad y del Medioevo por dar forma a la nueva cosmovisión que surge, engarzándose en los soportes de su pasado cultural.

El *Cento Probae* testimonia el modo de configuración y conformación de una nueva cosmovisión a partir de la anterior, mostrando que, en definitiva, son estos complejos ‘entramados de palabras’, en el más profundo sentido de la frase, con todos sus contenidos (gramaticales, poéticos, religiosos, filosóficos, culturales, etc.), los que se fueron entretejiendo en miles de mentes y en miles de obras y fueron gestando el nacimiento de una nueva época y de una nueva forma cultural.

Bibliografía:

Ahl, F. (1976), *Lucan. An introduction*, Ithaca and London.

Bažil, M. (2009), *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris.

Conte, G. B. (1984), *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano.

Ermini, F. (1909), *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma.

Gowing, A. (2005), *Empire and Memory: the Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge.

Green, R. (1997), “Proba’s Introduction to her Cento”, *CQ* 47, 548-559.

Narducci, E. (2002), *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Bari.

Narducci, E. (1979), *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa.

von Albrecht, M. (1999), *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden.



La poesía épica virreinal hispanoamericana: contradicciones literarias y culturales.

Pedro Lasarte

Boston University

Es quizás ya algo conocido que las lecturas modernas de dos poemas épicos importantes del siglo XVI hispanoamericano, *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569, 1578, 1589) y *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596) presentan una interesante contradicción ideológica o cultural. Por un lado se ha visto en ellos una expresión asociada con el llamado discurso imperialista que defiende y elogia la presencia española en los territorios americanos. Por otro lado, sin embargo, otro campo, quizás con cierta tendencia americanista o, si se quiere, nacionalista, ha visto en ellos una defensa del indígena y una crítica del proyecto imperial. Para el caso de este ensayo me voy a enfocar en el poema de Oña.

Salvador Dinamarca, en su conocido estudio del poema concluye que el autor presenta al héroe español del texto (García Hurtado de Mendoza) como "un dechado de perfecciones físicas, morales e intelectuales; como el símbolo de la trilogía espiritual del español del siglo XVI: religioso, monárquico y caballeresco."¹ Los indígenas, sin embargo, aunque grandes guerreros, eran "borrachos, pendencieros, supersticiosos, y sensuales."² De modo semejante, Miguel Ángel Vega declara que los "tratadistas lo han llamado el patriarca de la poesía chilena . . . [pero] Oña no tiene nada de nacional y . . . es . . . español y cortesano. Su actitud ante el indio y ante el paisaje es aleve y es falsa."³ Igualmente, Mario Rodríguez afirma que "*Arauco domado* . . . excluye toda concepción de la realidad que no corresponda a los discursos canónicos y aceptados como 'verdaderos' por la cultura colonizadora."⁴ Y añade que este poema recoge . . . una interpretación típica de la visión del mundo del imperio español . . . [que] ha traído al nuevo mundo la luz del

¹ Dinamarca, Salvador (1952). *Estudio del Arauco domado de Pedro de Oña*. New York: Hispanic Institute, p. 221,

² Dinamarca, p. 221.

³ Vega, Miguel Angel (1970). *La obra poética de Pedro de Oña*. Santiago de Chile: Editorial Orge, p. 19, n. 8.

⁴ Rodríguez, Mario (1981). "Un caso de imaginación colonizada: *Arauco domado* de Pedro de Oña." *Acta Literaria*, 6, p. 79.



catolicismo para iluminar las tinieblas de la herejía india."⁵ Desde una posición opuesta hacia este poema épico, Gerardo Seguel ve a Oña como el primer individuo español que se refiere a Chile como a "su propia patria."⁶ Recientemente, William Mejías-López también toma una posición pro-indígena y anti imperialista. Nos dice, por ejemplo, que Oña muestra con un crudo dramatismo las condiciones miserables de los indígenas y se lo atribuye al uso de la encomienda. Añade que el poema atestigua "los abusos . . . [y] el deterioro y sufrimiento que se produce en los naturales."⁷ Mejías-López también enfatiza que Oña demuestra amor hacia Chile, llamándola "patria amada,"⁸ y denuncia la injusticia española hacia las mujeres y los niños.⁹ Este crítico llega a expresar que el poema justifica las rebeliones indígenas ante los encomenderos.¹⁰ Claramente, se ve, entonces, en *Arauco domado*, contradicciones y polarizaciones ideológicas. Ahora deberíamos añadir que más recientemente han aparecido algunos críticos que abordan las complejidades o contradicciones de este poema épico en un modo menos polarizante. Algunas lecturas recientes de Roberto Castillo Sandoval y José Antonio Mazzotti son innovadoras e importantes. Castillo Sandoval, por ejemplo, por medio de un estudio cuidadoso de las referencias implícitas por parte de Oña a las preocupaciones de los criollos, llega a la conclusión que el poema, lejos de tomar una posición unívoca, logra expresar las contradicciones de su grupo social, el de los criollos.¹¹ Mazzotti, de una manera similar, muestra que *Arauco domado* se presenta como expresión de una serie de perspectivas y lealtades dobles que apuntan hacia la creación de una temprana subjetividad criolla.¹²

Todas las interpretaciones aquí sumariamente presentadas son sin duda lecturas importantes y modernas del poema épico. Lo que ahora propongo, sin embargo, es poner en juego otra aproximación, la cual correspondería más a la posible recepción que este texto tuvo en su momento de redacción. Tal aproximación haría uso de la parodia que recibió el poema en su época. A primera vista, siguiendo la actitud subversiva atribuida a la sátira, su relación con el género épico ha sido aceptado como el de un mero rebajamiento carnavalesco y jocoso de sus supuestas

⁵ Rodríguez, p. 82.

⁶ Seguel, Gerardo (1940). *Pedro de Oña: Su vida y la conducta de su poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, p. 44.

⁷ Mejías-López, William. (1993). "Principios indigenistas de Pedro de Oña presentes en 'Arauco domado.'" *Quaderni Ibero-Americani*, 73, p. 78.

⁸ Mejías-López, p. 81.

⁹ Mejías-López, p. 85 y sigs.

¹⁰ Mejías-López, p. 90.

¹¹ Castillo Sandoval, Roberto (1995). "¿'Una misma cosa con la vuestra': Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana." *Revista Iberoamericana*, 170, 71, p. 245.

¹² Mazzotti, José Antonio (2008). "Paradojas de la épica criolla: Pedro de Oña entre la lealtad y el caos." En Firbas, Paul (Ed.). *Epica y colonia*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, p. 232.



ideologías. Tales conclusiones, sin embargo, parecen conllevar cierta simplificación sobre la sátira que no toman en consideración la crítica ideológica que convive con la mera jocosidad. Por otro lado, se debe mencionar que una comprensión global que no ha permitido que el lector subsane lecturas tajantemente opuestas para el caso de la épica es, en parte, resultado de una adhesión crítica a la posición tomada por Mikhail Bakhtin que ese género es monológico y por lo tanto expresa una ideología inequívoca, sin dejar espacio para contradicciones o ambigüedades.¹³

Me aproximo, entonces, a un poema anónimo, aunque atribuido a Mateo Rosas de Oquendo, *La victoria naval Peruntina*, texto épico burlesco algo conocido por su parodia de los elogios hechos por Pedro de Oña en su *Arauco domado* a la participación de don Beltrán de Castro y de La Cueva en el combate naval que tuvo con el pirata Ricardo Aquines (Richard Hawkins) en las afueras del Callao hacia 1594. Precisamente, el 17 de mayo de ese año Don García Hurtado de Mendoza, Virrey del Perú, recibe noticia de la presencia del inglés y se encamina al puerto del Callao para preparar la defensa de las costas de la capital virreinal. Para el caso pone a su cuñado, don Beltrán de Castro y de la Cueva, al mando de una flota de tres galeones y tres patajes para que salga a la caza del inglés. Después de doce días divisa su bandera en el puerto de Chíncha, pero una inesperada tormenta le obliga a regresar al Callao. Luego de una rápida recuperación zarpa nuevamente, ahora al mando de sólo dos navíos, la Almiranta y la Galizabra, con los cuales logra darle alcance al inglés en las afueras de San Mateo, e inicia una batalla naval en la cual Hawkins resulta herido y llevado prisionero al puerto de Panamá. El 14 de septiembre, día de la "fiesta de la Cruz," llega la noticia a Lima y causa gran entusiasmo. Tal es así que en ese mismo año de 1594 se publica uno de los primeros incunables de la imprenta en Lima, una *Relación* por Pedro Valaguer de Salzedo, Correo Mayor del Perú, en la cual el triunfo de Beltrán de Castro recibe una hiperbólica celebración, sobre todo tratándose de la posible invasión de un hereje luterano--recordemos que la amenaza protestante ya era encarada fuertemente por la corona española--. Allí, es decir en la relación, leemos que el virrey Hurtado de Mendoza

"fue al monasterio de sant Agustín donde visitó el Sanctísimo sacramento . . . dando gracias por tan célebre, y importante victoria, y por mas regozijarla, anduvo por las calles, acompañado de sus criados, y de otros muchos caalleros, y vezinos, que acudieron con sus hachas encendidas, y el

¹³ Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U. of Minnesota Press, pp. 107-108.



viernes siguiente . . . se hizo vna muy solemne y general procession . . . y el sábado se corrieron toros, [y] se van haziendo otras fiestas y regocijos."¹⁴

Debemos reconocer que el acalorado júbilo que causó la derrota de Hawkins se daba no mucho tiempo después de la derrota de la llamada "armada invencible," en 1588, por los ingleses y también las múltiples incursiones de piratas, como las de Drake en 1579. El rey mismo, en carta congratulatoria a García Hurtado de Mendoza, la llama una importantísima derrota que pondrá fin a futuros intentos de piratería.¹⁵

Ahora, a pesar de que la derrota de Hawkins sin duda fue un episodio importante, lo que deseo aquí es contrapuntar estos elogios con la sátira coetánea al poema, elogios que sin duda exageraban el incidente, e hipérbole que sin duda conllevaba un propósito ideológico deseoso de reforzar el poder, ya debilitado, de la corona y su dominancia marítima. Esta visión entraría en desacuerdo con el satírico y sus lectores virreinales de la época, cuyas risas ante la exageración imperial no necesariamente expresarían ni una crítica del imperio ni un naciente americanismo. Acerquémonos entonces a algunas instancias del diálogo paródico que este poema entabla con el *Arauco domado* y la ya vista exaltación de los hechos heroicos de Beltrán de Castro y de la Cueva.

Primero habrá que ver el acercamiento jocoso de *La Peruntina* a varias de las convenciones literarias utilizadas por Oña. Lo primero que se nota al abrir un texto épico son los "preliminares," páginas introductorias que, además de las necesarias aprobaciones, incluían varias composiciones en alabanza del autor. Para el caso del *Arauco domado*, Oña es elogiado por un número de representantes del sector letrado virreinal. A modo de ejemplo veamos una, del Doctor Jerónimo López Guarnido, "Catedrático de Prima de Leyes de la Universidad de Lima": "Vuestro talento oculto, en lo secreto / Ha sido bien que en sí no se consuma / Sino que en otro gran Pompeyo Numa / Muestre (causando asombro) su consuelo / . . . / El censo os dan, que daros no se excusa, / Porque en la perfección de la poesía, / Oña divino, a todos váis sobrando."¹⁶ Lo que se nota aquí es que estos textos introductorios tenían un importante valor oficial, y no es casualidad, por lo tanto, que

¹⁴ Valaguer de Salzedo, Pedro (s/f). Ms. 3287. *Relación de lo sucedido desde diez y siete de mayo de mil y quinientos y noventa y cuatro años, que don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Visorey y Capitán General en estos reinos y provincias del Perú, Tierra Firme y Chile, por el rey nuestro Seños tuvo aviso de aver desembocado por el estrecho, y entrando en esta mar del Sur, Richarte Aquines, de nación don Beltrán de Castro y de la Cueva, que fue por General de la Real Armada le desbarató, venció. y rindió, y de las prevenciones de mar y tierra, que para ello se hicieron.* Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, f. 10v.

¹⁵ Markham, Clements R. (1878). *The Hawkins' Voyages*. London: Hakluyt Society, 1878, p. 248.

¹⁶ Oña, Pedro de (1917). *Arauco domado*. Ed. J.T. Medina, J.T. Santiago: Imprenta Universitaria, p. 20.



se he hallen parodiados, de una manera interesante, en *La Peruntina*. Aunque a primera vista la disposición del poema carece de composiciones preliminares como las del *Arauco domado*, una lectura detenida de sus primeros setenta y ocho versos trasluce una intencionada parodia de tales elogios de autor. Allí un narrador anónimo le entrega al lector la figura del poeta que ha de cantar la derrota de Hawkins. Éste, sin embargo, a diferencia de lo dicho sobre Oña, es un hombre "ocioso, pobre y mal contento / . . . / un poco libre, algo impertinente;"¹⁷ y sobre su integridad moral leemos que "entre los cortesanos es pasante, / entre los académicos novicio, / y entre los letrados mete su cuchara, / y no hay cosa de que no sepa un poco, / y todo junto viene a ser nonada."¹⁸ Por otro lado, es importante notar también que la individualidad y privilegio de la voz poética, o épica, sufre una desarticulación, presentándose como voz popular normalmente excluida del habla oficial. En referencia al entusiasmo ante la derrota de Hawkins, el narrador de *La Peruntina* se presenta como testigo de "las fiestas, procesiones, luminarias, / parabienes, congratulaciones, / relaciones impresas."¹⁹ Él habría compartido con el pueblo un descontento ante los favores otorgados por la corona a raíz del triunfo naval: "encomiendas de repartimientos / a títulos de premios de guerra, / recibimientos de los capitanes / en forma de triunfal y aclamaciones / . . . / pareciéndoles para sólo un huevo / mucho cacarear de gallinas / y chico el santo para tanta fiesta."²⁰ Y de inmediato, a diferencia del poema épico inspirado por las musas, el narrador nos dice que él va a cantar más bien "llevado por las olas de la gente / y convencido de la muchedumbre."²¹ Habría que reflexionar aquí que, curiosamente, la historia parece respaldar esta postura jocosa y paródica de *La Peruntina*. Como nos informa Ramiro Flores Guzmán, aunque más bien en relación a Francis Drake, "algunos individuos invocaron el apoyo de los piratas, pues se encontraban descontentos o enojados por haber sido postergados en el disfrute de prebendas."²² No se trata, entonces, de un nacionalismo americano que ataca al imperio español, sino de un malestar criollo-limense ante las constricciones políticas que refrenaban las posibilidades de su participación política y social.

Hay que ver que las referencias paródicas a la alabanza de la batalla contra Hawkins en Oña son múltiples, pero aquí escojo sólo un par a modo de ejemplo. En el canto XVII del *Arauco domado*

¹⁷ Anónimo (s/f). *La victoria naval Peruntina*. Ms. 3912. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, vv. 1-4. Cito de mi edición del poema, de próxima aparición.

¹⁸ Anónimo, vv. 13-17.

¹⁹ Anónimo, vv. 39-41.

²⁰ Anónimo, vv. 47-54.

²¹ Anónimo, vv. 56-57.

²² Flores Guzmán, Ramiro (2005). "El enemigo frente a las costas. Temores y reacciones frente a la amenaza pirata, 1570-1720". En Rosas Laro, Claudia (Ed.). *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 39.



la salida de Beltrán de Castro del puerto del Callao es enaltecida por la musa poética al recurrir al conocido tópico del amanecer mitológico: "Más ya que sobre el campo cristalino / el padre de Faetón su luz dilata, / Haciendo de las ondas fina plata, / Y al arenoso, de oro fino, / Veréis con un tropel tan repentino / Que el ánimo y sentidos arrebató."²³ El amanecer no sólo sirve para enaltecer la empresa de Don Beltrán, sino a la vez para augurar el bien por venir: "¡Oh descuidado apóstata Richarte / Procúrate volver a quien te envía, / O toma, si pudieras otro rumbo, / Porque tu perdición está en un tumbo!"²⁴ *La Peruntina*, al acercarse a ese mismo momento de la batalla naval, es decir la salida de Beltrán de las costas del Perú, en recuerdo de Oña, también acude a un amanecer mitológico, pero, claro, paródico y burlesco:

" . . . en sabiendo
el alto presidente del Parnaso
la turbación confusa y sincopada
en que se halla, con la nueva horrenda,
el reino que produce las riquezas,
levantóse el cabello desgreñado,
bostezando, y fregándose los ojos,
y estando rascando no sé dónde,
soltóse uno sin maldito el hueso.

. . .

Oyéndolo la noche tenebrosa
. . .
tapóse las narices con la mano
diciendo "pape ése la virreina."
Despachó luego Apolo su lucero

. . .

que con centelleantes ojos vivos
de la altura del cielo columbrase
si parecían ingleses por la tierra."²⁵

Paso ahora a una segunda instancia paródica. El poema de Oña, típica y tópicamente acude a una profecía sobrenatural--o Providencial--sobre el triunfo de Beltrán de Castro sobre Hawkins. En el

²³ Oña, p. 640.

²⁴ Oña, p. 640

²⁵ Anónimo, vv. 369-387.



canto XVI cuenta la indígena Quidora un sueño enigmático, en el cual a Hawkins se le presenta como un "drago diabólico": "Por una gruta negra y espantosa / Adonde luz escasa parecía, / Un drago forcísimo salía / Lanzándose en el mar con sed rabiosa; / . . . / El drago con el hurto y presa nueva / Salió tras él bramando de una cueva / Un bravo león de cuello vedijoso / . . . / Hasta que ya, cogiéndolo en sus brazos , / Al ávido dragón hacía pedazos."²⁶ Y es este vaticinio que le permite a Oña dar un salto temporal para confirmar con su canto la grandeza de la batalla naval: "yo que mientras todos han hablado / He solo sus razones atendido, / Por las de la zagala he colegido / Que lo que entonces fue profetizado / Es lo que agora acaba de cumplirse, / Si pudo bien tan grande predecirse."²⁷ Lo que vemos, entonces, es que Oña inscribe el evento dentro de la conocida interpretación providencial de la historia, visión que estaría del lado de la conquista, justificando y alentándola. Hay que ver que la Providencia también le sirve a Oña para explicar el fallido primer intento de Beltrán de Castro. Nos dice que "vino la tormenta / Por especial favor del alto cielo / Para que don Beltrán acá en el suelo / Su mérito aumentase, si se aumenta; / Pues no fuera el vencer de tanta cuenta / Sino cubrir su lustre con un velo, / Según la suerte, al menos, del que digo, / Rendir con tal ventaja al enemigo."²⁸ Es decir, muy curiosamente, Dios intervino para que el triunfo español no pareciera poca cosa por la desventaja de números. El segundo encuentro, en el cual capturan a Hawkins, sería mas parejo y, por lo tanto, el triunfo español más digno de ser cantado y alabado.

Esta manipulación por parte de Oña no se le escapa a *La Peruntina* ya que la Providencia es también parodiada jocosamente. La supuesta intervención divina para nivelar el combate es rebajada cómicamente. Allí hallamos a un cobarde y codicioso Beltrán de Castro quien, durante la batalla, llevado por el miedo, acude a Dios para pedirle que intervenga en su favor: "Vesme Señor aquí a tus pies rendido / y aun a los de este inglés si tu no ayudas. / Yo conozco señor, y lo confieso / que soy un tonto y mísero gallego."²⁹ Esta confesión de su cobardía y necesidad, invirtiendo el elogio de Oña, es respondida por la Providencia: "Dí mísero gallego de qué temes / de qué tiemblas y andas sin aliento / estando en un navío que pudiera / a dos ingleses abordar seguro. / Avergüénzate puerco, y considera / la ventaja que tienes de tu parte: / tú tienes dos navíos contra uno."³⁰ Vemos, entonces, que *La Peruntina*, en su diálogo con Oña rebaja jocosamente la voz de

²⁶ Oña, pp. 114-116.

²⁷ Oña, p. 618.

²⁸ Oña, pp. 661-662

²⁹ Anónimo, vv. 533-536.

³⁰ Anónimo, vv. 595-601.



la autoridad, reflejando quizás lo que habrían sido no pocas opiniones por parte de un poblador limeño crítico de la actitud propagandista de la corona.

Para concluir hay que reflexionar, entonces, que aunque Oña sí alaba la corona española, y es bien sabido que escribe el poema para contrarrestar la poca importancia que Ercilla le da a Hurtado de Mendoza, a través de la parodia satírica podemos vislumbrar que quizás el lector coetáneo a Oña andaba más preocupado por rivalidades locales, como las que se daban entre los criollos y la autoridad que intentaba frenar sus deseos de adquirir una mayor participación política, social y económica en el virreinato del Perú, y no leía en el poema ni una defensa ni una vituperación del imperio español y su proceso de la llamada pacificación del mundo indígena. Cierro entonces esta breve ponencia con la conjetura que quizás la polarización en torno a la "intención" del poema épico, aunque sin duda de gran interés e importancia, responde más a preocupaciones del lector moderno y sus múltiples y complejas posiciones, de hoy día, en torno a las condiciones de dependencia cultural y socio-económica de nuestros países latinoamericanos. Aclaro que no pretendo sugerir que sean lecturas anacrónicas; al contrario, creo que muestran la riqueza de este texto--recordemos el *Quijote* de Pierre Menard--. Yo sólo he intentado vislumbrar cómo habría sido leído este poema por algunos habitantes de la Lima del siglo XVI.

Bibliografía

- Anónimo (s/f). *La victoria naval Peruntina*. Ms. 3912. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
- Markham, Clements R (1878). *The Hawkins' Voyages*. London: Hakluyt Society, 1878.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U. of Minnesota Press.
- Castillo Sandoval, Roberto (1995). "¿'Una misma cosa con la vuestra': Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana." *Revista Iberoamericana*, 170, 71, pp. 231-248.
- Dinamarca, Salvador (1952). *Estudio del Arauco domado de Pedro de Oña*. New York: Hispanic Institute.
- Flores Guzmán, Ramiro (2005) "El enemigo frente a las costas. Temores y reacciones frente a la amenaza pirata, 1570-1720". En Rosas Laro, Claudia (Ed.). *El miedo en el Perú. Siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 33-50.



Mazzotti, José Antonio (2008). "Paradojas de la épica criolla: Pedro de Oña entre la lealtad y el caos." En Firbas, Paul (Ed.). *Epica y colonia*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, pp. 231-261.

Mejías-López, William. (1993). "Principios indegenistas de Pedro de Oña presentes en 'Arauco domado.'" *Quaderni Ibero-Americani*, 73, pp. 77-94.

Oña, Pedro de, *Arauco domado* (1917). Ed. J.T. Medina, J.T. Santiago: Imprenta Universitaria.

Rodríguez, Mario (1981). "Un caso de imaginación colonizada: *Arauco domado* de Pedro de Oña." *Acta Literaria*, 6, pp. 79-91.

Seguel, Gerardo (1940). *Pedro de Oña: Su vida y la conducta de su poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Valaguer de Salzedo, Pedro (s/f). Ms. Ms. 3287. *Relación de lo sucedido desde diez y siete de mayo de mil y quinientos y noventa y cuatro años, que don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Visorey y Capitán General en estos reinos y provincias del Perú, Tierra Firme y Chile, por el rey nuestro Seños tuvo aviso de aver desembocado por el estrecho, y entrando en esta mar del Sur, Richarte Aquines, de nación don Beltrán de Castro y de la Cueva, que fue por General de la Real Armada le desbarató, venció. y rindió, y de las prevenciones de mar y tierra, que para ello se hicieron*. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid

Vega, Miguel Angel (1970). *La obra poética de Pedro de Oña*. Santiago de Chile: Editorial Orge.



La épica griega y los orígenes de la filosofía

José María Lissandrello

Universidad Nacional de Córdoba – Universidad Nacional de Río Cuarto

Al hablar de los orígenes de la filosofía griega suele pensarse en los filósofos milesios, como un momento puntual a partir del cual el pensamiento mítico cede a un reflexionar más bien filosófico. Sin embargo, el decurso del pensamiento griego no debe ser entendido como un “antes y un después” sino más bien como una relación dinámica entre pensamiento mítico-religioso y pensamiento filosófico. De acuerdo con esto, puede apreciarse, por un lado, que en autores con predominio de un pensamiento filosófico, como Parménides, por ej., se encuentran también aspectos religiosos de suma importancia¹. Por otro lado, en la épica griega, donde predomina un pensamiento mítico, pueden distinguirse, si bien de manera incipiente, aspectos del orden filosófico².

En este trabajo se prestará atención a aquellos aspectos propios de un pensamiento filosófico presentes en la épica griega, en pasajes de *Iliada* y de *Odisea* y, fundamentalmente, en pasajes de *Trabajos y Dias* y de *Teogonía* de Hesíodo. Se pondrá de relieve cómo esos aspectos mítico-religiosos y los aspectos filosóficos, lejos de constituir dos modos excluyentes de entender el cosmos de ese momento, representan dos formas complementarias de dar cuenta de aquella realidad.

Es un hecho conocido que en Homero se encuentra plasmado un mundo en el que predomina claramente una visión mítica. Los dioses se entremezclan continuamente en los asuntos de los humanos y, frecuentemente, se tiene la impresión de que el hombre está casi a merced de los dioses. Sin embargo, hay dos pasajes donde quisiéramos detenernos para destacar allí aspectos que tienen que ver no tanto con una visión mítica sino con aspectos de un orden más bien

¹ Baste recordar aquí, el comienzo del poema 1 de Parménides, donde el filósofo se extiende en la descripción de ese carro tirado por yeguas, escoltado por las Heliades, que conducen a Parménides hasta las puertas de Dike. Cornavaca, en su introducción al comentario del poema de Parménides, llama a este escritor “poeta-filósofo”, agregando que en él se “anudan estrechamente la proferición mítica, que se vincula a su vez con la perspectiva y la experiencia religiosa de los orígenes indoeuropeos, y el decurso lógico, que corresponde a la afirmación absoluta del ser. CORNAVACA (2011, 21)

² Respecto de esta relación entre lo mítico-religioso y lo filosófico, Schadewaldt realiza importantes consideraciones al plantear que no puede hablarse de “un comienzo absoluto” en la filosofía griega sino más bien de un proceso, en el que la religión y el mito, junto con la lengua y la poesía, constituyen el fundamento del pensamiento griego arcaico. SCHADEWALDT (1978, 18).



racional o filosófico. Nos referimos a un pasaje de *Iliada* XVIII y a otro de *Odisea* I. En el primero de los casos, el tema dominante es la descripción sumamente detallada y rica del nuevo escudo de Aquiles fabricado por Hefesto. En esa rica descripción está plasmada prácticamente toda la vida³; las imágenes presentes provocan, para un lector detenido, un fuerte efecto visual, como si todo estuviera en un vivo movimiento. A esto, Homero ya nos tiene muy acostumbrados. Sin embargo, lo que llama la atención es la descripción que Homero realiza de las dos ciudades, una en guerra y otra en paz⁴. En cuanto a la primera, diríamos que presenta un cuadro no diferente de toda la narración bélica presente en la *Iliada*. En la descripción de la ciudad en paz, por el contrario, se hacen presentes realidades que no tienen que ver tanto con el fragor de la batalla, sino más bien con una sociedad que podríamos llamar “civilizada”. En efecto, lo que allí se destaca, entre otras cosas, es la descripción de la resolución de un conflicto planteado entre dos personas acerca de la multa que debía pagarse por un homicidio⁵. Dicho problema, curiosamente, no se resuelve –como sería de esperar– por medio de las armas, de la fuerza, sino por medio de la palabra. Quienes presencian el conflicto no elogian la fuerza física sino la mayor capacidad de argumentación. Precisamente esto es lo que se valora y se reconoce. El vencedor del conflicto es aquél que posee mayor capacidad para persuadir. Esta faceta resulta ciertamente novedosa pues presenta rasgos propios –como dijimos– de una ciudad civilizada, una ciudad regida por leyes que no tendría ya en cuenta la mayor fuerza o la mejor estrategia guerrera, sino el argumento, el *lógos* más persuasivo. Esto resulta, precisamente, muy llamativo dentro de todo el mundo bélico presente en la *Iliada*.

Cabría la pregunta si esta presentación obedece a una situación real de una ciudad pacificada, a una ciudad que pudo haber tenido en tiempos de paz estas características o, más bien, es una situación imaginada o, tal vez, deseada como posible por Homero para un tiempo de paz.

En el otro caso, canto I de *Odisea*, encontramos las declaraciones de Zeus en relación con lo que los mortales creen que es el origen de los males. Según Zeus, los hombres se equivocan al culpar a los dioses, pensando que son ellos los causantes de los males con que la vida los abruma⁶. Sin embargo, no se dan cuenta de que son ellos mismos, con sus propias insensateces quienes se atraen infortunios no decretados por el destino (*of d ka aÚto^ sfÍsin çtasqal...Vsin Øp r MÒron ¥lge' œcousin*). A partir de esta reflexión del padre de los dioses, comienza a ganar importancia el lugar que ocupa la voluntad y la libertad humana en los acontecimientos.

³ SCHADEWALDT (1978, 48 y ss) llama la atención sobre este fenómeno. El aclara que lo esencial en la descripción de este escudo es que se nos muestra *el mundo*, en un sentido completamente abarcador.

⁴ Cf. *Iliada*, XVIII, verso 490.

⁵ Idem. 497 y ss.

⁶ Cf. *Odisea* 1, versos 32 y ss.



Al haber un margen de desgracia que se debe a la insensatez del hombre, es de pensar que con un comportamiento contrario –es decir, sensato- podrían evitarse aquellos males provenientes de los excesos humanos. A esto hace referencia el comentario de Zeus, contra Egisto⁷; el Cronida envía a Hermes para que advierta a Egisto acerca de la inconveniencia de la acción de matar a Agamemnon y de unirse con su esposa. Egisto hace oídos sordos y sobrevienen las consecuencias previstas. Ahora bien, la venganza que toma a su cargo Orestes, no se debe a una predeterminación divina sino a la lógica del accionar humano. La advertencia de Zeus –por medio de Hermes- está en consonancia con lo que humanamente se esperarí si Egisto cometía tal acto. De acuerdo con esto, el mal, la desgracia que acaece, no responde a una predeterminación divina o a un obrar antojadizo por parte de los dioses; responde, más bien, a una voluntad humana –la de Orestes- que es impulsada a la venganza por el acto criminal desmedido de Egisto y Clitemnestra. Al ser esto así, queda claro que es el propio accionar del hombre, su misma voluntad, en uso de su libertad, lo que constituye el origen de gran parte del mal. Si bien en el transcurso de la obra se encuentran expresiones de algunos personajes que no están en consonancia con esto,⁸ el desarrollo de *Odisea* muestra que, en gran medida, la demora de Ulises en llegar a su patria obedece a las necesidades de sus compañeros e incluso, a las de él mismo. Un claro ejemplo de lo que estamos comentando puede apreciarse en el canto X donde Ulises, ubicado ya como rapsoda en el palacio del rey Alcínoo, comenta la demora originada por la insensatez de sus compañeros al desconfiar de lo que había dentro del odre que Eolo le había entregado a Ulises⁹. Por desconfiar y querer obtener más de lo que les correspondía, ocasionan un gran mal a la embarcación desatando el hilo del odre y permitiendo que los vientos escapasen y provocasen la tempestad que termina por alejar la embarcación de la misma Ítaca. En cuanto a los excesos cometidos por Ulises, baste mencionar, en el canto IX, su desmedida curiosidad al querer visitar y conocer al Cíclope y constatar si éste les ofrecería o no los dones de la hospitalidad. En realidad, no era imprescindible para su intención de retornar a su patria, emprender esta acción.

⁷ Idem. Ant. Versos 35 y ss.

⁸ A pesar de las declaraciones hechas por Zeus, a las que hemos hecho referencia, en algunos pasajes, algunos de los personajes siguen pensando que los dioses son quienes distribuyen los males de acuerdo a cómo les parece. Un ejemplo de esto lo constituye las declaraciones de Telémaco en el canto I, verso 347, en donde le expresa a su madre que no hay que culpar al aeda por las desgracias que canta sino a los mismos dioses.

⁹ Cf. *Odisea*. X, versos 38 y ss.



La aclaración hecha por Zeus en el canto I de *Odisea* deja en claro que el hombre comienza a ser responsable de sus actos, los cuales son llevados a cabo a partir de su propia voluntad¹⁰. De esto se desprendería que el mal podría evitarse. En este planteo, ciertamente distinto al de *Iliada* –donde todo parecía responder a la voluntad arbitraria de los dioses–, se estaría gestando una nueva concepción de cómo y por qué suceden las cosas. Si bien lo mítico-religioso continúa, por cierto, estando presente, aparece un aspecto como causa en la sucesión de las cosas que guarda relación con algo propiamente humano, como lo es su accionar resultado directo de su voluntad. Se está dando un paso importante al momento de buscar el origen o la causa de los hechos humanos. Y el paso está dado desde la misma experiencia de vida. El aviso de Zeus a Egisto – más arriba mencionado– da cuenta de esta situación: Egisto no escucha y sobreviene la desgracia para él al ser vengado por Orestes. Pero lo trágico acaece no por voluntad de los dioses, sino por una consecuencia necesaria y previsible de su accionar. El mal que sobreviene sobre los hombres surge de las consecuencias esperables de un obrar insensato. De acuerdo con esto último, la voluntad divina parece acompañar cierta lógica del comportamiento humano. En este punto podría verse cómo se despliega una cosmovisión que conserva claramente elementos mítico – religiosos pero que incorpora una explicación de los acontecimientos que tiene que ver con una observación de los mismos y las causas que los originan. Precisamente estas causas ya no se ubican en un ámbito estrictamente mítico, divino, sino en el cotidiano accionar humano.

Hesíodo, por su parte, ofrece una muy interesante posibilidad de ver cómo el pensamiento mítico y el racional conviven sin renegar uno del otro sino, muy por contrario, en una simbiosis casi natural. Si bien Hesíodo no habría vivido muchos años después de Homero¹¹, hay, sin embargo, diferencias notorias, entre las cuales se destaca, la intencionalidad que motivó a cada uno de los autores a componer sus respectivas obras. Homero, en *Iliada* y *Odisea*, busca destacar, por una parte, la excesiva cólera¹² del Pelida que llega hasta un punto inexplicable; por otra parte, el gran ingenio de Odiseo que se puso en juego en todas las dificultades para retornar a su patria. Hesíodo, por su parte, persigue otro fin. No es prioritario para él, crear una obra que

¹⁰ Schadewaldt entiende que en estas palabras de Zeus en el canto I de *Odisea*, se encuentra la primera reflexión sobre la propia responsabilidad del hombre en cuanto ya no todo lo malo proviene de los dioses. SCHADEWALDT (1978, 110)

¹¹ SCHADEWALDT (1978, 82), estima que Hesíodo no es muy posterior a Homero. A lo sumo habrían mediado unos treinta años entre uno y otro. Por su parte, Hans Diller participa de esta misma opinión al citar la antigua leyenda que habría habido una competencia entre ambos poetas. DILLER (1946, 689).

¹² Resulta interesante destacar el aporte de Latacz con relación a cómo debe entenderse la palabra μάχνη: destaca el filólogo alemán que, en realidad, más que cólera, convendría traducir “rencor” (Groll) ya que la palabra griega representa no una reacción intempestiva del momento sino una irritación (Ergrimmtheit) amarga que perdura en el tiempo. LATACZ (1997, 91 y ss).



despierte el placer de los oyentes¹³. Su propósito tiene que ver con cantar un nuevo orden que él concibe en la realidad muy concreta de su trabajo cotidiano. En el proemio tanto de *Teogonía* como de *Trabajos y Días*, desempeñan un papel muy destacado las Musas quienes no son invocadas para poder “reproducir” tal o cual hecho. Muy por el contrario, ellas son nombradas por haber elegido al mismo Hesíodo no para repetir algo que puede parecer verdad sino para dar cuenta del nuevo orden¹⁴ que impera en el mundo, que no es otro que el instaurado por Zeus luego de haber destronado a su padre. Ese nuevo orden es el celebrado por las Musas al danzar en torno al altar de Zeus. Ahora bien, para Hesíodo, el papel de las musas no se limita a un canto de alabanza. Es eso y mucho más. En efecto, el cuadro que nos relata Hesíodo en *Teogonía* es, en sobremanera, rico en lo escénico: las musas danzan con pies ligeros alrededor del altar del poderosísimo Cronida; precisamente ellas, que tendrán la misión de inspirar la verdad¹⁵ al poeta beocio, se ocupan de alegrar la *mente* (νοῦν)¹⁶ de Zeus, cantando lo que fue, lo que es y lo que será. He aquí, a nuestro parecer, una nítida y bella demostración de cómo en Hesíodo se aúna de una manera natural, en una nueva concepción de la realidad, lo mítico-religioso y lo racional. En un ámbito mítico por excelencia, dominado por la danza de las Musas junto al altar de Zeus, emerge esta función de las hijas de Mnemosine, que consiste en alegrar la mente del padre Zeus cantando un nuevo orden que impera sin dejar de lado lo que pasó antes ni lo que pasará.

Hesíodo no concibe ese nuevo orden desde la pura especulación racional sino a partir de una fuerte experiencia religiosa vivida en su realidad cotidiana de apacentar el rebaño¹⁷. En su labor cotidiana, en ese contacto concreto pero, a la vez, profundo con la naturaleza, el poeta beocio siente el encargo que le hacen las Musas; un encargo que tiene que ver –como señaláramos- con un nuevo orden, donde la justicia desempeñará un papel de suma importancia. Ese nuevo orden

¹³ En una línea similar se encuentra la opinión de Nestle, en su capítulo “Los adelantados del pensamiento racional en el Epos”. NESTLE (1981, 38).

¹⁴ Diller destaca que en estas palabras, Hesíodo quiere manifestar, con claridad, que muchos poetas bajo la invocación de las Musas contaron muchas cosas no verdaderas. Hesíodo sería el primero que eleva el reclamo de proclamar una verdad de validez general. DILLER (1966, 690 – 691).

¹⁵ SCHADEWALDT (1978, 86), aclara que las Musas invocadas por Hesíodo no son, precisamente, las diosas de la belleza, sino de la verdad.

¹⁶ La palabra *Noûn* tiene en toda la Grecia arcaica una rica significación. No sólo habría aludido a lo estrictamente intelectual sino también a lo intuitivo. No se agota su significación en lo racional. Para la precisión de este término, resulta de mucho valor el trabajo de Kurt Von Fritz quien hace un recorrido de la palabra desde el mismo Homero, pasando por Anaxágoras para llegar hasta Parménides. VON FRITZ (1968, 246 y ss).

¹⁷ Schadewaldt, al referirse a este pasaje, reivindica la experiencia religiosa del poeta beocio al entender que este episodio, comentado por Hesíodo, representa una auténtica visión, similar a la del profeta Amos en el Antiguo Testamento. SCHADEWALDT (1978, 84)



que concibe Hesíodo tiene, como lo señala Gigon, características propias de un pensamiento racional aun cuando esto sea de manera incipiente. Gigon señala¹⁸, precisamente en *Teogonía*, tres aspectos ya de orden filosófico: el problema de la verdad, puesta en boca de las Musas: “sabemos decir muchas cosas falsas semejantes a verdades, pero sabemos también, cuando queremos, cantar verdades”¹⁹; la pregunta por el origen: “contadme a mi estas cosas, oh Musas, que tenéis olímpicas moradas, desde el principio”²⁰; y, finalmente, la reflexión sobre el todo, aspecto que se reconoce en el poema por el esfuerzo hesiódico de representar la totalidad de cosmos.

Todo este esfuerzo del poeta beocio de ofrecerse casi como mediador de las Musas para explicar esta nueva realidad con aristas que obedecen a un pensamiento racional, surge en medio de una fuerte experiencia religiosa. Lo mítico y religioso conforman el terreno en el cual germina la nueva concepción que capta Hesíodo.

Ahora bien, no sólo tiene la intención de cantar ese nuevo orden, de expresarlo, por así decir. Hesíodo se siente como un eslabón en una cadena que tendría su origen en Zeus y luego en las Musas que cantan el nuevo orden referido. Así como las hijas de Mnemosine cantan al padre de los dioses y de los hombres este nuevo orden, Hesíodo hace otro tanto entre los hombres. Y esto no por una iniciativa personal; se trata del encargo encomendado por las Musas²¹. Un encargo que tiene que ver con el anuncio de un contenido enriquecido por explicaciones con ciertas aristas filosóficas; de todos modos, lo interesante y novedoso es que ese encargo es concebido, experimentado, en esa fuerte experiencia religiosa que tuvo lugar en la realidad cotidiana del poeta beocio. Lo que deba aceptarse de especulación filosófica en Hesíodo, se debe a su espíritu religioso no desprendido de su trabajo cotidiano²².

¹⁸ GIGON (1971, 20 y ss.).

¹⁹ Cf. *Teogonía*, vs. 27 – 28.

²⁰ Idem. vs. 114 – 115.

²¹ Para Schadewaldt el encargo llega a ser decisivo. Él habla sobre las dos funciones que tendrían las Musas: anunciar lo semejante a la verdad que es lo que han hecho todos antes de Hesíodo y anunciar la verdad en sí misma. En estos pocos versos, dice Schadewaldt, tenemos, efectivamente, el paso del mito hacia una forma completamente distinta de decir, a la filosofía ... pues ésta es la exigencia de la filosofía: dar no la apariencia de verdad sino develar lo verdadero. Nosotros podemos considerar este pasaje casi como el comienzo de la filosofía. SCHADEWALDT (1978, 85 y ss.)

²² Fränkel destaca la importancia de la experiencia personal que luego se hace extensiva a todos los hombres. Según este filólogo alemán, “el caso particular se convierte, rápidamente, en cuestión de principios, y se sacan conclusiones de universal relevancia”. FRÄNKEL (1993, 119).



Así como mencionábamos que en *Odisea* I había un planteamiento del origen del mal que no tenía que ver tanto con los dioses sino con la necesidad humana, esto se vuelve mucho más claro en Hesíodo. El poeta beocio entiende que la soberbia (Úbrij) encuentra, en algún momento, su límite al sucumbir a la fuerza de la justicia (D...kh)²³. Es el dios quien castiga pero ya no lo hace de una manera arbitraria; por el contrario –de manera similar a lo que comentábamos en el comienzo de *Odisea*- también aquí el poeta ya es consciente de que el hombre con sus malas acciones genera, en primer lugar, su propio mal. La mala decisión, la mala acción e incluso un pensamiento malo llegan a ser nocivos, en primer lugar, para quien lleva a cabo todas estas acciones²⁴. Toda acción que sobrepase los límites propios o ajenos, encuentra el consecuente castigo. Es la advertencia que Hesíodo quiere hacer entender a su hermano; pero es la advertencia, también, que Zeus quiere hacer entender a Prometeo y al resto de los dioses. El atrevimiento de Prometeo de burlar al padre de los dioses y el consecuente castigo a cargo de este último, constituye un claro ejemplo de que el nuevo orden no permite excesos. La justicia humana, entendida en su recta ejecución, también es asistida por el plano divino. En *Teogonía*, Hesíodo destaca que el accionar justo y sensato de parte de los reyes es consecuencia del favor de las Musas. En efecto, “aquel a quien honran las hijas de Zeus y lo ven nacido de los reyes vástagos de Zeus, en la lengua dulce rocío derraman y de su boca palabras de miel fluirán y los hombres todos contemplan a aquel que discierne leyes con rectos juicios... pues por ello los reyes son sensatos... tal es, de las Musas, el sagrado don para los hombres”²⁵.

Este es otro ejemplo de cómo lo justo, lo racionalmente justo en el plano humano, es precisamente lo deseado, lo inspirado por las Musas²⁶. La asistencia del plano divino, aquí representada de parte de las Musas a los reyes, no tiene que ver con la fuerza, con el poder, sino con algo del orden intelectual: discernir leyes con rectos juicios (diakr...nonta qemistfj) („q...hsi dik»sin)²⁷. La asistencia de las Musas consiste, en fin, en que los reyes obren

²³ Cf. *Trabajos y Días*, v. 217 – 218.

²⁴ Idem, v. 264 y ss.

²⁵ Cf. *Teogonía*, v. 81 y ss.

²⁶ Kirk, en su introducción al comentario del canto I de *Iliada*, realiza una interesante consideración en las distintas invocaciones a las Musas presentes en esta obra; afirma que habría pequeñas diferencias en las distintas referencias, presentes en esa obra. De todos modos, aun en Hesíodo, para este filólogo, la invocación a las Musas responderían a un uso convencional de los poemas épicos. En nuestra opinión, la invocación que realiza el poeta beocio no sólo tiene que ver con una cuestión convencional sino también –y de manera especial- con una experiencia directa religiosa que le posibilita la concepción de todo ese nuevo orden descripto por él. KIRK (1995, 51)

²⁷ Cf. *Teogonía* v. 86.



sensatamente (toβneka g|r basilÁj TMcšfronej). Precisamente este es el don sagrado (fer» dÒsij)²⁸ de las Musas para los hombres.

Resulta interesante, entonces, destacar cómo una figura estrictamente mítico-religiosa como son las Musas, se transforman en Hesíodo en el medio no sólo de inspiración sino también de revelación profética de un nuevo orden; el mismo está caracterizado por el imperio de la justicia instalada y ejercida por Zeus en el mundo de los dioses, pero ejercida, también, -a través de los reyes justos y sensatos- en el mundo de los hombres.

En las no pocas veces mencionada expresión “del mito al logos”²⁹ podríamos afirmar que en Homero y –de manera particular en Hesíodo- se da un paso importante. Pero no importante por adquirir un pensamiento más racional en detrimento del pensamiento mítico. El paso estaría dado por la enriquecida relación entre el pensamiento mítico y otro que va incorporando aspectos racionales. Una nueva y más dinámica relación en la que lo mítico-religioso no se queda en el tiempo sino que es entendido como una asistencia para el obrar justo y sensato. En lo mencionado de la descripción de la ciudad en paz del escudo del canto XVIII de *Iliada* y en la aclaración hecha por Zeus en el canto I de *Odisea*, respecto del origen del mal, queda claro que hay una nueva concepción que se abre camino, en donde todo lo que acontece no obedece sólo a una voluntad religiosa arbitraria sino también a una voluntad humana que, en el caso de llevar a cabo una acción desmedida, puede llevar a la desgracia

Finalmente, en Hesíodo, ese paso del mito al logos se aprecia, de manera particular, en la vinculación directa que hay entre lo religioso y la nueva concepción que concibe el poeta beocio. Esa concepción, caracterizada por un orden jerárquico en donde predomina la figura de Zeus que imparte justicia, no solo tiene cabida en el mundo de los dioses sino que tiene su claro correlato en el mundo de los hombres. En efecto, todos los hombres pero, especialmente los reyes, son quienes deben ejercer su autoridad de una manera sensata y justa. Lo interesante es que estas dos cualidades de orden racional son donación –según Hesíodo- de las Musas. De acuerdo con esto, entonces, no habría que interpretar que el pensamiento mítico deja, sin más, su lugar a un pensamiento racional, sino más bien que ambas formas se relacionan y se

²⁸ Idem ant. V. 93.

²⁹ Para el seguimiento de esta cuestión, resultan de interés los aportes de DISANDRO (2000, pags. 15-62).



enriquecen mutuamente manifestando los ricos y variados matices que tuvo aquella cosmovisión de la Grecia arcaica.

Bibliografía

- CORNAVACA, R. (2011) *Presocráticos. Fragmentos II*. Buenos Aires. Editorial Losada
- DILLER, H. (1946). *Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie*. Wege der Forschung. Band XLIV. 1966. Herausgegeben von Ernst Heitsch. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DISANDRO, C. (2000), *Tránsito del mythos al logos. Hesíodo, Heráclito, Parménides*. La Plata, Fundación Decus.
- FRÄNKEL, H. (1993), *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica* (trad. esp. de R. Sánchez Ortiz de Urbina), Madrid, Visor.
- GIGON, O. (1971), *Los orígenes de la filosofía griega (De Hesíodo a Parménides)* (trad. esp. de M. Carrión Gutiérrez). Madrid, Gredos.
- HEUBECK, A. – WEST, S. – HAINSWORTH, J. (1998) *A Commentary on Homers Odyssey*. Volume I: Introduction and books I – VIII. Oxford. University Press
- KIRK, G.S. (1995) *The Iliad: a Commentary*. Volume I: books 1 – 4. Cambridge. University Press.
- LATACZ J. (1997 dritte Auflage) *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*. Düsseldorf. Zürich. Artemis & Winkler Verlag.
- NESTLE, W. (1981). *Historia del Espíritu Griego*. Barcelona. Editorial Ariel
- SCHADEWALDT, W. (1978), *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995 (7e. Auflage).
- VON FRITZ, K. (1968) *Die Rolle des NOYS*. Wege der Forschung. Band IX. Um die Begriffswelt der Vorsokratiker. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WEST, M. (1998) *Homeri Ilias*. Volumen prius: Rhapsodias I – XII. Germany. Teubner Stuttgart und Leipzig.
- WEST, M. (1996). *Hesiod. Works and Days*. Prolegomena and Commentary. Oxford. University Press.



El conde Rolando, entre la épica y la autenticidad

Luis Alberto Luján

Centro Educativo Nivel Medio de Adulto n° 96- Villa María

La Chanson de Roland, escrita después de dos siglos de transcurrido los relatos narrados de los que, varias veces, se ha puesto en tela de juicio la autenticidad de esos hechos. Se intenta, entonces, ubicar literaria e históricamente los sucesos del poema, y a varios de sus personajes, dejando al descubierto la influencia de la Iglesia sobre la veracidad de los hechos históricos en la literatura épica occidental.

Fuentes

Si bien el origen del poema es desconocido, existe un manuscrito que ha conservado la belleza integral de la obra, que lleva el número 23 del fondo Digby de la biblioteca Bodleyana de Oxford, que reúne 4002 versos, y está firmado por “Tuoldus”, que sería un copista anglo-normando que realizó la transcripción hacia el año 1170 y, según opina Joseph Bédier, quien realizara la versión moderna de La Canción de Rolando, el poema original debió haber sido escrito hacia el año 1100.

El manuscrito de Oxford, de colorido anglonormando, no es el original, aunque no se pueda establecer con seguridad. En uno de los últimos versos se nombra a cierto Tuoldo, y éste ha sido identificado con varios personajes históricos, entre otros con el obispo de Bayeux, luego monje de la abadía de Bec, en Normandía, que vivió al principio del siglo XII. Pero algunos críticos sostienen que puede ser el juglar que cantaba la gesta o simplemente el amanuense que acabó de copiarla. Lo que sí se puede establecer es que la obra fue compuesta en el continente europeo, en la îlle de France, en Normandía o en Picardía.

Eruditos actuales opinan que el cantar depende de la literatura historiográfica de la empresa de la Tierra Santa, y llegan a establecer su nacimiento entre los años 1120-1125. Pero el espíritu de la obra se basa en el hecho de la sumisión ilimitada al principio feudal del honor y de la obligación de lealtad y fidelidad que liga al vasallo con el soberano y no al espíritu de conquistas religiosas de las Cruzadas. La ideología de aniquilamiento de los infieles nació mucho antes de 1095; prácticamente desde el siglo VIII el occidente vivía bajo las amenazas de los árabes. Desde principio del siglo XI la orden de Cluny, establecida como inspiradora y organizadora de la lucha secular de la cristiandad de España contra los almorávides, difundía el principio de que se podía ganar la corona



del martirio combatiendo el dominio sarraceno. El Cantar de Roldán no contiene referencias explícitas de la guerra de Tierra Santa, sino la de Carlomagno al sur de los Pirineos, por lo que se relaciona a la reconquista del Sacro Imperio Romano.

El Cantar de Roldán es sin dudas uno de los monumentos más grandiosos de la literatura moderna. Fue impresa por primera vez en 1837 por Francisque Michel, en París, y ha tenido varias emisiones, entre las que se destaca la de Joseph Bédier, en París, en 1922, de la que tradujera al castellano Enriqueta Muñiz, aproximadamente en 1947.

En 1131-1133, el duque Enrique León de Baviera indica al clérigo Konrad von Regensburg, que redacte en lengua alemana el asunto épico de Roldán, y constituye un poema de 9094 versos en alemán medieval, el que es editado por primera vez en 1838 por Wilhem Grimm. Pero el significado ético es distinto, pues no es el del nacionalismo patriótico de la epopeya francesa, sino es de carácter meramente religioso, como una cruzada de Carlomagno contra el paganismo, y la victoria de los francos contra los árabes se reduce a una conversión de los paganos al cristianismo.

Enriqueta Muñiz, quien tradujo la versión de Bédier al castellano, sostiene que el lenguaje empleado en esa obra en español, ha procurado acercarse lo más posible a nuestras canciones de gesta y romances, utilizando para los saludos y las frases características, expresiones y giros propios de la época, al igual que al designar las piezas principales del atavío y de las armas, para las cuales se ha tenido en cuenta la terminología antigua.

Panorama histórico y literario de la obra

Siguiendo las crónicas del poema “La Canción de Rolando”, traducción al castellano por Enriqueta Muñiz, manifiestan que el ejército de Carlomagno estuvo en España luchando contra los árabes, por el término de siete (7) largos años, y que tenía por objetivo final la conversión al cristianismo de los sarracenos situados en Zaragoza, y la posesión de ese reino para integrarlo al Sacro Imperio Romano por causa de la Cristiandad. Para ello el rey Marsilio, quien ocupaba Zaragoza, con la ayuda traidora de Ganelón hace volver al ejército franco hacia Aquisgrán donde residía Carlomagno y, en Roncesvalles, la retaguardia francesa, de veinte mil hombres, es totalmente destruida por los infieles sarracenos, donde encuentra su muerte el Conde Rolando.

El ejército de Carlomagno, quien cruzaba los puertos de Cize, retorna a Roncesvalles, vence a los infieles, se apodera de Zaragoza, dando muerte a sus ocupantes. Marsilio fallece porque su corazón no soportó la derrota, y su esposa fue tomada prisionera y en Aquisgrán se convierte al cristianismo



y es perdonada. De vuelta en la patria franca Ganelón es juzgado por traición y condenado a muerte junto a treinta de sus parientes. Carlomagno, a quien durante el relato del poema es nombrado “Emperador”, continúa su lucha por la causa cristiana.

Durante la narración del poema se presenta a un emperador que, según cálculos de los almorávides, tendría más de doscientos años, con gran cabellera y larga barba blanca.

Si situamos históricamente estos hechos mencionado encontraremos ciertas concordancias que podrían dar fe de la veracidad de las narraciones. Ciertamente Carlomagno en el año 778, siendo rey de los francos, incursionó alguna expedición a España a solicitud del gobernador de Zaragoza, el yemení Suleimán, quien le ofreció su vasallaje al rey francés si éste lo ayudaba a independizarse del emir de Córdoba. Al ingresar a España Carlomagno fue escoltado por Suleimán hasta Zaragoza. Al llegar allí unos de los jefes de la ciudad, Husein b. Yahya, se negaba a cumplir el pacto con los franceses y no abrió las puertas de la ciudad. Carlomagno, que tenía noticias de una reacción sajona, y como sospechaba de la lealtad de Suleimán, decidió tomar la vuelta a Francia donde él tenía su residencia en Aquisgrán, llevando al sarraceno como rehén. Al pasar por Pamplona, el rey de los francos destruyó sus murallas apartándose del territorio musulmán y, cuando se veía más seguro, la retaguardia se vio atacada en Roncesvalles por tropas musulmanas reunidas por los hijos de Suleimán, los que rescataron a su padre. En el combate perdió la vida el prefecto de la marca de Bretania, Roldán, el héroe de la Chansón de Roland, que origina el gran poema épico francés.

Se ha podido precisar que la batalla en Roncesvalles fue llevada a cabo el día 15 de agosto de 778. Las tropas que atacaron a los francos eran musulmanas, aunque algunos autores sostienen que fueron los vascones quienes buscaban ya su independencia y se vieron amenazados esta vez por los franceses. Tampoco es correcto mencionar que en el año de esa batalla Rolando haya conquistado las comarcas que menciona haber posesionado antes de su muerte, pues el poderoso ejército de Carlomagno estuvo en algunos de esos lugares mucho tiempo después de su magra excursión a España.

Carlomagno se retiró definitivamente de la península Ibérica después de dejar Zaragoza y su retaguardia vencida. Este hecho se contradice con lo relatado en el poema, pues nunca conquistó la ciudad de Zaragoza ni venció a los sarracenos. Otro hecho puntual, su ejército no estuvo siete años en la península Ibérica.



Otro dato que resulta dispar es el de mencionar a Carlomagno como Emperador, siendo que él fue coronado en la Navidad del año 800 en Roma por el Papa León III, nombrándolo “Emperador de Occidente”, por lo tanto no podía serlo en el año 778 durante su invasión a España. También es curioso el hecho de que los moros le calculen una edad tan elevada, de doscientos años, cuando sólo contaba con treinta y seis (36) años, habiendo nacido en el 742.

Esto implica que, históricamente, la batalla sucedió en los campos de Roncesvalles, y la retaguardia de los francos fue totalmente derrotada, cuando el ejército de Carlomagno se disponía dejar atrás a España, luego de su incursión a Zaragoza. Y en esa derrota perdió la vida el conde Rolando.

Panorama histórico y literario de los personajes

El Conde Rolando

Si nos remontamos a las páginas de la historia sólo encontraremos algunas narraciones sobre la valerosa muerte de Rolando, prefecto de Bretaña, en el ejército del entonces rey de los francos, Carlomagno, quien después de la incursión sin éxito a Zaragoza dejó su retaguardia en Roncesvalles, la que fue totalmente destruida por manos de los sarracenos con posible ayuda de los vascos, quienes celosos de su independencia, se vieron amenazados por los francos.

Pero la literatura se ha encargado de darle toda una vida llena de aventuras. Se ha podido establecer, a través de relatos literarios, que Rolando es hijo de la hermana de Carlomagno, de nombre Berta, la de los grandes pies, y de Milón, un oscuro soldado, según unos, patricio romano según otros, de quien la joven se había enamorado y con quien huyera a Italia. Al cabo de muchos años el emperador, de regreso de Roma donde había sido coronado, se detuvo en Sutri, y allí encontró a su hermana y se reconcilió con ella. Así Rolando, que ya durante su infancia se había distinguido por su valentía y su nobleza, y que contrastaba con la aparente oscuridad de su condición, recobró el lugar que le correspondía en la Corte Imperial e inició la serie de sus espectaculares hazañas. Estos datos no concuerdan en absoluto con la faz histórica porque Carlomagno fue elegido Emperador de Occidente el 25 de diciembre del año 800, y Rolando murió el 15 de agosto del 778.

No se sabe con precisión el motivo por el cual su madre se casa con Ganelón de Mayance, por lo tanto éste se convierte en padrastro de Rolando, a quien traicionaría en España. Se desconoce si tiene hermanos, pero se menciona a una prima, sobrina de Carlomagno, de nombre Alda, con quien estaría comprometido, según las crónicas de los poemas franceses.



De su gran valor, y en compañía de la inseparable Durandarte, el poema “La canción de Rolando” narra de su héroe que conquistó las tierras del Anjeo, la Bretaña, el Poitou, el Maine, Normandía, Provenza y Aquitania, Lombardía, la Romaña, Baviera, Flandes, Borgoña, la Apulia, Constantinopla, Sajonia, Escocia e Inglaterra. Pero en la historia real no consta que Rolando hubiese combatido en todos esos lugares, inclusive, Carlomagno estuvo en algunas de esas tierras después de Roncesvalles.

A su muerte, el último de los veinte mil francos, es asistido por el Arcángel Gabriel, un Querubín y San Miguel del Peligro, lo que le da al poema un marco místico. Rolando estaba subordinado al poder real de Carlomagno. Su espíritu no respondía a la lucha por la Tierra Santa sino que lo hacía a través de las órdenes de su emperador quien, según cuenta el poema, era ordenado por los ángeles a combatir a los infieles.

Carlomagno

Si nos remontamos a los libros de historia sabemos que Carlomagno nació en Neutria en el año 742, hijo de Pipino “El Breve”. Le sucedió a su padre en 768 y reinó junto a su hermano Carlomán, hasta 771. Sometió a los aquitanos, a los lombardos, haciendo prisionero a su rey Deodato, a los bárbaros y a los sajones, y dirigió contra los árabes de España una expedición señalada por la derrota de su retaguardia en Roncesvalles, donde pereció Rolando, en 778. Formó en el noroeste de la península la marca hispánica. Y sus últimos días se vieron entristecidos por la invasión de los normandos.

En el año 800 fue coronado por el Papa León III Emperador de Occidente, y dio su nombre a la dinastía carolingia. Como legislador, procuró, en lo posible, imitar al Imperio Romano. Fue protector de las letras y creó numerosas escuelas.

Carlomagno es una de las figuras más grandes de la Edad Media. Pero no sobrevivió su obra política, pues, sus débiles sucesores carecían de las cualidades que le permitieron a él llevarla a cabo.

Turoldo, posible autor de “La Chanson de Roland”, encontró la gigantesca figura de Carlomagno, ya sublimada por encima de la verdad histórica y reinando en la vida no menos real del arte. Está totalmente absorto en la difícil misión que Dios le ha confiado en luchar sin tregua por la fe cristiana contra los paganos que la atacan ferozmente en tierras de España, y de defender el honor de Francia, la dulce patria lejana. Cabe mencionar que en la obra el rey es tío de Rolando, hijo de



su hermana Berta. Tiene una sobrina doncella de nombre Alda, prometida del conde Rolando, a la que le promete la mano de su hijo Luis, quien sería su sucesor, ante la muerte de su amado Rolando.

En el poema traducido por Enriqueta Muñiz aparece también un aspecto místico en el emperador, cuando recibe órdenes directas de Dios, mediante San Gabriel, que lo guía, le habla y le ayuda permanentemente. Y cuando los sarracenos mencionan que Carlos tiene más de doscientos años, convierten al emperador en un experto en todo heroísmo, todos los peligros y todas las artes, exaltando su gran barba de luminosa blancura y su gran cabellera.

Carlomagno, mencionado con el título de “Emperador”, en la obra, históricamente no lo era aún, y su edad posible a la fecha de batalla en donde perdiera su retaguardia en Roncesvalles, era de 36 años. Según cuenta el poema, el ejército franco, que estuvo siete años luchando en tierras de España, al regresar de los puertos de Cize, por llamado del olifante, o cuerno, de Rolando, vence a los sarracenos, toma la ciudad de Zaragoza y regresa a Aquisgrán. Anteriormente habíamos comentado que éstos no fueron los hechos históricos. Carlomagno regresa a Francia sin entablar batalla contra Zaragoza. Años más tarde, en Roma, es nombrado Emperador, y fallece en el año 814.

Ganelón

Ganelón de Mayance es un personaje del mundo de las leyendas caballerescas francesas. En la Canción de Rolando es padrastro del héroe de la epopeya, y por vínculos, no existen buenas relaciones. Es un paladín cuyo espíritu se halla inclinado hacia la perversidad, con muy poca grandeza heroica. Cuando su hijastro lo señala ante el emperador para llevar a cabo la misión ante el rey Marsil, él ve en Rolando una perfidia. De allí su odio y la decisión de vengarse de éste, y ante los infieles pone de manifiesto la instintiva maldad de su carácter, y no vacila en complicar a las mejores tropas del ejército franco para llevar a cabo su criminal proyecto.

Este personaje, a lo largo de su vida literaria, va agotándose poco a poco en la tradición literaria sucesiva. En el “Roulandes Liet” alemán, le empobrece en vez de enriquecerlo, por cuanto le convierte sencillamente en el símbolo de las fuerzas demoníacas del mal en lucha contra el héroe bueno y santo. En los poemas posteriores, hasta el “Orlando Enamorado” de Boyardo, y “El Orlando Furioso” de Ariosto, Ganelón pasa a ser la imagen del traidor, indispensable para llevar adelante un relato más o menos artificioso y dramático, y todas las versiones de este personaje



genera un odio hacia Rolando y sus congéneres o partidarios, y le concretan como traidor por definición.

Marsil

Siguiendo cronológicamente la historia de los musulmanes en España, acorde a la fecha de la batalla en Roncesvalles (15 de agosto de 778), algunos historiadores sostienen que en el año 777 desembarcó en Murcia un ejército comandado por el Esclaví con el fin de restaurar en al-Andalus, la dominación del califa de Oriente con la ayuda del entonces gobernador de Zaragoza, el yemini Suleimán quien, lejos de auxiliarlo, lo derrotó, mientras que Abd ar-Rahman I incendiaba sus naves en las costas murcianas, el poderoso emir de Córdoba.

Al año siguiente el gobernado de Zaragoza, Suleimán, le ofrece su vasallaje a Carlomagno a cambio de que éste le ayudara a independizarse del emir de Córdoba. El rey franco, quien acababa de someter a los sajones, emprendió la campaña hacia España con el propósito de apoderarse de algunas ciudades, teniendo en cuenta las aspiraciones que sostenía Francia con respecto a España. Cruzó victorioso los Alpes y el Rín, y creyó que era el momento de extender sus dominios al otro lado de los Pirineos hasta la línea de Ebro, y aprovechar las dificultades que tenían los árabes con Abd ar-Rahman. Suleimán acompañó al ejército francés hasta las puertas de Zaragoza pero éstas estaban cerradas porque unos de los jefes, de nombre Husein b. Yahya, se negaba a cumplir el pacto con Carlomagno, y éste, que sospechaba de las intenciones y lealtad de Suleimán, decidió volver a Aquisgrán llevándolo de rehén. En el paso de Roncesvalles, los musulmanes atacaron la retaguardia franca y los hijos de Suleimán lo rescataron. Al regreso a Zaragoza, este último fue alevosamente asesinado por Husein. En el año 781 Abd ar-Rahman I sitió Zaragoza, y su gobernador obtuvo el perdón, pero dos años más tarde se sublevó nuevamente y fue muerto por el emir de Córdoba.

Si nos centramos en el poema épico de “La canción de Rolando”, podemos identificar al rey Marsil con el personaje histórico del yemini Suleimán, quien era gobernador de Zaragoza en 778. Según el historiador E. Saavedra, sostiene que cuando Carlomagno llega a Zaragoza, su ayuda ya no era requerida, porque Suleimán ya la había tomado, por lo que retornó a Francia llevándose un poderoso donativo y la persona del ilustre prisionero Tábala, y la Suleimán por guía. Este último relato podría identificarse con la estrategia de Marsil, cuando el mensajero del rey árabe, Blancandrín, le aconseja enviar rehenes y donativos a Carlomagno, para que éste regresara a Aquisgrán con la falsa promesa de la conversión al cristianismo por parte de estos musulmanes.



Bibliografía

Aguado Pleye – “**Manual de Historia de España**” – Tomo I, Espasa Calpe S.A. – Madrid, 1974

Cuenca Toribio, Juan Manuel – “**Historia Universal**” – Tomo II, Editorial Océano – Barcelona, 1996

Edward Mc Nall Bruns – “**Civilización de Occidente**” – Su Historia y su Cultura – 14º Edición, Tomo I, Ediciones Siglo veinte – Buenos Aires, 1947

González Porto-Bompiani – “**Diccionario de Obras**” – Tomos II, III, V, VIII y IX, Montaner y Simón S.A. – Barcelona 1960

Ludovico Ariosto – “**Orlando Furioso**” – Tomo I y II, Copyright by Editorial Iberia S.A. – Barcelona, 1958

Muñiz, Enriqueta – “**La Canción de Rolando**” – Editorial Hachette S.A. – Buenos Aires, 1962

Perés, Ramón D. – “**La Leyenda y el Cuento Popular**” – Editorial Ramón Sopena S.A. – Barcelona, 1981

Ramón García-Pelayo y Gross – “**Pequeño Larousse Ilustrado**”, Historia y Geografía – Ediciones Larousse – París, 1984



El discurso sobre el *dharma* hindú en el *Mahābhārata*: el caso de Sāvitrī

Roberto Morales Harley
Universidad de Costa Rica

Satyam eva jayate.
Solo la verdad vence.
(Muṇḍ. Up. III, 1, 6)

1. El *dharma* hindú

La literatura sánscrita se divide en dos grandes grupos de obras: la *śruti* (de ŚRU, oír) o “tradición revelada”, y la *smṛti* (de SMṚ, recordar) o “tradición memorizada”. A la “tradición revelada” pertenecen tres tipos de composiciones: los cuatro *Vedas* (de VID, saber), esto es, el *Ṛg Veda* o “Veda de las estrofas”, el *Yajur Veda* o “Veda de los sacrificios”, el *Sāma Veda* o “Veda de las melodías”, y el *Atharva Veda* o “Veda de los encantamientos”; las *Brāhmaṇas* (de *brāhmaṇa*, brahmán, porque eran ellos los encargados de su redacción), comentarios religiosos sobre los textos védicos; y las *Upaniṣadas* (de upa-ni-SAD, sentarse abajo al lado, porque los alumnos se sentaban al pie de sus maestros), reflexiones filosóficas sobre los textos védicos. Estas últimas limitan ya con el surgimiento del Hinduismo: por ejemplo, la *Śvetāśvatara* o “puerta de entrada al Hinduismo”.

La “tradición memorizada” está conformada, igualmente, por tres clases de textos: los *Sūtras* o “tratados”, textos de derecho, el principal de los cuales es la colección conocida como *Mānava Dharmaśāstra* o “leyes de Manu”; la Gran Epopeya, que cuenta con dos producciones, el *Mahābhārata* o “gran guerra de los Bhāratas”, y el *Rāmāyaṇa* o “camino de Rāma”; y los *Purānas* o “antigüedades”, que fueron creados con la intención dar un sustento histórico a las dinastías desde la época mítica. Entre aquella y esta tradición, se puede apreciar un proceso de transformación de las ideas: en el plano lingüístico, se pasa del “sánscrito védico” al “sánscrito clásico”; en el plano literario, se avanza de los temas religiosos y filosóficos hacia otros más mitológicos e incluso históricos y jurídicos; y, en el ámbito de las mentalidades, estos cambios se traducen en el desarrollo, a partir de término védico de *ṛta* (orden, rito, verdad, ley divina), del concepto hindú de *dharma*.



Con el Hinduismo, aparece una clasificación de los pensamientos dignos de aprender y transmitir. De este modo, se establecen los cuatro fines de la vida: *artha* (cosa, objeto, sustancia), la adquisición de las posesiones materiales necesarias para la vida mundana; *kāma* (placer, amor), el goce como punto de unión de lo sagrado y lo profano; *dharma* (de DHR, sostener, portar, llevar), el conjunto de obligaciones morales y religiosas, pero también sociales; y *mokṣa* (de MUC, desatar, liberar, soltar), la liberación espiritual que permite trascender el engañoso mundo de *māyā* (lo fenoménico) y alcanzar la unidad de *ātman* (espíritu individual) y *brahman* (espíritu universal). En este sistema, el privilegio del componente espiritual no significa, en absoluto, un abandono de lo material.

El *dharma* se relaciona, pues, como parte del orden social, con las *jātis* (de JAN, nacer, usualmente traducido como castas) y con las *āśramas* (etapas de la vida). Las castas son cuatro: *brāhmaṇa* (sacerdote), *kṣatriya* (guerrero), *vaiśya* (comerciante, agricultor) y *śūdra* (pueblos asentados). También son cuatro las etapas de la vida: *antevāsin* (discípulo), *gṛhastha* (dueño de casa), *vanaprastha* (partida al bosque), y *bhikṣu* (santo mendigo errante). El *dharma* rige el accionar humano tanto en lo general como en lo particular: por un lado, la creación y destrucción del mundo, la vida y muerte de los seres humanos, los ritos para los dioses; por otro, el sistema de castas, el cumplimiento del deber, la procreación, la acumulación de bienes y el desapego. Todo lo anterior forma parte de esta ley de carácter psico-socio-cósmico. Zimmer (1965: 137) ofrece una definición:

“...el *dharma* se refiere no solo a todo el contexto de la ley y de la costumbre (religión, usos, estatutos, observancias de casta o de secta, maneras, modos de comportamiento, deberes, ética, buenas obras, virtud, mérito moral o religioso, justicia, piedad, imparcialidad), sino también a la cualidad, carácter o naturaleza esencial del individuo como resultado de lo cual su deber, función social, vocación o norma moral son lo que son. El *dharma* desaparecerá en el instante previo al fin del mundo, pero durará mientras dure el universo; y cada uno participa en su poder mientras desempeñe su papel. La palabra *dharma* no solo implica una ley universal, sino también leyes particulares o inflexiones de ‘la ley’, que son naturales a cada clase especial o modificación de la existencia. La esencia del sistema es, pues, la jerarquía, la especialización, la unilateralidad, las obligaciones tradicionales.”



2. El *dharma* en el *Mahābhārata*

El *Mahābhārata* narra la historia del conflicto entre los descendientes de Bharata, dos bandos de primos: los Kāuravas (hijos de Kuru) y los Pāṇḍavas (hijos de Pāṇḍu). Los primeros persuaden al rey Dhṛtarāṣṭra de enviar a los segundos a un destierro en el bosque, en el cual los cinco hermanos consiguen a su esposa común, Draupadī. No obstante, su regreso es breve, puesto que pierden su reino en un juego de dados y deben someterse, durante doce años, a un nuevo exilio. Finalmente, los ejércitos se enfrentan y la sangre tiñe el campo de batalla. Los Pāṇḍavas resultan vencedores, pero mueren después, cuando marchan hacia los Himalayas. De este modo, el *dharma* determina no solo el orden del macrocosmos, ejemplificado por el triunfo del Bien sobre el Mal, sino también el del microcosmos, los mortales deben partir, ya sea de vuelta hacia el *samsāra* (ciclo de las reencarnaciones) o finalmente hacia la *mokṣa* (liberación).

Ante la ausencia de un canon del Hinduismo, la Gran Epopeya representa una fuente inigualable para el estudio de este sistema de creencias. Estos textos no tratan específicamente el tema religioso; más bien, ofrecen ejemplos de las diversas representaciones del *dharma* hindú. Al respecto, es preciso considerar el desarrollo paralelo que experimentaron los textos épicos sánscritos, en los cuales se crean narraciones que revolucionan la mitología tradicional, y las ideas filosóficas hindúes, las cuales muchas veces se añaden a aquellos por medio de interpolaciones. Tres casos provenientes del *Mahābhārata* sirven para ilustrar dicho fenómeno: la *Bhagavad Gītā* o “canto del bienaventurado”, y los relatos de Nāla y Damayantī y de Sāvitrī y Satyavat.

En la *Gītā*, se pueden apreciar, entre otros, tres sentidos importantes de *dharma*: la necesidad de conservación del *dharma* sobre el *adharma* (B.G. I, 40), planteamiento útil para el contexto de la guerra; la realización, aunque sea imperfecta, del *svadharma* (B.G. III, 35), es decir, el *dharma* personal, que depende de la situación social de cada individuo; y, principalmente, la acción sin apego a resultados (B.G. II, 47). En esencia, este último es el planteamiento de la *Gītā*: el *kṣatriya* Arjuna debe cumplir con su obligación de luchar, pues este deber es aún mayor que el que tiene hacia su propia familia. Si cumple con su función, los resultados serán los mejores posibles.

En el caso de los relatos de Nāla y Damayantī y de Sāvitrī y Satyavat, el *dharma* se define, al tiempo que por la casta, por el género. Damayantī y Sāvitrī son mujeres y, como tales, les corresponden ciertas obligaciones dentro del sistema. El *dharma* de la mujer consiste, según las



Leyes de Manu, en dos cosas: la obligación debida al hombre (M. D. V, 165-166), ya se trate de padres, esposos o hijos; y la procreación (M. D. V, 148), puesto que, en este sistema de pensamiento, esta es la única forma de conseguir la inmortalidad. Sin embargo, ya en estos mismos episodios se observa una evolución de la función de la mujer, acorde con los cambios propios de este período histórico de desarrollo del Hinduismo. Al respecto, Doniger, 2009: 292) señala lo siguiente:

The women of the Mahabharata are extraordinarily prominent, feisty, and individualistic, in part as a result of changes that were taking place in the social structures at the time of the recension of the text (such as the widespread public recognition of women as donors and renouncers, and their more active role in the pujas of sectarian Hinduism), in part as a result of the infusion of the Sanskrit corpus with stories from village and rural traditions that were less hidebound in their attitudes to women.

Adicionalmente, habría que añadir a la influencia del Hinduismo la de las nuevas sectas, budistas y jainas. Para la época de Aśoka, la noción de *dhamma* (término pali empleado por los budistas) había alcanzado tal extensión que permitía incluir en un solo grupo a cualquier persona, sin importar su casta, su género o su religión. El *dharma sukṣama* (sutil), *sadharana* (común) y *sanatana* (perpetuo) del *Mahābhārata* no está muy lejos de estos planteamientos: lo principal para el cumplimiento del deber es ser sabio, lo cual resulta, indefectiblemente, en ser bueno. Y el *dharma* del sabio-bueno se caracteriza por dos aspectos: la *ahiṃsā* (no violencia), el respeto de todas las criaturas en tres niveles, a saber, el pensamiento, la palabra y la acción; y la *satya* (verdad, de AS, ser), la cual, como se afirma desde las *Upaniṣadas*, es invencible (Muṇḍ. Up. III, 1, 6), en tanto la *vac* (palabra) está divinizada desde época védica (R.V. X, 125).

De este modo, el *dharma*, al lado de la *mokṣa* (liberación) y de la naciente *bhakti* (devoción), se convierte en uno de los tres *margas* (camino de salvación). Esta vía la constituye el triple ascetismo (cuerpo-mente-voz) ligado a la *guna* (cualidad) superior, es decir, el *sattva* (conocimiento). Acción, meditación y discurso son uno; conocimiento y verdad son uno. En consecuencia, los discursos de Sāvitrī sobre el *dharma* representan argumentos válidos para recuperar a su ser amado de la muerte.



3. Sāvitrī en el *Mahābhārata*

Las acciones del *Mahābhārata* se ubican en un contexto de decadencia. Según las mitologías del Hinduismo, el mundo consta de cuatro *yugās* (edades): la *Kṛta* (perfecta), la *Tretā* (tríada), la *Dvāpara* (duplo) y la *Kali* (oscura). Estas representan, respectivamente, los cuatro lances de los dados en el juego cósmico (4, 3, 2, 1), y la cantidad de patas en que se apoya la vaca que sostiene al mundo. El *dharma* merma de una edad a otra, hasta desembocar en la reabsorción del universo y su consecuente creación; el proceso se repite *ad aeternum*. La Gran Epopeya pertenece a la *Dvāpara Yuga*, justamente porque los tiempos difíciles requieren la presencia de héroes: sacerdotes o guerreros, hombres o mujeres, siempre y cuando sean personas sabias-buenas. Esta es la función de Sāvitrī.

Sāvitrī es una divinidad de carácter solar, específicamente, la parte femenina del dios Savitar (cfr. para las distintas manifestaciones del sol, Keith & Carnoy, 1964: 26ss). Su nombre deriva de la raíz ide. *saewel-*, “sol” (de donde, también, el scr. *Sūrya* y el gr. *Hēlios*), y del sufijo *-tr̥*, que es formador de *nomina agentis*. Tres son sus atributos fundamentales: su poder de creación, su vínculo con la muerte, y su dominio de la palabra. En primer lugar, el sol se relaciona con *Tvaṣṭṛ*, el artífice divino, puesto que la androginia es símbolo de generación. En segundo lugar, el sol representa la contraparte de *Yama*, el dios de la muerte, dado que puede completar el viaje de ida y vuelta al otro mundo. Y, en tercer lugar, el sol se asocia al empleo de las palabras, concretamente, de las formas métricas, porque en el mito del rapto del soma se justifica la elección de la *gāyatrī* (verso de ocho sílabas) para la recitación de la *sāvitrī* (estrofa con que se invoca a Savitar).

Sāvitrī es diferente de los otros personajes femeninos de la Gran Epopeya: si *Sītā*, la protagonista del *Rāmāyaṇa*, espera ser rescatada por su esposo, ella acude en procura del suyo; si *Damayantī*, la protagonista de la otra narración interpolada, se preocupa por sí misma, ella logra cuidar de ambos; y si *Draupadī*, con sus cinco esposos, representa el sistema de la antigua poliandria, ella se yergue como el paradigma del nuevo modelo de fidelidad. Y el principal atributo que la sitúa en otro nivel con respecto a las demás es su dominio de la palabra. Al respecto explica Argüello (2000: 67):

Es importante resaltar esta figura femenina que rompe, con el uso de la palabra, los esquemas característicos de la mujer en la épica. La mujer en esta literatura puede asumir un papel principal, estar llena de cualidades, ser modelo, pero permanecer a la sombra del esposo, nunca con capacidad propia. Puede ser abandonada, recuperada, abnegada, fuerte, pero nunca protagonista como un hombre en una lucha por vencer a la muerte y



menos ser dueña de palabras convincentes pues ese papel en el género épico lo tienen únicamente los hombres. Definitivamente, ella rompe el esquema tradicional y se convierte en heroína.

Sāvitrī es un personaje ambiguo. El relato de Sāvitrī y Satyavat es una interpolación del *Vana Parva* (Libro del Bosque), el tercer libro del *Mahābhārata*, y aparece con el subtítulo *Pativratāmāhātmyaparva* (Episodio de la glorificación de la esposa fiel). En este sentido, Sāvitrī es la mujer ejemplar, la cual permite al héroe Yudhiṣṭira mantener la confianza en Draupadī durante el exilio. No obstante, Sāvitrī es también la representación de la diosa homónima de quien su padre ha obtenido el favor de su nacimiento, y es la protagonista de la historia, la parte activa de la pareja, como Śakti frente a Śiva o Durga frente al resto de los dioses. Esta ambigüedad se refleja, según MacGrath (2009: 106-109), en una caracterización que más que a una mujer le corresponde a un hombre (*kanyā tejasvinī*, doncella gloriosa), y que más que a un guerrero le conviene a un sacerdote (*hutvā dīptam hutāśanam*, habiendo ofrecido una oblación al fuego abrazador). En suma, su triunfo frente a Yama, el dios de la muerte, se debe a su activo conocimiento de su papel pasivo, y principalmente, a su dominio del discurso verdadero.

4. Sāvitrī y la argumentación

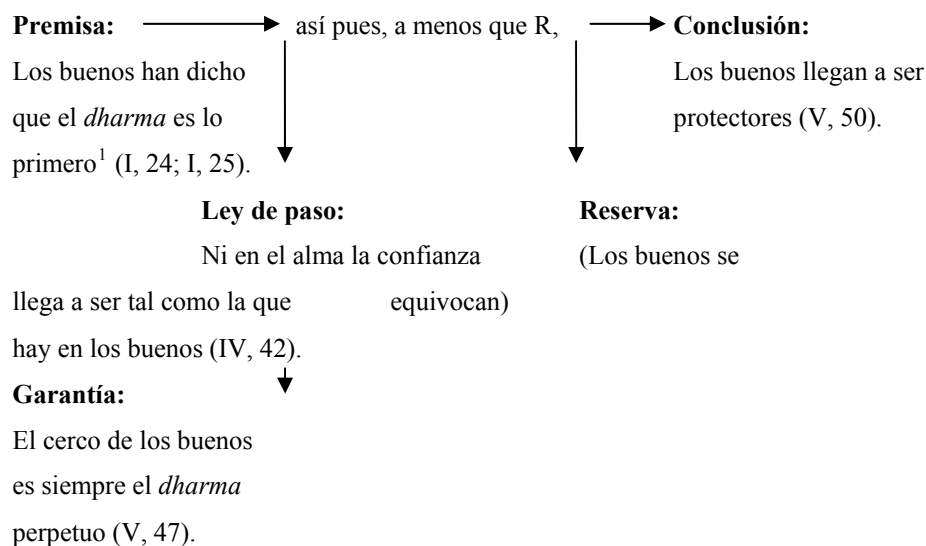
Sāvitrī solo habla con la verdad. Por ello, elige por esposo a Satyavat (el que siempre dice la verdad), y es capaz de efectuar “actos de verdad” (*tena satyena*, por esta verdad). Es, precisamente, en virtud de esta dimensión perlocucionaria del discurso que se puede analizar la argumentación de Sāvitrī desde una perspectiva pragma-dialéctica. Si bien este enfoque fue elaborado más con miras a su empleo en contextos comunicativos de la sociedad actual, no deja de ser un instrumento apropiado para la valoración de las producciones discursivas presentes en los textos de la literatura antigua. Empero, resulta necesario partir de tres premisas: los discursos textuales forman parte de una situación comunicativa susceptible de ser analizada en términos de la pragmática; los enunciados incorporados en el diálogo pueden ser reducidos a un esquema lógico básico; y estos mismos enunciados pueden ser clasificados, en un acto de habla complejo, como argumentos a favor de un punto de vista.

Sāvitrī profiere cinco discursos sobre el *dharma* ante Yama, en el camino que lleva al otro mundo, para rescatar a Satyavat de la muerte. La situación comunicativa en que se enmarcan los discursos incluye estos elementos: un emisor (Sāvitrī), un destinatario (Yama), cinco enunciados (los discursos sobre el *dharma*), un entorno (el camino que lleva al mundo de los muertos), una



información pragmática (el conocimiento, compartido por Sāvitrī y Yama, sobre el *dharma* hindú), y una intención (rescatar a Satyavat de la muerte). En este sentido, los discursos constituyen un ejemplo de lenguaje en uso.

Los discursos parten de la premisa de que los buenos se apoyan en el *dharma*, para llegar a la conclusión de que los buenos son protectores. La conclusión implícita es que, si ella es buena y sabia con respecto al *dharma*, está capacitada para salvar a su esposo. Este planteamiento se puede reducir al esquema argumentativo de Toulmin (citado por Plantin, 1996: 38). La ley de paso sería la confianza en los buenos; y la garantía de esta ley, la confianza en el *dharma*. Los principios se sustentan mutuamente y, como este razonamiento no puede estar errado, solo hay una conclusión posible.



Pero la argumentación se torna un poco más compleja si se considera la doble justificación: los buenos son buenos porque conocen el *dharma*; el *dharma* es lo primero porque lo afirman los buenos. La tautología queda excluida por el carácter verdadero de las afirmaciones. Y cada punto de vista se sustenta con argumentos. El planteamiento siguiente constituye una simplificación de la propuesta de Eemeren & Grootendorst (2002: 54):

¹ Texto sánscrito de la Edición Puna (V.V.A.A., 1919-1966). Traducciones españolas del autor.



Argumentación I:

1. El cerco de los buenos es siempre el *dharma* perpetuo. (V, 47)
2. Los buenos no languidecen y no decaen (V, 47)
3. De los buenos con los buenos no infructuoso es el encuentro. (V, 47)
4. De los buenos el peligro no temen los buenos. (V, 47)
5. Los buenos, por cierto, con la verdad conducen el sol (V, 48)
6. Los buenos la tierra con el fervor sostienen (V, 48)
7. Los buenos, rey, son el camino del pasado y del futuro. (V, 48)
8. En medio de los buenos no perecen los buenos. (V, 48)
9. Los buenos en beneficio de otros actúan; no esperan en retribución. (V, 49)
10. Y un favor entre hombres buenos no es vano. (V, 50)

Punto de vista I:

Como esto en los buenos está atado invariablemente,
por tanto, los buenos llegan a ser protectores. (50)

Argumentación II:

1. Donde mi esposo es conducido o donde él mismo va,
allí también por mí debo ir; este es el *dharma* eterno. (I, 21)
2. En varias formas, en efecto, quienes se autocontrolan en el bosque observan
el *dharma*, tanto en vivienda como en fatiga. (I, 24)
3. Conociendo el *dharma*, ejemplifican. (I, 24)
4. Por el *dharma* de uno, por la opinión de los buenos,
todos siempre han seguido esa dirección. (I, 25)
5. La no agresión en todas las criaturas, con la acción, con la mente, con la palabra,
y el favor y la generosidad; este es el *dharma* eterno de los buenos. (III, 35)
6. De acuerdo con el *dharma* se comportan estas criaturas.
Entonces, aquí, Señor, tuya es la soberanía del *dharma*. (IV, 41)
7. El cerco de los buenos es siempre el *dharma* perpetuo. (V, 47)

Punto de vista II:

Los buenos han dicho que el *dharma* es lo primero (I, 24; I, 25)

En la Argumentación I, las características de los buenos, especialmente su conocimiento del *dharma*, los convierten en protectores. En la Argumentación II, las distintas inflexiones del *dharma* hindú lo convierten en la ley principal, tal como lo han dicho los buenos. El *dharma* es distinto para cada ser: la esposa debe acompañar al esposo (1), los ascetas deben procurar el autocontrol en el retiro del bosque (2), los sabios deben aprender antes de enseñar (3), los individuos deben seguir su



camino particular (4), los buenos deben fomentar la no violencia (5), y la muerte debe atar a todos los hombres (6). Pero también es igual para todos los seres: engloba la totalidad del cosmos (7).

5. Conclusión

El *dharma* hindú nunca fue objeto de una sistematización, empero, constituye la base de la “tradición memorizada”, específicamente, de la Gran Epopeya. Como uno de los cuatro fines de la vida y uno de los tres caminos de salvación, representa, a partir de su desarrollo en el Hinduismo y en menor medida en las sectas budistas y jainas, un tema idóneo para exaltar la conducta de los héroes de la época decadente del *Mahābhārata*. Es, quizás, en las figuras femeninas donde mejor se plasman estos ideales: Sāvitrī es la esposa fiel, el paradigma de pasividad, pero también es la diosa en su parte activa, la protagonista de la narración. El dominio de la palabra, fundamento del género épico, es la cualidad distintiva de la heroína. En sus discursos, analizados desde la pragma-dialéctica, se observa esta cualidad, así como la unión de bondad y sabiduría que solo la verdad puede conseguir.

Bibliografía

- Argüello, S. (2000). “Savitri y la figura femenina en la literatura épica sánscrita”. *Kāñina: Revista de Artes y Letras*, 24(2), 61-72. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Doniger, W. (2009). *The Hindus. An Alternative History*. New York, United States: The Penguin Press.
- Eemeren, F. van, & Grootendorst, R. (2002). *Argumentación, comunicación y falacias. Una perspectiva pragma-dialéctica*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Keith, A. B., & Carnoy, A. J. (1964). Indian, Iranian. Part of H. Gray (ed.). *The Mythology of All Races*. New York, United States: Cooper Square Publishers.
- McGrath, K. (2009). *Strī. Women in Epic Mahābhārata*. Massachusetts, United States: Ilex Foundation.
- Plantin, C. (2008). *La argumentación*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- V.V.A.A. (1919-1966). *Śrīmanmahābhāratam*. Pune, India: Bhandakar Oriental Research Institute.
- Zimmer, H. (1965). *Filosofías de la India*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.



Amor y Lucha: ecos de Empédocles en la cosmogonía orfica en la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas.

Fábio Gerônimo Mota Diniz

UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Uno de los personajes fundamentales del poema épico *Argonáutica* de Apolonio de Rodas es Orfeo, músico místico y mágico. Siendo el primero nombre arrollado por Apolonio en el catálogo de los héroes (I, vv.23-27), él actúa tan pronto la expedición empieza, cuando si interviene en un conflicto entre dos argonautas, Ídmon y Idas, y establece la orden dentro de la expedición por intermedio de su principal arma: su canto.

La escena: en el momento que se dirige a Jason, que estaba cabizbajo y reflexivo como se estuviera consternado, el argonauta Idas, borracho y intempestivo, vocifera contra él por pensar que la posición meditativa significaba que el joven estaba tomado por el miedo (I, vv.460-471). Eso, para aquel que fuera elegido el líder de la expedición de los argonautas, sería algo muy censurable. Además, Idas destaca sus propias cualidades, jurando por su lanza lograr mayor gloria que la de sus compañeros y afirma que no habrá prueba irrealizable frente a él. En este momento, es rechazado por Idmon, el adivino, y comienza una pelea que solamente es cerrada mediante la intervención de los copañeros, del propio Jason y, definitivamente, por la música de Orfeo (I, vv.496-511). Es necesario destacar la importancia de la presencia de un canto cosmogónico realizado por un aedo que es al mismo tiempo personaje de una obra poética, que es también cantada por un aedo¹.

Ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,
νεῖκος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα:
ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
ἄστρα σεληναίη τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι:
οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῆσιν νόμφησι καὶ ἔρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.
ἦειδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
Ἵκεανὶς νιφόντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο:
ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἴκαθε τιμῆς,

¹ Traduzco la *Argonáutica* basado en la edición de G. W. Mooney. 1912. Cf. Bibliografía.



ἦ δὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὠκεανοῖο:
οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῆσιν ἄνασσον,
ὄφρα Ζεὺς ἔτι κοῦρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,
Δικταῖον ναῖεσκεν ὑπὸ σπέος: οἱ δὲ μιν οὐπῶ
γηγενέες Κύκλωπες ἐκαρτύναντο κεραινώ,
βροντῆ τε στεροπῆ τε: τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.

Cantaba como la tierra, el cielo y el mar,
Otrora unidos entre sí en forma única,
En una lucha funesta separaronse, cada uno para su lado;
y como firmemente siempre en el éter tienen marco
los astros, y los caminos de la luna e del sol;
y como brotaron los montes, y como los ríos rugiendo,
con sus ninfas surgieron y todos los animales.
Cantaba como en el principio Ofión y la Oceánide
Eurínome tenían el poder sobre el nevado Olimpo,
y como, ante la fuerza e los brazos, él cedió privilegio a Crono
y ella a Rea, y cayeron en las olas del Océano.
Ellos entonces reinaron sobre los Titanes, bien aventurados dioses,
mientras que Zeus todavía un niño, aún infantil en pecho,
vivía en la cueva Dictea; a él, los Cíclopes
nacidos de la tierra aún no tenían armado con el rayo,
el trueno y el relámpago, que a Zeus proveen la gloria.

Analizando este trecho, Clare (2002, pp.54-59) destaca que la cosmogonía cantada por Orfeo tiene base en dos influencias principales: la teoría de Empédocles que dice que el mundo tendría se formado por la acción del Amor y de la Lucha y la *Teogonía* de Hesíodo. El paralelo con la *Teogonía* es mas evidente, teniendo en vista el carácter también cosmogónico del poema de Hesíodo. Él destaca que ese canto tiene dos mitad (CLARE. 2002, p.57):

A pesar del canto de Orfeo ser claramente un todo orgánico, dado que hay una división nítida, mismo una separación clínica entre sus dos partes, nosotros debemos estar atentos para a posibilidad de que las dos partes cargaren un tema similar por caminos contrastantes. Y eso en realidad prueba ser el caso. La fuerte cosmogonía empedocleana en la primera parte constituye la fundación de la orden épica en la *Argonáutica*, narrando como ella hace el establecimiento de lo patrón y estructura cósmicos por un antiguo período de conflictos. Esa parte del canto dramatiza el triunfo de la orden sobre la desorden².

El paralelo con la filosofía es comprensible por los elementos arrollados. Para Empédocles, “Amor” (φιλία) es responsable por la unión de los cuatro elementos – fuego, agua, aire y tierra –, mientras que “Lucha” (νεῖκος) es responsable por su separación (GUTHRIE, 1962, pp.185-186). Esas potencias funcionan como fuerzas motrices de la combinación de los elementos del universo,

² Traduzco esta y también otras citaciones de teóricos en lengua extranjera.



criando una armonía basada en su oposición, como fuerza atractiva y repulsiva, como atestigua el fr. 17, vv.15-20³:

ὥς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφαύσκων πείρατα μύθων,
δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἔν ηὐξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἐνὸς εἶναι,
πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος,
Νεϊκός τ' οὐλόμενον δίχα τῶν, ἀτάλαντον ἀπάντηι,
καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε·

Pues como he dicho antes, revelando el alcance del mito,
dobles (cosas) diré: pues ora fue un crecido a ser uno sólo
de muchos, ora otra vez se partió a ser muchos de uno sólo,
fuego y agua y tierra, y de aire la infinita altura,
y Odio funesto fuera de ellos, de peso igual en toda parte,
y Amistad⁴ dentro de ellos, igual en longitud y ancho;

Hay diversos otros fragmentos de Empédocles que atestiguan esa relación⁵. El fr. 26 también nos trae esas dos fuerzas como ayuntadora y separadora de la naturaleza (vv.3-7):

αὐτὰ γὰρ ἔστιν ταῦτα, δι' ἀλλήλων δὲ θέοντα
γίνονται ἄνθρωποι τε καὶ ἄλλων ἔθνεα θηρῶν
ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἓνα κόσμον,
ἄλλοτε δ' αὖ δίχ' ἕκαστα φορούμενα Νεϊκεος ἔχθει,
εἰσόκεν ἐν συμφύοντα τὸ πᾶν ὑπένερθε γένηται.

Pues estos son ellos mismos y corriendo unos por los otros
tornanse hombres y especies de otros animales,
ora por Amistad convergidos en una orden,
ora otra vez aparte movidos cada un por odio de Neikos,
hasta que en uno crecidos, el todo, sumisos se tornen.

Por lo concepto de Empédocles de que son “Amor” y “Lucha” que mantienen la orden y la armonía del cosmos, el canto de Orfeo sirve de alegoría para la situación de conflicto entre los argonautas y así establece la Argo como un microcosmo y el inicio del viaje es el inicio de ese nuevo mundo conflictivo. Así como es capaz de conducir los argonautas en los rituales, conducir el barco con su canción y establecer orden a la naturaleza, Orfeo evidencia por su música que él es lo responsable por la orden, y que de él depende el suceso de la campaña, ya que es de su naturaleza de aedo el poder de encantar el oyente y el mundo.

³ Traducción para el español del texto en portugués de José Cavalcante de Souza.

⁴ A pesar de referencial, la tradicional traducción de φιλία por “amistad” non es adecuada aquí por la naturaleza de la unión que rige los elementos empedocleanos. Para el análisis realizado aquí, siempre iremos nos referir a φιλία como “amor”.

⁵ Más allá de los citados, Empédocles menciona esa relación entre las dos fuerzas en los fragmentos 16, 20, 21, 22 (donde Empédocles asocia φιλία directamente a la diosa Afrodita), e 35.



Sin embargo, a pesar de lo “Amor” para Empédocles ser sinónimo de “Orden”, por ser el elemento ayuntador, no hay como creer que Orfeo represente, en el binomio de Empédocles, el “Amor” como opuesto a la “Lucha”. De eso podemos reanudar la función del “Amor” dentro de la obra, en un contexto amplio. Es por amor de Medea que Jason conquistará el vellocino de oro. La ausencia de Orfeo en el tercer canto de la *Argonáutica* es llenada por la presencia de Medea, y es por acción de ella que los argonautas conquistan sus objetivos y el retorno. Algo que refuerza esa cuestión es la propia introducción al tercer canto, que evoca a Erato, musa de la poesía erótica, e explícitamente dice que Jason conquista el vellón por el amor de Medea (III, vv.1-3):

Εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρά θ' ἴστασο, καί μοι ἔνισπε,
ἔνθεν ὅπως ἐς Ἴωλκὸν ἀνήγαγε κῶας Ἰήσων
Μηδείης ὑπ' ἔρωτι.

Venga ahora, Erato, quedate al mi lado, y me lo narra,
De que modo para Iolco trajo el vellón Jason
Por el amor de Medea.

Sabemos que es debido a las habilidades de Medea que Jason supera las pruebas de Eetes. Por otra parte, el tercer canto de la *Argonáutica* es narrado por Erato, lo que destaca la centralidad del tema amoroso en este momento del poema. Considerando eso, es posible leer la cuestión de la oposición entre “Lucha” y “Amor” como una oposición entre el conflicto, el mundo de caos anterior a la entrada de Medea en la narrativa, y el mundo establecido por la presencia de la joven hechicera. No obstante, el poco equilibrio entre los peleantes de la nave aún era remediado por la armonía establecida por el don de Orfeo, capaz de encantar los hombres.

Es saluchar entonces que, justamente en el canto en que Medea se presenta, Orfeo no sea mencionado, pues una instancia de orden sustituye la otra. Un ejemplo de como Medea es presentada en el tercer canto es la escena de III, vv.523-39, en que Argo sugiere que la magia de Medea es la solución para que los argonautas conquisten el vellón de oro. El adivino Mopso interpreta que los dioses enviaron un señal de que Argo está cierto (III, vv.540-54):

᾿Ως φάτο: τοῖσι δὲ σῆμα θεοὶ δόσαν εὐμενέοντες,
τρηρῶν μὲν φεύγουσα βίην κίρκου πελειᾶς
ὑπόθεν Αἰσονίδεω πεφοβημένη ἔμπεσε κόλποις:
κίρκος δ' ἀφλάστῳ περικάππεσεν. ᾿ῶκα δὲ Μόψος
τοῖον ἔπος μετὰ πᾶσι θεοπροπέων ἀγόρευσεν:
"Ἵμμι, φίλοι, τόδε σῆμα θεῶν ἰότητι τέτυκται:



οὐδέ τῃ ἄλλως ἐστὶν ὑποκρίνασθαι ἄρειον,
παρθενικὴν δ' ἐπέεσσι μετελθέμεν ἀμφιέποντας
μή τι παντοίῃ. δοκέω δέ μιν οὐκ ἀθερίζειν,
εἰ ἐτεὸν Φινεύς γε θεῶ ἐνὶ Κύπριδι νόστον
πέφραδεν ἔσσεσθαι. κείνης δ' ὄγε μείλιχος ὄρνις
πότμον ὑπεξήλυξε: κέαρ δέ μοι ὡς ἐνὶ θυμῷ
τόνδε κατ' οἴωνόν προτιόσσεται, ὧς δὲ πέλοιτο.
ἀλλά, φίλοι, Κυθήρειαν ἐπικλείοντες ἀμύνειν,
ἤδη νῦν Ἄργιοιο παραιφασίησι πίθεσθε."

Así há dicho; y a ellos un señal los dioses dieran, benevolentes.
Una trémula paloma, que huía de la fuerza de un halcón
Há caído asustada del alto en el regazo del Esonida;
el halcón cayó enganchado en el aplustre⁶. Y rápidamente Mopso
tal discurso profético proclamó entre todos:
"Para vosotros, amigos, este señal fue hecho por la voluntad de los dioses.
Y no hay mejor explicación
que la doncella buscar y con palabras envolver
con todo tipo de astucia. No penso que ella rechace,
si en verdad Fineo indicó que el retorno por la diosa Cípris
habría de ser. De ella es el dulce pájaro
que huyó de su destino; como el corazón en mi pecho
presagia según ese augurio, que así sea.
Pero, amigos, la Citerea invoquemos para proteger,
ya que ahora vosotros por los consejos de Argo vos persuadís.

Queda expresa, en el discurso del argonauta, la oposición entre la violencia del halcón, βίην, y la dulzura de la paloma, μείλιχος. Esa oposición expresa en las palabras destacadas remete a la misma oposición entre las figuras de la paloma y del halcón que surgen en I, vv.1049-50, cuando los Doliones huyen de los argonautas como palomas de halcones, una de las pocas escenas de combate y violencia de los argonautas contra algún enemigo. La relación del halcón con la fuerza y la belicosidad en oposición a la dulzura de la paloma remete a la oposición entre Ares y Afrodita, que es presentada en la descripción del manto de Jason, mas que aparece con más fuerza ahora.

La relación entre el canto de Orfeo y la cosmogonía de Empédocles puede ser, así, un recurso programático de Apolonio para establecer por adelantado el papel del amor en el futuro del poema. A pesar de Apolonio utilizarse de ἔρως en lugar de φιλία, el sentimiento de Medea por Jason es tan fundamental para el suceso del héroe que no es erróneo cogitar que eso influya en la construcción de la narrativa, pensando Apolonio como un erudito. Él expone indirectamente su fuente para la cosmogonía de Orfeo e, consecuentemente, abre espacio para la lectura de la obra bajo la óptica de esa filosofía.

⁶ Aplustre es un ornamento de la popa de las naves, que tenía formato de una pena de ave curva como un gancho.



Kyriakou (1994, pp.313-314) también destaca la función programática de esa relación entre la cosmogonía de Orfeo narrada por Apolonio y la filosofía de Empédocles, pero observa que en verdad esa relación podría remeter al papel de Medea dentro del poema no solamente como representante de ese Eros que lleva a la conquista del vellón, pero al demostrar como el amor de Medea por Jason lleva a violencia e a destrucción de su familia, revirtiendo el binomio de Empédocles. El ejemplo seleccionado por Kyriakou es lo del manto de Jason, donde Afrodita se ve refleja en el escudo de Ares.

La tensión entre *νεῖκος* y *φιλότης* es encontrada en la ekphrasis del manto de Jason (I, vv.730-767). En el centro de la ekphrasis hay la bella escena de Afrodita observándose en el escudo de Ares (I, vv.742-746), una imagen verdaderamente cautivadora: la diosa de la *φιλότης* se entretiene con las armas del *νεῖκος*. Un episodio de la narrativa de Pélops y Hipodamia también es retratado en el manto y narrado con algunos detalles. Estes paralelos entre las desdichadas historias de amor se colocan en paralelo al mito de sucesión, una vez que desencadenó una larga cadena de asesinatos dentro de la casa del Pelopida.

Kyriakou defiende, a partir de esa lectura, que la propia situación de Jason con relación a las mujeres de Lemnos en esa escena, despertando la admiración de ellas y el deseo de la reina Hipsípila, refleja esa oposición entre *νεῖκος* y *φιλότης*, pues demuestra claramente la compensación de la falta de belicosidad de Jason por su belleza. Él destaca además que el modelo para la construcción de la descripción del manto de Jason es la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, lo que pone Jason en oposición directa a ese héroe de la guerra de Troya, famoso por su violencia e belicosidad. La propia naturaleza de los objetos es opuesta: el manto sirve para adornar Jason, mientras que el escudo de Aquiles – e de Ares – sirve para la batalla. Hay de se pensar que, en vista de la relación de Ares y Aquiles por la belicosidad, Jason se relaciona a Afrodita por la belleza y ambos desean ser admirados – ese es su instrumento de poder. Considerando, aún, que la misma descripción del escudo sirve de base estructural para la construcción de la cosmogonía de Orfeo, la tensión entre *νεῖκος* e *φιλότης* se amplía.

Kyriakou señala que la *φιλότης* aquí es maléfica, pues es la responsable por la destrucción, como *νεῖκος* en el contexto bélico. El amor tiene un poder destructivo sobre Medea, que la llevará a cometer el crimen de matar no sólo su hermano Apsirto, pero sus propios hijos.



Zanker (2004, p.84), también analizando la escena del manto, destaca como ella puede auxiliar a responder cuestiones sobre la tipología y la caracterización de un héroe en un poema épico:

Por ejemplo, la centralidad de Afrodita admirando su propia imagen en el escudo de Ares en la descripción de Apolonio del manto de Jason (I, 742-46), la incuestionable contraparte del escudo heroico de Aquiles, tiene un asegurado apoyo en el modo como nosotros interpretamos el heroísmo de Jason mientras que él avanza dentro de la ciudad de las mujeres lemnianas. Este episodio termina en toda la escala de relación sexual así que los argonautas "repueblan Lemnos", para usar la apreciación del canónico héroe Heracles que está impaciente para avanzar con la campaña heroica de la busca (vv.872-74).

Beye llama la atención para el hecho de que después de ese trecho (I, vv.772-73), Apolonio menciona Atalanta, que fue impedida de participar del viaje por Jason por causa del amor. A pesar de no especificar de quem ou por quien sería ese amor, el hecho de él causar dolorosos conflictos (ἀργαλέας ἔριδας φιλότητος ἔκητι⁷) anticipa, en la interpretación de Beye, el tema del amor que lleva a la guerra (1982, pp.91-92). Kyriakou destaca, aún, que Jason recusa la participación de Atalanta en la expedición porque esa ἔριδος llevaría a un conflicto entre los argonautas. Para él, "la palabra ἔριδος en ese contexto erótico carga connotaciones de un comportamiento peligroso causado por el amor" (1994, p.314).

Leer la cosmogonía de Orfeo bajo ese punto de vista presenta una nueva perspectiva sobre el poder del músico de establecer la orden. Orfeo es capaz de evitar una situación de "lucha", νεῖκος, pero Apolonio deja subyacente al discurso el hecho de que es el amor, la φιλότης, que llevará Jason y los argonautas a conquistaren su objetivo. Todavía, por consecuencia de la acción del mismo amor, Jason conocerá ruina y muerte. Así, mismo que νεῖκος pueda en un primero momento parecer ser la parte negativa del binómio, es posible analizarlo como algo positivo, teniendo en vista que la presencia del νεῖκος es esencial para la armonía del cosmos, que es por la violencia y por el poder que Zeus, por ejemplo, se hace soberano, así como los heroes del pasado, como Aquiles, conquistaran renome.

Leyendo Apolonio, al dialogar con Empédocles, es posible comprender mejor la lectura que un pensador del Período Helenístico hizo de esos filósofos presocráticos. Pero, más allá de la erudición característica de los *philologoi* del período, Apolonio utiliza esos preceptos filosóficos como

⁷ No está claro a quién se refiere la palabra φιλότητος, a Jason o Atalanta, o mismo a los argonautas, que quizá pudieran llegar a enamorarse de la joven (Beye, 1982, p.92). Según otras versiones del mito, Atalanta participó en la expedición de los Argonautas.



herramientas en la construcción de su poema, presentando al lector más atento lo que se encuentra detrás de su construcción, evidenciando por la presencia de un aedo personaje, su visión sobre el hacer poético, sobre el papel del poeta y sobre la tradición que precede a él.

Bibliografía

- APOLONIO DE RODAS (1996). Argonáuticas. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.
- APOLLONIUS RHODIUS (1912). The Argonautica. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co.
- BEYE, C. R. (1982) Epic and romance in the Argonautica of Apollonius. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press,.
- CLARE, R. J. (2002) The Path of Argo: Language, imagery and narrative in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUTHRIE, W. K. C. (1962) A history of Greek Philosophy, vol 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUHNEN, R.F. & DE SOUSA, J. C. (1991) “Empédocles de Agrigento”, in DE SOUSA, J. C. (org.), Os Pré-Socráticos. pp. 113-39, São Paulo, Abril Cultural.
- KYRIAKOU, P. (1994) “Empedoclean Echoes in Apollonius Rhodius’ ‘Argonautica’”. *Hermes*. Vol. 122, No. 3, pp. 309-319. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4477023>. Acceso: 09/04/2010.
- LEONARD, W. E. (1908) The Fragments of Empedocles. Chicago: The Open Court Publishing Company.
- ZANKER, G. (2004) Modes of viewing in Hellenistic poetry and art. Madison: The University of Wisconsin Press.



Descensus averno: a espacialidade do submundo e a memória dos exempla no livro vi da Eneida.

Thiago Eustáquio Araujo Mota
Universidade Federal de Goiás

Enéias é glorificado como um modelo da *Res Publica Restituta* e como tema fundamental que destaca a *pietas* demonstrada aos deuses, ao pai e aos *socii* em momentos críticos. A lenda troiana é objeto de grande investimento da Cultura Augustana: além de uma galeria inteira consagrada ao herói no Fórum de Augusto, o mesmo desponta em um dos frisos da *Ara Pacis* com a cabeça coberta e em gesto sacrificial.

Tendo em vista as circunstâncias de composição da *Eneida* de Virgílio, assim como as peculiaridades e temas – *topoi* – que percorrem a narrativa épica, a obra traz numerosas referências para o estudo das representações coletivas e imaginário da morte na Roma de Augusto. Diante da ausência de cânones do material lendário, ficam claras as intervenções e escolhas do poeta, como a própria flexibilidade no processo de criação a partir do diálogo com a forma da *epopéia* de origem helênica, principalmente Homero. Eric Gruen (2006) no livro ‘*Cultura e Identidade Nacional na Roma Republicana*’ chama atenção para o dinamismo do processo que levou os romanos a incorporarem o legado cultural helênico e simultaneamente investi-lo na remodelação e afirmação de seus próprios valores, tanto no espaço público quanto nas artes literárias em geral, sem contudo, perder o senso de autenticidade.

O *descensus* de Enéias ocupa a posição central do poema épico de Virgílio. Devemos lembrar que a ideia de *catabases e anabasis*, o descenso ao inframundo e a posterior saída dele é, reconhecidamente um *topos* da tradição literária antiga. Metaforicamente, a *catabases* representa o desejo de superação da finitude humana, revela as vicissitudes do herói ao confrontá-lo com sua condição mortal e expô-lo ao temor da aniquilação. Ao deixar, ileso, os domínios da morte, o herói dá provas de autocontrole e resistência, reforçando sua excelência e os méritos que fazem ecoar seu nome na eternidade (FELTON 2007: 94). Segundo D. Felton, a descida ao submundo, traz também, o propósito de revelação, gregos e romanos atribuíram aos mortos certos poderes divinatórios e o



conhecimento de mistérios vedados aos vivos. O sentido de revelação encontra-se, igualmente, presente nas palavras que o herói dirige às divindades infernais no vestibulo do Orco,

Deuses que o império exerceis sobre as almas, as sombras caladas,
o Caos sem luz, Flegetonte, morada das noites silentes!
Seja-me lícito manifestar-me a respeito das coisas
por mim ouvidas, contar os segredos do abismo e das trevas! (VIRGÍLIO,
Eneida, VI. 264-267)

Segundo María Luisa La Fico Guzzo, o espaço representado por Virgílio no livro VI possui conotações marcadamente simbólicas, abre-se a uma multiplicidade inesgotável de leituras interpretações (2003: 100). Se existem referências a um espaço físico com indicadores concretos, construídos poeticamente na própria geografia do Auerno como rios, cavernas, bosques, abismos, descidas, caminhos e entrocamentos, essa espacialidade se desdobra para comportar outras dimensões como a religiosa, filosófica, histórica e moral. O livro VI descreve a penetração do herói num campo religioso, seu acesso, assim como num templo ou santuário, exige purificação e expiação (LA FICO GUZZO, 2003: 104). Essa sacralidade aumenta na intensidade de aprofundamento e aproximação do centro - *axis mundi* – localizado além do Palácio de Plutão, nos Campos Elísios, ali Enéias ouve do pai Anquises segredos de ordem cósmica e revelações sobre o futuro de Roma.

Na *Eneida*, a descida ao Orco é motivada pelo desejo de Enéias em reencontrar o progenitor, Anquises, que sucumbira nas terras sicilianas, aqui a *pietas* do herói é revelada em toda sua intensidade. A incerteza acomete Enéias no canto V que quase rende ao desejo de permanecer na Sicília e ignorar os destinos, *fata*, até que o pai Anquises lhe aparece em sonho mandando-o ir ao seu encontro debaixo da terra a fim de conhecer o futuro (VIRGÍLIO, *Eneida*, V. 550-580). Nos *Campos Eliseos*, o aventureiro patriarca faz duas revelações. A primeira sobre as origens do universo e da alma, e a segunda sobre o futuro da prole de Enéias e o cortejo dos heróis romanos. (VIRGÍLIO, *Eneida*, VI. 709-864)

A descida à mansão dos mortos é precedida de uma consulta à Sibila, sacerdotisa pítica¹ de Cumas, que orienta seu acesso ao submundo. Na *Eneida* de Virgílio, assim como na *Odisséia* de Homero, o mundo dos mortos possui uma localização precisa no espaço poético e seu acesso deve ser

¹ Esta sacerdotisa em transe hipnótico interpretava os oráculos de Apolo.



consentido pelas divindades que o guardam. Uma das portas do Orco, o Averno está situado nas imediações de Cumas, na cratera de um vulcão extinto, o nome, segundo indicações da própria *Eneida* vem do grego *aornon*: "[lugar] sem aves" pois das águas exala um cheiro que espanta a vida. (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 240-244) Nesse ponto, Enéias é obrigado a deixar os sócios, somente ele pode cruzar os limiares do submundo, acompanhado da Sibila, empreende a travessia do Aqueronte, a barca de Caronte geme ao peso de sua carnatura. Sucessivamente passa pelo Cocito, preenchido com as lágrimas das almas insepultas, vê os companheiros de armas e os Aqueus às margens do Éstige, ouve a elucidação da Sibila sobre os castigos infligidos às almas, vislumbra o Tártaro e a Terrível Fortaleza que protege sua garganta abismal e finalmente atinge o Palácio de Plutão e os Campos Elíseos.

A espacialidade do submundo é extremamente complexa e hierarquizada na *Eneida* e respeita uma lógica, sobretudo, moral, tendo em vista os valores romanos do período. Os mortos não são todos iguais, desempenham papéis e encontram-se em localizações distintas no além. Condenados e suicidas encontram-se, em campos apartados daqueles que cometeram atos impiedosos e monstruosos, entregues por Radamante, às profundezas do Tártaro. Imponente Fortaleza guarnece a cratera tartária, impedindo de sair aquilo que está dentro. Com sua corrente flamejante, o Flegetonte forma em torno da tríplice muralha, uma espécie de fosso protetor (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 548-551). Numa torre de ferro, Tisífone, uma das Fúrias, exerce uma vigilância constante, as portas, de aço tão duro que nem mesmo as forças divinas são capazes de solapar. (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 573-575). Quem se encontra ali encerrado? Muitos que desafiaram a soberania de Júpiter, os Titãs fulminados pelo altissonante, os filhos de Aleo (Oto e Elfiates)², Salmoneu, que tentou forjar os raios de Júpiter, Íxion que tentou violar Juno e Piritoo que tentou raptar Proserpina. Também, quem aos irmãos nutriu ódio, no rápido curso da vida, os pais agrediu, mal cuidaram das causas dos clientes, ou acumularam tesouros grandiosos sem repartir com os parentes, no adultério morreu, os que levantaram guerra contra os senhores (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 580-615). Esses últimos, muito possivelmente, uma referência à Guerra Civil e a traição contra César no Senado.

Os insepultos sequer, podiam, entrar. Em linhas gerais o mundo inferior é caracterizado como tenebroso, que inspira temor e reverência, Virgílio o descreve como espaço coberto em sombras -

² Oto e Elfiates, cometeram o crime de desafiar os olímpicos, intentando entre ou trás coisas, escalar o Olimpo. Seu castigo no Tártaro consistia em estarem atados a uma coluna cheia de cobras e eternamente atormentados pelos gritos de uma coruja.



caligne mersas (Virgílio. *Eneida*, VI. 267) - desprovido de cor - *abstulit atra colorem* (Virgílio. *Eneida*, VI. 272) - adentrá-lo é como andar na selva escura, à luz de uma lua tênue (Virgílio. *Eneida*, VI. 254-258). Mas nem todo o submundo era representado com cores pavorosas por Virgílio. Lugar bem aventurado, os Campos Elísios são descritos como providos do Eter mais puro, morada das almas felizes, luz brilhante que tudo ilumina, sol próprio com estrelas próprias. Quem está ali? Os que tombaram na guerra em defesa da pátria, sacerdotes de vida virtuosa, cantores piedosos que cantaram poemas em honra de Apólo, inventores das artes graciosas, e os que vivem, por mérito próprio, no meio dos homens (VIRGÍLIO, *Eneida*. VI. 637-641). Aos bem aventurados, foi permitido que cultivassem as atividades que lhes apraziam em vida. Alguns dançam em coro e entoam versos enquanto outros exercitam o corpo nas verdejantes palestras; aos guerreiros, o tão, prazeroso, ofício das armas, cuidam dos carros e apascentam os cavalos.

A passagem da revelação de Anquises é um dos trechos mais discutidos e polêmicos da obra. Para além das concepções religiosas e filosóficas de Virgílio, não podemos negar o papel notadamente funcional que a doutrina da metempsicose desempenha no corpo da narrativa - de origem pitagórica e presente também nos diálogos de Platão como a *República* e *Fedon*. Sem a sua admissão não seria possível esse desfile dos heróis romanos nem as revelações sobre o futuro da cidade. Naquele vale estariam os “preclaros varões” que perpetuariam a fama da “geração Dardânia” e fariam a glória da futura Roma, aguardando apenas o momento de tornarem à superfície e ocuparem seus respectivos instrumentos carnis. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, Virgílio, neste passo, poderia ter recorrido à enumeração exaustiva das personalidades lendárias e históricas de Roma, ao estilo “Catálogo das Naus” da *Iliada*, mas não foi este o procedimento empregado. O poeta não seguiu nenhum critério seqüencial cronológico, retratou cenas diversas da história romana, como um pintor de afrescos. Como no Fórum de Augusto percebemos o esforço de integrar a *gens iulia* à memória republicana fabricando a imagem de uma *urbs* harmoniosa e um *continuum* inquebrantável entre as gerações.³ Em Roma, o poder, a tradição e ancestralidade devem ser visualizados, no entanto, um homem desprovido de ancestrais carece da iluminação que os mesmos instituem.⁴

³ Uma razão prática que o levou a construir seu *fórum* foi o aumento de demandas e julgamentos que exigiam um terceiro (além do Fórum Romano e Fórum de César). Ficou consagrado aos processos de Estado e sorteio de juizes. A pressa o levou a permitir o acesso a população antes mesmo de estar completa a construção do templo de Marte Vingador (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*, 29.01).

⁴ A condição de pertencer a *nobilitas* é estar constantemente sob os olhos e apreciação do público. Segundo Geoffrey Sumi, que estuda a afinidade entre performance e poder na cultura política romana, cerimônias



Andrew Wallace-Hadrill, no livro *a Revolução Cultural de Roma*, chama a atenção para a importância dos ancestrais como *topos* retórico e expediente agregador de capital simbólico no jogo da política romana (2010: 225). Mesmo nos tempos dos Gracos ou das reformas Augustanas, inexistia em Roma uma ala progressista, o discurso romano jamais fala em termos de ruptura deliberada com o passado. As próprias mudanças institucionais conduzidas por Octávio anseiam por afastar da *res publica* e da cidade o mal que a corrompia no presente restituindo uma pureza perdida (LE GALL; LE GLAY, 1995:35). Segundo Alain M. Gowing, no livro, *Império e Memória: a Representação da República Romana na Cultura Imperial*, o paradoxo do período augustano foi ter assegurado a continuidade da República e sua tradição enquanto reivindicava um novo começo. Para esse autor, as construções oficiais, boa parte da produção literária, festas e cerimoniais encontram o desejo do *princeps* de celebrar o passado como repositório moral de *exempla* e anunciar o regime do Principado como continuidade e desdobramento natural e necessário da *res publica* (GOWING, 2005:19).⁵ Em termos de tradição, obviamente, os *nostri maiores* não consistem num fóssil petrificado, abrem-se, pelo contrário, a toda sorte de investigação disputa e resignificação ao sabor das conveniências políticas do momento. Segundo Wallace-Hadrill, recolocar e legitimar a autoridade dos ancestrais combina com a liberdade de inovar no presente e toda a geração de antiquários e poetas augustanos não ficou atrás (2010: 232). Para Paul Zanker, o *Forum Augusti* é o monumento que melhor difundia o ‘Mito do Estado’ na Roma daquele tempo, o historiador alemão explica que em frente à galeria de Enéias, figuravam os ancestrais da *Gens Iulia*, que ia de Enéias, Ascânio, os reis de Alba Longa, através dos Júlios dos primeiros tempos da República até chegar a Augusto. Muitos vazios foram certamente preenchidos pra conferir ao dirigente piedoso uma estirpe valorosa com relevante destaque na história romana.⁶

como casamentos, festas, jogos e funerais tornam-se momentos privilegiados para ostentação da *uirtus* aristocrática assim como uma oportunidade para revelar a capacidade de governar (2008: 02). Era regra nas *casas aristocráticas* a presença de uma galeria de máscaras dos ancestrais, que tomavam parte no cortejo de cada membro da família que morria. Os que portavam os retratos eram amigos próximos do morto, escolhidos segundo o critério de altura, compleição e semelhança com os ancestrais do falecido (POLÍBIO. *História*, VI. 53. 05-07). Não se trata de uma procissão organizada à revelia: uma lógica hierárquica dispunha os espaços, segundo a ordem da dignidade e dos ofícios exercidos por cada um em vida. Os que foram senadores vestiam a toga com a faixa púrpura na borda, todos transportados em carros precedidos por *fasces*, machados e outras insígnias de identificação. Quando chegam aos *rostra* todos sentam em fila, perto do morto. Declara Políbio que não podia haver espetáculo mais enobecedor para um jovem que aspirava à carreira das honras – *cursus honorum*. (POLÍBIO. *História*, VI. 53. 08-09).

⁵ As *Res Gestae* dão testemunho da relação do *princeps* com os costumes ancestrais e a memória da tradição: ‘Mediante novas leis que propus livremente do desuso muitos dos exemplos de nossos antepassados, decaídos já em Roma, e eu mesmo deixei para posteridade muitas ações como exemplos a imitar’ (*Res Gestae*, 08.05)

⁶ Considerando alguns desafios encontrados por Octávio no processo de conquista e legitimação do poder, torna-se mais compreensível a obstinação no reconhecimento de uma ancestralidade divina e heróica.



Ao lado, os transeuntes podiam contemplar a galeria devotada aos *Summi Uiri*, chefes que souberam conquistar para o Império Romano, a princípio tão débil, a sua soberana potência (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*, 31. 05) Ao que tudo indica, esses mesmos *summi uiri* foram resgatados por ocasião do funeral de Augusto. Informa Dion Cássio, que atrás de uma imagem de cera em tamanho real do *princeps*, seguia um cortejo de imagens representando os ancestrais de Augusto e os romanos proeminentes, começando com o próprio Rômulo e incluindo Pompeu, o Grande (DIÓN CÁSSIO. *História Romana*, LVI. 34). Esses acontecimentos se inscrevem numa proposta pedagógica, semelhante a do séquito de heróis, lendários e históricos, que, através do recurso equifrásico, Virgílio faz desfilar diante de seus contemporâneos. Tal proposta é apresentar um repertório de modelos a serem emulados, ressaltar a virtude imanente que perpassa todos os tempos.

Os reis de Alba ocupam o primeiro quadro, Silvio, filho póstumo de Enéias - *tua postuma proles* - ganha relevo na medida em que é o primeiro nascido da união dos troianos com o povo itálico, rei e pai de reis - *regem regumque parentem* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 763-765) ascendência de toda uma linhagem albana. Carrega esse nome por ter sido criado nas selvas – *silvae*. Segundo tradição registrada por Dionísio de Halicarnasso, Lavínia temendo qualquer perseguição parte de Ascânio, sucessor de Enéias e primeiro rei de Alba, protege-se nas florestas onde tem o filho em segurança. Após a morte do meio irmão é posteriormente aclamado rei por vontade popular (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 70). Da enumeração de alguns reis albanos, Cápis, Silvio Enéias e Numitor - este último, avô dos gêmeos, nascidos de sua filha Ilia - segue para o ‘majestoso Rômulo’, desde já, favorito de Júpiter e a fundação de Roma. (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 776-778) Virgílio coloca na boca de Anquises as predições sobre a fisionomia excepcional da urbe e sua ‘sina’ de liderar as cidades do mundo.

Eis ali, filho, aquela ínclita Roma
Que há de igualar, sob os auspícios deste
Com o império a Terra, com o valor o Olimpo.
E encerrar em seus muros montes sete:

Faltava-lhe, inicialmente, habilidade e tino militar e não vinha das famílias mais ancestrais de Roma. Octávio não tinha o prestígio militar de César, Sila ou Pompeu. De César não era mais que um filho adotivo, proveniente de uma família não muito tradicional por parte de pai. Seu pai, *Gaius Octavius* era um *homo novus*: pretor em 61 a.C e pró-cônsul da Macedônia em 60-59 a.C. Para essa *nobilitas* orgulhosa, jovem Octavio não era um dos seus e potencialmente um inimigo (LE GALL; LE GLAY, 1995: 37).



Feliz com a sua prole de homens grandes. (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 781-784)⁷

Da fundação da cidade, a visão do poeta salta para o ‘ponto máximo’ da história romana que sob o governo de César Augusto culmina na nova “Idade de Ouro”.⁸ Tal deslocamento diacrônico não é puramente aleatório, muito possivelmente tem o propósito de vincular ao tempo do poeta o mote da renovação, sinalizar a nova fundação de Roma, sugerida pelo verbo *condere* que pode tanto trazer o sentido de ‘restaurar algo ao seu lugar de origem’ quanto ‘instituir’ ou ‘fundar’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 792; OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 395). As revelações de Anquises noticiam as insólitas dimensões do domínio romano ao compará-lo, por aproximação, com as peregrinações de Hércules e as andanças de Baco, com seu carro arrastado por tigres. Seu advento perturba e inspira temor aos habitantes do Nilo, reinos Cáspios e Terra Meótica, assim como promete estender-se para além do Garamantes e do Indo, na trilha das conquistas de Alexandre o Grande (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 794-805).⁹ Por outro lado, o elogio da idade de Augusto parece conscientizar Enéias da importância de cumprir os desígnios dos *fata* e confirmá-lo em sua vocação, como progenitor de uma ‘raça ilustre’.

Os quadros de Virgílio se alternam revelando ao interlocutor os heróis históricos que por seus feitos ‘sobre humanos’ e sua fidelidade à *res pública* alcançaram fama imorredoura. De um lado temos os reis de Roma e de outro as famílias e alguns ‘célebres’ do período republicano, *exempla* de devoção à pátria e sacrifício pessoal: Bruto, que combateu a soberba de Tarquínio e estabeleceu o Consulado. ‘Pela formosa liberdade’ - *pulchra pro libertate* – pôs de lado os sentimentos de pai e deu morte aos próprios filhos por terem estes, tomado o partido do rei expatriado (VIRGÍLIO.

⁷ En huius, nate, auspiciis illa incluta Roma
imperium terris, animos aequabit Olympo,
septemque una sibi muro circumdabit arces,
felix prole uirum (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 781-784)

⁸ Das celebrações oficiais, os ansiados Jogos Seculares, realizados, finalmente, entre os dias 30 de Maio e 03 de Junho do ano 17 marcam no imaginário religioso romano a renovação do *saeculum* e o retorno simbólico a Idade de Ouro, momento idílico de abundância e felicidade plena da humanidade, em estreita interação com as divindades. Festividades lembradas com vivacidade pelo *Carmen Saeculare* de Horácio. O Século de Ouro é também tema de um dos frisos da Ara Pacis que congela na narrativa imagética uma retrato da fertilidade da *aurea aetas* (HOLLIDAY, 1990: 545).

⁹ Cabe constatar que o vocábulo *imperium* traz sua acepção no sentido de ‘mando’ ou ‘domínio’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 795). Não obstante, parece anunciar nessas linhas o deslocamento semântico que sofrerá, timidamente no período de Augusto e doravante, para uma noção mais territorial do termo. Explica John Richardson que a vitória do Accio (27 a.C) e a instituição do Principado marcam uma mudança definitiva na natureza do Império. Reordenação das *provinciae* e a concentração do *imperium* nas mãos de um só afetariam inevitavelmente a maneira com que a palavra seria utilizada, distante de seu uso semântico nos tempos republicanos (RICHARDSON, 2008: 118).



Eneida, VI. 819-823). Mesmo senso de dever que levou o severo Torquato¹⁰, da *gens* Manlía, a disciplinar com a morte o filho, por ter abandonado o posto de batalha (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 825). Paulo Emílio e Lúcio Mumio, juntos, são ilustrados como terríveis vingadores e antagonistas de aqueus (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 836-840). O primeiro, derrota Perseu em 168 a.C, rei macedônico que se dizia descendente direto de Aquiles e o segundo arrasa ‘exemplarmente’ Corinto em 146 a.C, capital da Confederação Aquéia que se insurge contra o domínio romano. A figura de Catão, o Censor, por si, evoca os atributos de frugalidade e a disciplina, tal como Atilio Régulo remete à austeridade, marcas indeléveis dos ancestrais romanos (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 841). Vale lembrar que o sucesso militar é também uma via para a legitimação do poder em Roma. Lançar-se ao perigo é uma forma de agregar valor ao general que ao sair vitorioso pode mostra-se *felix*, agraciado da divindade. Exemplos de *deuotio* e *uirtus* são também extraídos das Guerras Púnicas, três ferozes opositores de Cartago são nomeados: Cipião o Africano, que derrota Aníbal em Zama, (201 a.C); Quinto Fábio Máximo Cuntactor, ou o ‘Contemporizador’ que salva a *urbs* depois da derrota do lago Transímene (217 a.C) e Marcos Cláudio Marcelo (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 845-855) . A alusão desse último comandante romano, vencedor dos gauleses, opositor de Aníbal e último a depositar os *spolia opima* no templo de Júpiter Ferétrio, lança luz sobre seu homônimo e distante descendente, também potencial sucessor de Augusto, que morre prematuramente aos 19 anos de idade.¹¹ Anquises lamenta a propósito do Jovem Marcelo

Que tristeza verás, que luto ó Tibre,
Ao passar pelo túmulo recente!
Moço jamais da Iliaca prosápia
Aos latinos avós, tanta esperança deu de si (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 873-876)¹²

Segundo a biografia tardo antiga que nos chegou do poeta, Octávia, irmã de Augusto, teria desmaiado ao ouvir o elogio do filho recitado pelos lábios do próprio Virgílio (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 32). Talvez, o propósito de apresentar tal ‘galeria de celebridades’ não seria tanto

¹⁰ Titus Manlius Torquatus, cônsul em 347 a.C.

¹¹ Stephen Harrison, sugere uma aproximação de Palante com o Jovem Marcelo na narrativa, ambos são *miserande puer*, (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 882 e XI. 42) representarem a esperança interrompida de uma carreira política e militar de sucesso. (HARRISON, 2006:166)

¹² uel quae, Tiberine, uidebis

funera, cum tumulum praeterlabere recentem!

nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos

in tantum spe tollet auos (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 873-876)



salientar os feitos individuais, mas antes chamar a atenção para o conjunto, para a matriz dos “preclaros varões”, da cidade de Roma? Virgílio os enumera como se houvesse algo em comum entre eles, apesar das barreiras temporais que os separam, como se o “Cortejo dos Heróis” fosse a marca dessa “essência imutável” da cidade e todos, de Enéias a Augusto, tivessem comprometidos com essa ‘missão civilizadora

As ações de Enéias no Lácio não configuram um prelúdio dessa ‘missão civilizadora’ e da política ‘de paz’ conduzida por Roma? Ganha precedência sobre o mote da *kléos e timé* individuais, o tópico da fundação – *conditio* - da Nova Tróia. Enéias é o veículo de transmissão da cultura troiana para o Lácio: os deuses *lares* e *penates* tornam-se o símbolo dessa carga ancestral transferida. Não se trata de criar uma exata réplica de Tróia, mas antes, lançar as bases uma nação mista de latinos e troianos. *Enéias* não é mais o herói astuto ou furioso, mas o que sustenta sobre os ombros um fardo, uma tradição e um futuro. Sua *uirtus* e excelência, expressam-se antes na devoção à causa, na fidelidade aos seus e no respeito à ordem que na realização de façanhas marciais em busca da glória perpétua. Enéias só move a guerra contra os ‘ímpios’ e a ‘contragosto’, como o ilustre descendente romano, porta o estandarte do *consensus* e da *pax*. Podemos compreender assim, o *Descensus Averno* um movimento de iluminação na jornada do herói que toma então consciência do destino que o aguarda assim como da missão civilizadora no Lácio. Tendo em vista os valores que narrativa pretende ressaltar: a *deuotio*, a *pietas* e a *uirtus*, podemos tomar o Livro VI por extremamente pedagógico. As virtudes do herói reforçam-se tanto pelo confronto com os modelos negativos do Tártaro como pela aproximação moral dos *exempla* encontrados nos Campos Elíseos. Movimento semelhante ao do descendente, Augusto, que retoma sob a égide da República Restaurada, *res publica restituta* a memória dos *summi uiri* (homens ilustres) do passado republicano. Considerando o momento de composição da *Eneida*, conclui-se a mesma, encontra-se nessa interseção onde o presente glorioso é iluminado pelo passado heróico e vice-versa: sendo uma narrativa de fundação, cumpre celebrar o realizador e seus ilustres descendentes, os últimos acabam imbricados na ação do primeiro.

Bibliografia:

A) Documentos Textuais:

DIO CASSIUS (1924). *Dio's Roman History*. Earnest Cary. Harvard: University Press. (The Loeb Classical Library)



- DIONYSIUS OF HALICARNASSUS (1937). *Roman Antiquities*. Earnest Cary. Harvard: University Press. (The Loeb Classical Library)
- HOMERO (2000). *Odisséia*. Haroldo de Campos. São Paulo: Ars Poetica/EDUSP.
- Res Gestae Divi Augusti* (1924). Frederick W. Shipley. London: Loeb Classical Library.
- POLYBIUS (1922 thru 1927). *History*. W. R. Paton. Harvard: University Press. (The Loeb Classical Library)
- SUETONIUS (1913 thru 1914). 'Life of Augustus' In: _____. *Lives of the Caesars*. J. C. Rolfe. London: Loeb Classical Library.
- SUETONIUS (1913 thru 1914). 'Life of Vergil' In: _____. *Lives of Famous Men*. J. C. Rolfe. London: Loeb Classical Library.
- TITUS LIVIUS (1905). *History of Rome*. London: Everyman's Library Classical.
- VIRGIL (1916). *Aeneid I -VI*. Rushton Fairclough. London: William Heineman. (The Loeb Classical Library)
- VIRGÍLIO (2004). *Eneida*. José Victorino Barreto Feio. São Paulo: Martins Fontes.
- VERGILIUS (1930). *Opera. Vol II. Aeneis*. Remigius Sabbadini. Roma: Typis Regiae Officinae Polygraphicae.
- VIRGILIO (2004). *Eneida*. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Losada.
- B) Obras Gerais;
- FELTON, D. 'The Dead'. In: OGDEN, Daniel (2007). *A Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell. p. 86-100.
- GOWING, Alain. M (2005). *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in Imperial Culture*. Cambridge: University Press.
- GRUEN, Erich S. (1994) *Culture and National Identity in Republican Rome*. Nova York: Cornell University Press.
- HARRISON, Stephen. 'The Epic and The Monuments. Interactions Between Virgil's Aeneid and the Augustan Building Programme' In: _____. CLARKE, M. J. ; CURRIE, B. G. F; Lyne, O. A. (2006) *Epic Interactions Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper GriYn by Former Pupils*. Oxford: University Press. p. 159-173.
- HOLLIDAY, Peter J. (1990) 'Time, History, and Ritual on the Ara Pacis.' *The Art Bulletin*. Vol. 72, No. 4. p. 542-557. College Art Association.
- LA FICO GUZZO, Maria Luisa (2003). 'El espacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la Eneida.' *Faventia*. N° 25 vol. 2. p. 99-108.
- LE GALL, Joel; LE GLAY, Marcel (1995). *El Imperio Romano. El Alto Imperio, desde la Batalla de Actium Hasta La Muerte de Severo Alejandro (31A.C-245D.C.)*. Madrid: Akal.



OXFORD LATIN DICTIONARY(1968).Oxford: University Press.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2002). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RICHARDSON, John (2008). *The Language of Empire*. Cambridge: University Press.

SUMI, Geoffrey S (2008). *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome Between Republic and Empire*. Michigan: University Press.

WALLACE-HADRILL (2010). *Rome's Cultural Revolution*. Cambridge: University Press.

ZANKER, Paul (1992). *Augusto y el Poder de Las Imágenes*. Madrid: Alianza.



Sobre el rol formal de la invocación a la/s Musa/s en la épica temprana y su consecuente aplicación en el “El discurso de las Musas” de *República* 545d-548b

Mariana Noé

UBA

I Preliminares

Como nos comunica ya Dodds¹, hay que pensar a Platón como a un hijo genuino de la Ilustración griega, y es conveniente ubicarlo como filósofo sobre las bases que su educación en gimnasia, música y poesía le confirieron. Por variados testimonios² sabemos que Platón era un atento lector de la épica temprana y la poesía arcaica, aunque la evidencia que mejor puede abogar por ello es el constante diálogo que el filósofo parece entablar a lo largo de sus obras con la tradición.

En el trasfondo que le ofrece *República*, Platón explícitamente se distancia de la educación tradicional que él mismo tuvo, y propone para sus guardianes protectores de *Kallípolis* (en los libros II y III) una renovada *paideía*. Estos pasajes han sido motivo de numerosos trabajos, pero lo que nos interesa a nosotros aquí es rescatar un elemento clave de la crítica: Platón no sólo se distancia, sino que *no tiene reparos en censurar* los mismos textos, de Homero y de otros representantes de la tradición, que formaron parte de su propia educación.

Una vez que nos abocamos al libro VIII, nos debemos ubicar en los momentos finales de la construcción de *Kallípolis*: tenemos una ciudad aristocrática (i.e. de los mejores) organizada, correcta, equilibrada y bien educada. En una palabra, perfecta (*ἄκρος*). En este contexto es retomada³ la pregunta por las restantes organizaciones políticas existentes (i.e. timocracia, oligarquía, democracia y tiranía) y planteada la inquietud sobre las condiciones que condujeron a la organización perfecta a corromperse. Esta pregunta lleva al Sócrates platónico a invocar a las Musas para que le digan cómo surgió el conflicto (*στάσις*) dentro de la organización perfecta,

1 Dodds, E. R. (1951 : 207-210).

2 Por ejemplo en *Crát.* 391d; *Prot.* 316d; *Rep.* III 391a, X 595b-c, X 607a; *Leyes* III 680b-d.

3 Inicialmente se había planteado en *Rep.* V 449a, pero por la objeción de Polemarco y Adimanto, se vio pospuesta.



conflicto que dio nacimiento a las demás organizaciones políticas defectuosas.

En el presente trabajo, entonces, nos proponemos sostener la hipótesis de que Platón invoca a las Musas emulando la invocación prototípica de la épica temprana pero de manera irónica, explicitando aún más el distanciamiento de la tradición que lo educó. Sin embargo, esta conclusión no debe oscurecer el hecho de que Platón conoce cómo se invoca a las Musas, para qué se la invoca y, como mostraremos, el contexto que puede dar pie a una invocación tal.

II La invocación a la/s Musas/s una tradición

A lo largo del último siglo, numerosos trabajos se dedicaron a dilucidar la función que la invocación a las Musas cumplía en la épica de Homero principalmente, aunque también de Hesíodo y, más tarde, en los versos de Píndaro. Reuniremos, a continuación, las caracterizaciones que las Musas han recibido dentro de las obras de Homero y Hesíodo, para luego exponer las principales conclusiones a las cuales los especialistas contemporáneos llegaron desde la exégesis de los poemas.

Si nos restringimos a las obras de Homero, la caracterización más llana que tenemos de las Musas es que ellas: **(i)** lo presencian (πάρεμι) y conocen (οἶδα) todo [*Il.* II 484-5]⁴; **(ii)** otorgan (δίδωμι) maestría en el canto [*Od.* VIII 44-5] o, más explícitamente, enseñan (διδάσκω) el canto a los aedos⁵ [*Od.* VIII 480-1]; **(iii)** excitan (ἀνίημι) al aedo a cantar [*Od.* VIII 73-4] o lo mueven (ὀρμάω) a hacerlo [*Od.* VIII 499]; **(iv)** son hijas de *Mnemosyne* [*Him.* IV 430] y **(v)** gracias a ellas y a Apolo existen los aedos [*Him.* XXV 2]. Podemos también encontrar, en la obra homérica, variadas invocaciones a las Musas. Entre ellas destacan las invocaciones previas al canto⁶, las invocaciones inter-canto explícitas⁷ y las invocaciones inter-canto implícitas⁸. Las primeras son las que encabezan la *Iliada*, *Odisea* y algunos Himnos; las segundas son las que se encuentran en la primera mitad de la *Iliada* y que explícitamente invocan a las Musas; las terceras son aquellas que también se encuentran en la primera mitad de la *Iliada* pero que no nombran a las Musas (aunque mantengan idéntica la forma de la invocación).

4 Contraponer especialmente con los pasajes que destacan el carácter limitado de las facultades mortales, como en *Il.* XII 175-176.

5 Cabe destacar que a lo largo del trabajo usaremos la palabra “aedo” y “poeta” de manera intercambiable.

6 *Il.* I 1-8 y *Od.* I 1-10.

7 *Il.* II 484-90, II 760-2, XI 218-20, XIV 508-9, XVI 112-3.

8 *Il.* V 704, VIII 273, XI 299-300.



Curiosamente, encontramos en Hesíodo una caracterización casi idéntica de las Musas: **(i)** pueden narrar el presente, pasado o futuro [*Teog.* 39]; **(ii)** pueden otorgar (δίδωμι) el hechizo de su canto [*Teog.* 104] y enseñan (διδάσκω) a Hesíodo un bello canto [*Teog.* 22]; **(iii)** infunden (ἐμπνέω) voz divina [*Teog.* 32]; **(iv)** son hijas de *Mnemosýne*, la diosa de la memoria [*Teog.* 54 y 915] y **(v)** de ellas y de Apolo descienden los aedos [*Teog.* 96]. Sin embargo, Hesíodo innova en su caracterización al decir de las Musas que **(vi)** saben decir tanto verdades como mentiras (ψευδής) con apariencia de verdades [*Teog.* 29], pues las hace pasibles de mendacidad. No encontramos en Hesíodo invocaciones inter-canto, pero sí el característico proemio a su *Teogonía*.

A partir de las caracterizaciones que acabamos de exponer y de las invocaciones a las Musas que cada autor realiza, podemos encontrar principalmente cuatro interpretaciones sobre el acto mismo de la invocación: la 'interpretación mnémica', 'la interpretación informativa', 'la interpretación veritativa' y 'la interpretación enfática'. Es necesario aclarar que el trabajo no se propone analizar con minuciosidad todas las interpretaciones existentes, sino aunarlas temáticamente para poder abordar el texto platónico con mayor claridad. Para los matices internos de cada postura (*performance* o narración, verdad fáctica o verdad teórica, autoridad o justificación, contenido o forma, etc), remitirse a la bibliografía.

La 'interpretación mnémica' es una de las más antiguas, y está basada sobre los testimonios previamente citados en los incisos **(iv)**. Estos relacionan a las Musas como hijas de *Mnemosýne*, deidad perteneciente a la primera generación teogónica que personifica a la memoria. Los especialistas que se inclinan por esta posición suelen destacar el preponderante papel que la memoria tenía en el periodo de la oralidad griega, pues ella "en una sociedad que carecía de registro escrito", mantenía vivo "el imaginario colectivo, que no puede almacenarse sino en la memoria de sus poetas"⁹. Así, la invocación a las Musas es concebida como una invocación al poder memorístico: "las Musas simbolizan la necesidad mnemotécnica"¹⁰ del aedo, y su invocación puede ya asegurar la longevidad de los recuerdos, ya reforzar la propia memoria del aedo invocador (para, por ejemplo, llevar a cabo exitosamente un catálogo). Consecuentemente, estos especialistas afirman que la importancia conferida a la deidad fue disminuyendo progresivamente a raíz de la aparición de la escritura, y que el sentido originario de la invocación estaba ya diluido para el siglo

9 Castello, L. A. (2010 : 279).

10 Havelock, E. A. (1963 : 177). La traducción es nuestra.



V. En palabras de Notopulos, "el poeta, en el siglo IV y V, todavía mantiene la *convención*"¹¹ en tanto ha encontrado un sustituto a la memoria¹².

La 'interpretación informativa' es aquella que se basa en los fragmentos contenidos en los incisos (i), los cuales caracterizan a las Musas como aquellas que "lo han visto todo" y que, en consecuencia, pueden narrarlo todo. Este "conocimiento fáctico"¹³ es consultado por el aedo a través de la invocación, lo cual asegura a los oyentes que todo lo contado ha sucedido en un remoto pasado. Los especialistas que optan por esta interpretación suelen señalar como evidencia los catálogos o listas que suelen seguir a la mayoría de las invocaciones, pues son largas enumeraciones de elementos que, según el narrador mismo admite, serían imposibles de realizar sin auxilio divino (requieren omnipresencia, omnisciencia, etc). Incluso se ha llegado a decir que las Musas son "la encarnación del conocimiento tradicional (y de la sabiduría) del pasado"¹⁴, caracterización que también explicaba su relación con *Mnemosyne*. Podría decirse que la versión más literal de esta interpretación es la formulada por Gilbert Murray en *The Rise of the Greek Epic*, donde conjetura la existencia de un libro tradicional hereditario que era consultado con cada invocación oral.

La 'interpretación veritativa' está íntimamente relacionada con la 'informativa', pues ambas se sustentan en el conocimiento omnipresente y omnisciente que las Musas poseen. Sin embargo, los especialistas que optan por esta interpretación, ven en la invocación un recurso del aedo para "autenticar los catálogos que se hacen"¹⁵ o "garantizar la verdad de su poema"¹⁶ y hacerlo inapelable u objetivo. Este tipo de invocaciones, sin embargo, acentúan la pasividad de aedo, ya que depositan enteramente el peso de la narración en el ámbito divino.

La 'interpretación enfática' es aquella que afirma que la invocación es un instrumento para enfatizar

11 Notopulos, J. A. (1938 : 466-467). La traducción y la bastardilla son nuestras.

12 Sobre la interpretación platónica de éste fenómeno, remitirse al mito de Theuth y Thamus, en Fedro 274c-275b.

13 J. O Urmson lo llama así [*factual information*] en su capítulo ensayo "Plato and the poets" en Kraut (1997 : 224).

14 Minton, W. W. (1962 : 190). La traducción es nuestra. Con él también esta Dodds (1951 : 80-82), aunque este autor introduce la dicotomía contenido/forma y restringe la función divina al ámbito del contenido. De esta manera logra darle autonomía y cierta responsabilidad sobre su creación al poeta.

15 Finkelberg, M. (1990 : 295). La traducción es nuestra.

16 Tigerstedt, E. N. (1970 : 169). La traducción es nuestra.



momentos destacados de la narración que se está llevando a cabo o para captar la atención de los oyentes en puntos “cruciales o intensamente dramáticos”¹⁷ de la historia. Una de las formulaciones más novedosas de esta interpretación es la ofrecida por Minton en 1960, donde el autor argumenta a favor de que las invocaciones siempre preceden ciertos patrones de crisis-conflicto-derrota¹⁸ que se quieren poner en relieve. Se le objetó a esta posición que la distribución de las invocaciones a lo largo de la *Iliada* (Canto I a XVI) no se adaptaba a la cantidad de momentos importantes del poema. Por su parte, E. Minchin respondió que es el poeta el que se refrenó de hacer invocaciones en la segunda mitad del poema: al ser la invocación un elemento meta-narrativo, el poeta evitó distraer a los oyentes de la trama para que “fueran absorbidos por los acontecimientos”¹⁹.

III El discurso de las Musas

Dada la brevedad de la invocación en sí, procederemos a citarla entera. Luego, intentaremos relacionarla con el contenido mismo del discurso para, por último, analizar qué tipo de interpretación de la invocación puede darse en el contexto platónico.

“πῶς οὖν δὴ, εἶπον, ὦ Γλαύκων, ἡ πόλις ἡμῖν κινηθήσεται, καὶ πῆ στασιάσουσιν οἱ ἐπίκουροι καὶ οἱ ἄρχοντες πρὸς ἀλλήλους τε καὶ πρὸς ἑαυτούς; ἢ βούλει, ὥσπερ Ὀμηρος, εὐχόμεθα ταῖς Μούσαις εἰπεῖν ἡμῖν “ὅπως δὴ πρῶτον” στάσις “ἔμπεσε”, καὶ φῶμεν αὐτὰς τραγικῶς ὡς πρὸς παῖδας ἡμᾶς παιζούσας καὶ ἐρεσχηλούσας, ὡς δὴ σπουδῆ λεγούσας, ὑψηλολογουμένας λέγειν;” [Rep. 545d-e]²⁰

Esta es la invocación que abre el oscuro discurso de las Musas. Como ya adelantamos en el primer apartado del trabajo, la invocación encabeza la respuesta a cómo se degenera la organización política ideal o “gobierno de los mejores”. La respuesta que “dan las Musas” en sí es un complejo pasaje impregnado de pitagorismo que podríamos, siguiendo a Ehrhardt²¹, dividir en dos secciones: una respuesta general y una respuesta particular. En la primera encontramos la afirmación de la perfección de la ciudad ideal y la enunciación de lo que, en ese entonces, era una “ley universal”²²:

17 Así los llama Calhoun, G. M. en (1938 : 162).

18 Minton, W. W. (1960 : 293).

19 Minchin, E. (1995 : 30). La traducción es nuestra. A partir de esta respuesta Minchin le adjudica a Homero una “*sense of story*” que lo relaciona con lo que está contando a la vez que con los oyentes y su recepción de la historia.

20 -Entonces, Glaucón -dije-, ¿cómo será modificada nuestra ciudad, y de qué manera entrarán en conflicto los auxiliares y los gobernantes unos con otros y entre ellos? ¿O quieres que, como Homero, roguemos a las Musas que nos digan “cómo surgió por primera vez” el conflicto, y que digamos que, al jugar y divertirse con nosotros como con niños, hablan pomposamente con tono trágico, como si lo hicieran seriamente.

21 Ehrhardt, E. (1986 : 412).

22 Así la llama Guthrie en p. 528.



*la corrupción afecta a todo lo generado*²³. Esta ley será la causa²⁴ de la corrupción. En la segunda sección se desarrolla en detalle la manera en que la ley afecta a la organización de la ciudad: la procreación humana se rige por un número geométrico (número cuya elucidación ocupa la mayoría del discurso) que marca los ciclos más fértiles para la generación de hombres buenos. Los guardianes, al no lograr el control de estos ciclos, permiten la procreación en los ciclos no-eugenésicos, dando lugar a que hombres inferiores nazcan y susciten el conflicto (στάσις) dentro de la organización política. El hecho de que la ley sea “universal”, conserva el carácter de perfección de la organización ideal aún cuando ésta ha comenzado a corromperse²⁵. Por último, es útil reflexionar sobre la ubicación temporal que Platón le da al discurso: en palabras de Adam, “Platón de hecho nos invita a pensar en su ciudad como habiendo existido poco después del cambio a la era en la cual ahora vivimos, tal como en el libro VIII y parte del libro IX la Ciudad Ideal es figurada en el pasado”²⁶.

Ahora que el contexto de la invocación ha sido completado, sólo nos resta preguntarnos por el carácter de la misma.

Podemos encontrar tres razones en favor de la interpretación mnémica de la invocación platónica: en primer lugar, la ubicación pretérita del episodio mítico haría comprensible la apelación a las Musas por ayuda mnémica. En segundo lugar, la pregunta por “lo primero” (lo πρώτον) abogaría por esta interpretación en tanto es una emulación platónica de la fórmula homérica que hacía referencia a un pasado remoto. En tercer y último lugar, podemos encontrar en otras partes de la obra platónica invocaciones semejantes que explícitamente destacan el poder mnémico de las Musas, como en *Eutidemo* 275c:

“ὥστ’ ἔγωγε, καθάπερ οἱ ποιηταί, δέομαι ἀρχόμενος τῆς διηγήσεως μούσας τε καὶ Μνημοσύνην ἐπικαλεῖσθαι.”²⁷

23 ἀλλ’ ἐπεὶ γενομένῳ παντὶ φθορά ἐστίν, οὐδ’ ἢ τοιαύτη σύστασις τὸν ἅπαντα μενεῖ χρόνον, ἀλλὰ λυθήσεται [Rep. 546a].

24 Adam, J. (1902 : 286).

25 Para un análisis más profundo del contenido del discurso, dirigirse a Adam y a su completísimo apéndice al libro VIII de *República* (1902), y a Ehrhardt (1986).

26 Adam, J. (1902 : 208). La traducción en nuestra.

27 *De modo que yo, a semejanza de los poetas, necesito, al iniciar mi relato, invocar a las musas y a la Memoria.*



o Fedro 237a-b:

“ἄγετε δὴ, ὦ Μοῦσαι, εἴτε δι’ ὠδῆς εἶδος λίγειαί, εἴτε διὰ γένος μουσικὸν τὸ Λιγύων ταύτην ἔσχετ’ ἐπωνυμίαν, “ξὺμ μοι λάβεσθε” τοῦ μύθου, ὃν με ἀναγκάζει ὁ βέλτιστος οὐτοσὶ λέγειν”²⁸

La interpretación informativa y veritativa también tiene lugar en la obra platónica, pues justo al finalizar el discurso objeto de este trabajo, en 547a, Glaucón y Sócrates coinciden sobre las Musas en que:

“- καὶ ὀρθῶς γ’, ἔφη, αὐτὰς ἀποκρίνεσθαι φήσομεν.
- καὶ γάρ, ἦν δ’ ἐγώ, ἀνάγκη μούσας γε οὔσας.”²⁹

La exégesis de esta afirmación depende de qué se entienda por ὀρθῶς, que tradicionalmente se traduce por “recto”, aunque también por “correcto”. Sin embargo, los especialistas señalan que aquí Platón está haciendo claro uso de la “función tradicional de las Musas como proveedoras de la verdad”³⁰. También es digno de notarse que el contenido del discurso de las Musas es de carácter cosmogónico, y que Platón es especialmente sensible a los discursos que escapan *por su naturaleza* a la limitada comprensión humana. Esta reflexión, que se sustenta en los tratamientos que el autor hace en textos como el *Timeo*, refuerza la idea de la apelación por información que normalmente nos está vedada.

Por último, la interpretación enfática podría tener lugar dada la importancia del discurso y lo que él está significando. Sin embargo, cabe preguntarse si existe una razón por la cual Platón enfatice sólo este pasaje de su *República*.

A partir de lo expuesto, sólo queda una dimensión de la invocación que analizar: su carácter irónico. Es ya un hecho aceptado que Platón no está hablando seriamente cuando invoca a las Musas en *República*: mientras que Adam nos advierte de la costumbre platónica de “jugar” con los

28 *Vamos, pues, oh Musas, ya sea que por la forma de vuestro canto, merezcáis el sobrenombre de melodiosas, o bien por el pueblo ligur que tanto os cultiva, <<ayudadme a agarrar>> ese mito que este notable personaje que aquí veis me obliga a decir.*

29 - *Tendremos que decir que contestan a estos asuntos con suma corrección -dijo.*

Es del todo necesario -dije yo-, dado que son Musas.

30 Murray, P. (1981 : 92).



temas serios³¹, Guthrie lee la invocación como un gesto humorístico³², Ehrhardt como una burla³³ y Blössner como una advertencia de que no hay que tomar seriamente el discurso³⁴.

Sin embargo, por nuestra parte podemos reforzar esta conclusión con una reflexión sobre las palabras que Platón elige para referirse a las deidades en el contexto de la invocación.

En primer lugar, con relación a la invocación Platón introduce la posibilidad de que las Musas jueguen (παίζω) con los invocadores como si fueran niños, lo cual denota una cierta desconfianza del acto de invocar mismo y de la autoridad que este parece garantizar.

En segundo lugar, Platón se refiere a la palabra de las Musas como “pomposa” (ὕψηλολογέομαι) o “jocosa” (ἐρροσχηλέω) en contraposición a la apariencia de seriedad (σπουδή) que pueden darle a su discurso. Esta dualidad de raigambre hesiódica ya aparece en otros pasajes de la obra platónica, como en las *Leyes*, donde los que desconfían de las palabras del extranjero le hablan “burlonamente”³⁵ (ἐρροσχηλέω) o en los primeros libros de la misma *República*, donde los jóvenes no deben escuchar “seriamente” (σπουδή) las palabras de Homero sino “burlarse”³⁶ (καταγελάω) de ellas. Así, la dualidad juego-seriedad refuerza la idea inicial de desconfianza hacia las deidades y afirma el distanciamiento de la tradición que, una vez más, Platón parece llevar a cabo.

IV Conclusiones

Expuestas las posibles funciones que la invocación a las Musas podía tener para los aedos de la épica temprana (i.e. mnémica, informativa, veritativa y enfática), pudimos comprobar que en la invocación que realiza Platón en *República* VIII 545d-e, puede rastrearse tanto un uso mnémico como un uso ampliamente informativo (que en la prosa platónica termina confundándose con el uso veritativo).

Por otro lado, también reforzamos la idea de que la invocación en sí no es realizada con una genuina creencia en la existencia y función de las Musas, sino de manera irónica. Esta conclusión

31 Adam, J. (1902 : 306).

32 Guthrie, W. K. C. (1975 : 528).

33 Ehrhardt, E. (1986 : 412).

34 Blössner, N. (1998 : 92-95).

35 Cf. *Leyes* X 885b-c.

36 Cf. *República* III 388d.



lejos está de aquella idea de un Platón *conservador* que no “desafía su tradición”³⁷, idea que todavía algunos especialistas sostienen.

Sin embargo, más allá de su carácter irónico, la invocación de Platón nos puede iluminar tanto la mentalidad del filósofo como aspectos de la poesía épica de la cual él es, tomando la expresión de Dodds, *hijo*: que la invocación sea irónica lo opone a una tradición que aún era vigente en ese entonces; pero que la invocación conserve el mismo uso que Homero en su tiempo le daba, lo descubre a Platón como el atento lector de la épica temprana que él es. Al mismo tiempo, las interpretaciones mnémicas, informativas y veritativas de la invocación a las Musas encuentran sostén en este texto platónico, pues en toda ironía es necesaria una cuota de similitud con aquello que se quiere ironizar.

Bibliografía

Fuentes

Adam, J. (ed.) (1902), *The Republic of Plato*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burnet, I. (ed.) (1900-1907), *Platonis Opera*, London: Oxford University Press.

Monro, D. B. (ed.) (1920), *Homeri Opera*, Oxford: Oxford University Press.

Traducciones

Calonge Ruiz, J.; Acosta Méndez, A.; Oliveri, F. J.; Calvo, J. L. (2007), Platón, *Gorgias – Menéxeno – Eutidemo – Menón – Crátilo*, Madrid: Gredos.

García Gual, C.; Martínez Hernández, M.; Lledó Íñigo, E. (2007), Platón, *Fedón – Banquete – Fedro*, Madrid: Gredos.

Lisi, F. (trad.) (2007), Platón, *Leyes (Libros VI-XII)*, Madrid: Gredos.

Mársico, C.; Divenosa, M. (trad.) (2005), Platón, *República*, Buenos Aires: Losada.

Pérez Jiménez, A., Martínez Díaz, A. (trad.) (2006), Hesíodo, *Teogonía - Trabajos y Días - Escudo - Fragmentos - Certamen*, Madrid: Gredos.

Segalá y Estalella, L. (trad.) (1946), Homero, *Obras Completas*, Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.

Bibliografía secundaria

Blössner, N. (1998), *Musenrede und 'geometrische Zahl': ein Biespielplatonischer Dialoggestaltung ('Politeia' VIII, 545c8–547a7)*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

37 Urmson, J. O. en su capítulo ensayo “Plato and the poets” en Kraut (1997 : 224).



- Castoriadis, C. (2006), *Lo que hace a Grecia: de Homero a Heráclito*, trad. Garzonio, S., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Calhoun, G. M. (1938), "The Poet and the Muses in Homer", *Classical Philology*, Vol. 33, No. 2 (April), pp. 157-166, Chicago: University of Chicago Press.
- Castello, L. A. (2010), *La tensión entre la oralidad y la escritura en Grecia y el testimonio de Alcídamente de Elea* en formato digital, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- Dodds, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California Press.
- Ehrhardt, E. (1986), "The Word of the Muses (Plato, Rep. 8.546)", *The Classical Quarterly*, Vol. 36, No. 2, pp. 407-420, Cambridge: Cambridge University Press.
- Finkelberg, M. (1990), "A Creative Oral Poet and the Muse", *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 3, pp. 293-303, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Guthrie, W. K. C. (1975), *A History of Greek Philosophy*, Vol. IV, New York: Cambridge University Press.
- Havelock, E. A. (1963), *Preface To Plato*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kraut, R. (ed.) (1997), *Plato's Republic: critical essays*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Minchin, E. (1995), "The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance", *The Classical Journal*, Vol. 91, No. 1 (Oct. - Nov.), pp. 25-33, Northfield: The Classical Association of the Middle West and South.
- Minton, W. W. (1960), "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 91, pp. 292-309, Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ----- (1962), "Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 93, pp. 188-212, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Murray, G. (1934), *The Rise of the Greek Epic*, Oxford: Oxford University Press.
- Murray, P. (1981), "Poetic Inspiration In Early Greece", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 101, pp. 87-100, Londres: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Notopoulos, J. A. (1938), "Mnemosyne in Oral Literature", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 69, pp. 465-493, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Tigerstedt, E. N. (1970), "Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus



Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica

Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo Mendoza, República Argentina. 18,19 y 20 de agosto de 2011.

and Plato", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 31, pp. 163-178, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

Wheeler, G. (2002), "Sing, Muse ...: The Introit from Homer to Apollonius ", *The Classical Quarterly*, Vol. 52, No. 1, pp. 33-49, Cambridge: Cambridge University Press.



Las arengas militares en el *Poema de Mío Cid*: estructura y función.

María Emilia Ocampo Larrusse

Universidad Nacional de Cuyo

La Edad Media ha sido cantada en diversos géneros, entre ellos el épico. Éste género se caracteriza por cantar las hazañas de grandes guerreros que buscan recuperar el honor perdido, a través de acciones nobles y arriesgadas. La figura de héroe que perfila dicha narración se alza como figura ejemplar en la cual se reconocen los valores propios de una colectividad (fuerza, valentía, voluntad, ingenio y astucia), y se convierte de esta manera en el ideal a seguir del pueblo al cual pertenecen. De esta manera, construyen su identidad cultural.

El género medieval de los cantares de gesta, cuyas raíces encontramos en la épica germánica, no floreció en Francia hasta finales del siglo XI y desde allí se extendió al resto de Europa occidental. Se caracteriza por ser una poesía centrada en la figura del héroe quien intenta trascender la fragilidad humana en busca de una vida más plena.

Es una poesía narrativa de acción, ya que las virtudes manifestadas a través del héroe son descubiertas mediante el relato de sus acciones, que son expuestas de manera objetiva y realista, evitando las introspecciones psicológicas de los personajes. El desarrollo de la narración sigue un orden lineal, es decir, de manera progresiva sin saltos temporales ni digresiones; y está compuesta en versos de extensión variada, que da cuentas de su posible composición oral, que como intentaré demostrar, es difícil de aplicar al Poema del Cid.

A lo largo del presente trabajo profundizaré sobre el subgénero literario de las "arengas militares" en el *Poema de Mío Cid*, reconociendo cuáles son sus categorías canónicas o procedimientos más utilizados en su confección; y cómo Rodrigo Díaz de Vivar hace uso de ellas para llamar a sus hombres a las armas. De esta manera, intentaré demostrar cómo dicha obra es fruto de una personalidad culta, que elaboró el poema a partir de un manuscrito perdido.

Está basado en la parte final de la vida de Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador (1.043-1.099), personaje histórico que se transformó en una figura literaria y personaje modelo. Es un guerrero notable y caudillo poderoso, que debido a la eficacia de sus excursiones guerreras contuvo la



invasión almorávide de finales del siglo XI. Organizado en tres cantares de extensión similar que corresponderían a sesiones de actuación juglaresca; estos fueron denominados por Menéndez Pidal, Cantar del Destierro, Cantar de las Bodas y Cantar de la Afrenta de Corpes, respectivamente. Presentan una estructura argumental bipartita basada en un doble proceso de pérdida y recuperación de la honra (pública por un lado, en relación al destierro, y por el otro, privada, con respecto a los matrimonios de las hijas del Cid.)

Como todo texto, se trata del resultado de un proceso histórico perteneciente a una cadena de textos y que podemos considerar como testimonio de un proceso evolutivo, que refleja la situación "real" de la lengua en determinado período histórico.

En el caso del *Poema de Mio Cid* diremos que se trata además de un texto abierto, en el cual encontramos elementos provenientes de la oralidad (tales como arcaísmos fonéticos, estructuras gramaticales, bimetración sintáctica, supresión de nexos, sintagmas fosilizados, palabras emblemáticas y elementos co-referenciales, entre otros) que nos hacen pensar en un "texto reproducido"; que se manifiestan en formas lingüísticas que desempeñan específicamente estas funciones, a las que podemos denominar "discurso producido". Dichos elementos nos permiten imaginar la existencia de una contienda discursiva entre quienes transmitían en ese momento la cultura popular: los clérigos y los juglares, por lo tanto, entre prácticas discursivas orales y escritas. Y aventurarnos en la posibilidad de que un cantar de gesta sobre el Cid haya surgido por acción de la *performance* juglaresca, y alcanzado la escritura latina como canal de difusión.

El contexto histórico en el cual se sitúa nuestra obra provee un imaginario triunfalista en el cual los reinos cristianos dominan a los débiles reinos de taifas y se presencia el comienzo de la expansión de la sociedad europea occidental. Y será en este contexto donde la figura del Cid provoque la admiración del pueblo a través del relato de sus victorias e ingrese al campo de la leyenda.

Esta imagen del héroe deberá ser impulsada por la práctica discursiva oral en el seno de una cultura popular, como protagonista de relatos poético-legendarios en los que se exaltarían los valores habituales de la epopeya medieval: la valentía, la fuerza, la capacidad guerrera, la invencibilidad y la rebeldía frente a reyes y aristócratas. Así mismo será presentado como un expatriado, aislado temporalmente de la sociedad; en constante peregrinaje o búsqueda simbólica y representando el prestigio nacional.



En la configuración literaria del poema nos encontramos tanto con la presencia de elementos retóricos como de algunos tópicos pertenecientes a la literatura universal. Lo que nos lleva a pensar entonces que el *Poema de Mío Cid* basaría su retórica en procedimientos de la lengua hablada, los cuales proveen valores temporales que enriquecen el sistema verbal. Pero en esta competencia entre oralidad romance y escritura latina, podría haber surgido la puesta por escrito de un texto oral previo; una condensación de ambas tradiciones y prácticas discursivas. Por lo que afirmamos que se produjo una amalgama y copresencia de competencias y técnicas provenientes de ambos saberes.

Esto sería posible si pensamos en que los personajes se mantienen constantes a lo largo del relato y los temas son consistentes. Mientras que la selección del detalle en ciertos pasajes nos muestra a un poeta con una gran capacidad de sugestión, que a través de la alusión de cosas pequeñas logra toda una escena y asocia a la misma nuevas emociones. Además hay una exacta alusión a los lugares en los cuales se desarrolla la acción y le otorga gran importancia a los aspectos domésticos y paternos de la vida del héroe; haciendo patente su gran capacidad descriptiva.

La épica entonces, entendida como el resultado de una práctica discursiva surgida en un ámbito cultural donde la oralidad todavía es dominante (la actuación juglaresca que se apoya tecnológicamente en el ejercicio de la voz, la memoria, la gestualidad, y el dominio de episodios y motivos como del espacio concreto de la enunciación), aporta una dimensión diferente del arte verbal que potencia y transforma los valores artísticos de los cantares orales.

Este género con su aporte de personajes y acontecimientos heroicos, elevó el registro de los monarcas que lo cultivaban a una categoría superior: la realización de un destino providencial. El prestigio y la aceptación de tales leyendas realizaron la narración de dichos acontecimientos protagonizados por figuras de gran relevancia pero no de sangre real. Y es de esta manera cómo clérigos y juglares compitieron por convertirse en el canal predominante de difusión de la leyenda cidiana.

La eficacia narrativa alcanzada a través del género se refleja en la historia presentada, simplificada poéticamente y realzando solo los conflictos esenciales, presentados de manera



progresiva o como condensación de su vida política. Así presentaron la dimensión humana de lo heroico como un nuevo valor a alcanzar por la naciente sociedad.

Para Alan Deyermond “la lengua del poema es parecida a la de Gonzalo de Berceo e incluye rasgos morfosintácticos desconocidos antes del siglo XIII; y la actitud hacia la guerra contra los moros se comprende mejor dentro de la coyuntura histórica de fines del siglo XII y principios del XIII”. Es decir que a partir del siglo XIII la escritura se extendió a la lengua romance generando nuevas relaciones con lo oral, con nuevas consecuencias tanto para la producción como difusión de la épica; lo que implicaba una atención selectiva y crítica de los poemas narrativos orales para convertirse en un arte oral en transición.

En muchos casos podemos observar que el paso de la narración al lenguaje directo, se hace sin verbo introductor. En estos casos, en el momento de la lectura, es de suma importancia el conocimiento de los elementos coreferenciales y el ambiente en el cual se desarrollan los acontecimientos, para suplir de esta manera, lo que podría haber sido la entonación de los juglares en el momento de la representación.

Con respecto a ello, observamos cómo el autor del poema cuenta con gran habilidad para narrar las acciones que llevan a cabo los personajes de manera lineal, clara, simple y sin digresiones, combinando la narrativa con elementos del discurso directo:

¡Cavalgad, Minaya, vós sodes el mio diestro brazo!

Oy en este día de vós abré grand bando,

Firme(s) son los moros, aún no.s van del campo.

Apartado 38, cantar primero

Dado que la calidad del *Poema de Mio Cid* se empareja a la del mejor cantar francés, *Chanson de Roland*, es posible pensar en una tradición de poesía épica lo suficientemente enraizada y desarrollada, posiblemente nutrida por testimonios tales como romances y crónicas.

Una de las características distintivas de este nuevo héroe hispánico, ya mencionada anteriormente, es su capacidad guerrera. La cual no solo abarca las actividades guerreras en sí, tales como el manejo de las armas y la astucia para llevar adelante tales acciones; sino también la capacidad oratoria demostrada a través de las arengas pronunciadas ante sus hombres en el



momento anterior al combate. Arte que nos ayuda a comprender la grandeza del héroe en su esfera social.

Para definir brevemente la oratoria, diremos que se trata del arte de hablar con elocuencia, por un lado, y de un género literario, por el otro, dentro del cual se ubican las arengas militares; cuya principal finalidad es la de lograr la persuasión del destinatario.

Como buen orador, nuestro Cid Campeador, expone sus razones para entrar en batalla encendiendo los ánimos de sus hombres, motivándolos emocionalmente y ofreciéndoles nada más y nada menos que la grandeza y el honor. De esta manera observamos cómo el héroe desarrolla y pone en práctica su capacidad de liderazgo, lo que le permite alcanzar cierto prestigio y poder político entre sus pares, debido a los altos ideales éticos que posee y defiende.

Las mencionadas arengas, son discursos intencionados, de tono elevado para enardecer los ánimos; que se utilizan dentro del poema como complemento de la narración de hechos bélicos. Que ponen en evidencia, además de su destreza guerrera, la capacidad de razonar del héroe.

A pesar de que no se poseen aún ideas claras acerca del género retórico al que pertenecen, diremos que poseen una estructura aparentemente sencilla y repetitiva. Y nos aventuraremos a distinguir ciertas particularidades distintivas tales como: el uso frecuente del vocativo (como llamadas de atención al auditorio de quien pronuncia el discurso); preguntas retóricas, palabras clave; uso de la segunda persona del singular y el uso de la subordinación. El empleo sistemático de estos elementos bien definidos les han permitido mantenerse vigentes e influir en otros géneros literarios, en este caso, el de la épica.

Observamos que al comienzo de cada una de ellas, dirige la atención del auditorio hacia el cual pronunciará su discurso, generalmente su mesnada, y en algunas ocasiones Álvar Fañez, Martín Antolinez o Pedro Bermúdez, sus hombres más cercanos. Así mismo estas llamadas de atención no siempre son para anunciar un ataque armado, sino que se sirve de ellas para llamar a consejo, en los cuales tratará de iguales a sus hombres, haciéndolos partícipes en la toma de decisiones para futuros ataques. Generalmente, las mismas finalizan con preguntas retóricas, que incitan a la lucha y producen en sus hombres el deseo de obtener la fama ofrecida por su señor.



Estos elementos podemos encontrarlos en el siguiente ejemplo, tomado del primer cantar, apartado 34:

*El agua nos an vedada, exirnos ha el pan;
que nos queramos ir de noch no nos lo consistirán,
grandes son los poderes por con ellos lidiar.
Dezidme, cavalleros, cómo vos plaze de far.*

La mesnada, sintiéndose dueña de sus actos, al poder decidir sobre ellos, aun sabiéndose caballeros del Cid, se ven deseosos de luchar; ya que el poder del que es acreedor el Campeador se extiende a la grandeza de quienes están a sus órdenes y de todo su pueblo.

En el siguiente ejemplo vemos cómo el Cid claramente intenta alentar a sus hombres a alzarse en armas. Para ello presenta al ejército contrario como un digno rival al cual dar batalla y hace hincapié en la ventaja con la que cuentan para alcanzar la victoria. De esta manera, al saberse dueños de ese renombre, superiores e invencibles, no pueden más que salir al campo a pelear.

*¡Ya, cavalleros, apart fazed la ganança;
apriessa vos guardid e metedos en las armas!
El conde don Remont darnos ha grant batalla,
de moros e de cristianos gentes trae sobejanas;
a menos de batalla, non nos dexarié por nada.
Pues adelant irán tras nós, aquí sea la batalla.
Apretad los cavallos e bistades las armas.
Ellos vienen cuesta yuso e todos trahen calças;
e las siellas coçeras e las çinchas amojadas.
Nós cavalgaremos siellas gallegas e huesas sobre calças.
Çiento cavalleros devemos vençer aquellas mesnadas;
antes que ellos lleguen a llano, presentémosles las lanças,
por uno que firgades tres siellas irán vazias.
Verá Remont Verenguel tras quién vino en alcança;
oy en este pinar de Tévar por tollerme la ganança.*

Arenga del Cid a los suyos contra Ramón Berenguer, apartado 57, cantar primero.



Estos hombres son presentados como un dechado de nobleza caballeresca y en el apogeo de su gloria. De allí que no existan adversarios nobles: por un lado nos encontramos con el rey, desconocedor de la justicia, y por el otro, a los infames infantes que representan toda negación de caballería. Los infantes son cobardes, codiciosos, celosos, orgullosos, intrigantes, derrochadores, fanfarrones y crueles, que por satisfacer su odio mezquino han herido al Cid en su honra. Por lo tanto, no son enemigos heroicos. El Cid es el héroe modelo y su verdadero adversario es la fatalidad, que utiliza como instrumentos al monarca y a los infantes.

En otros casos, donde la fortuna se presenta como el antagonista ideal, comienza sus arengas con una alusión a la divinidad. De esta manera se pone en evidencia el destino providencial del héroe medieval:

66

*" ¡Oíd, mesnadas, sí el Criador vos salve!
Después que nos partimos de la linpia cristiandad,
-non fue a nuestro grado ni nós non pudimos más-
grado a Dios, lo nuestro fue adelant.
Los de Valençia çercados nos han;
si en estas tierras quisiéremos durar,
firmemiente son estos a escarmentar.*

67

*Passe la noche e venga la mañana;
aparejados me sed a cavallos e armas,
iremos ver aquella su almofalla.
Como omnes exidos de tierra estraña,
allí pareçrá el que mereçe la soldada."*

68

*Mañana era e piénsanse de armar;
quis cada uno d'ellos bien sabe lo que ha de far.
Con los alvares mío Çid ferirlos va:
" ¡En el nombre del Criador e del apóstol Santi Yague,*



*feridlos, cavalleros, d'amor e de grand voluntad,
ca yo só Ruy Díaz, mio Çid el de Bivar!"*

Para finalizar, debemos recordar que para que exista una poesía heroica debe haber una edad heroica que motive su creación; como el surgimiento de Castilla, primero como condado y luego como reino. Esta época incita a los hombres a imitar las glorias de sus antepasados. Por eso es que los poemas épicos son producto de aquellos que supieron superar las limitaciones del tiempo y el lugar, para sentar las bases de la sociedad y el destino de una nación a través de estos documentos, que legarán la herencia cultural de dicho pueblo por medio de la figura del héroe nacional.

Bibliografía:

Alonso, Dámaso. *Estilo y creación en el "Poema del Cid"*. 106-112 (*Edad Media*. En *Historia y Crítica de la literatura española*. ed. Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, I)

Poema de Mío Cid, notas e introducción de Leonardo Funes, 1º ed. 1º reimp. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Smith, Collin. *Formas y técnicas narrativas en el "Cantar del Cid"*.115-118 (*Edad Media*. En *Historia y Crítica de la literatura española*. ed. Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, I)

Smith, Collin. *Introducción al Poema de Mío Cid*. Madrid: Cátedra, 1994.

Spitzer, Leo. *Historia y poesía en el "Cantar del Cid"*, 101-104 (*Edad Media*. En *Historia y Crítica de la literatura española*. ed. Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1980, I)



**Ecos de Homero en el *Meghnadvad* (*La ejecución de Meghanada*),
reinterpretación del *Ramayana*, del poeta bengalí Michael Madhusudana
Dutt.**

Edgar René Pacheco Martínez

Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México

En la segunda década del siglo XIX la Compañía de las Indias Orientales, agente de la corona británica en Asia, se había apoderado ya de más de la mitad de lo que actualmente es el territorio de India, Pakistán y Bangladesh. Su gran poderío económico y militar, adquirido década tras década de ocupación, había logrado que la Compañía de las Indias Orientales se convirtiera en el poder bélico más temido en el subcontinente indio. Así fue como, ya consolidado su poderío, la corona británica exigió gobernar directamente las vastas tierras de la India a mediados del siglo XIX.

Como resultado de la larga y constante presencia de los británicos en India, un pequeño porcentaje de la población nativa encontró en la administración inglesa un nicho dentro del cual podría desarrollarse tanto económica como intelectualmente ocupando puestos de burócratas o bien desempeñándose como privados. Y al mismo tiempo este grupo de personas, dependiente de la administración británica para su subsistencia, comenzó a sentirse atraído por las culturas europeas.

De este modo, dio inicio la conformación de una clase de gente educada al estilo occidental. Se dice, además, que el agente de cambio más poderoso en este proceso de conformación de una clase educada lo constituía el sistema de educación occidental importado por los británicos. Ésta era considerada no sólo como una forma de acceder y conocer nuevas culturas, sino como un medio de ascender en la escala social y de obtener oportunidades de trabajo. Así, la educación al estilo occidental era fundamental para el desarrollo de la India moderna y representaba, ante los ojos de los indios, la llave hacia



mejores oportunidades de vida bajo el servicio de los británicos.

Como una reacción natural a todo lo anterior, aparece un movimiento que buscaba contrarrestar la “europeización” de las élites educadas en los centros urbanos más grandes de India, a saber, Bombay, Madrás y Calcuta. Es en esta ciudad y en sus alrededores, es decir, la región de Bengala, donde aparece un movimiento cuyo objetivo fundamental era la recuperación, cultivo, fortificación y, principalmente, la modernización de la cultura bengalí desde una perspectiva según la cual los europeos habían logrado prevalecer en el subcontinente indio dado que no se habían estancado y habían saltado a una edad moderna, hacia la que también debería dirigirse Bengala y las otras regiones de India. A este movimiento de rejuvenecimiento social y cultural se le conoce como el Renacimiento bengalí, iniciado principalmente por Ram Mohan Roy (1775-1883) y continuado por muchos intelectuales y artistas como Bankim Candra Chatterjee (1838-1894), Debendranath Tagore (1817-1905) y su tan afamado hijo, Rabindranath (1861-1941), Shri Aurobindo (1872-1950) así como el autor que ahora nos ocupa: Michael Madhusudan Datta (1824-1873).

Dicho movimiento había surgido frente al retiro de apoyo de las autoridades coloniales británicas a los colegios y universidades dedicados a la enseñanza de las juventudes urbanas indias. Por citar un ejemplo, el Colegio Serampore, interesado en la enseñanza de las lenguas vernáculas como el bengalí, el urdu y el sánscrito, debido a la presión británica, realizó cambios en su plan curricular y, apartándose de un enfoque mayoritariamente pro-indio, introdujo las asignaturas de lenguas clásicas, griego y latín, lengua, literatura, ciencia e historia europeas.

Sir Charles Trevelyan, funcionario británico y encargado de la educación en la década de los 1830, expresaría de manera muy clara de este cambio de enfoque educativo: mientras que para los antiguos administradores británicos en India el objetivo era “educar a los europeos en las lenguas y culturas de Oriente”, los anglicistas (grupo del que Trevelyan formaba parte) buscaban “educar a los asiáticos en las ciencias de Occidente” con la finalidad de civilizarlos y, en consecuencia, de conducirlos del medievo a la modernidad.



Y esta ideología pedagógica prevaleció a lo largo de todo el siglo XIX a tal punto que aquellos colegios fundados por reformadores sociales y culturales indios no vacilaban en incluir en sus planes de estudio asignaturas referentes a la cultura y la civilización occidentales. Tal es el caso del Hindu College, que había sido fundado por un grupo de hombres indios influyentes en la sociedad de Bengala. Los hijos de estos caballeros asistían a clases en dicho colegio con el objeto de recibir una educación de vanguardia que les diera herramientas para insertarse en el servicio civil británico en India o en la amplia red de amistad y compañerismo entre comerciantes y terratenientes bengalíes. En resumen, recibir una educación europea significaba adquirir la capacidad de introducirse en las jerarquías del poder político y económico, así como también convertirse en individuos modernos, productos perfectos de un renacimiento cultural que daba como resultado un nuevo hombre, que conjugaba la rica herencia cultural de la milenaria India y, al mismo tiempo, la modernidad y la civilización de las culturas europeas.

Michael Madhusudan Datta había sido estudiante del Hindu College y había sido educado bajo estos supuestos. Como varios de sus coterráneos, cuestionaba las costumbres y tradiciones indias, consideradas atrasadas y estancadas, a la luz de las nuevas ideas traídas por los colonizadores británicos, entre ellas las ciencias modernas, el cristianismo, la filosofía occidental y las tendencias estéticas de las literaturas europeas decimonónicas. Sobre este punto, C. B. Seely, estudioso de Michael Madhusudan Datta, describe de manera muy clara lo anterior:

A través del siglo XIX, pero particularmente en la primera mitad de éste, en los círculos intelectuales de Calcuta, el cristianismo se representaba no sólo como una religión sino también como una tradición intelectual, e incluso como una tradición civilizadora. El cristianismo abrió paso a la Ilustración europea. También era el pilar de la civilización occidental. Y era el campo sobre el cual había germinado la literatura de Milton, y también la de Shakespeare y, aunque paganos e incompatibles con la doctrina cristiana, la de Homero y Virgilio. (Seely, 2010:10)

Datta, siguiendo esta misma línea de pensamiento, escribirá en un ensayo de 1854 que el cristianismo, los británicos y el idioma inglés eran todos ellos tres fuerzas civilizadoras que debían implantarse en India para que ésta renaciera del estancamiento. Es interesante, además, que en este



ensayo Datta se sirve de Virgilio para expresar, metafóricamente, la relación entre India y los colonizadores británicos: para él, India es la cartaginesa Dido, y Gran Bretaña, la eterna Roma a la que habría de arribar la humanidad, encarnada en Eneas, para cumplir su destino de gloria. Asimismo, en el mismo ensayo se expresa, sobre la lengua inglesa, del siguiente modo: “Reconozco ante ti, y no me avergüenza decirlo, que amo la lengua de los anglosajones. Sí, amo la lengua, el glorioso lenguaje de los anglosajones. Las visiones de mi imaginación colocan frente a mí el idioma anglosajón en toda su radiante belleza. Y me siento enmudecido y confundido”.

Y no es raro escuchar a uno de los poetas más renombrados en lengua bengalí que se exprese así de una lengua ajena a la suya y, además, lengua de los colonizadores, si pensamos que el objetivo de la educación india –a la que Datta había sido expuesto-, a mediados del siglo XIX, tenía como prioridad formar una clase de gente que pudiera ser intérprete entre los británicos y los millones de gobernados quienes, en palabras de Macaulay, gobernador general de India, debían ser indios de sangre y en color de piel, pero ingleses en sus gustos, en sus opiniones, en su moral y en su intelecto. A esa clase de hombres les sería dada la tarea de refinar los dialectos de su país, enriquecerlos con el lenguaje de la ciencia occidental con nomenclaturas occidentales, y dejarlos ser vehículos de ese conocimiento para las grandes masas de población.

De acuerdo con lo anterior, Datta era un perfecto “niño de Macaulay”, como eran llamados aquellos indios europeizados que producía el nuevo sistema educativo de los anglicistas. Estudiante del Hindu College, en Datta se encontraban todas las características descritas por Macaulay. Así, no resulta extraño que su carrera poética haya comenzado con poemas escritos en inglés, que se haya convertido al cristianismo (de ahí su nombre cristiano, Michael), que sus dos esposas hayan sido anglo-indias, que haya viajado a Inglaterra para realizar más estudios y convertirse en funcionario del servicio público británico en India, que haya aprendido griego y latín, que haya sido el primer traductor de Homero en lengua bengalí, entre otras cosas.

Dicho todo lo anterior, hablemos del poema. Datta compone el *Meghnad Badh Kabya* a partir de una conversación con un amigo íntimo, en la que decide dejar la lírica descansando y escribir un poema de tema épico. Para ello, tenía la opción de echar mano del ciclo épico del Mahabharata, que narra la historia de la lucha entre los cinco hermanos pandavas y sus primos los kauravas por control del reino, y el del Ramayana, que trata la historia de Rama, hijo de Dasharatha, rey de Ayodhya, y su lucha por recuperar a su esposa, Sita, de manos de Ravana, el de las diez cabezas,



rey de los rakshasas (o demonios) de Lanka. Datta se decide por el segundo y de ahí toma el episodio de la lucha entre Lakshmana, hermano de Rama, y Meghanada, hijo de Ravana, para reelaborarlo y escribir así este poema considerado cumbre dentro de la historia de la literatura bengalí.

Aquí, pues, hemos llegado al punto medular de esta ponencia. Mi intención es presentar dos pasajes del *Meghnad Badh Kabya* que encuentran sus raíces en la *Iliada*: la invocación a la diosa en el proemio y la muerte del héroe trágico Héctor y Meghanada. En el contexto cultural indio, la invocación a la diosa de las artes y del conocimiento, Sarasvati, es un lugar común en toda obra literaria (sánscrita, hindi, bengalí, oriya, tamil, etcétera). Así, por ejemplo, en un poema contemporáneo dedicado a esta diosa, leemos lo siguiente:

Cuando me sumergí en tus oleadas de miradas compasivas
En el auspicioso océano que inspira la creación poética,
Se me otorgó la gracia de la sabiduría, ¡oh Sharada!
Hoy me postro ante un grano de polen a tus pies de loto.

(Rasik V. Joshi, 2007:4)

Es, pues, a la diosa Sarasvati a quien todo poeta se dirige a fin de recibir inspiración para llevar a buen término la empresa poética que está a punto de comenzar. Sin embargo, en el *Meghnad Badh Kabya* de Datta, esta invocación presenta características únicas, que salen de la tradición india y, por tanto, resulta innovadora. Así se dirige Datta a la diosa Sarasvati:

Di, oh diosa de voz de ambrosía, qué héroe
Fue elegido por Ravana, enemigo de Rama,
para conducir el ejército de rakshasas
En el sangriento campo de batalla,
y por qué medios sagaces fue asesinado
por Lakshmana, el valiente (hermano de Rama)

(Datta, *Meghnad Badh Kabya* I, 5-10)

¿Qué es lo peculiar en esta invocación? Lo que sobresale aquí es que en la tradición literaria de India no es común ordenar a la diosa Sarasvati que hable, sino que es ella la que concede su gracia al poeta que así resulta tener un papel pasivo en el acto poético. Por el contrario, en la *Iliada* leemos lo siguiente:



La cólera canta, oh diosa, del Périda Aquiles,
Maldita, que causó a que los aqueos incontables dolores,
Precipitó al Hades muchas valientes vidas
De héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros
Y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus—,
Desde que por primera vez se separaran tras haber reñido
El Atrida, soberano de hombres, y Aquiles, de la casta de Zeus.

(*Iliada* I, 1-7)

Es evidente que Datta adoptó el modo homérico para dirigirse a la musa inspiradora, en este caso a la diosa Sarasvati. Y esta pequeña variación en la tradición literaria india resalta a los ojos de los lectores indios que, no acostumbrados a ese modo de dirigirse a la diosa de las artes y la poesía, la consideraron poco respetuosa y ortodoxa. Sin embargo, tal era la intención de Datta, la de recrear la tradición india valiéndose de la tradición europea para renovar a aquélla. Asimismo, el efecto que Datta consiguió fue que, al utilizar un verbo en imperativo, la diosa y él aparecían ante el lector como personas muy íntimas. Por el contrario, dado que el imperativo en bengalí se evita para dirigirse a una persona de jerarquía superior, lo normal habría sido dirigirse a ella de forma más humilde, esperando el poeta la iluminación y la gracia venidas de la generosidad de Sarasvati. Sin embargo, en la invocación a la diosa no sólo destaca lo anterior, sino también la capacidad imaginativa de Datta para elaborar imágenes poéticas únicas:

Oh amable diosa, de manos de blanco cristal,
Haz descender tu gracia en un ignorante como yo
Que cultiva con celo los lotos de tus pies.
Casta diosa, muéstrame compasión, tú
Que hiciste de la lengua de Valmiki
tu trono de loto.

(Datta, *Meghnad Badh Kabya* I, 17-21)

En segundo lugar, hablaré aquí de la caracterización de Héctor en la *Iliada* en contraste con la de Meghanada, hijo de Ravana, en el poema de Datta. En la *Iliada*, Héctor representa al héroe humano. No ha sido procreado por ninguna divinidad y sus fuerzas no exceden los límites de los hombres.



De hecho, las emociones y las pasiones le hacen presa fácil: en varias ocasiones: por un lado, se niega a retirarse al interior de las murallas troyanas y escapar de la ira de Aquiles durante la asamblea de los troyanos (XVIII, 285-309) y aun expresa que él no pensaría en huir sino que se plantaría delante del Pelida para enfrentarse a muerte; pero en el canto XXII el lector no puede dejar de sentir pena por el hijo de Príamo que asustado corre por su vida al ser perseguido por un Aquiles iracundo, pronto a hacer morir al asesino de Patroclo. Posteriormente, en el mismo canto, cuando Héctor y Aquiles detienen su carrera, el primero de ellos guarda la ligera esperanza de tener los ritos fúnebres y no ser “pasto de perros y aves” (XXII, 338). Sin embargo, Aquiles permanece inflexible ni muestra piedad alguna y hará que Héctor, protector de su familia y reino, muera de la manera más ignominiosa.

En cuanto a la forma en que Datta reelabora la historia del Ramayana, cabe señalar que en India y para las sectas hinduistas de tipo vishnuitas, Rama es encarnación de uno de los dioses de mayor importancia, Vishnu. Éste decide encarnarse durante épocas cósmicas muy difíciles con el objetivo de terminar con demonios que desestabilizan la armonía universal. Así, en la historia narrada en Ramayana, Rama es Vishnu mismo encarnado con la finalidad de matar al demonio Ravana y de restablecer el orden cósmico para el beneficio de todos los seres y de la naturaleza. Y esta historia aparecerá sin grandes variaciones en diferentes versiones del Ramayana (por ejemplo, *Adbhuta Ramayana*, *Adhyatma Ramayana* y *Ramcaritmanas* de Tulsidas).

Sin embargo, Datta le da a la historia un giro de 180 grados al invertir los papeles: en *Meghnad Badh* Rama y su hermano Lakshmana son tramposos, traicioneros y mentirosos (de hecho, Lakshmana asesina a Meghanada valiéndose de una artimaña: entra a escondidas a su palacio para darle muerte), en tanto que Meghanada hace gala de una moral intachable y de un honor a prueba de tentaciones. Éste, al ver la inminencia de su muerte, no deja de sentir miedo e incluso terror debido a lo cual suplica a su ejecutor el perdón de la vida (Datta, VI, 418-426) y lo reprende por no desafiarlo en batalla, en combate frente a frente enarbolando ambos sus armas (VI, 647). Y siguiendo de cerca a Homero (*Iliada* XXII, 337-340), Datta hace que Meghanada dilate su muerte implorando una piedad que no llegará, pues tanto Lakshmana como Aquiles se mantienen firmes en su resolución de matar a sus respectivos enemigos.

¿Cuál era, pues, la finalidad que perseguía Datta al adaptar algunas temáticas de Homero y de otros autores europeos? Pienso que la influencia de Homero en Datta sirvió para que el autor



elaborara una crítica estética a las tendencias literarias bengalíes del siglo XIX, a las que él consideraba pasadas de moda, retrógradas e inútiles para el progreso intelectual, espiritual y material de su cultura. La incorporación y adaptación de temas literarios y mitológicos griegos en las obras de Datta resultaban, como en un injerto, en obras híbridas que presentaban puntos de vista, aunque poco ortodoxos, innovadores. Su intención a la larga era fertilizar los temas indios con semillas literarias de Milton, Homero, Virgilio, Dante y otros gigantes de la literatura europea con el objetivo de embellecer la lengua de sus padres.

Para terminar, quiero citar las palabras de Clinton B. Seely, que en la parte introductoria a su traducción, señala:

Los historiadores de la literatura bengalí aún hoy día marcan con este texto (*Meghnad Badh Kavya*) y con el año de su publicación (1861) la división entre el llamado periodo premoderno y el periodo moderno de la literatura bengalí... La narrativa del poema de Datta no niega ni ignora lo tradicional... El *Meghnad* de Datta indica un cambio significativo en la perspectiva imaginativa, un cambio en las sensibilidades literarias bengalíes de su época... La modernidad en las literaturas del Sur de Asia empezó en 1861, y comenzó también con Michael Madhusudan Datta. (Seely: 2010, 7)

Bibliografía

- DUTT, Michael Madhusunada (1926). *Meghnad Badh Kavya or The Fall of Meghnad*, tr. Rajendra Nath Sen, Benares, Bharat Dharma Press.
- DUTT, Michael Madhusudana (2004). *The Slaying of Meghanada: A Ramayana from Colonial Bengal*, tr. Clinton B. Seely, Nueva York, Oxford University Press.
- GHOSH, Anindita (2002), "Revisiting the 'Bengal Renaissance': Literary Bengali and Low-Life Print in Colonial Calcutta", en *Economic and Political Weekly*, 37, 42, pp. 4329-4338. De la base de datos J-Stor (www.jstor.org/stable/4412747)
- HOMERO (1991). *Iliada*, tr. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- Joshi, Rasik Vihari (2007), *Sarasvatam, canto a Sarasvati, diosa hindú de la sabiduría*, México, Pax.
- MURSHID, Ghulam (2003). *Lure by Hope, a biography of Michael Madhusudan Dutt*, tr. Gopa



Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica

Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo Mendoza, República Argentina. 18,19 y 20 de agosto de 2011.

Majumdar, Nueva Delhi, Oxford University Press.

PÁNIKER, Agustín (2005). *Índika, una descolonización intelectual*, Barcelona, Kairós.

VALMIKI (2001). *Adbhut Ramayana*, tr. Shantilal Nagar, Nueva Delhi, B. R. Publishing Corporation.

VALMIKI (2008). *Ramayana*, tr. S. C. Vaishya, Gorakhpur, Gita Press.



La independencia intelectual en el heroísmo odiseico

María Celina Perriot

Universidad Nacional de San Juan

La construcción heroica en la obra homérica instituye una serie de rasgos típicos generalmente encabezados por la valentía, el arrojo y la fuerza física. *Iliada* presenta entre las principales figuras a Aquiles, Áyax, Diomedes, Idomeneo, quienes inauguran para la épica griega los cánones del heroísmo típico. No obstante en esta obra se presenta además la figura de un personaje que ostenta algunas notables y particulares diferencias en relación con sus congéneres: nos referimos a Odiseo. Sin mengua de su valentía indiscutible, lo que el texto destaca en este guerrero no son tanto su fuerza y coraje como su brillante lucidez mental y su capacidad discursiva; su astucia previsor y su habilidad para la reacción rápida ante la adversidad, valores que contrastan con su figura poco agraciada y su aspecto tosco.

En este sentido, la heroicidad épica de Odiseo en *Odisea* se configura en torno a ciertos parámetros que –en contrastación con sus pares iliádicos- sorprenden y no dejan de plantear interrogantes. El héroe nunca descansa en su discurrir mental, en su febril análisis de las alternativas que se le presentan en cada toma de decisiones, lo cual lo conduce en ocasiones a adoptar una actitud de excesivo control de sus emociones en pro del cumplimiento eficaz de sus planes, y además al ejercicio de una suerte de “administración del conocimiento” o manipulación de la información para llevar adelante con éxito sus propósitos. Esta actitud vigilante, calculadora, lo lleva incluso al extremo de vulnerar a sus seres más cercanos,¹ lo cual le otorga por momentos una naturaleza negativa. Tal condición, la del astuto manipulador, oportunista y especulador, ha tenido una larga trayectoria posterior en la historia de la recepción y las reescrituras que lo han tomado como protagonista².

¹ Es el caso por ejemplo de su reencuentro con Laertes (que se analiza más adelante) ante quien finge ser otro y dilata la posibilidad del reconocimiento.

² Pensemos, sin ir más lejos, en la presentación que de él hace Sófocles en *Filoctetes*.



En repetidas ocasiones, cuando el héroe se encuentra discurriendo antes de tomar una decisión, el narrador refleja esta situación mediante la expresión formularia “*él agitaba estas cosas en mente y entrañas*” (5. 365 y 424), que merece un análisis especial. La cláusula “en mente y corazón” o “en mente y entrañas”, como traduce Pabón, kata\ fre/na kai/ kata\ qumo/n, expresa una conjunción de aspectos cognitivos, emocionales y volitivos involucrados en el accionar del personaje. Refiere esta expresión a manifestaciones del espíritu humano, muchas veces superpuestas, cuyas funciones sobre todo en la épica no siempre aparecen claramente diferenciadas. Por eso *phren* puede traducirse como pensamiento, pero también como espíritu, corazón, alma, inteligencia, voluntad. Por su parte *thymós* significa sople, fuerza vital, corazón, espíritu, sentimiento y también pensamiento.

En su conocido estudio sobre la psicología homérica, Lasso de la Vega sostiene lo siguiente: “*Así como el cuerpo no es visto por Homero en su unidad, sino como miembros y órganos corporales, también el alma viene concebida articuladamente en una serie de órganos anímicos que son asiento de sus distintas actividades: qumo/j, frh/n, no/oj*” (Rodríguez Adrados, 1963: 243).

Según este investigador es posible establecer cierta precisión significativa para discriminar matices en los diferentes usos de estos términos. Así, *phren* correspondería más específicamente a la dimensión intelectual del ser humano, a las representaciones mentales, y *thymós* al ámbito de las emociones, los afectos y los impulsos.

En razón de ello resulta interesante observar que en el caso de nuestro héroe, la interpretación de la realidad pasa siempre por una conjunción de su dimensión emocional y del área racional de su actividad humana. Odiseo nunca se deja llevar por impulsos; en forma permanente discurre, analiza, tamiza los hechos con el filtro de su mente y de su raciocinio. Toma decisiones en función de lo que sus sentidos -en especial la vista- le indican y como fruto de sus propias especulaciones; nunca elige una alternativa por azar, sino como resultado de un razonamiento lúcido, de un “pesaje” racional de las distintas posibilidades que se le presentan ante sus ojos y su mente.

Un primer episodio a considerar se encuentra en *Od.* 5. 333-375, pasaje en que se refiere una de las varias situaciones extremas que enfrentan al héroe con la muerte. Habiendo partido en su balsa desde la isla de Calipso, una tormenta lo convierte en náufrago y las olas lo golpean aproximándolo



peligrosamente a las costas de los feacios. El momento que nos interesa especialmente es el encuentro entre Odiseo e Ino, la divinidad marina que pretende auxiliarlo con sus consejos y con la provisión de un objeto mágico, el “velo inmortal”. Luego de escuchar el consejo (abandonar los frágiles maderos que lo sostienen y envolverse en el manto) el marino da lugar a su febril actividad mental y discurre acerca de los riesgos de confiar en tal ayuda:

*¡Ay de mí! ¿Uno de los inmortales tramará un engaño
contra mí cuando me ordena abandonar la balsa?
Pero ciertamente no obedeceré aún pues **con mis ojos**
yo lejos veo la tierra en donde me dijo que estaría mi refugio.
Pero haré de este modo: me parece lo mejor ... 356-360*

Dos rasgos del carácter de Odiseo afloran en este pasaje: la desconfianza y la proyección.

La desconfianza forma parte del *ethos* del protagonista; habitualmente Odiseo se pone en guardia ante la mera sospecha de una amenaza. Había desconfiado de Calipso, cuando la ninfa le anunciara que le permitiría partir de su lado para emprender el regreso a su tierra: “*Otras cosas meditas tú, diosa, que no mi regreso...*” (5. 173). Lo mismo hará cuando retorne a Ítaca y su primer reencuentro allí sea nada menos que con su aliada incansable, la diosa Palas Atenea. En esa instancia pondrá en duda la identidad de su protectora y las verdades que ella le manifieste: “*...tú por burlarte me anunciaste eso otro engañando mi ánimo.*” (13. 326-327).

Odiseo desconfía hasta de los dioses -o al menos de las diosas-. Su carácter lo impulsa en esta ocasión extrema, en que está a punto de sucumbir en medio de la inmensidad marina, a evaluar por sus propios medios la situación: “*aun vi muy lejana / esa tierra que ha dicho será mi refugio*” (5. 358-359) y a tomar una determinación: “*no haré caso tan pronto a su orden*” (5. 358). Esto se ve reforzado en griego por el empleo de la expresión pleonástica “*veo con mis ojos*”.

Asimismo Odiseo recurre al mecanismo de la proyección, cuando atribuye a Ino una conducta que en realidad es propia de él mismo: tramar estrategias y engañar a los demás con el objeto de alcanzar éxito en los propósitos personales. En efecto, el “tramar astucias”: *u(fai/nhsin do/lon*, (9. 356) designa una conducta que forma parte de la índole del héroe. Hablando de sí mismo, cuando relata el episodio del Cíclope, afirma: “*que era larga mi astucia, y así contestéle con dolo*” *doli/ois*” *e)pe/essi* (9. 282). En el marco del mismo relato, unos versos después, agrega: “*trazaba*



mil planes y engaños” do/louj kai mh=tin u(fai/non (9. 422), empleando la misma cláusula léxica que corresponde al campo semántico del tejido. Otro ejemplo lo hallamos en el canto 13, cuando se reencuentra con Palas Atenea ya en su amada pero todavía no identificada Ítaca. La diosa lo describe cabalmente en un célebre pasaje:

*Bien astuto y taimado ha de ser quien te aventaje
en toda clase de engaños, aunque a ello
te saliera quizás al encuentro algún dios (...)*

.....

*Vengo aquí a **meditar nueva astucia contigo***³ 291.293 y 303

Otra vez aparece do/loisi (engaño, tramoya) y u(fh/nw, este verbo acompañado en este caso por mh/tin (astucia).

Odiseo sabe de su astucia, se ufana de ella. Pero en ocasiones la atribuye a otros personajes de quienes desconfía y a quienes adjudica intenciones ocultas, siempre maliciosas, nacidas de un trasfondo asociado al artificio del tejido y sus metáforas.

Otro episodio singular para la caracterización de Odiseo en este sentido se encuentra en el Canto 12, en un diálogo que entabla con la hechicera Circe. Habiendo regresado de su viaje al Hades, los marinos griegos vuelven a pasar por la isla Eea y allí la maga les anticipa el derrotero inmediato de su viaje y advierte a Odiseo acerca de la forma en que deberá prepararse para enfrentar las próximas aventuras. Con respecto a Escila y Caribdis es muy clara: deberán alejarse lo más posible de Caribdis (la vorágine que destruiría por completo los navíos) y aproximarse a Escila, quien con sus seis cabezas solamente devoraría a sendos navegantes.

Sin embargo, y del mismo modo que en el episodio de Ino, la divinidad marina, su mente incansable le dicta otra cosa a Odiseo. Considera que es posible asumir una conducta desafiante, distinta a la actitud pasiva que supone la sugerencia de Circe, y por ello pregunta si no sería más conveniente defenderse del ataque de Escila. Circe le responde: “*¡Obstinado! Tú siempre pensando*

³ En algunas citas, como en esta, la traducción es personal y se ha elaborado con el propósito de obtener una mayor literalidad, necesaria para el análisis léxico.



en esfuerzos guerreros y proezas.” (12.116-117) Aquí no solo se destaca el arrojo siempre dispuesto a la hazaña, rasgo propio de todo héroe; lo que prevalece es la independencia de espíritu de un ser que al evaluar una situación que tiene por delante, estima más conveniente obrar según la inclinación de su propia mente y no siguiendo las indicaciones de otro, aunque se trate de una divinidad.

Cuando finalmente Odiseo se enfrente al doble riesgo de Escila y Caribdis, desoyendo las advertencias de Circe y guiado por su propio criterio, vestirá la armadura y se dispondrá a pelear:

*Olvidándome entonces, del todo, del duro consejo
que me había dado Circe de no recurrir a las armas,
revestí mi armadura completa y con dos grandes picas
fuertemente empuñadas monté en el castillo de proa. 226-229*

Más allá de lo inverosímil que pueda resultar el hecho de que el héroe conserve su armadura luego de tantas arduas hazañas (incluido el viaje al Hades) lo que aquí se destaca es la constante autonomía y firme determinación del personaje, actitudes que definen su carácter. En este sentido creemos que resulta válido interpretar la definición que de la trama de *Odisea* brinda Aristóteles en *Poética* 1459 b15, cuando afirma que la obra es compleja y de caracteres (h)qikh/). Si hay un h)qoj que contribuye a sostener una trama de tal naturaleza, es sin duda el de Odiseo.

En ocasiones la extrema prevención mental del héroe que todo lo calcula, roza con la insensibilidad. Un ejemplo de ello se ubica en el reencuentro con su padre en el canto 24, el cual se da en el marco de una demorada *anagnórisis*.⁴

⁴ Zecchin (2004:166) distingue entre *anagnórisis* (reconocimiento como proceso) y *anagnorismós* (reconocimiento como resultado). Creemos que el reconocimiento entre Odiseo y Laertes es una *anagnórisis*, puesto que consiste en un proceso demorado, lentificado, e implica un diálogo entre los personajes.



Esta es la última de las *anagnóriseis* que involucran a miembros de su familia (más adelante se producirá el reconocimiento del anciano siervo Dolio y sus hijos). Ocurre luego de la matanza de los pretendientes. Odiseo manifiesta que está decidido a ir en busca de su padre “*a ver si al tenerme delante de sus ojos conoce a su hijo o me toma por un extraño*” (216-218).

El héroe pondrá a prueba a su progenitor en función de la capacidad (o no) del anciano para procesar un acto mental. Los verbos empleados contienen ambos una raíz relativa al conocimiento: e)pigignw/skw = reconocer, descubrir, notar y a)gnoe/w = no reconocer, caer en falta por ignorancia (aquí, en traducción de Pabón, “*tomar por un extraño*”). El reencuentro afectivo sólo se habrá de dar siempre y cuando Laertes supere la prueba. Pero el anciano no reconoce inmediatamente a su hijo, y éste entonces decide postergar la revelación de su identidad, a pesar de que tiene ante sus ojos signos evidentes del sufrimiento que su prolongada ausencia ha grabado en el padre:

*Meditando entre sí comprendió que [dudó si] mejor [más ventajoso] le sería
Tantearlo [ponerlo a prueba], ante todo, con unas palabras punzantes [burlonas]. 239-240⁵*

Odiseo valora como más conveniente, más útil o ventajoso, someter a prueba a su padre; se emplea aquí el adjetivo ke/rdioj emparentado con kerdw/=zorra; kerto/moj=burlón, engañoso; ke/rdoj=ganancia, ventaja; kerdosu/nh=artimaña. Los valores semánticos dan cuenta de los intereses en juego para el astuto Odiseo, deseoso siempre de obrar ganando.

La apuesta permanente por discurrir, por trazar estrategias, adquiere en este pasaje ribetes cercanos a la crueldad. No se puede explicar que Odiseo, en esta instancia final de recuperación de su identidad, adopte una actitud de premeditada “trampa” para con su dolorido y apesadumbrado padre. No olvidemos que, como vimos antes, en la obra el verbo u(fai/nw= tramar, urdir, aparece asociado no sólo al tejido de Penélope, sino también a las artimañas del héroe.

Odiseo en este pasaje resiste aun la visión de su padre doliente, casi al borde de la muerte, y ejerce un autocontrol de sus emociones hasta una situación que podría considerarse extrema. Él sabe lo que ha sufrido su madre por su ausencia; ha visto a Anticlea en el Hades, y allí se ha enterado por

⁵ Entre corchetes, nuestra propuesta de traducción.



ella de que la causa de su muerte fue la falta del hijo (so\j po/qoj 11. 203). Sin embargo, ahora, tenazmente persiste en un autodomínio que, aun siendo el rasgo típico de los héroes, se torna en este caso signo de insensibilidad, no ya de valor.

Otra práctica discursiva habitual en Odiseo es el control cuidadoso de la información que transmite, mecanismo mediante el cual omite o modifica aspectos del mensaje, según su conveniencia.

En el episodio antes mencionado del encuentro con Escila y Caribdis, cuando debe advertir a sus hombres acerca del peligro venidero, Odiseo alerta al piloto solamente acerca de la presencia de Caribdis, es decir, del mal peor. Sabe muy bien que si planteara ante los marinos la alternativa, ellos no sabrían decidir y elegirían evitar ambas, buscando la protección en la inacción, o lo que es peor, en el retorno. Por ello es él quien decide y da la orden:

*Ve teniendo a la nave alejada de aquel torbellino
y sus nieblas; acércate al risco y vigila no escape
de tu mando el bajel y nos lances en masa a la muerte. 219-221*

El héroe no sólo ha decidido astutamente, sino que además, en la reconstrucción de los hechos que efectuará posteriormente ante los feacios, explicitará las razones de su decisión, evidenciando que es absolutamente consciente de su estrategia:

*Tal hablé. Mis amigos al punto acataron mi orden.
Pero nada les dije de Escila, del mal sin remedio.
no viniesen por miedo a dejar nuevamente la boga
y buscasen refugio del daño en los senos del barco. 222-225*

Otro ejemplo de esta suerte de vigilancia discursiva lo encontramos en el canto 23. Se ha producido el esperado y largamente pospuesto reencuentro entre los esposos y Penélope pide al héroe que le cuente sus aventuras. El relato que se despliega a continuación es asumido por el narrador heterodiegético, quien efectúa en 3ª persona una síntesis de los diez años transcurridos en el mar, durante el viaje de regreso a Ítaca. Esta suerte de reporte o recapitulación (a)nakefala/iosij de los relatos que en 1ª persona había efectuado el héroe ante Alcínoo y los feacios (en los cantos 9 a 12), repite a escala “micro” (son 32 versos) y en estilo indirecto lo dicho por Odiseo. Por cierto



que este resumen efectúa un recorte significativo de los relatos, muy apretado, y queda configurado como una especie de “parte” escueto y catalógico de las aventuras. Pero lo más significativo es que en él faltan ciertos datos que evidentemente han sido omitidos astutamente por Odiseo, específicamente en lo que concierne a su relación con Circe y Calipso. Con respecto a la primera el narrador dice en el verso 321: “*Le refirió también el engaño y las trazas de Circe...*” No da cuenta de que permaneció con ella un año entero ni tampoco menciona que fueron sus marinos, deseosos de emprender el regreso, quienes le pidieron que “*volviera su mente a la patria*” (como se relata en 9. 472).

En relación con su estadía en la isla de Calipso, el relato ante Penélope se presenta así:

Arribado a la isla de Ogigia, la diosa Calipso

procuró retenerle (...) 333-334

Mas no pudo con todo vencerle en su pecho. 337

La estrategia discursiva de Odiseo se ve confirmada por la selección léxica: Circe lo sedujo con do/loj: engaño y polumhxani/h: astucia, artificio, intriga (23. 321); Calipso, por su parte, kate/ruke: lo retenía, lo detenía, le impedía partir (23. 334). Además, su fidelidad para con Penélope queda asegurada en el hecho de que la ninfa no pudo persuadirlo en su qumo/j (espíritu, ánimo, corazón), como sostiene el verso 337.

Odiseo no actúa por casualidad ni sin medir las consecuencias: pesa, urde y diseña las acciones futuras con plena conciencia; analiza los múltiples matices de cada alternativa en cuestión; resguarda sus pensamientos para dar a conocer solamente aquella información que le será útil o mantendrá incólume su gloria.

Jean Pierre Vernant y Marcel Detienne, en su completo análisis de la *metis* griega, sostienen que ésta se encuentra no sólo en los saberes de Atenea y Hefesto, en la previsión de las divinidades acuáticas, en la habilidad del artesano o el carpintero, en la maestría del piloto, en el olfato del político, en el ojo clínico del médico, sino también en las trampas de caza o en las artimañas de un embustero.⁶

⁶ Detienne, M.- Vernant, J.P. (1988)



En nuestro análisis podemos advertir que, cualidad de dos caras, la *metis* auxilia, socorre e ilumina al héroe y consagra su *areté*, pero al mismo tiempo contribuye a delinear su perfil menos amable. Admiración por su lucidez y rechazo por su maliciosa premeditación parecen ser dos componentes inseparables en la trayectoria de recepción de esta multiforme figura heroica.

Bibliografía

Textos y ediciones:

BERARD, V. (1972) *L'Odyssee*. Paris. Les Belles Lettres.

HOMERO (2000) *Odisea* (Traducción de J. M. Pabón). Madrid. Gredos.

HOMERO (2000) *Iliada* (Traducción de E. Crespo Güemes). Madrid. Gredos.

Bibliografía Crítica:

ARISTÓTELES/HORACIO (2003) *Artes Poéticas* (Ed. Aníbal González). Madrid. Visor.

DETIENNE, M.- VERNANT, J.P. (1988) *Las artimañas de la inteligencia. La métis en la Grecia antigua*. Madrid. Taurus.

FINLEY, MOSES (1996) *El mundo de Odiseo*. México. F. C. E.

HARTOG, FRANÇOIS (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Buenos Aires. FCE.

LASSO DE LA VEGA, JUAN (1963) "Psicología homérica". En RODRÍGUEZ ADRADOS, F.; FERNÁNDEZ GALIANO, M.; GIL, L. Y LASSO DE LA VEGA, J.: *Introducción a Homero*. Madrid. Guadarrama, pp. 237-252.

REBOREDA, SUSANA (1996) "Odiseo, el héroe peculiar". En BERMEJO, J.; GONZÁLEZ GARCÍA, F. Y REBOREDA, S. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid. Akal, pp.301-411.

VERNANT, JEAN PIERRE (1999) "Ulises en persona". En VERNANT, J-P. - FRONTISI-DUCROUX, F. *En el ojo del espejo*, Madrid. F. C. E., pp. 12-40.

ZECHIN DE FASSANO, GRACIELA (2004) *Odisea: Discurso y narrativa*, La Plata. Edulp



Jesucristo, héroe de héroes.

Liliana B. Pincioli de Caratti

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

Cuando Odiseo, “harto de prodigios”¹, realizó su *nóstos*, su vuelta al hogar, estaba cerrando el círculo de un itinerario que había comenzado con la salida desde la patria y culminaba con el regreso a la casa paterna. De nada valieron tentadoras ofertas de inmortalidad, poder o riquezas de cuanta ninfa, diosa o reina hubo encontrado en su recorrido: más fuerte era la *nostalgia*, el “dolor del regreso”, que le acicateaba el alma.

Y siendo Odiseo un héroe; y siendo –como lo son- los héroes, “modelos ejemplares”, el itinerario del regreso de Odiseo no es otra cosa que el modelo sobre el cual debía calcarse el obrar del hombre según la visión del mundo en donde este poema se compuso y se transmitió durante siglos: la Grecia antigua, madre de nuestra cultura occidental.

Para el hombre griego, como para el hombre arcaico en general, que es siempre un hombre *religioso*, escuchar los relatos míticos que narraban las hazañas de sus héroes era un modo de aprender a diseñar sus propios actos sobre el dibujo de aquellas *res gestae* arquetípicas: “*El hombre religioso no se da: se hace a sí mismo aproximándose a los modelos divinos. Estos modelos (...) los conservan los mitos, los conserva la historia de los gesta divinos*”².

El recorrido de Odiseo constituye un *itinerarium vitae*; en su *nóstos* realiza el anhelo atávico de la humanidad: la vuelta *a casa*; anhelo que es nostalgia del paraíso perdido y dolor de una orfandad que hallará remedio únicamente en la casa del Padre. Ese retorno “a la casa del Padre”, abandonada *ab initio*, ha sido añorado por el *homo religiosus* de todos los tiempos. La noción de un pasado áureo, superior ontológicamente al presente, a partir del cual, por una causa a veces oscura, la humanidad comenzó a descender hasta el estado actual –desde la Edad de Oro hasta la Edad de Hierro- se halla en numerosas cosmogonías de diversas sociedades arcaicas.

¹ Borges, Jorge Luis. *Arte poética*.

² Eliade, Mircea (1973) *Lo sagrado y lo profano*. 2ª ed. Madrid: Guadarrama, p. 88 –9.



A la noción de paraíso perdido se ha sumado en las tradiciones míticas la esperanza de un retorno a esa Edad de Oro. El único modo de “retornar” a un tiempo clausurado es la posibilidad de una restauración de los acontecimientos ocurridos *in illo tempore*. Restauración que pide un “restaurador” más que humano: un Héroe divino, un dios, un Salvador capaz de devolver la paz perdida por la humanidad en aquellos tiempos inaugurales. Junto a la noción de Héroe fundante, se destaca en las mitologías la figura del Soter esperado, y son innumerables los personajes literarios e históricos que aparecen en los textos revestidos de atributos salvíficos. Esas historias no eran “mera literatura”, según como se entiende hoy ese concepto, sino que los relatos estaban preñados de realidad –y el ámbito de lo real es el ámbito sagrado. Numerosos son los relatos que se conservan de los pueblos antiguos, destacándose los grecolatinos. Pero hubo un pueblo que tenía –más que ningún otro- una historia “digna de ser conservada en la memoria”, llena de hazañas heroicas, de numerosos héroes que alcanzaron en la figura señera del Héroe de esa historia su centro y su sentido: porque este Héroe sí es Salvador y Rey, Fundador y Restaurador, y ésa es la Historia Sagrada. Y la historia sagrada es *también* literatura, ya que: “...sin rebajar un punto el origen divino de la Biblia, no hay que olvidar que la palabra divina ha pasado por el molde de la inteligencia humana y se ha vaciado en formas literarias humanas características de un determinado tiempo y de un determinado ambiente...”³.

Esta historia, cuyo Autor es el “Gran Novelista”⁴, tiene también a su héroe protagónico: modelo ejemplar por excelencia, prototipo de hombres y de héroes, hacedor de *gestos* fundacionales, *homo viator* que es también *vía*, peregrino que es también morada, restaurador del paraíso perdido y guía a la casa del Padre: Jesucristo, Héroe de héroes.

Mitología y evangelio

Es bien sabido que Nuestro Señor no escribió ningún libro, porque fue *poeta oral*, y como tal creó obras literarias impecables, como son las parábolas. El anuncio de la Buena Noticia fue siempre preferentemente oral - y lo sigue siendo en la Iglesia hoy -, puesto que “*la religión de Cristo no se fundó sobre un libro...sino sobre la predicación y acción de un soberano nabí; la cual por suerte se fijó más tarde con toda fidelidad por escrito; pero sin dejar de ser nunca lo que fue*”⁵.

³ Galbiati, E.; Piazza, A. (1959) *Páginas difíciles de la Biblia (Antiguo Testamento)*. 2º edición. Buenos Aires: Guadalupe, pág. 30.

⁴ Castellani, Leonardo (1973) *Jauja*. En: *De Kirkegord a Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Guadalupe, pág. 264.

⁵ Castellani, Leonardo (1977) *El Evangelio de Jesucristo*. Buenos Aires, Dictio, pág. 19.



Predicación y acción: he ahí el contenido de los evangelios. Cuando fue vista la necesidad del registro *escrito* de la buena nueva, los escritores sagrados no se limitaron a asentar las enseñanzas verbales del Mesías, sus parábolas y prédicas: anotaron también las acciones o *gestos* del Señor, aunque no todas las cosas que hizo y dijo, porque “*si se quisiera ponerlas por escrito, una por una, creo que el mundo no bastaría para contener los libros que se podrían escribir*” (Jn. 21, 25).

En el prólogo a su evangelio, Lucas da a Teófilo las razones de su redacción:

“Puesto que muchos han emprendido el trabajo de coordinar la narración de las cosas verificadas entre nosotros, según que nos las transmitieron los que desde el principio fueron testigos oculares y después ministros de la palabra, he resuelto yo también, después de haberlas investigado escrupulosamente desde su origen, escribírtelas por su orden, excelentísimo Teófilo, para que reconozcas la solidez de las enseñanzas que recibiste” (Lc.1, 1 –4).

En estos versículos se manifiesta la autenticidad de los hechos que se van a narrar: no es ficción literaria, sino relato de hechos *verificados escrupulosamente*; el autor no inventó la historia, sino que la recibió de otros: los testigos directos. Y la intención del autor es didáctica, no recreativa. También los pueblos antiguos repetían relatos de testigos que, *in illo tempore*, habían aprendido de la divinidad todas las cosas, y los transmitían con intención didáctica: esos relatos de contenido religioso y carácter gnómico fueron los mitos –del griego *mythos*, “*verdad revelada*”. Con el correr del tiempo y el alejamiento de la fuente de la revelación, el *traditum* religioso se dispersó en narraciones fabulosas con “contenido religioso”⁶.

Sin embargo, como observó Schelling, “*la mitología se da como una realidad histórica en el proceso de los pueblos; los dioses son venerados y motivo de creencias profundas; y cualquiera que haya sido la intervención de los poetas, de los sabios y de los filósofos en la elaboración de la mitología, hay algo que evidentemente no pudieron hacer, que es imponerla*”⁷.

⁶ Junto con el contenido mítico, el mismo término “mito” sufrió una desemantización: de significar “verdad revelada”, historia primordial, pasó a significar simplemente relato, historia, hasta convertirse en sinónimo de fábula, ficción, creencia sin soporte científico: en la actualidad se lo utiliza comúnmente en los medios de comunicación con el valor de “mentira” o, más atenuado, con el significado de creencia supersticiosa. Es común encontrar la antinomia “mitos y verdades” en relación con cualquier tema.

⁷ Citado por Steffens Soler, Carlos (1955). “Mitología e Historia”. En: Separata de la Revista *Trabajos y Comunicaciones*. n. 4, a. 1955. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, p. 11.



Y siguiendo a este autor – y a las Sagradas Escrituras- hay que suponer que alguna vez la humanidad no estuvo separada en pueblos y por tanto la protorrevelación es su patrimonio común: “...los mitos de las religiones paganas guardan una relación concreta con la proto –tradición que pervive en ellos pero deformada. Los tradita conservados en los mitos se encuentran desfigurados por la intervención de la inteligencia humana, pero valen en tanto son ecos o restos de un auténtico antecedente religioso”⁸.

El *traditum* mítico no contenía solo el relato de los acontecimientos ocurridos en los inicios de la humanidad – v.gr. origen del cosmos, creación del hombre, convivencia entre los hombres y la divinidad, caída original, pérdida del paraíso- sino también la promesa de la Redención por un Soter que es un Dios-hecho-hombre y la restauración del paraíso perdido: el regreso de la Edad de Oro. El principal rasgo de esa edad de oro que lamentan las mitologías es la pérdida de la relación de convivencia entre Dios y el hombre. *In illo tempore* Dios estaba presente entre los hombres, y se retiró de en medio de ellos luego de la caída original: el regreso de esa Edad perdida significaría un retorno de Dios al mundo y una reinsertión del hombre en el espacio sagrado. La *nueva* “Edad de Oro” tendría el carácter de re –creación: el comienzo de una verdadera “nueva era”, el nacimiento de un nuevo ciclo temporal: (Cfr Virgilio, *Égloga IV*, vv. 4 –7). Las profecías que conservaban desde tiempos inmemoriales las Sibilas de Cumas anunciaban la venida de un Soter: “...la idea de la encarnación de un dios se da históricamente por otras mediaciones tal vez no tan canónicas [como la revelación veterotestamentaria] y en otros ámbitos; estos intermediarios de una fe teológica expresa en el Salvador son las Sibilas, receptoras válidas de una revelación concreta y oficializadas desde Lactancio en el siglo IV...”⁹.

La Encarnación del Verbo ocurre en la “plenitud de los tiempos”, momento esperado por la humanidad toda. Él es la “nueva progenie enviada desde el cielo” para restaurar la Justicia y expiar la culpa –hybris- de la humanidad. Puede decirse, por tanto, que el héroe antiguo fue moldeado sobre la noción que la humanidad tenía del futuro Héroe, y por eso Jesucristo es el Héroe de héroes: en Él se plenifica la concepción del héroe clásico.

Todas las palabras y acciones del Salvador del mundo son paradigmáticas, y por eso sus discípulos las registran minuciosamente, primero en su memoria y luego por escrito, a fin de dar

⁸ Calderón Bouchet, Rubén (1998). *La ciudad griega*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, pág. 30 –31.

⁹ Buisel de Sequeiros, María Delia (1982) “Sobre la identidad del puer en la *Égloga IV*”. En: *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clásicos, pág. 102.



testimonio de lo “visto y oído” a todos los hombres. Los sucesos ocurridos en Palestina “en aquellos días” –*in illis diebus*”, “*en taís heemérais ekeináis*”, anota San Lucas- deben ser conservados porque constituyen los tiempos inaugurales de la nueva era o *eón*, en el cual confluyen todos los tiempos –eones- precedentes y futuros y por eso es su “plenitud”: “...*la clave que permite entender toda la misteriosa ordenación divina de los eones, es una: Cristo, el Hijo, a través del cual fueron hechas todas las cosas, que sostiene todo con su palabra poderosa. Él es la luz que permite comprender y comprender las Escrituras, la Historia, la Creación. Él es el que permite el acceso al eón definitivo*”¹⁰. El eón es la Edad de Oro esperada por los antiguos, en la que la divinidad retorna al mundo en la persona de un Héroe Salvador. No sólo en Occidente, con las Sibilas, se había conservado la profecía de su nacimiento: también unos Astrólogos o Magos, “*que venían de Oriente traídos por el misterio astral que anunciaba el nacimiento del Cristo, tenían la convicción de que el Rey del Mundo había de llegar a una pequeña población de la Palestina. Era un conocimiento tradicional, una vieja sabiduría astrológica lo anunciaba y los hombres especializados en la contemplación del zodiaco lo sabían*”¹¹. Solo una interpretación “Cristocéntrica” explica acabadamente la Historia y todo el quehacer cultural de la Humanidad. Porque “*cuando se pierde el sentido de los signos religiosos comienza la verdadera ceguera para el discernimiento en profundidad de la historia*”¹².

Los héroes paganos, moldeados sobre la figura del Héroe arquetípico que habría de venir, son, pues, anticipo de la epifanía o manifestación de Dios a la humanidad. La naturaleza dual de los héroes homéricos es prefiguración –con sus limitaciones, por supuesto- de la doble naturaleza, divina y humana, de Jesucristo. Él es verdaderamente hombre y Dios, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad encarnada en una mujer humana por obra del Espíritu Santo. Y es también Rey, como los héroes clásicos: “*Díjole, pues, Pilato: -“¿Conque Tú eres rey?” Contestó Jesús: -“Tú lo dices: Yo soy rey”*”. (Jn. 18, 37). Y más que ningún rey homérico, es “pastor de hombres”: “*Yo soy el buen pastor. El buen pastor expone su vida por las ovejas*” (Jn. 10, 11). Al respecto señala Castellani: “*Pastor es el principal de los nombres que los profetas dieron del Cristo, del Ungido de Dios. Aun cuando lo llaman Rey, que es el nombre más frecuente –Mesías en hebreo significa Ungido, así como Christós en griego -, aluden de hecho a su condición de Pastor, puesto que los antiguos llamaban a los reyes pastores de pueblos, como vemos en Homero*”¹³.

¹⁰ R.P. Lic. Mengelle, Ervens, I.V.E (1997) *La fe en Hebreos 11, 1-7* (Trabajo de tesina para la obtención del grado académico de Licencia en Sagrada Escritura). Roma: Instituto Bíblico Pontificio. Facultad Bíblica, pág. 21.

¹¹ Calderón Bouchet. *Religión y civilización. S.n.t.*

¹² *Ibidem.*

¹³ Castellani, Leonardo. *El Evangelio de Jesucristo. Op. Cit. Pág. 208.*



Pero Jesucristo no se limita a ser pastor, sino que es el “buen” pastor; más precisamente, el Pastor Hermoso: “*Egó eimí o poimeén o kalós*” (“*Yo soy el hermoso pastor*”). El adjetivo *kalós* está precedido de artículo, por lo tanto es adjetivo atributivo y tiene valor de *epíteto*. “*Kalós*” puede traducirse también como noble, glorioso, honesto, perfecto, excelente. Todos los héroes épicos tienen un epíteto que los distingue.

Una expresión recurrente en el evangelio y con valor de epíteto épico es también el título “Hijo del hombre” que Jesucristo se adjudica a sí mismo. Nuestro Señor se aplica las palabras del profeta Daniel en 7, 13: “*Seguí yo mirando en la visión nocturna, y vi venir en las nubes del cielo a Un como Hijo de hombre...*” En el contexto de la profecía de Daniel esta expresión equivale a “Mesías Rey”¹⁴. Es, por tanto, un epíteto de Jesucristo, puesto que señala el rasgo caracterizador de Su persona y de Su misión.

Cristo es *kalós* –hermoso– y es también *agathós* –bueno. El joven rico se dirige a Él llamándolo “*agathós*”: –“*Didáskale agathé*” (“*Maestro bueno*”), y Jesucristo le contesta: “¿Por qué me llamas bueno (*agathós*)? Nadie es bueno sino solo Dios” (Lc. 18, 18 –19). Por eso Jesucristo, siendo Dios, es el único que puede ser llamado con propiedad “bello y bueno”.

En cuanto a la *areté* caballerescas y a la vida *agonal*, puede afirmarse que Nuestro Señor “*ejerció la más alta caballería*”¹⁵. Los héroes procuraban durante toda su vida alcanzar –y mantener– la *areté*, la excelencia: *áristos* (óptimo), es el superlativo de *agathós* (*bueno*). Pero de Jesucristo no se dice que fue *áristos* sino *téleios* (*cfr. Mt. 5, 48*): “perfecto” (en el sentido de “pleno”, “completo”). La *areté* era *adecuación a un modelo* arquetípico¹⁶, y en el caso de Cristo, es Él el modelo “acabado” y “perfecto”. –Jesucristo, hombre perfecto, realizó una obra perfecta, por eso en la cruz dijo: “*Tetélestai*”, “*Todo está consumado*”, del verbo *teleióo*, “*consumar, completar*”, emparentado con el adjetivo *téleios*. Mientras los héroes procuraban *alcanzar* la perfección, Jesucristo *era* la perfección. El carácter *agonal* de su vida en este mundo no radicó en la búsqueda de su propia perfección sino en mostrar el camino de la perfección a la Humanidad, en rescatar a la

¹⁴ Cfr. *La Santa Biblia* t.II. Versión de Mons. Juan Straubinger. Nota a Mateo VIII, 20; y Galbiati, E.; Piazza, A. *Op. Cit.*: “...Jesús ha preferido llamarse de ordinario con el nombre de “Hijo del hombre”, antes que con el término “Mesías”, que quizá hubiera lisonjeado las esperanzas del nacionalismo judío”.

¹⁵ Castellani, Leonardo. *El Evangelio de Jesucristo*. *Op. Cit.* Pág. 43.

¹⁶ Cfr. Larrañaga de Bullones, Hortencia (1991 –1992). “Aquiles, héroe de héroes”. En: *Revista de Estudios Clásicos*. N° 22. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.



Humanidad caída. Y aquí aparece su carácter caballeresco: “*En la caballería occidental, los dos hechos esenciales del caballero son combatir hasta la muerte por la justicia y salvar a una mujer*” (...) “*Cristo se enamoró perdidamente de la Humanidad perdida; y la vio como en cifra en una pobre mujer sobre la cual vertió regiamente todas sus riquezas*¹⁷”.

Jesucristo salvó a la Humanidad porque Él es el único Príncipe y Salvador: “*Toúton o Theós Arjeegón kai Sooteéra ýpsosen...*” “*Y a Éste, como a Caudillo y Salvador, exaltó Dios con su diestra...*” (Hechos, 5,31).

La entrada triunfal de Cristo en Jerusalén es una manifestación de su condición de caudillo o jefe, pues fue realizada al modo en que los generales entraban victoriosos a Roma para celebrar su triunfo. Solo que en este caso, Nuestro Señor celebra su triunfo *antes* de la batalla final: “*Bendito el Rey -Basiléus- que viene en nombre del Señor*” (Lc.19, 38). Toda su vida pública fue *agón* y por eso muchos poetas han representado a Jesucristo como un jefe militar: como el Rey temporal cuya voluntad es conquistar toda la tierra, que presenta San Ignacio en sus *Ejercicios Espirituales* (nº 91), o como el guerrero que abraza la cruz, en la poesía anglosajona medieval:

[Habla la cruz] “*Vi entonces al Rey de la humanidad toda que valerosamente se precipitaba para ascender sobre mí (...) El joven guerrero -Dios, conductor de todas las cosas- se despojó de sus vestiduras, inmutable y firme; con gesto digno ascendió a la cruz en presencia de la multitud para redimir a los hombres.*”¹⁸.

Del mismo modo, la caballería occidental encontró en Cristo el modelo de conducta; por eso Don Quijote sale a *desfazer tuertos* y a rescatar doncellas y desvalidos porque primero lo había hecho Jesucristo: todo *agón* heroico - anterior o posterior a Cristo - tiene en Nuestro Señor el centro, pues no hubo otra Agonía salvífica que la de Cristo. “*He combatido el buen combate*” –dice San Pablo en 2 Tim. 4, 7: “*tón kalón agoóna eegoónismai*”. La vida del cristiano tiene carácter “agonal”.

Y puesto que Nuestro Señor es modelo del caballero *andante*, es indudable que también, como los héroes, realizó su *itinerarium vitae*. El héroe era un *homo viator*, y su vida toda un *status viatoris*. Si bien cada héroe realiza su propio trayecto, es posible establecer un paralelo entre los recorridos

¹⁷ Ibidem. Pág. 43 –44.

¹⁸ “El sueño de la cruz”. En: *Poesía medieval inglesa* (1983). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pág. 37.



de los diferentes héroes, señalando momentos típicos:¹⁹ Vocación o llamado/ Preparación o iniciación /Reconocimiento del terreno y salida a la acción/ Vencimiento de obstáculos/ Pasaje por la oscuridad/ Muerte y resurrección.

Este recorrido se verifica plenamente en Jesucristo. El evangelista Lucas, que fue meturgemán de Pablo y como él se había educado en la cultura griega, escribió su evangelio en Roma destinado a los cristianos de la gentilidad. Lucas llama al evangelio “el camino”: en los *Hechos de los Apóstoles*, libro también redactado por él, dice que Saulo había pedido cartas al sumo sacerdote para ir a Damasco “con el objeto de que, si hallaba algunos que siguiesen este **Camino**, así hombres como mujeres, atados los condujese a Jerusalén” (*Hechos 9,2*). En *Hechos 18, 25* alude a un griego llamado Apolo que “había sido instruido en el **camino del Señor**”. Y en su evangelio, a lo largo de diez de los veinticuatro capítulos que lo conforman, Lucas presenta a Cristo en permanente *camino*: gran parte de su vida pública se desarrolla en un itinerario que tiene como meta Jerusalén, donde llevará a cumplimiento la misión por la cual vino al mundo. (Cfr: Lc. 9, 51 –52; 9, 57; 10, 38; 13, 22; 13, 33; 14, 25 y otros muchos lugares).

En cuanto al esquema del *itinerarium vitae*, en primer lugar, la “vocación o llamado” puede verse en la Anunciación, donde se señala la misión del Cristo: “He aquí que concebirás en tu seno y darás a luz un Hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Este será grande, y será reconocido como Hijo del Altísimo y le dará el Señor Dios el trono de David su padre, y reinará sobre la casa de Jacob eternamente y su reino no tendrá fin” (Lc. 1, 31 –33). La “preparación” se verifica durante toda su vida oculta: “Y Jesús progresaba en sabiduría, en talle y en gracia delante de Dios y de los hombres” (Lc. 2, 52). El “reconocimiento del terreno y salida a la acción”, en el Bautismo y en el ayuno en el desierto. El “vencimiento de obstáculos” se da a todo lo largo de su itinerario, puesto que permanentemente los fariseos procuraron tentarlo y ponerlo en dificultades. Como Odiseo, a lo largo de su camino Jesucristo va visitando ciudades y teniendo diversos encuentros en los que muestra su poder, ya curando enfermos, ya echando espíritus impuros, ya refutando a provocadores. Y como Odiseo a Atenea o en general los héroes a sus dioses protectores, en el evangelio de Lucas, Jesús tiene también un “mentor”: el Espíritu Santo, que lo conduce durante su itinerario e inspira sus acciones (Cfr. Lc. 3, 22; 4,1; 4 14). El camino de la cruz o *via crucis* constituye un itinerario pleno de obstáculos y encuentros y modelo de vida para los seguidores de Aquél que se llamó a sí mismo “el Camino”. Hay un “pasaje por la oscuridad” en el Huerto de los

¹⁹ Propuesto por: Coulson, Graciela (1974). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, pág. 76.



Olivos: “Y entrando en *agonía*, oraba más intensamente” (Lc. 22, 44). En cuanto al descenso *ad inferos*, Jesucristo baja al lugar de los muertos para “rescatar” a los justos que allí estaban esperando la Redención. En contraste con los héroes paganos que nunca pueden rescatar del Hades a alguien ya muerto, Nuestro Señor saca de allí a los predestinados para la Vida Eterna. Él es el único héroe que tiene poder sobre la muerte. La última etapa, “muerte y resurrección”, halla en Cristo verdadero cumplimiento (Cfr. Lc. 24, 5 –7).

El itinerario de Jesucristo culmina en *anagnórisis*: el buen ladrón lo reconoce como el Mesías (Lc. 23, 42) y el centurión que le traspasa el costado reconoce: “*Realmente este hombre era justo*” (Lc. 23, 47). Y luego de la resurrección, se da a conocer paulatinamente a sus discípulos mediante *gestos* y *cicatrices*: la Magdalena lo reconoce cerca del sepulcro (Jn. 20, 16); los discípulos de Emaús lo reconocen en la fracción del pan (Lc. 24, 35); los apóstoles en el cenáculo ven sus manos y pies traspasados (Lc. 24, 40) y luego, Tomás toca las llagas de Cristo (Jn. 20, 27). Ahora bien: aún no se ha llevado a cabo la *anagnórisis* definitiva, que está reservada para el fin de los tiempos: “*Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del Hombre, y entonces se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo con poder y gloria grande*” (Mt. 24, 30).

Los pretendientes se habían apoderado del palacio de Odiseo y allí pasaban su vida deshonrando su casa, holgando y de banquetes, bien creídos de que Odiseo “ya no volvería” convencidos como estaban de su muerte. Pero Odiseo estaba *volviendo*, su legítima esposa *lo esperaba*:

[Odiseo a los Pretendientes] “*No creíais que volviese del pueblo troyano a mi morada y me arruinabais la casa, forzabais las mujeres esclavas y, estando yo vivo, cortejabais a mi esposa, sin temer a los dioses que habitan el vasto cielo ni recelar venganza alguna de parte de los hombres. Ya pende la ruina sobre vosotros todos*” (*Odisea*, canto XXII).

Del mismo modo los hombres hoy en día están convencidos de que Cristo ya no vuelve, y su casa está siendo deshonrada: pero su Esposa legítima –la Iglesia fiel- le guarda fidelidad y lo espera, porque Él es “*o Erjómenos*”, “El -que -está -viniendo” (Ap. 1,8): “*He aquí que vengo –érjomai- presto, y conmigo está mi recompensa, para pagar a cada uno según sus obras*” (Ap. 22, 12).

Después de la Anástasis y la Anagnórisis –Resurrección y Reconocimiento- y terminada su misión en este mundo, realizó Jesucristo su *nóstos*: subió a los Cielos, habiendo dejado a los hombres



trazado un Camino hacia la casa del Padre: el camino de la Cruz *-via crucis-*, que Él ya había recorrido. Desde entonces, la *imitación de Cristo* ha sido y es el único modo de salvación para la Humanidad. Él es el Arquetipo, el héroe paradigmático por antonomasia, Él es la Causa ejemplar; así lo señaló su Madre, con las últimas palabras que ella nos legara en la Escritura: “*Haced todo cuanto Él os diga*” (Jn. 2, 5).

Conclusión

Desde que sabemos que las mitologías están preñadas de verdades, y que todas esas verdades parciales apuntan hacia la Verdad, hacia el Logos, el Verbo por el cual todo fue hecho, no podemos sino sostener que la historia de los hombres está dirigida por un Ordenador, por un Autor que ha dado a su obra un principio, un medio y un fin, y ha colocado la clave de lectura de esa historia en un Libro. Libro que abarca toda la trayectoria de la humanidad, desde el origen o *génesis* hasta el fin del mundo, en el *apocalipsis*. No hay otro relato que el Relato divino: todas las obras compuestas por los hombres valen en la medida en que participan del gran Drama que se contiene en la Biblia. Una obra literaria alcanza categoría de “obra de arte” solamente si es *religiosa*. Las grandes creaciones artísticas de la Humanidad han sido siempre profundamente religiosas; en el ámbito profano no puede darse la auténtica *creación*, que es siempre analogía de la obra creadora de Dios.

Por eso los antiguos llamaban “divinos” a los poetas, y creían que era obra de los dioses la poesía que aquellos, posesos, recitaban. Y era común que sus poetas fueran ciegos para la realidad de este mundo -como Demócrito, el de la corte de los feacios- pero *videntes* de las verdades superiores, y por eso los llamaron *vates*, es decir, profetas. El también ciego Homero vio mucho, y colocó como *Deus ex machina* de su historia al Padre Zeus, cuyas palabras al final de la *Odisea*, ya castigados los traidores, no pueden ser más cristianas:

“*Puesto que el divinal Odiseo se ha devengado de los Pretendientes, inmólese víctimas y préstense juramentos de mutua fidelidad; tenga aquél siempre su reinado en Ítaca; hagamos que se olvide la matanza de los hijos y de los hermanos; ámense los unos a los otros, como antes; y haya paz y riqueza en gran abundancia*”. (*Odisea*, canto XXIV).

También nosotros esperamos el regreso del Héroe que nos traerá la paz.



Bibliografía:

- Buisel, María Delia (1982). "Sobre la identidad del puer en la Égloga IV". En: *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clásicos.
- Calderón Bouchet, Rubén (1998). *La ciudad griega*. Buenos Aires: Ciudad Argentina.
- Castellani, Leonardo (1973). *De Kirkegard a Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Castellani, Leonardo (1977). *El Evangelio de Jesucristo*. Buenos Aires: Dictio.
- Castellani, Leonardo (1976). *Cristo ¿vuelve o no vuelve?* Buenos Aires: Dictio.
- Coulson, Graciela (1974). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- "El sueño de la cruz". En: *Poesía medieval inglesa* (1983). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Eliade, Mircea (1972). *El mito del eterno retorno; arquetipos y repetición*. Madrid /Buenos Aires: Alianza/ Emecé.
- Eliade, Mircea (1983). *Imágenes y símbolos; ensayos sobre el simbolismo mágico –religioso*. Madrid: Taurus.
- Eliade, Mircea (1971). *La nostalgie des origines*. Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1973). *Lo sagrado y lo profano*. 2ª ed. Madrid: Guadarrama.
- Eliade, Mircea (1981). *Mito y realidad*. 4ª ed. Barcelona: Labor.
- Fustel de Coulanges, Numa (1987) *La ciudad antigua*. Barcelona: Iberia.
- Galbiati, E.; Piazza, A (1959). *Páginas difíciles de la Bibli*. 2º edición. Buenos Aires: Guadalupe.
- Jaeger, Werner (1993). *Paideia; los ideales de la cultura griega*. Buenos Aires: F.C.E.
- La Santa Biblia* (1986). Versión de Mons. Juan Straubinger. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Larrañaga, Hortencia (1991–1992). "Aquiles, héroe de héroes". En: *Revista de Estudios Clásicos*. 22. Mendoza: U.N. Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.
- Merck, A (1992). *Novum Testamentum graece et latine*. 11º ed. Roma: Pontificio Instituto Biblico.
- Pieper, Josef. (1984) *Sobre los mitos platónicos*. Barcelona: Herder.
- Mengelle, Ervens (1997). *La fe en Hebreos 11, 1-7* (Trabajo de tesina para la obtención del grado académico de Licenciatura en Sagrada Escritura). Roma: Instituto Bíblico Pontificio. Facultad Bíblica.
- Steffens Soler, Carlos (1955). "Mitología e historia". Separata de la Revista *Trabajos y Comunicaciones*.4. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Steiner, George (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.



Pervivencia del dialecto homérico en epigramas de la *Antología Palatina*

Adriana Claudia Poquet

Universidad Nacional de Cuyo

En virtud de la relevancia diacrónica que Homero ha tenido en la literatura griega y dada la enorme influencia que sin duda ha ejercido entre los autores de distintas geografías y épocas, es posible advertir su presencia en producciones literarias posteriores.

Entre tales producciones, los epigramas de la *Antología Palatina* manifiestan la persistencia del dialecto homérico. Característica de la poesía epigramática es su diversidad dialectal; sin embargo, se percibe una lengua común, y en este sentido podría decirse que Homero es la *koiné*, la fuente de de la que beben poetas sucesores.

A pesar de la distancia que separa las epopeyas de los epigramas, sorprende hallar elementos que manifiestan una permanencia de lo épico en los aspectos morfológico y semántico, entre otros. En ocasiones, el metro utilizado –el hexámetro en versos impares–; en otras, el empleo de términos o expresiones así como la referencia conmemorativa de personajes heroicos declaran además la vigencia del espíritu homérico.

Nuestro propósito es identificar y analizar dentro de un *corpus* de epigramas los rasgos épicos lingüísticos en unos, y en otros, la temática de corte heroico así como la disposición de los autores a evocar y encomiar al gran maestro.

Las causas de elección de este género literario justifica el estudio del mismo. Entre ellas, llama la atención la falta de una traducción castellana completa que incluya aparato crítico y análisis literario integrado. El epigrama es un género literario refinado, culto, dotado de una trascendencia insospechada, cuyos temas pertenecen a la literatura universal en diversas situaciones vitales: el amor, el tiempo, la amistad, el vino, las actividades cotidianas, los oficios, la Fortuna, la relación hombre-divinidad y hombre-*polis*. Sin embargo, ha sido objeto de escaso estudio y traducción, parcial investigación y fragmentado examen por parte de la crítica. Sólo una ínfima parte ha sido vertida al español. Además, se valieron de esta forma poética no solo autores menos conocidos y



anónimos sino también poetas de renombre como Anacreonte, Teócrito, Luciano y Calímaco, de lo que se infiere que su condición de género menor fue progresivamente cambiando.

Cabe destacar que la fuente consultada es la edición bilingüe de PATON, W. R. (1956-1958) (ed.) *The Greek Anthology* (vol. I-V). London-Cambridge: Harvard University Press.

I. Rasgos épicos lingüísticos

Desde el punto de visto lingüístico es constante la presencia de palabras o expresiones propias de la lengua homérica.

ΠΑΛΛΑΔΑ - Páladas (¿VI d. C.?)

10.61 Φεύγετε τοὺς πλουτοῦντας, ἀναιδέας, οἰκοτυράννους,
μισοῦντας πενίην μητέρα σωφροσύνας.

*Huid de los ricos, desvergonzados, tiranos de su casa,
que odian la pobreza, madre de la prudencia.*

- El adjetivo ἀναιδέας interesa por ser un término homérico muy usado y por su formación: partícula privativa ἀν- αιδής que deriva del sustantivo αἰδώς, término cargado de significado dentro del espíritu griego. En Homero es conducta insoslayable del guerrero que debe honor y respeto a los dioses y que debe inspirar estas calificaciones entre sus semejantes (*Od.* 8.172; *Il.* 15.561). Honor, sentimiento de respeto, pudor, discreción. Es, en definitiva, respeto de sí mismo, reconocido por los demás, primero colectivo y luego más individual, y permite al héroe gozar de δόξα.
- La presencia del sustantivo jónico πενίην (v. 2), propio de la lengua épica, quizá responda a un interés estilístico del poeta.

ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ – Luciano (II d. C.)

10.36 Οὐδὲν ἐν ἀνθρώποισι Φύσις χαλεπώτερον εὔρεν
ἀνθρώπου καθαρὰν ψευδομένου φιλήν·
οὐ γὰρ ἔθ' ὡς ἐχθρὸν προφυλασσόμεθ', ἀλλ' ἀγα-
πῶντες
ὡς φίλον, ἐν τούτῳ πλείονα βλαπτόμεθα.



*Nada más difícil descubrió la Naturaleza entre los hombres
que el hombre que traiciona la sana amistad.
En efecto, que aún [lo] vigilemos no es tan odioso, sino que
[lo] amemos como amigo; en esto somos más perjudicados.*

- El efecto sonoro tan buscado ex profeso por los poetas está presente en el empleo de recursos estilísticos como el políptoto, que consiste en el uso de una misma palabra en distintos casos *ἄνθρωποισι* y *ἄνθρώπου*. El primero presenta la terminación épica en dativo plural masculino, segunda declinación, *-οῖσι* en lugar de *-οῖς*, no así *-ου* del segundo cuya forma anterior era *-οιο*. Otro recurso es la paronomasia entre *φίλον* y *φιλίην* uso jónico por *φιλίαν*.
- El verso tercero se inicia con una partícula oracional de uso habitual en épica: *οὐ γὰρ ἔθ' ὥς*. Se denomina así a una sucesión de monosílabos encadenados cuya función es aportar información concentrada en pocos elementos y en un breve espacio del verso. Está compuesta por negación, conector, adverbio temporal apocopado con asimilación aspirada más adverbio de modo.
- En el aspecto morfológico se observa, por razones métricas, la forma homérica en la doble sigma de *προφυλασσόμεθ' (α)*, verbo compuesto de preposición.

ΠΑΥΛΟΥ ΣΙΛΕΝΤΙΑΡΙΟΥ – Pablo Silenciaro (VI d. C.)

10.74 Μῆτε **βαθυκτεάνοιο** τύχης **κουφίζεο** ροίζω,
μήτε **σέο** γνάμψη φροντὶς ἐλευθερίην.
πᾶς γὰρ ὑπ' ἀσταθέεσσι βίος πελεμίζεται αὔραις,
τῇ καὶ τῇ θαμινῶς ἀντιμεθελκόμενος,
ἢ δ' ἀρετὴ σταθερόν τι καὶ ἄτροπον, ἧς ἔπι **μόυνης** 5
κύματα **θαρσαλέως** ποντοπόρει βιότου.

*No [te] consueles con el estrépito de la fortuna ostentosa,
ni doblegues tu inquietud según el desenfreno.
En efecto, toda vida se agita por las brisas inconstantes,
y a su vez frecuentemente atrapada en su vuelo.*



Pero la areté [es] algo estable y sin dirección, la cual sola navega animosa por las olas de la vida.

- El imperativo que abre el poema κουφίζεο de terminación homérica asigna la acción a una segunda persona σέο, forma pronominal épica. Aconseja no caer ni dejarse engañar por frivolidades.
- βαθυκτεάνοιο adjetivo genitivo épico compuesto por el adjetivo βαθύς *abundante, rico, profundo* más sustantivo neutro κτεάνον *bienes, posesión*.
- El dativo plural –εσσι en ἄσταθέεσσι (v.3) es un rasgo morfológico propiamente épico. Está formado por α privativa más el sustantivo de tercera declinación στάσις, εως en cuya forma no se verifica la caída de una ε.
- El verso tercero se inicia con tres monosílabos de la partícula oracional πᾶς γὰρ ὑπ’ formada por el adjetivo “todo”, conector “en efecto” que otorga énfasis a la carga semántica del verso central del epigrama más la preposición ὑπό. Con valor adverbial de tiempo o modo la partícula oracional del verso cuarto τῆ καὶ τῆ = ταύτῃ más el conector καί amplía lo que se predica del sujeto.
- θαρσαλέως adverbio jónico muy homérico. Aparece con función adjetiva o sustantiva en cantos 5,16,19,21 y 22 de *Iliada*. Significa animoso, audaz, seguro, que inspira confianza.
- Uso de la forma jónica y poética del adjetivo μούνης de μόνος, η, ον, la primera sílaba necesariamente alargada por causas métricas.

II. TEMA

Desde el punto de visto temático, los poetas helenísticos encontraron inspiración en concepciones homéricas como la patria, los padres y el destino humano.

II.1. La patria

La añoranza por el suelo natal es un sentimiento que experimentan tanto los héroes como el pueblo común. Es constante la presencia de este fervor patrio a lo largo de la literatura helena, que muestra al griego con plena conciencia de su amor por la patria, por la tierra de origen.



En ambos poemas épicos aparecen dos espacios muy apreciados por el héroe: en primer lugar, el campo de batalla donde el guerrero manifiesta su ἀρετή heroica, sus virtudes para alcanzar la κλέος; en segundo, la vida cotidiana y pacífica del οἶκος, en compañía de su familia.

En *Odisea* 9. 34 Ulises cuenta a Alcínoo su peregrinaje de regreso a Ítaca. En su relato, el héroe proclama que nadie ha doblegado su corazón “porque nada es más dulce que el propio país y los padres”¹.

Reminiscencia directa es esta fórmula transcrita por Páladas y otro autor anónimo, en sus composiciones. El primero inicia el epigrama con este verso aunque con una ligera modificación respecto del original. La ubicación en el epigrama asigna relevancia y le otorga carácter categórico a su mensaje, puesto en boca de Odiseo. La estancia en la isla de Circe posterga su regreso, lo que provoca la inevitable nostalgia por su patria.

ΠΑΛΛΑΔΑ Πάλadas (¿VI d. C.?)

9. 395 “Ὡς οὐδὲν γλύκιον ἤς πατρίδος,” εἶπεν Ὀδυσσεύς·

ἐν γὰρ τοῖς Κίρκης ἔκχυτον οὐκ ἔφαγεν,

οὐδὲ μόνον εἰ καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντ' ἐνόησεν,

εἶπεν ἂν οἰμώζειν καὶ δέκα Πηνελόπαις.

No hay nada más dulce que la patria, dijo Odiseo;

en efecto, entre [la tripulación] en [la isla] de Circe no devoró un pastel,

si incluso percibió solo el humo lanzado de su patria

dijo que podría lamentar también a diez Penélopes.

En el segundo ejemplo, el epigramatista introduce a modo de título el asunto del epigrama y presenta lo que Odiseo diría a su llegada a la tierra natal. Lejos de dejarse llevar por sus impulsos, el héroe pronuncia tales palabras movido por su νόον, que lo capacita para

¹ Homero (2000) *Iliada*. Madrid: Gredos, I.58.



actuar con prudencia y sensatez. La aseveración categórica otorga al verso calidad de sentencia.

ΑΛΛΟ – Anónimo

9. 458 Τί ἂν εἴποι Ὀδυσσεὺς ἐπιβὰς τῆς Ἰθάκης
Χαῖρ' Ἰθάκη· μετ' ἄεθλα, μετ' ἄλγεα πικρὰ θαλάσσης
ἀσπασίως τεδὸν οὐδας ἰκάνομαι, ὄφρα νοήσω
Λαέρτην, ἄλοχόν τε καὶ ἀγλαὸν υἱέα μούνον·
σὸς γὰρ ἔρωσ καταθέλξεν ἐμὸν νόον. οἶδα καὶ αὐτός,
“ ὥς οὐδὲν γλύκιον ἦς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων.”

Qué diría Ulises a la entrada a Ítaca
¡Salud, Ítaca! De acuerdo con los premios y amargos dolores del mar
con gusto tu tierra alcanzo, mientras veré
a Laertes, a mi esposa y a mi glorioso único hijo.
En efecto, tu amor cautivó mi entendimiento. Yo mismo sé
“que nada hay más dulce que la patria y los padres”.

El verso transcripto cierra el poema a modo de conclusión con un vehemente tono exhortativo. A diferencia del primer caso, el poeta añade las últimas palabras de la línea: el sustantivo τοκῆων “de los padres” en una forma épica derivada de τίκτω (raíz τεκ - τοκ – τκ) dar a luz, engendrar, ser padre o madre. En efecto, el reencuentro de Odiseo con su familia lo llenaría de gozo y disfrutaría de la paz del hogar después de su larga ausencia.

II.2. El héroe

El héroe no existe sin relación con su patria. Su deber será mostrar su *areté* en las acciones que emprenda en el campo de batalla, por su vigor corporal, valentía, su habilidad en las palabras y en la acción, esfuerzo por alcanzar la estimación social y la obtención del botín. Está destinado a una lucha incesante por merecer el primer lugar, *primus inter pares*.



En los epigramas fúnebres es habitual la referencia a personajes que se han destacado por su vida, sus acciones con la intención de hacer pervivir, recordar, conmemorar al difunto y enfatizar, entre otros aspectos, su origen, patria y familia.

Dentro del rito fúnebre en honor al difunto, la tumba tiene la función de fijar el lugar donde el muerto encontrará su morada final. En la superficie, el grabado de versos –epigrama– recordará a los caminantes quién es o ha sido el destinatario que habita bajo tierra. De este modo, el recuerdo es un modo de supervivencia y trascendencia del muerto.

Aquiles

7. 142 ΑΔΗΛΟΝ - Anónimo

Τύμβος Ἀχιλλῆος ῥηξήνορος, ὄν ποτ' Ἀχαιοὶ
δώμησαν, Τρώων δεῖμα καὶ ἐσσομένων·
αἰγιαλῷ δὲ νένευκεν, ἵνα στοναχῆσι θαλάσσης
κυδαίνοιτο πάις τῆς ἄλιας Θέτιδος.

*La tumba de Aquiles que rompe las filas enemigas,
el que entonces dominó a los aqueos, espanto de los troyanos
y de los que son derrotados,
a orilla del mar ha inclinado la cabeza,
para que sea llorado el hijo de la marina Tetis.*

Uno de los personajes míticos de mayor importancia, héroe de la *Iliada*, Aquiles, hijo de Tetis y Peleo, prototipo del ἥρωος griego, es el más joven, vigoroso y valiente de todos los griegos. Homero lo presenta como un resplandor, dueño de una armonía física y espiritual. El calificativo “el rompedor de las filas enemigas”, ῥηξήνορος, le confiere una nota de distinción. Marcado por el “deber ser” prefiere una existencia breve e intensa que una vida larga sin honor. El poema obedece a una clara intención del autor de glorificar y conmemorar poéticamente las cualidades del héroe.

Áyax

7. 148 ΑΔΗΛΟΝ



Σῆμα τόδ' Αἴαντος Τελαμωνίου, ὄν κτάνε Μοῖρα,
αὐτοῦ χρησαμένα καὶ χερὶ καὶ ξίφει.
οὐδὲ γὰρ ἐν θνητοῖσι δυνήσατο καὶ μεμαυῖα
εὐρέμεναι Κλωθῶ τῶδ' ἕτερον φονέα.

*Sepultura esta de Áyax Telamonio, a quien mató la Moira,
habiéndose servido por medio de su propia mano y espada.
En efecto, Cloto, aun cuando lo hubiera ella deseado vivamente,
no pudo encontrar entre los mortales para éste otro homicida.*

Después de Aquiles, es el héroe más fuerte y valiente de todo el ejército. En *Ilíada* 7, se hallan referencias a su linaje. Hijo de Telamón es el guerrero que va a Troya al frente de doce naves, jubiloso por tener a su cargo la defensa de su pueblo. “El Gran Áyax”, “el antemural de los aqueos” sabe cuál es su moira². *Telamonio* es nombre parlante, cuya raíz *τελ-*, *τολ-*, *ταλ-*, *τλ-* significa “el que sufre, soporta o se atreve”. El héroe es también un hombre y como tal revela inquietudes propias del ser humano de todos los tiempos. Su extremado orgullo es causa de su suicidio por mano propia, un deceso que, en estos versos, ni Cloto, una de las Parcas, ha conseguido que se haya ejecutado por otra mano.

El epigramatista manifiesta su cultura en el profundo conocimiento y manejo de las fuentes y temas mitológico e histórico. Con estos instrumentos compone estos epigramas funerarios con el nombre del difunto, ubicado en el primer verso, para garantizar su permanencia en la memoria de los vivos.

II.3. Homero

Homero es el poeta más admirado de la Antigüedad, cantor de las heroicas hazañas del pasado glorioso remoto. Ha educado a Grecia por medio de la imagen del héroe clásico y, justamente, por ser una parte esencial de la educación ha pervivido en la memoria de las

² Se aconseja la lectura del artículo “Áyax Telamonio, antemural de los aqueos” de Larrañaga, Hortensia en REC 23. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. F. y L., UNC., 1993.



generaciones sucesivas. Fuente de sabiduría, citado como autoridad en temas militares y morales de su pueblo, es fuente de inspiración de numerosos poetas.

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ ΣΙΔΩΝΙΟΥ – Antipater de Sidón (I a. C.)

7. 6 Ἡρώων κάρυκ' ἀρετᾶς, μακάρων δὲ προφήταν,
Ἑλλάνων βιοτᾷ δεύτερον ἀέλιον,
Μουσῶν φέγγος Ὅμηρον, ἀγήραντον στόμα κόσμου
παντός, ἀλirroθία, ξεῖνε, κέκευθε κόνις.

*Extranjero, la tierra batida por el mar ha ocultado las proezas del heraldo
de los héroes,
al profeta de los bienaventurados,
un segundo sol para la vida de los helenos,
a Homero, luz de las Musas, eterna faz del universo todo.*

Una suma acumulativa de aposiciones conforma en conjunto un retrato con rasgos venerables. “Heraldo de los héroes”, “profeta de los bienaventurados”, “segundo sol para la vida de los helenos”, “luz de las Musas”, “faz del universo todo” son definiciones poéticas dirigidas al gran poeta.

Tal vez estas referencias al pasado glorioso de los héroes o a Homero se deban a una intención de reactualizar los valores heroicos, evocar y encomiar la memoria de los grandes adalides de aquel pasado prestigioso.

Comentarios finales

Los epigramas de la *Antología Palatina* seleccionados en este trabajo manifiestan una consciente influencia homérica. Excepto los autores anónimos -cuya data se desconoce- los epigramatistas seleccionados -Páladas, Luciano, Pablo Silenciaro, Antipater de Sidón- vivieron entre el s. I a. C. y el VI de la era cristiana. Poetas de gran cultura y erudición, instruidos en la sabiduría homérica encontraron inspiración en la vida de aquellos ilustres hombres y crearon estos documentos que testimonian un pasado célebre, a veces mirado con nostalgia.



Es evidente que Grecia cautivó al pueblo heleno y las zonas de influencia del helenismo. Los vestigios homerizantes en la lengua y en la temática manifiestan las resonancias de una época virtuosa que sigue fascinando por su grandiosidad. Tal vez aquellos poetas tuvieron la intención de acercar estéticamente aquel tiempo heroico para sus contemporáneos e indirectamente a nosotros.

El pasado lejano es tan inspirador para el pensamiento como el presente inmediato. Esta cohesión entre pasado y presente es posible a través de la literatura que sugiere seguir leyendo a los clásicos desde una perspectiva humana.

Fuentes

CRESPO GÜEMES, E. (trad.) (2000) *Homero. Iliada*. Madrid: Gredos.

PABÓN, José M. (trad.) (2000) *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.

PATON, W. R. (1956-1958) (ed.) *The Greek Anthology* (vol. I-V). London-Cambridge: Harvard University Press.

Bibliografía crítica e instrumental

AUTENRIETH, Georg (1991) (rei.) *Homeric Dictionary*. Great Britany: Ducworth.

BARRIO VEGA, María del (1989). Epigramas dialogados: orígenes y estructura, *Cuadernos de Filología Clásica* 23, Madrid, pp.189-202.

BERENGUER AMENÓS, Jaime (1984³²) *Gramática griega*. Barcelona: Bosch.

BING, Peter & BRUSS, Jon Steffen (eds.) (2007). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston: Brill.

CANTARELLA, Raffaella (1972) *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.

CURTIUS, George (1951⁵). *Gramática griega*. Buenos Aires: Desclée de Brouwer.

DIFABIO, Elbia Haydée (2009b). Reflexiones epigramáticas sobre la medida en la *Antología Palatina*, en Actas del VI Congreso de Bachilleratos Humanistas. *El hombre portador del logos. El lenguaje como vínculo entre el espíritu y la realidad* (soporte CD).

GRIMAL, Pierre (2001) *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. 2 rei., Barcelona: Paidós Ibérica.

JAEGER, Werner (1987) *Paideia; los ideales de la cultura griega*. México: FCE.



LAMBERTON, R (1997) "Homero in Antiquity". I. Morris and B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köl.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Manuel (2000). *Filología Griega*. (7 vols.) La Plata: Instituto Terrero.

SEBASTIÁN YARZA, Florencio I. (1954). *Diccionario griego-español*. Barcelona: Sopena.



Traducción cultural: La apropiación de códigos épicos en el poema *The Dream of the Rood*.

Marcela Raggio

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Introducción

Esta ponencia realiza una lectura del poema anónimo *The Dream of the Rood*, uno de los más antiguos exponentes de la literatura británica, escrito en inglés antiguo. Si bien se trata de un exponente del género de poesía de sueños (*dream poetry*), es posible advertir que el autor ha realizado una “traducción cultural” al utilizar códigos pertenecientes a la épica en la configuración del héroe del poema: Cristo. Entendemos aquí por traducción cultural una operación compleja en la que un texto estético configura un nuevo universo al resignificar para su audiencia ciertos elementos que le son familiares, para presentar otros novedosos o ajenos. Así, Cristo es presentado como un guerrero heroico (figura clave en la épica germana) que luego de ser escarnecido en la cruz, vence a la muerte y se presenta como un héroe glorioso. El poema reelabora el motivo guerrero, central en la cultura anglosajona, para presentar a través de la Cruz que le habla al soñador solitario, el tema cristiano de la muerte y resurrección de Cristo.

***The Dream of the Rood*: origen del poema y filiación genérica**

The Dream of the Rood (“El sueño de la Cruz”) es un poema anónimo, originalmente escrito en inglés antiguo (*Old English*). El manuscrito que contiene en su forma más completa el texto data de la segunda mitad del siglo X y fue encontrado en Vercelli, Italia, en 1832. Resulta extraño que un poema anglosajón haya sido encontrado por primera vez en Italia; y da lugar a numerosas conjeturas acerca de su origen. Se estima que fue compuesto alrededor del siglo VIII, y no hay evidencia ni de su autor ni del recorrido del manuscrito que terminó en Italia. Parte del poema se encuentra inscripto en caracteres rúnicos en la Cruz de Ruthwell, un monumento de piedra en Escocia, que data del siglo VIII. No obstante, hay críticos que sostienen que las inscripciones rúnicas fueron talladas en la piedra alrededor del siglo X, de manera que el poema dataría de esa época. En todo caso, nos movemos en el terreno de las conjeturas, y esto escapa al alcance de nuestra ponencia. Aquí nos proponemos demostrar que si bien el poema pertenece a un género específico, característico de la literatura de la época, *dream poetry* (“poesía de sueños”), es posible



advertir que el poeta le ha dado a ciertos elementos del texto, principalmente al héroe (Cristo) y el evento principal (la crucifixión) un tratamiento épico.

El título mismo del poema nos remite a su filiación genérica primaria: la poesía de sueños o *dream poetry*. Además de la tradición literaria propiamente dicha (el *Sueño de Escipión* de Cicerón; el recuento que hace Virgilio del descenso de Eneas al inframundo en sueños), el género muestra características que bien pueden entroncar con la tradición judeo-cristiana donde los sueños provienen del ámbito de la Divinidad (piénsese por ejemplo en los sueños que José interpreta para el faraón egipcio -Gén. 41; la voz que en sueños advierte a los Magos que eviten volver a Herodes luego de ver al Niño -Mt. 2, 12 ; o el ángel que en sueños explica a José el misterio de la concepción -Mt. 1, 20-23)

Del mismo modo, Spearing sostiene que en la poesía medieval de sueños “*a dream may be considered as the product of divine inspiration or as the expression of a merely human mood or fantasy*”. Sea fruto de la inspiración divina o no, el texto es ficción, y el soñador es a la vez el poeta real y un personaje ficcional: “*the dream-framework inevitably brings the poet into his poem, ... as the person who experiences the whole substance of the poem*”, pero al mismo tiempo, desaparece, ya que “*(he) becomes part of his own fiction.*” (Spearing, 1976: 5) En el poema que trabajamos aquí, el poeta aparece en el marco que abre y cierra el poema, e incluso en el sueño mismo, donde se produce una ficcionalización de su persona, ya que la Cruz le habla directamente al espectador/oyente en que se ha transformado el poeta. Vale decir, el hablante se ve a sí mismo dentro de su sueño. Pero, lejos de ser el protagonista, es apenas un testigo; y en el centro del poema (tanto en sentido estructural como en el contenido del mismo) se halla el suceso de la Crucifixión tratado desde una perspectiva inusual, que es lo que nos ocupará en la sección siguiente. Pero detengámonos aquí un momento en la figura del soñador. ¿Es *apenas* un testigo? Como tal, y mientras es aún un personaje dentro de su propio sueño, el poeta recibe una admonición. La Cruz le ordena:

Now I command you, my beloved man, that you tell men of this vision.
Disclose with your words that it is of the tree of glory on which Almighty God
suffered for mankind's many sins and the deeds Adam did of old.



Las palabras que la Cruz le pide al poeta que pronuncie son, en realidad, este poema, lo cual lleva a una conclusión por lo menos interesante: no solo el sueño, sino el propio texto es, en última instancia, fruto de la inspiración divina. Como se verá en las páginas que siguen, el poeta cierra el recuento de su visión con una profesión de fe en la que, además, sobresalen la esperanza y el privilegio que ha obtenido de venerar la Cruz más a menudo que otros hombres. *The Dream of the Rood* es, evidentemente, un poema cristiano. No obstante, al leer con detenimiento el sueño enmarcado en el poema, surgen elementos que pueden ser asimilados a otra tradición.

La traducción cultural y el guerrero épico en *The Dream of the Rood*

Como marco teórico para esta sección de nuestra ponencia, partimos de la noción de traducción cultural: una operación compleja en la que un texto estético configura un nuevo universo al resignificar para su audiencia ciertos elementos que le son familiares, para presentar otros novedosos o ajenos. Sostiene Patricia Calefato:

La cultura es un sistema dinámico ... La traducción es una suerte de itinerario, sentido, recorrido que el lenguaje empieza entretejido con las formaciones culturales, un recorrido del que el lenguaje mismo sale reforzado, “purificado”... (Calefato, 2008: 136)

En el caso del poema que analizamos, este marco se aplica para entender de qué modo el autor toma categorías de la poesía épica (conocidas por la audiencia anglosajona del siglo X) y las traslada a un texto de tema cristiano, ya que Cristo es presentado como un guerrero heroico que resulta glorioso luego de la batalla de la crucifixión. La traducción cultural se da, entonces, en dos categorías: el tema y el personaje, manifestadas ambas en el género literario, *dream poetry*, que sale también renovado en este proceso de “traducción cultural.”

Resulta evidente que en el contexto inmediato de escritura y recepción del poema coexistían los paradigmas culturales de la sociedad heroica germana y el cristianismo (que había llegado a Inglaterra en el siglo V con San Agustín). En el contexto de la consolidación anglosajona por sobre la invasión de los vikingos, esta confluencia resulta comprensible. Al respecto, Kent Hare señala:

The syncretic martialization of the Christian ethos in the Old English poetic record expressed a new order of Christian heroism which was in fact harnessed through poems to the West Saxon achievement in the tenth century. In the historical context of resistance to the pagan Vikings and consolidation of the kingdom of England in the tenth century, the Christian heroism that



permeates the poems played a crucial role. Heroic deeds celebrated in religious poetry (...) could serve to inspire the audience gathered in the halls of the late Saxon warrior aristocracy to comparable deeds of valor in service to the dynastic interests of the House of Wessex. (Hare, 2004)

Entre los poemas que datan de la era del rey Alfredo, en el siglo X (o que, por lo menos, fueron compilados durante su reinado) se cuenta *The Dream of the Rood*. Acerca del modo en que la crucifixión es tratada en este texto, Hare sostiene que “*Not only is the event seen as a victory by a warrior Christ over His enemies, but it is indeed effected by His wielding the Cross as a weapon.*” (Ibid.) Veamos, pues, de qué modo se presenta el evento, dentro del marco del sueño. Trabajamos con la traducción en prosa realizada por E. T. Donaldson, sobre la de Pope; y publicada en la *Norton Anthology of English Literature* (vol. 1). Hay en el poema dos hablantes: el primero es el hombre que sueña y que se dirige a la audiencia solicitando su atención: “*Listen, I will speak of the best of dreams, of what I dreamed at midnight when men and their voices were at rest.*” En sueños, este hombre ve un árbol, que desde el principio es descrito como “*beacon*”, es decir, estandarte, de modo que la idea de batalla está presente desde las primeras líneas. No es sino hasta más adelante en el poema, cuando habla la Cruz, que aparece la palabra “*cross*”. Aquí, en cambio, prevalecen las imágenes relacionadas con el árbol como símbolo tradicionalmente asociado a la cruz: “*triumph-tree*”, “*tree of glory*”, “*The Lord's tree*” y “*The Saviour's tree*”.

El hablante-soñador introduce a la Cruz como segunda voz del poema: “*... I heard it give voice: the best of trees began to speak words.*” Las imágenes que presentan al Cristo héroe/guerrero están contenidas en el discurso de la Cruz. En primer lugar, se refiere al “Señor de la humanidad”: “*Then I saw the Lord of mankind hasten with stout heart...*” El epíteto *Lord* deja en claro la relación que el poema establece con el contexto social en el que se origina: como señala Hare, “*Alfred and doubtless his successors aimed to enhance the strength of the lord-thane bond as well as to rebuild the Christian character of their people, and they showed the two sets of values as not incompatible but rather complementary.*” (Hare, Op. Cit.) Asistimos en esta línea, entonces, a un caso de traducción cultural, que se explica bien por referencia al contexto histórico: para los contemporáneos del rey Alfred, era necesario reforzar el vínculo entre el señor feudal (el “*Lord*”) y sus caballeros (“*thanes*”). Por otro lado, frente a la invasión pagana de los vikingos, la religión cristiana se presentaba como una instancia más de unificación y fortaleza. De ahí que el ideal socio-político y el religioso pudieran complementarse y tener, además, una manifestación en la literatura, por medio de poemas como *The Dream of the Rood*.



En los versos siguientes la dicción presenta, explícitamente, a un héroe y guerrero:

Then the young Hero stripped himself -that was God Almighty- strong and stouthearted. He climbed on the high gallows, bold in the sight of many, when he would free mankind. I trembled when the Warrior embraced me ... I was raised up, a cross; I lifted up the Mighty King, Lord of the Heavens... I saw the God of Hosts cruelly racked. The shades of night had covered the Ruler's body with their mists, the bright splendor... All creation wept, bewailed the King's fall; Christ was on Cross.

Esta es la primera instancia en el poema en que el protagonista es llamado “Cristo” y el árbol, “Cruz”. El nombre implica una síntesis de los epítetos que se le han aplicado: “*young hero*”, “*Warrior*”, “*Mighty King*”, “*Lord of the Heavens*”, “*God of Hosts*”, “*Ruler*” y “*King*”. Por un lado, todos estos atributos corresponden a las funciones que Campbell asigna al héroe. (Campbell, 2004: 309-329) Pero además, en todos los casos, es evidente la alusión al sistema de organización social anglosajón, donde hay un rey, una casta de señores y soldados, guerreros, todos ellos gobernados por el Dios de las naciones (“*God of hosts*”). Resulta interesante, cuando en nuestros días muchos hablan de “intraducibilidad”, advertir que incluso en tiempos anglosajones resultaba posible una traducción que lograba aunar ideales aparentemente contradictorios, incorporando la diversidad.

Comentando a Walter Benjamin sobre la traducción, Patricia Calefato sostiene:

La traducción es el lugar en el que las lenguas tienen la posibilidad de desplegar su afinidad a condición de que ella no tenga como finalidad la simple comunicación, sino lo que está más allá de ella, lo que ... consigue desvelar en el lenguaje la vocación modelizadora que la “obra” desempeña. (Calefato: 140)

En el caso de *The Dream of the Rood*, el poema se constituye como ese lugar donde se muestran las afinidades no solo entre dos sistemas lingüísticos diferentes, sino sobre todo entre dos culturas, dos cosmovisiones. La vocación “modelizadora” tiene que ver con el impacto que se esperaba que este poema, como otros de su tipo, tuviera en la sociedad de la época del rey Alfredo: es decir, la unificación política y social en la religión, apelando a afinidad cultural por medio de la literatura. Esta afinidad es común en la poesía anglosajona, como aclara Hare, a partir de la “germanización”



del cristianismo, y resulta una especie de camino de ida y vuelta:

Ever since the Germanic entry into early medieval Christendom wrought what James C. Russell termed a "Germanization" of Christianity, the Germanic warrior ethos had come to inform early Anglo-Saxon expressions of Christian asceticism and episcopal activity while Christian motives and interpretations were imposed upon the military activities of Anglo-Saxon kings.

...
The resulting body of Old English verse shows a poetic reimagining of Christian characters and concepts in heroic terms as well as traditional Germanic themes cast in Christian terms. (Hare, *Op. Cit.*)

El "ascetismo cristiano" es evidente en las palabras del primer hablante, el soñador. Si en la introducción del poema se refiere a la aflicción de su alma ("*I was all afflicted with sorrows*"), en el discurso final, dispuesto a llevar a cabo la orden la Cruz, hace referencia a la oración y la esperanza: "*Then I prayed to the tree, blithe-hearted, confident, there where I was alone with small company... Now is there hope of life for me, that I am permitted to seek the tree of triumph, more often than other men honour it well, alone.*" Estas palabras, así como las que siguen, y que cierran el poema en una especie de Credo poético, presentan una síntesis de las creencias cristianas: la vida más allá de la muerte junto al Creador, por toda la eternidad; la fe en Cristo, que sufrió en la tierra y ganó la vida eterna para los hombres; el "descenso a los infiernos" y su gloriosa resurrección y ascensión al cielo. Pero, como se dijo antes, estas creencias cristianas han sido reinterpretadas, o en todo caso, informadas por un imaginario heroico de procedencia germánica, donde Cristo es un Guerrero.

En este sentido, y lejos de mostrar la crucifixión como una pena impuesta, el texto señala que sube a la Cruz por decisión propia: "*He climbed on the high gallows, bold in the sight of many, when he would free mankind. I trembled when the Warrior embraced me...*" Si bien hay referencias a los clavos, las heridas, el dolor; el sacrificio es tomado por voluntad propia. En este sentido, estamos ante uno de los rasgos que Campbell señala como propios del héroe: "*Needless to say, the hero would be no hero if death held for him any terror.*" (329) Por otro lado, la dicción es coherente con los epítetos aplicados a Cristo, sobre todo el de Guerrero: la crucifixión es una batalla: "*They laid him down weary of limb, stood at the body's head, looked there upon Heaven's Lord; and he rested there a while, tired after the great struggle.*" Se trata, en este caso, de lo que Hare llama "*reimagining of Christian characters in heroic terms*", ya que el mismo Cristo es re-presentado



como un Guerrero, y la muerte en la Cruz como una batalla. Pero al mismo tiempo, podríamos ver en esta imagen “*traditional Germanic themes cast in Christian terms*”: “*Not only is the event seen as a victory by a warrior Christ over His enemies, but it is indeed effected by His wielding the Cross as a weapon.*” (Hare. *Op.cit.*)

Esta posibilidad de leer el poema como una épica anglosajona de tema cristiano, o por el contrario, un poema cristiano con elementos anglosajones, nos lleva a considerar, por último, la noción de semiosfera como un marco adecuado para aproximarnos al texto. Para Lotman, “La frontera del espacio semiótico ... es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa.” (Lotman, 1996: 26) De la lectura de *The Dream of the Rood* se desprende el hecho de que conviven, en el momento de su composición, dos códigos, dos sistemas culturales que, lejos de excluirse, se complementan en una suerte de “traducción” a través de filtros políticos, religiosos y sociales.

Conclusiones

Lejos de pertenecer a un período o cultura determinados, la épica trasciende el espacio y el tiempo. Sus categorías se fusionan, e impregnan las de otros géneros en contextos bien diversos. Así, en *The Dream of the Rood*, estamos en presencia de una muestra de *dream poetry*, donde el elemento central parece ser, en realidad, épico. Ahondando en el análisis, surgen otras intersecciones, aquellas en las que el poema reelabora cuestiones propias de la sociedad anglosajona con elementos cristianos, y viceversa. De ahí que resulte iluminador leer este antiguo texto dentro del marco que proporciona la teoría de la traducción cultural: *The Dream of the Rood* resulta, así, no solo uno de los poemas más completos conservados en inglés antiguo, sino que es, también, una muestra de la cultura del siglo X, donde las cuestiones políticas, la sociedad, la organización social, la religión y la literatura confluyeron para que un poeta anónimo nos legara lo que es, ante todo, un monumento literario de la expresión en lengua inglesa.

Bibliografía

Calefato, Patricia. (2008) “Espacio continuo de transformación: la mirada semiótica sobre la traducción cultural”. En: *deSignis 12 Traducción. Género. Poscolonialismo*. Buenos Aires: La Crujía



Campbell, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press. (1° ed. 1949)

Hare, Kent (2004). "Christian Heroism and the West Saxon Achievement: The Old English Poetic Evidence". *Medieval Forum* vol. 4, San Francisco State University. Recuperado el 01/7/2011 de <http://www.sfsu.edu/~medieval/Volume4/Hare.html>

Lotman, Iuri (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra

Spearing, A. C. (1976) *Medieval Dream-Poetry*. Great Britain: Cambridge University Press



O heroísmo épico no Brasil: do período colonial ao pós-colonialismo.

Maria Aparecida Ribeiro

Universidade de Coimbra

1. As epopeias surgidas no Brasil colonial mostram um herói português, preocupado em cristianizar os índios e eliminar deles tudo o que possa estar fora dos códigos cristãos; à medida que o tempo passa, porém, o desejo de extirpar costumes condenáveis vai-se atenuando e a mulher índia, símbolo exclusivo do pecado, começa a figurar como traço de união entre conquistadores e conquistados. O período pós-colonial apresenta duas situações distintas em relação ao herói e que não deixam também de apontar para a dissolução do modelo épico clássico: a preocupação em nacionalizar a caracterização do herói e a de mostrar o nascimento de um povo, que inclui, no momento pós-abolicionista, a inserção do negro nas raízes brasileiras. Para demonstrar essas diferenças, tomaremos por base os seguintes textos: *De Gestis Mendi de Saa*, do Padre José de Anchieta, *Caramuru*, poema épico do descobrimento da Bahia, de Frei José de Santa Rita Durão, *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

2. O *De Gestis*, publicado em Coimbra no ano de 1563, e o primeiro poema épico escrito na América, difere de todos os outros textos que serão aqui analisados pelo fato de ter sido o seu autor, o jesuíta José de Anchieta, testemunha ocular da história que narra: a luta de Mem de Sá, terceiro Governador Geral do Brasil, contra os franceses no Rio de Janeiro. Se por um lado, Anchieta revela a sua formação humanística, por outro, ao eleger como herói Mem de Sá, mas assinalando também os atos de Fernão de Sá e de alguns dos seus companheiros, o autor não esquece a sua condição de homem a serviço da expansão do Império português, mas, sobretudo, da expansão da fé católica. Assim é que, apesar do título dado à epopéia e do tratamento conferido à figura do Governador, o poeta propõe "celebrar em verso" as "magnas empresas" de Cristo Rei, das quais destaca a cristianização dos índios. Mem de Sá, era, assim, um instrumento de Deus, por ele enviado¹. É ainda em função do seu cristianismo que Anchieta invoca o nome de Jesus pedindo não propriamente inspiração poética, mas, sobretudo, fecundidade espiritual.

¹ Sua função era para que "vingasse os crimes nefandos [...] banisse as discórdias, freiasse o assassinio [...], acabasse com as guerras horrendas, abrandasse os peitos ferozes" (cf. ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça



O poeta não recorre a nenhuma inversão retórica para iniciar a sua narração: antes, para reforçar o perfil moral e espiritual de Mem de Sá² (DG, I, 163-191), já anunciado como soldado de Cristo, Anchieta abre o poema mencionando as crueldades que os índios praticavam entre si e contra os cristãos, no período precedente à chegada do novo Governador ao Brasil (DG, I, 131-145).

No *De Gestis*, predomina a ação: a luta dos cristãos contra o paganismo dos índios domina todos os versos, mas ainda assim, em cada um dos livros³ há um assunto central. O que se tem, de ponta a ponta do poema, são os feitos de Mem de Sá, sempre inspirados por Deus e tendo em vista a mudança de hábitos do gentio. A antropofagia, a poligamia, a embriaguez com o cauim que o olhar cristão de Anchieta condena a cada passo vão sendo deixados, seja por imposição de Mem de Sá, seja por uma conversão operada. O espírito de cruzada informa o narrador nas descrições e comentários e inspira o sujeito poético no louvor a Cristo, rei do Universo, da história humana e das almas.

Em função do seu objectivo, o poema de Anchieta detém o seu foco no aspecto moral dos índios e dos heróis. Daí que todos os momentos do poema sejam dedicados a mostrar como Mem de Sá levou aos índios o nome de Cristo. O próprio trabalho dos jesuítas acaba por ser consequência dessa primeira imposição de novos costumes feita à força. É Mem de Sá quem dá "força de lei civil" aos mandamentos divinos; é ele quem opera, através de seus atos, a "primavera das almas" (DG, II, 1301-1329), quem ajuda o trabalho colectivo dos que o texto épico nomeia "companheiros de Jesus".

Antagonistas deste herói são os índios. Anchieta, conhecedor como poucos dos hábitos do gentio e apesar de seu grande defensor, objectivando enaltecer a conversão dos selvagens, em nenhum momento descreve de forma idealizada ou maneira amena suas aldeias, casas, ocupações. As penas, desde sempre consideradas traço característico do índio brasileiro, aparecem em expressões que representam diretamente a sua própria experiência. Da guerra, fica-lhe a cena da tribo ainda inteira, em que alguns selvagens, para se ornamentarem "depenam o peito e as costas de variadíssimas aves e tingindo-lhes as penas de variadíssimas cores, colam-nas ao corpo, untado tudo de visgo", em que

e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro I, 112-114 e 150-153). A partir daqui, a obra será citada no corpo do texto e nas notas com as iniciais *DG*, seguidas do número do livro e dos versos.

² ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro I, 112-114 e 150-153)

³ O Padre Armando Cardoso S.J., em sua edição, divide o poema em quatro livros.



"outros ornam o topete com asas de pássaros"; ou, então, a fragmentar imagem durante a luta: os decepados "braços enfeitados com penas de pássaro"⁴ (DG, I, 487 e 334-337). Os tons mais fortes vão para as orgias da bebida, a antropofagia, os pajés, a falta de vínculo conjugal⁵. Olhada por esse prisma a cultura indígena é desqualificada e não deve ser tomada em consideração na origem de uma nova raça. O europeu Anchieta, se carrega consigo a tradição dos clássicos e, canta brancos e católicos, não louva pagãos, índios e mestiços. Daí que o narrador do *De Gestis* queira esquecer mesmo os mais inocentes hábitos indígenas⁶. Todas essas práticas estão para ele associadas ao demônio⁷. A vitória de Mem de Sá é, pois, uma vitória contra o Mal. De morte em morte, Mem de Sá conquista e ajuda a conquistar a vida eterna e, por isso, merece de Anchieta uma epístola-dedicatória que é uma síntese da antítese com que pinta conquistadores e conquistados.

3. Escrito por um poeta já brasileiro, também eclesiástico e produto da educação recebida na Universidade de Coimbra, onde foi professor de Teologia, o *Caramuru*, publicado em Lisboa, no ano de 1781, narra uma história de fundo verídico que se tornou lendária: o encontro e o amor entre o português Diogo Álvares Correia e a índia Paraguaçu.

Mais uma vez, o herói surgirá como um defensor e propagador da fé católica. Homem comum, sem nenhum cargo de destaque, Diogo naufraga nas costas da Bahia e recebe dos índios o nome de *Caramuru*, isto é, filho do trovão, por ter usado uma arma de fogo. Ao ver Paraguaçu, filha de um cacique do recôncavo baiano e prometida de Gupeva, outro chefe indígena, por ela se apaixona, o mesmo acontecendo à índia. Nesta prefiguração barroca da canção *Fascination*, porém, se há o *rapid glance*, não há o *brief romance*: Diogo logo promete casamento à Paraguaçu, mas,

⁴ ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro I, 112-114 e 150-153)

⁵ São "fauces sedentas", "obscenos gestos dos homens", "impudicos meneios das mulheres", "maldades criminosas", "espetáculo de sujidades" em que "Fartam de vinho o ventre e, cheio, tudo vomitam, e bebem de novo e cheios aos vômitos tornam. Um vomita, o outro apanha na cuia o vômito e o bebe" ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro II, 1124-1126.

⁶ Para que lembrar os cantos que outrora entoavam / em suas bebedeiras? Os gritos com que atroavam os ares / medonhamente? as cores com que pintavam os membros? / as penas variegadas com que enfeitavam os corpos? ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro II, 1110-1114.

⁷ Por isso, "mal começaram a brilhar [...] as vitoriosas bandeiras da cruz por entre os povos brásílicos que outrora envolvera em espirais mortíferas [...] estarreceu de horror o desgraçado e uivando atirou-se no abismo" ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional, livro II, 1175-1180.



continuando a exercer o papel de catequista que, desde o primeiro encontro com os índios caracterizou o seu perfil, diz que não terá com ela nenhuma relação carnal enquanto não for baptizada. Ora isto só ocorre na França, depois de uma longa viagem em que o português fala ao rei francês das grandezas da colônia e recebe dele a proposta de ficar, no Brasil, mas ao seu serviço, o que Diogo não aceita (ficando ainda mais nítido o seu perfil de colonizador o projecto colonial do poema).

Paraguaçu, além de “princesa” indígena, o que já lhe confere um carácter excepcional, é diferente da “gente tão nojosa” (veja-se como o narrador classifica os índios): além de não ter atitudes lascivas como as outras índias, é pudica (ela aparece vestida de algodão e cora diante de Diogo) e “de cor tão alva como a branca neve” (e o que não era neve “era de rosa”)⁸. De comum com sua raça, Paraguaçu tem apenas a coragem e a bravura, com que luta ao lado de Diogo, contra Jararaca e seus companheiros.

O heroísmo de Caramuru consiste, pois, em resistir à luxúria, ensinar aos selvagens os preceitos do catolicismo, propagandear no estrangeiro as riquezas da colônia de Portugal e mostrar fidelidade a seu rei, não aceitando ficar ao serviço do rei da França. Mas não pára aí: é ele quem, afinal, ao fazer Paraguaçu batizar-se e ao casar-se catolicamente com ela, transforma-a em Catarina Álvares, a herdeira indígena que, em função de sua nova fé, adota um novo rei, D. João III, que faz aclamar e a quem cede as terras do Brasil e suas riquezas, através de Tomé de Sousa, o novo Governador Geral.

O poema épico de Santa Rita Durão mantém a visão colonial do texto de Anchieta: os índios são maus, feios, de costumes abomináveis; o Brasil deve ser cristianizado e submetido ao rei de Portugal. Apesar de conter um dado novo — o amor entre um português e uma índia — este apenas serve para encobrir a violência da conquista.

4. Depois da independência do Brasil, em 1822, um dos projetos foi reescrever a sua História e a sua origem. Após algumas tentativas de construção de um poema épico nacional, José de Alencar publica, em 1865, *Iracema*, que subintitulou “lenda do Ceará”. Motivado pelo Romantismo, o escritor concluiu que a forma pela qual Homero cantou os gregos não poderia ter lugar em pleno século XIX e escreveu um romance, que guarda da epopéia um certo sabor de oralidade, a

⁸ Cf. DURÃO, Santa Rita (2005) *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo, Martins Fontes, II, LXXVIII.



invocação, a proposição, a dedicatória, a ordo artificialis, o gosto pelos símiles e epítetos. Baseado num acontecimento histórico, a fundação do Ceará, Alencar irá narrar os fatos que a precedem e que também passam pelo encontro de um branco português, de existência histórica, Martim Soares Moreno, e de uma índia, Iracema. Criada pela imaginação do escritor, ela será uma “Eva indiana”, cuja identidade é construída através de símiles cujos comparantes serão sempre elementos da flora e da fauna do Brasil. Se seus cabelos são mais negros que a “asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”; “O favo da jati não era doce como o seu sorriso, nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado”⁹. A índia possui “ternos olhos de sabiá”, corre como “ema selvagem; como “a juriti que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro: bate as asas e voa a aconchegar-se ao tépido ninho”. Age como a “rola”, o “colibri”, o “saí”, a “borboleta”, a “jaçanã”. Lembra a “garça do rio”, a “garça viúva”. Saindo do banho, “o aljôfar da água ainda a roreja como à doce mangaba que corou em manhã de chuva”¹⁰. Para quem já viu em Iracema um anagrama do nome América, mais significado ainda têm essas similitudes, que identificam a personagem com a terra conquistada.

Já Martim surge não como português (não se haviam passado cinquenta anos da Independência), mas como “um jovem guerreiro cuja tez não cora o sangue americano”. Marcando-lhe a origem, seus olhos possuem “o azul triste das águas profundas”, colore suas “faces o branco das areias que bordam o mar”. Como epítetos ele recebe os de “guerreiro do mar”, “guerreiro branco”, “guerreiro da esposa e do amigo” e está em permanente combate ao “branco tapuia” (francês). Apesar de as suas cores não serem as da terra brasileira, Martim também tem como comparantes elementos de sua flora e de sua fauna, como todas as outras personagens indígenas, o que atenua o seu perfil de colonizador. São principalmente árvores: “Como o imbu na várzea era o coração do guerreiro branco na terra selvagem”; “assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro”¹¹.

Aos predicados de Martim associam-se uma atitude cortês e o cristianismo, mostrando não só o medievismo romântico de Alencar, como imbuindo o leitor de que a presença portuguesa e o seu contacto com os índios foi feita de forma pacífica. O simbolismo esbate mais uma vez os contornos

⁹ ALENCAR, José de (1994) *Iracema e Cartas sobre "A Confederação dos Tamoios"*, Coimbra, Almedina, p.40.

¹⁰ ALENCAR, José de (1994) *Iracema e Cartas sobre "A Confederação dos Tamoios"*, Coimbra, Almedina, p.40

¹¹ ALENCAR, José de (1994) *Iracema e Cartas sobre "A Confederação dos Tamoios"*, Coimbra, Almedina, p. 86 e 81



da História e a conquista da terra passa a ser natural. Tão natural, que Martim, apresentando-se, diz a Iracema: “— Venho de longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus.”¹².

O que esta frase oblitera é a luta entre portugueses e índios pelo domínio da terra, na qual muitos índios foram exterminados, ou capturados e submetidos ao trabalho escravo nas fazendas da Paraíba e de Pernambuco. Não se pense, porém, que o texto de Alencar esconde por completo a violência da conquista. Como texto pós-colonial e pós-independência ele a alegoriza, mas interessado em que está em falar da nação, não lhe convém acentuar a fratura. Além de criar uma nova forma para a sua epopeia, de abrigar a própria língua portuguesa, conscientemente através de tupinismos e inconscientemente através da sintaxe, Alencar fala do nascimento do povo, o que foi ignorado pelos poetas anteriores. Da união de Martim e Iracema, nasce Moacir, nome que o escritor diz significar filho da dor de Iracema, em função da série de perdas de identidade que sofreu e que culminam em sua morte, no final da narração, quando surgem os sobreviventes que conquistam a nação brasileira: Martim, o branco português; Poti, o índio converso, que mudou de religião, de língua (passa a chamar-se António Filipe Camarão) e de chefe (torna-se súbdito de Filipe II); e o mestiço Moacir.

5. Com a abolição da escravatura, em 1888, e a proclamação da república em 1889, o cenário do Brasil começa a mudar: o negro deixa de ser escravo e, conseqüentemente, objecto de comércio; a presença do branco não se restringe ao português e aos poucos descendentes de outros europeus jamais olhados como constituintes de seu povo, pois o braço do imigrante vem substituir o do negro e o seu sangue misturar-se com o dos filhos da terra. O centenário da Independência, em 1922, e a circulação de novas estéticas europeias, faz que os brasileiros mergulhem outra vez nas suas raízes, repensando-as. O movimento Modernista, que eclodiu em 1922, na cidade de São Paulo, dá inúmeros exemplos dessa nova forma de encarar o Brasil e seu povo, seja na literatura, seja nas outras artes. *Macunaíma*, publicado em 1928 e dedicado a José de Alencar, é o exemplo acabado dessa expressão.

Com o subtítulo “herói sem nenhum caráter”, Mário de Andrade, seu autor, procura mostrar um povo adolescente, sem um perfil ainda definido. Da epopeia, a obra guarda ainda, como Iracema,

¹² ALENCAR, José de (1994) *Iracema e Cartas sobre "A Confederação dos Tamoios"*, Coimbra, Almedina, p. 41



onde o narrador diz que vai contar uma história que lhe contaram, o carácter de oralidade: a narrativa é a repetição do que foi relatado por um papagaio. Chamando rapsódia ao seu romance, Mário compôs o seu texto, de uma forma antropofágica (misturou personagens reais e inventados, dados autobiográficos, informações e fragmentos de muitos outros livros).

O "nenhum carácter" de Macunaíma fica patente nos inúmeros traços contraditórios com que é desenhado. Logo no primeiro capítulo, uma genealogia que aponta para a miscigenação racial, a aculturação e a pouca saúde ancestral: nascido "no meio do mato virgem", filho de uma índia tapanhumas, o herói vem ao mundo "negro retinto, filho do medo da noite", é objecto de uma pajelança (ritual indígena) de um Rei Nagô e aprende com afínco inúmeras práticas dos índios. Em meio às aventuras, mais propriamente quando vai a São Paulo procurar a sua muiiraquitã, o "velocino roubado" (veja-se aqui a mistura do indígena com a história clássica), toma banho e fica "branco louro de olhos azuizinhos"¹³. Falastrão, utiliza o registo popular, mas o contacto com a cidade de São Paulo torna-o pernóstico, cheio do "brilho inútil" da erudição que acabará por juntar aos registos coloquiais e populares. Da civilização, adopta ainda um casal de galinhas (animal que os índios desconheciam, como se sabe por Caminha), um revólver e um relógio, tornando-se assim étnica e culturalmente mestiço.

6. Se o *De Gestis* e o *Caramuru* seguem de perto os moldes clássicos da epopéia e mostram sempre o índio como alguém que deve ser catequizado e dominado, *Iracema* e *Macunaíma*, emergentes de um período pós-colonial e anti-clássico, guardam entre si semelhanças, mas contêm também diferenças oriundas do momento cultural vivido pelo Brasil.

Entre as semelhanças, há que lembrar que ambos os autores beberam dos clássicos. Os próprios epítetos atribuídos aos dois heróis mostram essa apropriação. Se Alencar, porém, utiliza o epíteto para criar uma simbologia, Mário não o faz. Aqui começam as diferenças, explicadas pela própria diferença de projetos.

O símile, adoptado em profusão no texto romântico, como elemento de construção do símbolo, também é utilizado em *Macunaíma*, com uma diferença: enquanto em *Iracema* variam as maneiras de introduzi-lo, numa franca opção pela estética do belo e sempre dentro das formas cultas, no texto modernista, as conjunções comparativas são substituídas por registos populares do tipo que

¹³ ANDRADE, Mário de (1978) *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, p.33-34



nem, direito, feito, tal e qual, o mesmo que, reiterando a corrosão do erudito entronizado pelo Parnasianismo e alargando as fronteiras do literário.

Em Iracema o recurso ao sonho e à profecia disfarçam a quebra do código ético e a extinção dos índios e dos seus valores. Mário de Andrade recorre ao maravilhoso, como as metamorfoses do herói e dos seus irmãos, para acentuar-lhes a excepcionalidade, o que, aliás, decorre do carácter "sem nenhum carácter" de Macunaíma. O tom permanentemente solene das personagens de Iracema adoçado pelas similitudes do narrador confere-lhe o estilo épico-lírico que marca o romance como narrativa íntegra de amor e de conquista. A mistura de estilos — "de lenda, épico lírico, solene"; "de crónica, despachado, solto"; "de paródia"¹⁴ — que confirma o ritmo e a estrutura rapsódica de Macunaíma, fazem-no crítico da cultura brasileira e quebram a inteireza do que poderia ser épico.

Assim sendo, o que em Iracema reforça os contornos do herói clássico, em Macunaíma assinala a falta de contornos nítidos tornando-o o antípoda do perfil heróico ensinado pela tradição. Na estrutura do seu romance, Alencar valeu-se daqueles elementos que melhor o impressionaram na tradição clássica¹⁵: o seu texto épico não possui carácter crítico; antes procura disfarçar a fractura. O modelo épico de latinos e gregos, pintado na "cor local", actua como elemento dessa conjunção que faz de Iracema um símbolo, colocando uma aura em torno da origem brasileira. Já Macunaíma, como refere o próprio Mário de Andrade, não é símbolo; antes "evoca sem continuidade"¹⁶. Saturado da f(ô)rma parnasiana e das outras f(ô)rmas, consciente das fracturas da origem e sem

¹⁴ BOSI, Alfredo (1978) *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, p.364

¹⁵ Embora possam ser discutíveis — a primeira ainda mais que a segunda — convém lembrar duas das aproximações feitas por PROENÇA, M. Cavalcanti (1979) "Transforma-se o amador na coisa amada", José de Alencar, *Iracema*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, Liv., São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, p. 234: "Desde então os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia" Quem não recorda os marcos sinalizando heróis que morreram gloriosamente nos campos da Grécia. Heródoto falando de Leónidas e seus trezentos espartanos, o marco e a convocação do transeunte para pensar nos mortos. [...] E ainda longe, tem raízes aquele amor à primeira vista, que é das novelas de cavalaria e dos contos populares, mas diverso é o fogo que inflama o guerreiro: 'todas as vezes que seu olhar pousa sobre a virgem tabajara, ele sente *correr-lhe pelas veias* uma onda de *ardente chama*. assim quando a criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces' (15, 10). No Canto IV da *Eneida*, a rainha Dido, já vulnerada de amor, alimenta o ferimento com o *sangue de suas veias* e se consome de *um secreto fogo*, apaixonada pelo hóspede, o grande Eneias: *At regina graui iandundum sancia cura / Volnus alit uenis et caeco carpitur igni* (*Eneida* IV, 1-2)"

¹⁶ ANDRADE, Mário de (1978) *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, p.254.



querer apagarlas, o escritor dessacraliza os elementos formadores da cultura brasileira — entre os quais os de fonte clássica —, e faz deles fragmentos, tornando Macunaíma uma alegoria. De uma forma ou de outra, com menos ou com mais violência, o romântico e o moderno, narradores ambos do encontro de culturas, precisaram matar o "inimigo sagrado", do qual o legado clássico era um dos componentes, e "devorá-lo" cada um ao seu modo: Alencar, louvando as suas qualidades e incorporando-as; Mário, fazendo-nos presenciar o ritual.

Bibliografía

ANCHIETA, Joseph de. S. J. (1958) *De Gestis Mendi de Saa* (trad. Armando Cardoso, S.J.), Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Arquivo Nacional.

ALENCAR, José de (1994) *Iracema e Cartas sobre "A Confederação dos Tamoios"*, Coimbra, Almedina.

ANDRADE, Mário de (1978) *Macunaíma*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.

BOSI, Alfredo (1970) *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix.

DURÃO, Santa Rita (2005) *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo, Martins Fontes.

PROENÇA, M. Cavalcanti (1979) "Transforma-se o amador na coisa amada", José de Alencar, *Iracema*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, Liv.; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo., p. 217-272



De la épica al discurso amoroso: Aquiles - Briseida - Agamenón

María Elisa Sala

UNT

El presente escrito examina algunas evocaciones literarias que los poetas augusteos dejan inscriptas en sus obras de uno de los momentos más interesantes de la *Iliada*: el móvil de la ira de Aquiles, el reclamo de Briseida por parte del Atrida. Exploramos algunos de los sentidos que adquiere la importante escena épica del requerimiento-entrega en el contexto del discurso amoroso latino.

Aunque bien conocida por todos, recordemos cómo se diseña en la *Iliada* la trama de relaciones entre los protagonistas. Después de destruir el reino de Lirneso, Aquiles trae el botín que incluye riquezas materiales y mujeres (*Il.2.690-691; 19.60; 20.92; 20.191*) y se lo entrega a Agamenón, jefe de la armada. A cambio, Agamenón separa para Aquiles un trofeo entregado en proclamación pública, que simboliza el honor del victorioso, fortalece la amistad entre los reyes y ratifica la lealtad a un juramento. El trofeo es Briseida, bella cautiva joven, botín (*géras*) de guerra (*Il.1.299*). Este trofeo concreto y típico personificaba el valor y el honor del héroe; simbolizaba el reconocimiento de todos los soldados involucrados en la tarea troyana. Es la gloria de saborear hombría y coraje y recibir el elogio y el respeto públicos. La importancia de Briseida reside en el hecho de que es una mujer hermosa, de noble cuna. Estos atributos la hacen merecedora de encarnar el pacto amistoso entre Agamenón y Aquiles. La amistad y respeto, sin embargo, se mantienen por poco tiempo.

En el complejo mundo heroico de patrones, militares y ambiciones económicas, la posición social de los héroes y la de las mujeres que los acompañan trae consecuencias de indiscutible resonancia. Crises, para recuperar a su hija Criseida, ha ofrecido extraordinarios regalos al rey. Pero Agamenón confiesa: “Porque yo el espléndido rescate de la joven Criseida no he querido aceptar; pero es mi firme voluntad tenerla en casa; pues además la prefiero antes que a Clitemnestra, mi legítima esposa (*álojos*), porque no es inferior a ella”¹ (*Il.1.111-114*). Agamenón había decidido llevar a Criseida a su palacio. Aquiles interviene a favor de Crises. Agamenón restituye a Criseida. El

¹ Todas las traducciones de *Iliada* están tomadas de Crespo Güemes, E. (2000), *Homero. Iliada*, [trad., coment], Madrid.



Atrida reclama: “Mas disponedme enseguida otro botín (*gérās*); que no sea el único de los argivos sin recompensa, porque tampoco eso está bien. Pues todos lo veis: lo que era mi botín (*gérās*) se va para otra parte” (*Il.*1.118-120). A esta exigencia, Aquiles responde que ya todo le ha sido entregado (v.125) y Agamenón, por su parte: “¿Es que quieres que mientras tú (Aquiles) sigues con tu botín [Briseida], yo así me quede sentado sin él, y por eso me exhortas a devolverla [Criseida]?” (*Il.*1.133-134). La arrogancia de Agamenón (*Il.*1.185-186) es el móvil para la amenaza: “puede que me lleve (*ágo*) a Briseida, de bellas mejillas, / tu botín” (*Il.*1.184-185). Como toda respuesta, Aquiles desenvaina la espada, Atenea y Hera se interponen (vv.194-214); el Pelida objeta: “Es mucho más cómodo en el vasto campamento de los aqueos / quitar (*aphaireo*) los obsequios al que hable en contra de ti” (vv.229-230). Néstor intenta persuadir a Agamenón (vv.275-276) y aconseja a Aquiles no enfrentarse con el rey (vv.277-281). El Pelida asegura que no obedecerá a Agamenón; humillado hace gala de su coraje heroico: la ira se activa. Asimismo la restitución de la hija de Crises pone en marcha la ira de Agamenón. La ira, pasión exclusiva de un *ego* que siente avasallados sus derechos, se actúa cuando el *ego* heroico ha sido subordinado y aparece como la respuesta que pone de manifiesto el poder del que se siente ofendido². Se instala la enemistad de los reyes.

La importancia del requerimiento-entrega reside en numerosos elementos significativos, que estructuran y conforman el universo heroico: el rey más poderoso de la guerra de Troya ha obsequiado a otro, una mujer como símbolo de amistad y respeto. Pero en un acto de soberbia (*hybris*) la reclama.

Se distinguen tres momentos:

- i) Agamenón envía a los heraldos (*Il.*1.320-326). El rey (en estilo directo) solicita el botín (Briseida) (v.323) y profiere las amenazas ajustadas a la eventual resistencia de Aquiles.
- ii) Relato a cargo del narrador omnisciente de la épica (*Il.*1.327-333). Los representantes Taltibio y Euríbatos forzados se dirigen al campamento de los mirmidones para cumplir las órdenes de Agamenón: “ambos mal de su grado” (v.327).

² Vegetti Finzi, S. (1998), *Historia de las pasiones*, Buenos Aires.



iii) Aquiles recibe a los heraldos. En estilo directo ordena a Patroclo la entrega de la mujer (v.338) y profiere, a su vez, las amenazas (que siente) adecuadas para compensar la deshonra sufrida. Patroclo formal conduce a Briseida desde la tienda y la entrega.

El empleo del estilo directo: cada rey en su campamento expresa el requerimiento (v.323), la entrega y las intimidaciones que consideran apropiadas. Estratégico modo de presentar la enemistad. Los intermediarios Taltibio, Euríbatos y Patroclo guardan silencio. Taltibio y Euríbatos son emisarios en medio de un trance de extraordinaria complejidad: moral, ética, militar y social; está en juego el honor y la gloria de héroes. El silencio de los mensajeros es relevante. Como actores del mundo heroico saben, porque conocen los códigos de honor, que la tarea que se les encomienda podría costarles la vida (vv.331-332). Aquiles, por su parte, los libera de toda responsabilidad (v.335). El narrador describe cómo se va Briseida y cómo queda Aquiles: “la mujer marchó con ellos de mala gana”... “Aquiles / se apartó al punto de sus compañeros y se echó a llorar” (vv.348-349).

El héroe despojado de la bella mujer, considerada de su propiedad, expresa: “de los aqueos sólo a mí me ha robado. / Ya tiene una placentera esposa (*álojos* para referirse a Briseida- también Agamenón refiriéndose a Clitemnestra emplea *álojos*); que pase con ella / las noches y disfrute. ¿Por qué hemos de luchar con los troyanos / los argivos? ¿Para qué ha reunido una hueste y la ha traído aquí / el Atrida? ¿Acaso no ha sido por Helena, la de hermosos cabellos? / ¿Es que los únicos de los míseros humanos que aman a sus esposas (*álojos*) / son los Atridas? Porque todo hombre que es prudente y juicioso / ama (*philéo*) y cuida a la suya, como también yo amaba (*philéo*) a ésta / de corazón, aunque fuera prenda adquirida con la lanza / Ahora me ha quitado el botín de las manos y me ha engañado” (II.9.335-345). El Pelida ha tomado una decisión: permanecer “irritado en su ánimo por la mujer, de bello talle, / que por la fuerza y contra su voluntad le habían quitado” (II.1.429-430). Inmovilizado por la ira, se queda en las naves (II.2.685-691). Briseida es el espejo - ahora empañado por la intervención de Agamenón- en el que Aquiles puede admirarse, contemplarse.

El pasaje ha sido guardado cuidadosamente por la memoria cultural en vasijas y grabados.

La memoria literaria



Conte y Barchiesi³ emplean la expresión memoria literaria para referir el acto de aludir. Los especialistas sostienen - brindo una paráfrasis en español del pasaje en italiano - que es necesario admitir que la alusión en literatura, es decir un escritor que cita a un predecesor, es un acto de pasión y sentimiento. Los poetas tienden a presentarse como amantes de la poesía que han leído y recuerdan [...] La tradición literaria tiene su propia estrategia de familiaridad, concluyen.

¿Cómo recuerdan y resignifican los poetas augusteos del amor el suceso de la *Iliada* que estudiamos? Propercio, Horacio y Ovidio reinterpretan las contingencias del requerimiento-entrega en contextos de amor; evocan la anécdota, se detienen en la exploración de los sentimientos de los personajes envueltos en la triste experiencia y privilegian y destacan algunos momentos de la fábula o ciertos rasgos de los personajes eficaces para el discurso de amor. Jacobson⁴ considera que el reclamo de Agamenón llega a la literatura de amor como *exemplum* del sufrimiento que causa la separación de los enamorados. Como la familiaridad es una condición de la creación y de la recepción literaria en cuanto formalización cultural, en este recorrido no vamos a tener en cuenta la cronología de las obras seleccionadas. Más interesantes aparecen las posibilidades artístico-literarias-amorosas del evento que pone en marcha la ira del Pelida. A continuación, exploramos las posibilidades estéticas del acontecimiento iliádico en el discurso amoroso.

1- La tristeza de Aquiles porque Briseida es llevada, la construcción artística del rival en el amor y la belleza de la amada

Propercio encuentra en la fábula iliádica un espacio para sondear sus propios sentimientos de poeta enamorado. Recupera la anécdota épica para expresar el dolor cuando el rival se interpone, en el poema 2.8 leemos: *Eripitur nobis iam pridem cara puella: /et tu me lacrimas fundere, amice, vetas?* - Nos es quitada una muchacha hace ya mucho tiempo querida, ¿y tú, amigo, impides que yo derrame mis lágrimas? (vv.1-2); *ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles /cessare in Teucris pertulit arma sua* - También aquel solitario Aquiles, robada la esposa, abandonó sus armas contra los troyanos / no luchó contra los troyanos (vv. 29-30); *omnia formosam propter Briseida passus: /tantus in erepto saevit amore dolor* – sufrió todas las cosas por causa de la hermosa Briseida: ¡en el usurpado amor, tanto el dolor se ensaña!⁵ (vv. 35-36). En *Iliada*, Briseida es: ‘la de hermosas

³ Conte, G. B.- Barchiesi, A. (1993), “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’ intertestualità”. En Cavallo, G.- Fedeli, P.- Giardina, A., *Lo Spazio Letterario Di Roma Antica*, Vol I *La produzione del testo*, Roma, (pp.82-83).

⁴ Jacobson, H. (1971), “Ovid’s Briseis: a study of *Heroides* 3”, *Phoenix*, Vol. 25 (pp. 331-356).

⁵ Todas las traducciones de Propercio están tomadas de Bonifaz Nuño, R. (1983), *Sexto Propercio, Elegías*, [texto, trad.], México, UNAM.



mejillas', 'semejante a las diosas'. Propercio evoca algunos momentos del poema homérico: confiere a Briseida la condición de esposa robada (*abrepta coniuge* v.29), *coniuge* probablemente evoca *álojos* en las palabras de Aquiles en *Il.9.340-343*; la ira tenebrosa (v.30); la destrucción de los griegos (vv.31-32); el horror del amigo muerto (vv.33-34) y, a modo de cierre, todo el sufrimiento de Aquiles ocasionado por la belleza de Briseida (vv.35-36). El participio perfecto *abrepta* alude al agente de la acción, figura que amenaza la relación amorosa: el rival. Propercio sin la amada está *desertus*, como el héroe (vv.1-2). Apreciamos que el poeta afirma que, una vez que le entregan a Briseida, Aquiles derrota a Héctor, como si el coraje de Aquiles hubiera dependido de la presencia o ausencia de la amada. En el texto épico, sin embargo, Aquiles regresa a las armas para castigar la muerte del amigo. Asistimos a una reinterpretación de los hechos que se adapta a las necesidades poéticas. La belleza de la amada, la figura del rival y la infidelidad de la amada son temas que Propercio canta a la luz del suceso homérico. En 2.34, leemos: *sic erepta mihi paene puella meast* – de tal modo me roban mi amada (v.2); *formosam raro non sibi quisque petit* – no es raro que a la hermosa la desee cada uno para sí (v.4). La belleza de la mujer es el móvil del rapto. Propercio emplea el adjetivo *formosa* para distinguir a Briseida y a Cintia.

Ovidio destaca la belleza de la cautiva de Aquiles y recuerda el poeta que Briseida, de piel blanca, vestía de negro cuando la reclama Agamenón, en *Ars Amandi* 3.189-190: *Pulla decent niveas: Briseida pulla decebant: / Cum rapta est, pulla tum quoque veste fuit* – el color oscuro conviene a las de piel blanca: ese color convenía a Briseida; cuando la raptaron, iba incluso vestida de oscuro⁶.

2- La fidelidad de Briseida, Cintia la amada infiel y el *servitium amoris*

En antítesis con el diligente, solícito y perseverante amor de Briseida, Cintia, inscripta tan bella como la esclava de Aquiles, no cumple con el *foedus amoris* (pacto de fidelidad y amor). Penélope (paradigma de fidelidad de todos los tiempos) y Briseida lo hacen. La fidelidad y devoción de las heroínas épicas resultan apropiadas para comparar las conductas de Cintia, que no pudo permanecer sola ni una noche. Propercio en 2.9a: *(Penelope) illum exspectando facta remansit anus / nec non exanimem amplectens Briseis Achillem / candida vesana verberat ora manu* - (Penélope) envejecida permaneció esperándolo; y Briseida, mientras abraza a Aquiles exánime, golpea su rostro con su delirante mano (vv. 8-10). En el poema 2.20, la figura femenina properciana llora porque sospecha que él la engaña: *Quid fles abducta gravius Briseide? quid fles / anxia captiva tristius Andromacha?* - ¿Por qué lloras, más abrumada que Briseida robada? ¿por qué angustiada lloras, más triste que Andrómaca, cautiva? (vv.1-2). El participio *abducta* implica la

⁶ Las traducciones de Ovidio me pertenecen.



intervención de un rival y evoca la escena del requerimiento-entrega. Lamento y desamparo de Andrómaca y Briseida son paradigmáticos. *Ego* lírico properciano imagina que su amada deplora la soledad porque sospecha que el poeta no es fiel. Este lamento femenino es un elemento estructural-semántico muy importante en el contexto de la creación poética properciana para cantar y confesar el *servitium amoris*: Propercio jura fidelidad y amor constantes, un modo de diseñar el *servitium*.

3- El amor por una esclava cautiva no es causa de pudor. Aquiles ama a la suya

Jacobson⁷ sostiene que la transformación de Briseida en la literatura es la que prefirieron los romanos para recrear caracteres de la mitología griega y configuraron la relación entre Briseida y Aquiles como *exemplum* del poder del amor de un hombre por una persona de clase social inferior. Así Horacio sugiere a Jantias no avergonzarse porque ama a una esclava; el mejor ejemplo son los imponentes héroes épicos. El poeta evoca los vínculos amorosos de heroicos varones captadores y sus mujeres cautivas de guerra en c.2.4: *Ne sit ancillae tibi amor pudori, Xanthia Phoece: prius insolentem /serva Briseis niveo colore/ movit Achillem,/ movit Aiace Telamone natum / forma captivae dominum Tecmessae, / arsit Atrides medio in triumpho / virgine rapta* - No ha de ser para ti motivo de pudor tu amor por una esclava, Jantias Foceo. Ya antes que a ti, la sierva Briseida turbó al arrogante Aquiles, con su color de nieve. Turbó a Ajax, el hijo de Telamón, la belleza de Tecmesa, una cautiva que le pertenecía. Se encendió el Atrida, en el medio del triunfo, por la vestal botín de guerra⁸ (vv. 1-7).

La sintaxis horaciana es elocuente: sujeto, las cautivas de guerra (*serva Briseis - forma captivae Tecmessae*) / verbo con el significado connotado de seducir - cautivar (*movit*) (*arsit*) / objeto, los héroes magníficos (*Achillem - Aiace Telamone natum*): Briseida turbó a Aquiles; Tecmesa (hija de un rey frigio capturada por Ajax) a Ajax; Agamenón se apasionó por la vestal Casandra. Las cautivas de guerra cautivaron a sus raptadores (propio del estilo de Horacio, *Epist.* 2.1.156: *Graecia capta ferum victorem cepit – Grecia cautiva cautivó al bravo vencedor*).

En *Amores* 2.8, Ovidio recuerda que el amor por una esclava - cautiva de guerra no causa vergüenza: *Thessalus ancillae facie Briseidos arsit; /serva Mycenaeo Phoebas amata duci / nec sum ego Tantalide maior, nec maior Achille; /quod decuit reges, cur mihi turpe putem?* - El héroe de Tesalia se abrasó de amor por el rostro de su esclava Briseida; la sacerdotisa de Febo, (cautiva)

⁷ Op.cit. p. 333

⁸ Las traducciones de Horacio están tomadas de Cuatrecasas, A. (1992), *Horacio. Obras completas*, [trad., coment.], Barcelona.



amada por el rey de Micenas; y yo no soy superior al Tantálida, ni superior a Aquiles; ¿por qué estimar vergonzoso para mí, lo que fue conveniente a los reyes? (vv. 1-14). El verso *ardeo* ha sido empleado por Horacio y Ovidio con connotaciones amorosas, que nosotros podemos inferir porque conocemos el texto épico que da sustento a las creaciones e innovaciones de los augusteos.

Las alusiones explícitas e implícitas, que los poetas del amor brindan de la escena épica del requerimiento-entrega revelan que, mediante el discurso amoroso, se diseñan modos de comportamientos: el poeta que canta el amor presenta una relación de pareja hombre-mujer que no espera concretarse en matrimonio como institución civil, tampoco se reduce a un momento de fugaz pasión que cae fácilmente en el olvido. En este sentido los vínculos que los héroes épicos establecían con las mujeres de noble cuna cautivas de guerra [Criseida-Agamenón en *Il* 1.111-114 (prefiere a Criseida antes que a Clitemnestra) y Briseida-Aquiles en *Il* 9.335-345 (confiesa sus sentimientos por la cautiva de guerra)] resultan apropiados paradigmas. Del mismo modo, la configuración discursiva de la mujer elegíaca se lleva a cabo a partir de las desemejanzas: Cintia no es como Briseida, ni como Penélope, ni como Andrómaca; en contraste, el poeta diseña la imagen de la *docta puella* que acompaña al *poeta doctus* en la aventura elegíaca. El modelo elegíaco de relación amorosa guarda cierto parentesco o familiaridad con la relación de los heroicos varones y sus cautivas; en cambio, el modelo de mujer elegíaca se diseña a partir de las desemejanzas con las heroínas homéricas. La imagen poética del *tu* lírico creado por Propertio es diferente, rara, distinta: *non est illa similis* (1,5,7); *Cynthia rara mea est* (1,8,42); egía 3, 30 Cintia es tan bella como Helena (2,3,30), y tan fiel como Penélope (2, 6,42).

4- El amor y el humor, re-escrituras del pasaje

Ovidio evoca instantes del suceso iliádico en poemas chispeantes y simpáticos.

¿Por qué llora Aquiles? Ovidio reinterpreta el llanto de Aquiles en la épica y circunscribe la escena del requerimiento-entrega a un conflicto de alcoba. Con audacia sugiere que Aquiles llora porque efectivamente Agamenón subió al lecho de Briseida, en *Remedia Amoris* 777-778: *Hoc et in abducta Briseide flebat Achilles, / Illam Plisthenio gaudia ferre viro* – También lamentaba esto Aquiles, cuando Briseida fue arrebatada, que fuera conducida al lecho del hijo de Plístenes.

Amor y lucha. En tono burlesco y gracioso Ovidio muestra que todo soldado es amante y todo amante es soldado. En ese contexto, el poeta evoca la inmovilidad de Aquiles cuando Agamenón reclamó a Briseida: *Amores* 1.9.33-34: *ardet in abducta Briseide magnus Achilles– / dum licet,*



Argeas frangite, Troes, opes! - se abrasa el gran Aquiles por Briseida, que le ha sido arrebatada. Mientras puedan, troyanos, debiliten las fuerzas argivas.

5- Exigencias e intimidaciones de Agamenón

Una versión ovidiana del pasaje épico en el que Agamenón, al tener que devolver a Criseida, reclama a Briseida, se lee en *Remedia Amoris* 473-478: *Quam postquam reddi Calchas, ope tutus Achillis, / Iusserat, et patria est illa recepta domo, / 'Est' ait Atrides 'illius proxima forma, / Et, si prima sinat syllaba, nomen idem: / Hanc mihi, si sapiat, per se concedat Achilles: / Si minus, imperium sentiat ille meum* - Calcas, seguro de la protección de Aquiles, pide que se restituya a la cautiva y ella regresó a la casa paterna. Entonces el hijo de Atreo exclama: 'hay otra que compite con su belleza y lleva el mismo nombre modificando la primera sílaba. Aquiles me la ceda de buen grado, si actúa con sabiduría, de lo contrario sentirá mi potestad'. El poeta quita gravedad al momento épico; el personaje Agamenón reclama a la cautiva de Aquiles aludiendo a un cambio de sílabas en el nombre. El lector advierte la intención burlesca del planteo lingüístico.

6- Los sentimientos de Briseida, Taltibio, Euríbatos y Patroclo

En este breve recorrido no puede estar ausente la tercera carta elegíaca ovidiana. Briseida escribe a Agamenón en *Heroida* 3. Miremos los versos que registran el pasaje iliádico en cuestión: *nam simul Eurybates me Talthybiusque vocarunt, / Eurybati data sum Talthybioque comes / alter in alterius iactantes lumina vultum / quaerebant taciti, noster ubi esset amor* – pues tan pronto como Euríbatos y Taltibio me llamaron, fui entregada a Euríbatos y Taltibio como acompañante; uno a otro se miraban preguntándose en silencio, dónde estaría nuestro amor (vv.9-12); *ipse Menoetiades tum, cum tradebar, in aurem / 'quid fles? hic parvo tempore,' dixit, 'eris.'* – Patroclo mismo, mientras me sacaba (del campamento) me susurró en el oído: ¿por qué lloras? pronto estarás aquí (vv.23-24).

En la escena reconocemos a Taltibio y Euríbatos que la reclaman (vv.9-10) y a Patroclo que trae a Briseida (vv.23-24). El sintagma *me vocarunt* alude al requerimiento y *data sum comes*, a la entrega. La silenciosa y elocuente actitud de los demandantes revela que se solidarizan con la heroína. Jacobson⁹ refiere que en un famoso muro pompeyano, la escena de la entrega muestra a los heraldos mirándose uno a otro con expresión de sorpresa. Barchiesi¹⁰ afirma que las miradas

⁹ Op. cit. p.343

¹⁰ Barchiesi, A. (1992), *P. Ovidii Nasonis. Epistulae Heroidum* 1-3, [texto, trad., coment.], Firenze.



recíprocas hacen pensar en un modelo iconográfico y anota que en *Il.1.389* la fórmula *helikopes Ajaío* se interpreta generalmente como de los ojos que se mueven, vivaces.

Esta escena de la tercera carta elegíaca reconstruye el célebre pasaje iliádico desde un punto de focalización diferente. El poeta pone en movimiento los sentimientos de los personajes secundarios del poema homérico. Pasan a primer plano percepciones y emociones que en la épica sólo se aluden con la fórmula “ambos mal de su grado” (*Il.1.327*) y “la mujer marchó de mala gana” (*Il.1.348*). Ovidio brinda una nueva escena con personajes conocidos. Los emisarios Taltibio y Euríbatos se miran asombrados por la rapidez de la entrega; con la mirada expresaban el desconcierto y se preguntaban dónde estaba el amor o adónde ha ido a parar. Por su parte Patroclo, al oído, promete un pronto regreso y Briseida misma tiene la oportunidad de expresar lo que sintió en la escena del requerimiento-entrega. Miradas elocuentes y palabras al oído. Los lamentos de la esclava entregada con premura. El héroe no la reclama con la precipitación que la situación requiere.

A modo de conclusión

Un discurso pertenece a una cadena de discursos que pueden identificarse en distintos momentos históricos. El acto de aludir implica la presencia de textos previos. Nuestro mundo contemporáneo y la antigüedad piensan la literatura como un inacabado proceso de formulación estética: algunas obras literarias se comprenden y se interpretan mejor a la luz de otras obras. Suele suceder que la plenitud de sentidos se alcanza en el marco de diálogos intertextuales. La memoria estética de los poetas augusteos del amor nos brinda un conjunto de alusiones referidas a los protagonistas del suceso. Los poetas se detienen en la exploración de los sentimientos de los personajes envueltos en la triste experiencia, al mismo tiempo que recrean el pasaje homérico para establecer sus propios y singulares modos de hacer poesía de amor. Reinterpretan la anécdota y los acontecimientos del universo épico a la luz de los nuevos tiempos, en armonía con el proyecto de cada autor: i) evocan el pasaje para detenerse en la configuración discursiva de la relación amorosa hombre-mujer, sin que medie el matrimonio; ii) la fidelidad de las heroínas épicas resulta un apropiado modelo no sólo para proponer, en oposición, algunos atributos de la mujer elegíaca, sino también para diseñar el *servitium amoris* del poeta; iii) el requerimiento por parte del rey Agamenón resulta sugestivo, para inscribir la presencia del rival en la poesía de amor; iv) la importancia que los héroes épicos confieren a las cautivas de guerra contribuye a extender las cualidades de las mujeres protagonistas de sus poemas de amor; v) despliegan las posibilidades humorísticas de la situación, sin olvidar que conceden un papel relevante a los silenciosos personajes épicos.



Bibliografía

- Barchiesi, A. (1992), *P. Ovidii Nasonis. Epistulae Heroidum* 1-3, [texto, trad., coment.], Firenze.
- Bonifaz Nuño, R. (1983), *Sexto Propercio, Elegías*, [texto, trad.], México, UNAM.
- Conte, G. B.– Barchiesi, A. (1993), “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’ intertestualità”. En Cavallo, G.- Fedeli, P.- Giardina, A., *Lo Spazio Letterario Di Roma Antica*, Vol I *La produzione del testo*, Roma, (pp.82-83).
- Crespo Güemes, E. (2000), *Homero. Iliada*, [trad., coment], Madrid.
- Cuatrecasas, A. (1992), *Horacio. Obras completas*, [trad., coment.], Barcelona.
- Jacobson, H. (1971), “Ovid’s Briseis: a study of *Heroides* 3”, *Phoenix*, Vol. 25 (pp. 331-356).
- Vegetti Finzi, S. (1998), *Historia de las pasiones*, Buenos Aires.



El poema épico de Solón (Platón, *Timæus* 21e-25d) entre ficción e historia

Ofelia Noemí Salgado

Cuando, según Filóstrato, en su *Vida de Apolonio de Tiana*, el sabio visitaba la India y conversaba con Iarchas sobre el número de los sacerdotes, “el rey se esforzaba por interrumpirlos e impedir sin cesar su conversación con observaciones absurdas y vulgares”, procurando saber qué discutían. “Hablamos de temas importantes y de aquellos que interesan sobremanera a los griegos, pero para tí serían insignificantes, ya que aseguras que estás mal predispuesto a todo lo que sea griego,” le respondió Apolonio (*Vit. Apol.* 3.31).¹ Después de una explicación por parte del filósofo, el Rey, con lágrimas en los ojos, replicó: “¡Oh amigo, qué cuadro me presentas de estos griegos!” “¿Por qué estabas, oh Rey, mal dispuesto hacia ellos?”, preguntó Apolonio. “Los que calumnian, extranjero, la raza helena son los egipcios, que vienen aquí, declaran que ellos mismos son sagrados y sabios y que son ellos quienes instituyeron las leyes de los sacrificios y las iniciaciones que practican los griegos, pero que éstos no tienen ninguna buena cualidad, que no son más que unos indolentes, un rebaño sin fe ni ley, unos inventores de leyendas y de prodigios, unos miserables que ni siquiera tienen dignidad en su miseria, pues la usan como excusa para robar, pero ahora que he escuchado lo que has dicho, a qué punto los griegos son amigos del honor y gente honesta, deseo hacer alianza con los griegos, con toda mi voluntad, sin dar nunca jamás fe a un egipcio,” fue la respuesta del Rey. Y Iarchas: “Yo también, oh Rey, me había dado cuenta de que tus oídos habían sido envenenados por esos egipcios, pero yo no decía nada en favor de los griegos, hasta que encontraras un consejero como éste, pero ya que has sido puesto en el camino correcto por este sabio, bebamos ahora a la salud de Tántalo y durmamos para prepararnos para nuestras reflexiones nocturnas.” (*Vit. Apol.* 3.32).² Como explica enseguida Filóstrato, beben a su salud, porque Tántalo es el escanciador entre los indios (hindúes).

Flavio Filóstrato escribía a principios del siglo III d.C., aproximadamente siete siglos después de Heródoto y seis después de Platón, pero lo puesto aquí en boca de sus personajes lo muestra en una tradición de pensamiento sólida aún en la Segunda Sofística y en una continuidad cultural no alterada que le permitirá además efectuar una especie de magnífica síntesis. Su *Vida de Apolonio de Tiana* es un verdadero tratado de ética pitagórica; los viajes de Apolonio por el Mediterráneo y

1 Grimal 1963: 1126.

2 *Id.*: 1127-1128.



los límites de la ecúmene revelan en Filóstrato un vasto conocimiento geográfico. Nada escapa a la agudeza de la percepción de Apolonio (o a la suya propia). En Egipto, Apolonio aconseja a Vespasiano hacerse cargo del imperio vacante con la muerte de Nerón; le habla de la inutilidad de la guerra de Judea. Apolonio ha desafiado a Nerón y desafiará a Domiciano, enemigo de los filósofos. El “desenmascaramiento” de los egipcios, efectuado con un lenguaje ingenuo en su diálogo con el rey de la India – los egipcios son “mentirosos” – revela un sentimiento común en Grecia y confirma, entre otros, el testimonio de Heródoto en su descripción de esa nación en el libro II de sus *Historias*. Al igual que Pausanias al hablar de leyendas y creencias antiguas, pero aún vigentes en su tiempo, Filóstrato destaca a la vez la antigüedad y la actualidad de ese sentimiento. Así se hace evidente que Platón, al invocar como fuente de la narrativa sobre la Atlántida, que atribuye a Solón, las antiquísimas inscripciones egipcias y la sabiduría de sus sacerdotes, estaba apelando a la “no credulidad” de su propia audiencia. De manera que ese pasaje de Filóstrato es esclarecedor para nuestros fines de procurar dilucidar el origen y el sentido de la narrativa atribuida en el *Timeo* a Solón. El mensaje de Platón era: “Si yo les digo que esta historia viene de Egipto, y todos sabemos que los egipcios son mentirosos, ya saben que no tienen que creerla.” Esta historia es ficción y tiene un fin epistemológico dentro del diálogo. Atribuirle al legislador Solón, quien había vivido un siglo y medio antes, era también parte de esa “no comprobabilidad”; un siglo y medio después, para Platón Solón mismo era “mitificable”: “[...] le célèbre homme politique athénien, et poète, Solon (lui-même, en fait, largement “mythifié” dès l'époque de Platon: il est d'un siècle et demi antérieur, et cela suffit amplement à une mythification) aurait séjourné en Egypte” – comenta Bernard Sergent en su estudio *L'Atlantide et la mythologie grecque*.³

Pero si el Prof. Sergent hubiera tenido en cuenta a Filóstrato, en el pasaje citado de su biografía novelada de Apolonio de Tiana, se habría ahorrado el trabajo de “ir”, tras los pasos de Solón, a Egipto, o, para el caso, de la mano de Critias, que nos dice en *Timeo* que aquél había aprendido la historia de los sacerdotes egipcios, que la tenían grabada en inscripciones antiquísimas: “L'auteur de ces lignes avoue avoir un moment cru Platon sur parole, et cherché, en conséquence, dans la tradition égyptienne les sources, les attestations du discours platonicien sur l'Atlantide, des recoupements à celui-ci [...]: la démarche de comparatisme égyptien fut vaine. Aucun récit, aucun mythe égyptien connu n'offre de points de comparaison précis avec l'un [*Timeo*] et l'autre [*Critias*] récits atlantéens : au plus, la préhistoire de “9.000 ans” que Platon attribue à la mémoire des prêtres égyptiens au sujet de l'Atlantide faisait-t-elle penser à la chronologie égyptienne, que manie

3 Sergent 2006: 27.



effectivement les millénaires. C'est tout; c'est maigre. On peut trouver, en divers points du globe, des mythes d'engloutissement d'une terre ; de fondation d'une cité ; d'un groupe de dix rois ; d'une guerre de conquête ; même de l'aménagement de canaux ou de construction d'un temple central : un peu partout, mais, justement, fort peu en Egypte.”⁴ Dentro de una tónica similar, Filóstrato ayuda también a comprender la ironía de los relatos del sacerdote egipcio Calasiris en las *Etiópicas*, novela de amor y aventuras atribuida a Heliodoro, escrita posiblemente un siglo antes que la *Vida de Apolonio de Tiana*, durante el imperio de Adriano (117-138 d.C). En ella Calasiris hace de Homero un egipcio, hijo bastardo del gran sacerdote de Tebas y del dios egipcio Thot, equivalente a Hermes y de un importante papel en la literatura hermética. Como ese dios es representado como ibis o el cinocéfalo, Homero debe ocultar unas piernas velludas, en un juego de palabras con el vocablo griego 'merós' (pierna), según Calasiris (*Æth.* 3.14).⁵ Esta etimología fantástica habría hecho sonreír igualmente a los griegos.

Platón, para su historia sobre la Atlántida, se vale del ardid de invocar una fuente inexistente (*Tim.* 21e-26a), en un “récit chausse-pied” (relato trampa):⁶ “Certes, Platon se donne une masque, il ruse avec le sens: de même qu'il engloutit le continent qu'il a crée pour la circonstance de son discours, il prétend que la source du double récit n'est pas grecque, mais égyptienne [...]”⁷ Ésa es la técnica empleada por el filósofo y, como sus textos son diálogos, será también por una tradición oral que esta historia llegará a Grecia, de boca del sacerdote egipcio de Sais a Solón, y de Solón a Critias, bisabuelo del interlocutor del mismo nombre que la relata en *Timeo* y en el diálogo inconcluso *Critias*. “Tous, bien sûr (le prêtre égyptien, Solon, Kritias) étaient déjà morts à l'époque où Platon écrit cela [...]”, apunta sagazmente Sergent.⁸ La técnica aparecía bien atestiguada en la Antigüedad: así el autor de la *Efeméride de la guerra de Troya* pretende haber hallado el manuscrito de Dares de Creta, contemporáneo de los sucesos, al abrirse su tumba en un terremoto; la *Historia Augusta* clama haber descubierto sus fuentes para la *Vida de Aurelio* (I. 7) y la *Vida de Tácito* (VIII. 1) en la biblioteca ulpiana, y un “Cornelius Nepos” dice haber encontrado la *Historia de la destrucción de Troya*, de Dares el Frigio, en Atenas.⁹ En los últimos siglos el ejemplo quizás más célebre del uso

4 *Id.*: 28.

5 Feuillâtre 1966: 39 y Grimal 1963: 598 y 1476. Calasiris asimila también a Homero con el héroe trágico Hipólito, sin nombrarlo: efebo enviado al exilio por su padre, procura ocultar su condición de bastardo ('nothos') de la cual es señal el vello de sus piernas (*Æth.* 3. 14).

6 Sergent 2006: 27 n. 6: “C'est un thème attesté dès l'Antiquité que celui du “récit chausse-pied”, ou à tiroir, dans lequel il est prétendu que ce qui va être raconté a été découvert dans un manuscrit miraculeusement retrouvé [...]”

7 *Id.*: 27.

8 *Id.*: 27 n. 6.

9 *Id. ibid.*



de este “récit chausse-pied” es el de Cervantes, quien en su *Quijote* dice su verdadero autor ser Cide Hamete Benengeli, un árabe y en consecuencia “mentiroso”, y de quien él es simplemente el traductor o intérprete.¹⁰ Otros ejemplos son, a fines del siglo XVII, el del falsificador François Nodot, quien pretendió haber hallado un manuscrito de Petronio en Belgrado (“*Albæ Græcæ*”)¹¹ y el del español José Marchena, a fines del XVIII, quien dijo haber encontrado un códice del mismo autor en el monasterio suizo de St. Gallen, para su supuesto fragmento del *Satiricón* compuesto en un latín lo suficientemente bueno como para engañar a los editores alemanes.¹²

De hecho, con su historia sobre la Atlántida que atribuye a Solón, Platón ha sabido “engañar” y seducir a generaciones durante casi dos milenios y medio. La fuente, unos egipcios – o un gran sacerdote egipcio – tan “mentirosos” como el moro de Cervantes, según lo mostró cuidadosamente Filóstrato en el discurso de Apolonio de Tiana al rey de la India. Aún en nuestros días continúa apareciendo una inmensa bibliografía y continúan los esfuerzos por hallar ese continente perdido. El estudioso francés que venimos siguiendo de cerca en esta comunicación, Bernard Sergent, confiesa haberlo buscado él mismo, como ya hemos citado, al tomar al pie de la letra las palabras de Platón: “L'auteur de ces lignes avoue avoir un moment cru Platon sur parole [...]”¹³ Platón se reveló así como un fascinante autor de ficción en prosa él mismo con “novelas filosóficas” como éstas, que él llama “mitos” y cuya veracidad no está en la letra, sino en el espíritu.¹⁴ La génesis de esos dos relatos atlánticos “[...] se déroule par un transfert de donnés traditionnelles grecques, et par la prise en considération de problèmes spécifiques à un auteur du IVème siècle, aboutissant à la formation en deux étapes d'un mythe nouveau [...]” De esos datos tradicionales griegos y de su transferencia y aplicación por parte de este autor del siglo IV a.C. a la creación de un mito nuevo en dos etapas se ocupará exhaustivamente ese estudioso en la obra que venimos citando, *L'Atlantide et la mythologie grecque*.¹⁵

Los dos relatos surgen de temas míticos o simbólicos que pertenecen al trasfondo de la cultura griega. De manera que se trata aquí de examinar esos temas y mostrar que el “corpus” atlántico no es más que, de hecho, un extracto o transposición de la mitología griega. Platón, griego de la Antigüedad, disponía él mismo, por definición, de una cultura griega antigua,¹⁶ inmensa sin duda,

10 Cervantes 1955: 2. 23.

11 Nodot 1694.

12 Marchena 1800.

13 Sergent 2006: 28.

14 *Id.*: 26.

15 Sergent 2006.

16 *Id.*: 27.



y al escribir esos relatos, de facetas múltiples, apela al conocimiento y posesión de esa misma cultura por parte de sus contemporáneos, con cada faceta “– autant d'allusions, de clins d'œil –”,¹⁷ tantas alusiones, tantas “guiñadas”.

Grecia poseía un mito del diluvio universal y de la desaparición de tierras e islas bajo el mar, al que Platón da el sentido de castigo divino a sus habitantes (de la “isla Atlántica”) por su desmesura. El Atlántico y los países legendarios más allá del Océano son también la tierra de los muertos. Esas tierras están bajo el dominio de Poseidón y Poseidón disputó a Atena la preponderancia del culto en Atenas. Los atenienses prehistóricos de que habla Platón son los protegidos de Poseidón. Los reyes de la isla Atlántida se reúnen en los largos y oscuros meses llamados Poseideón I y II (agregado cada dos años en el calendario griego) del solsticio de invierno en Grecia, siendo Poseidón el dios del invierno y de las temibles tempestades marinas de la estación. Los atlantes se oponen a los atenienses por su desmesura (*hybris*, *Critias* 115d) en contraposición a la sabiduría de estos últimos (*Critias* 113c), términos correspondientes a las nociones platónicas del Mismo (contemplación de la Unidad) y el Otro (Dualidad, Multiplicidad), base de su sistema filosófico.¹⁸

El nombre de 'Atlas' se asocia con el de 'Tántalo'; ambos tienen su raíz en el verbo 'tlao', “portar, soportar”. Atlas sostiene un cielo de piedra o de hierro (*síderos*), de materia sólida (*Tim.* 30c-34a), función que se asigna igualmente a Tántalo en los *Scholia* de Eurípides, *Or.* 982. Atlas y Tántalo fueron *hybristai* castigados por los dioses y emplazados uno al Occidente, como montaña o portador del cielo, y el otro, al Oriente, enterrado bajo el monte Sípylos, en Lidia. Hay una equivalencia profunda, prehistórica, entre ambas figuras mitológicas, vinculadas asimismo con el mito de la petrificación: la hija de Tántalo, Níobe, fue convertida en piedra sobre un monte; también lo fue su cómplice Pandereos.¹⁹ En los siglos V o IV a.C. se hablaba del hundimiento de una montaña en Lidia y de la inmersión de ciudades de Anatolia en la época de Tántalo. Poseidón inundará y borrará todo trazo de Troya, igualmente en el este (*Il.* XII. 1-33).

Mucho más antiguo es un mito de amplitud cósmica que mencionaba el derrumbamiento de una montaña y la desaparición de una ciudad bajo el mar en una región ultramarina lejana, occidental u oriental, y por lo tanto, vinculada con el mundo de los muertos.²⁰ Al inventar su isla Atlántida y hacerla sumergir en el océano, Platón no hacía más que reelaborar y sintetizar los mitos existentes.

17 *Id.*: 31.

18 *Id.*: 55.

19 *Id.*: 66.

20 *Id.*: 69.



No es por azar que el filósofo haya creado, en otra de sus obras tardías, las *Leyes*, otra ciudad, la “de los Magnetes”: en época clásica la ciudad griega más próxima del monte Sípylos era la ciudad de Magnesia.²¹ Esa isla, fundada con la protección de Apolo y Helios en el país de los Hiperbóreos, es lo opuesto de la Atlántida y se presenta como la tierra ideal: allí, como parte del culto de Apolo, la música se menciona con frecuencia, mientras que los atlantes la ignoran.²² En *Cratilo* Platón proponía una etimología del nombre de Tántalo a partir de '*talanteia*', “equilibrio” (de la roca que pende sobre él), o de '*talántatos*', “el más experimentado” (*Crat.* 395c).²³

En vida del filósofo, en una pequeña isla cerca de Eubea, llamada precisamente “Atalante”, se había producido un derrumbamiento de tierra y una parte había sido inundada por el mar, según Tucídides (III. 89. 3) y Estrabón (I. 3. 20). El hecho, ocurrido en 426 a.C., había marcado la memoria de los atenienses, como hace notar Tucídides. Platón había nacido en 428 a.C. y tenía, por lo tanto, dos años cuando se produjo la desaparición parcial de la isla Atalante en las cercanías de Grecia.²⁴ De manera que no sólo la síntesis y la reelaboración de mitos antiguos, sino un hecho histórico le habrían inspirado la invención de esa isla en medio del Atlántico, a las puertas de las columnas de Hércules, mayor que Libia (es decir, Africa) y Asia juntas: la Atlántida.

La descripción de esa isla estará acompañada de un gran lujo de detalles, por oposición a la sobriedad que reserva a la Atenas antigua, como expresa Luc Brisson: “[...] car le mythe est raconté à des Athéniens, l'Atlantide est présenté avec un luxe de détails tous plus étonnants les uns que les autres, car rien ni personne ne peut venir contredire Platon lorsqu'il évoque un continent perdu situé à l'extrême ouest du monde habité, là où les mythes traditionnels situe[nt] le monde des morts.”²⁵

Quienes han creído al pie de la letra a Platón en sus relatos sobre la isla perdida, o a Critias, cuando éste afirma que “de haber escrito Solón su poema épico sobre la Atlántida, habría superado a Homero y a Hesíodo”, son quienes toman la historia (en sus dos partes) aisladas de su contexto en el discurso filosófico, sin atender al mensaje que se proponía mostrar Platón al escribir el *Timeo* y el *Critias*, es decir, no los especialistas. La profundización en las alusiones míticas y simbólicas, de un arraigamiento vasto y muy antiguo en la cultura griega (como hoy podemos rescatar en

21 *Id.*: 70.

22 *Id.*: 137.

23 *Id.*: 70.

24 *Id.*: 72-73.

25 Luc Brisson en: Sergent 2006: 8, “Préface”.



Pausanias, *Periégesis*), tal como habrían sido comprendidas por sus contemporáneos, permiten apreciar la utilidad de esa “segunda lectura” de estos textos que nos propone Bernard Sergent,²⁶ junto, sin duda, con otros grandes platonistas del presente.

Bibliografía

Cervantes Saavedra Miguel de (1955), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, prólogo y notas de A. Marasso (Buenos Aires: A. Estrada [Clásicos Castellanos 12 y 13]) 2 vols.

Feuillâtre Émile (1966), *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec* (París: Presses Universitaires de France [Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Poitiers]).

Grimal Pierre ed. y trad. (1963), *Romans grecs et latins* (París: Gallimard [Bibliothèque de “La Pléyade” 134]).

Marchena José (1800), *Fragmentum Petronii ex Bibliothecæ Sti.-Galli antiquissimo MSS, excerptum: nunc primum in lucem editum. Gallice vertit ac notis perpetuis illustravit Lallemandus [...]* (Paris?: s.t.).

Nodot François (1694), *La Satyre de Pétrone : traduite en François, avec le texte latin, suivant le nouveau manuscrit trouvé à Bellegarde en 1688. [...] À Cologne, chez Pierre Marteau, M DC.XCIV.*

Philostratus (1912), *The Life of Apollonius of Tyana [...]*, ed. y trad. F. C. Conybeare (Londres: Heinemann / Nueva York: The Macmillan Co. [Loeb Classical Library]) 2 vols.

Platón (1999), *Timeo*, trad. introd. y notas C. Eggers Lan (Buenos Aires: Colihue).

Sergent Bernard (2006), *L'Atlantide et la mythologie grecque* (París: L'Harmattan / Association Kubaba, Université de Paris I).

²⁶ Sergent 2006.



El culto a los héroes desde Homero al siglo V: análisis de un fragmento de Aristófanes.

María Cristina Silventi

Universidad Nacional de Cuyo

Las costumbres funerarias acompañan la historia griega desde tiempos remotos y constituyen uno de sus testimonios más antiguos, puesto que es posible analizarlos y desprender de su estudio muchos datos que describen una época o un determinado estadio de su cultura. Actualmente, la arqueología de tumbas cada vez más especializada y compleja realiza un aporte esclarecedor allí, donde los documentos escritos están ausentes (Burkert (2007: 257 ss.).

El objetivo del presente trabajo es realizar una lectura atenta de algunos pasajes, correspondientes a fuentes de diferentes épocas, que hacen referencia a estas costumbres y detenernos específicamente en aquellas que se relacionan con el culto del héroe y su evolución hasta la Época Clásica para, finalmente, centrarnos en el análisis de un fragmento atribuido a Aristófanes.

El primer testimonio lo ofrecen las dos grandes epopeyas, *Iliada* y *Odisea*¹. En el Canto XXIII se le presenta en sueños a Aquiles ψυχὴ Πατροκλήος δειλοῖο (*Il.* XXIII, v. 65)² “el alma del mísero Patroclo”³ y le reclama prontas exequias para poder cruzar πύλας Ἄϊδαο περήσω “las puertas del Hades” (*Il.* XXIII, v. 71). De su reclamo podemos inferir el respeto que se le tributaba al cuerpo del difunto, pues este le ruega que conserve sus cenizas en la “dorada urna”, regalo de Tetis, para el propio Aquiles, de modo que cuando el Pelida muriera, sus cenizas fueran puestas en el mismo cofre. ὦς δὲ καὶ ὀστέα νῶϊν ὁμῆ σορὸς ἀμφικαλύπτου / χρύσεος ἀμφιφορέως, τὸν τοι πόρε πότνια μήτηρ. “¡Que también un mismo ataúd encierre juntos nuestros huesos, / y que sea la áurea urna que te procuró tu augusta madre!” (*Il.* XXIII, vv. 91-92).

Otro ejemplo, y en el mismo canto, es la atención que consagran los dioses a Héctor para preservar su cuerpo de la corrupción material (vv. 185-191) hasta que pudieran realizarle las exequias correspondientes.

¹ “Del testimonio de Homero y de otras fuentes se desprende que el funeral clásico cumplía la función de rito de paso para el muerto a la vida ultraterrena”. Bremmer, J. N. (2002): 71.

² Homer (MCMLX).

³ Sigo la traducción de Crespo Güemes (2000).



Hasta el final, este canto se explaya en la descripción de los juegos fúnebres en honor al héroe, como manifestación pública de su reconocimiento. Pero antes de estas competencias, se han cumplido con las etapas propias de una ceremonia fúnebre: el banquete (v. 29), la pira funeraria (vv. 115-126), las ofrendas a la tumba (vv. 166-182) en donde encontramos también lo que Burkert (p. 260) llamó “sacrificio por destrucción”, que se basa en la idea de que todo lo que rodeó a la persona amada en vida debe ser destruido con él. Por ejemplo, a Patroclo le ofrecen el sacrificio de dos de sus fieles perros. Finalmente, consumido el fuego, se apagan con vino las cenizas (vv. 250-251) y se recogen los huesos (vv. 252-253).

También Príamo hace referencia a esta costumbre cuando le pide a Aquiles una tregua para realizar los funerales de su hijo: ἐννῆμαρ μὲν κ' αὐτὸν ἐνὶ μεγάροις γοάοιμεν, / τῇ δεκάτῃ δέ κε θάπτοιμεν δαινυτό τε λαός, / ἐνδεκάτῃ δέ κε τύμβον ἐπ' αὐτῷ ποιήσαιοιμεν, “Nueve días nos harían falta para llorarlo en el palacio; / al décimo lo enterraríamos y la hueste celebraría el banquete, / al undécimo erigiríamos una tumba sobre sus restos;” (*Il.* XXIV, vv. 664-666).

El canto culmina con los pasos rituales fúnebres realizados en honor a Héctor: la pira (vv. 786-787), la recuperación de sus huesos (vv. 792-796), el túmulo (vv. 797-800) y el banquete (vv. 801-803).

En los dos ejemplos que hemos mencionado se alude a un espacio consagrado que preservará la memoria de estos héroes. Pero no debemos olvidar que las dos grandes epopeyas nos describen una sociedad aristocrática, enmarcada en un contexto agonal, cuyo principal interés es confirmar su valía frente a sus pares y subordinados.⁴ αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων “descollar siempre, sobresalir por encima de los demás” (*Il.* VI, v.208), le dice Glauco a Diomedes en el Canto VI. En esta lucha constante del héroe épico por el reconocimiento social que justifique y asegure su posición privilegiada es donde debemos ubicar las ceremonias fúnebres, pues estas consumaban su prestigio y aseguraban su fama póstuma. La tumba, más que un espacio sagrado, era el elemento material que aseguraba la perdurabilidad de la fama. A esta manera de concebir la inmortalidad del nombre se refiere Héctor en el Canto VII, cuando propone un enfrentamiento individual a los aqueos y promete, si él venciera, respetar los restos de su rival para que sea debidamente honrado y para que su tumba sea testimonio indirecto de su fama en el futuro: καὶ ποτέ τις εἴησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων, / νῆϊ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον· / ἀνδρὸς μὲν

⁴ Ver: Jaeger (1992): pp. 25-55. Gschnitzer (1981): p. 59.



τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος, / ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴκτωρ “Y alguna vez quizá diga uno de los hombres venideros, surcando / con su nave, de muchas filas de remeros, el vinoso ponto: / ‘De un hombre es este túmulo, muerto hace tiempo, / al que, como bravo que era, mató el esclarecido Héctor” (*Il.* VII, vv. 87-90).

En la *Odisea*, la idea de la tumba como testimonio seguro de la fama también aparece en las palabras de Telémaco cuando responde a Mentés ἐπεὶ οὐ κε θανόντι περ ὄδ' ἀκαχοίμην, / εἰ μετὰ οἶσ' ἐτάροισι δάμη Τρώων ἐνὶ δήμῳ, / ἠὲ φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσεν. / τῷ κέν οἱ τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί, / ἠδὲ κε καὶ ὃ παιδὶ μέγα κλέος ἦρατ' ὀπίσσω⁵. “no fuera tan grande mi pena / si él cayera en Ilión en mitad de sus tropas o en brazos / de los suyos después de acabada la guerra, que entonces / los argivos en pleno le hubieran alzado una tumba / y un renombre glorioso le hubiera quedado a este su hijo”⁶ (*Od.* I, vv. 236-240).

En todos los ejemplos citados vemos que la observación de las ceremonias *post mortem* están vinculadas con la valoración social del héroe y la idea de trascendencia a través de la fama, pero no encontramos en estas citas, ni en ningún otro pasaje de los poemas homéricos, la noción de un imperativo ritual por temor a la influencia (benigna o maligna) que los muertos pudieran ejercer desde el más allá. “Homero – nos asegura Rohde (1948: 28) – no deja traslucir ni el más leve conocimiento de aquellas conjuraciones de los muertos ni de aquellos oráculos funerarios con que se hallaban tan familiarizados los griegos de época posterior”.

Si bien en la *Iliada* se nombra a los héroes como ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν· “la raza de los semidioses”, (*Il.*XII, v. 23)⁷ esta idea se desarrolla posteriormente en el Mito de las edades de Hesíodo (*Trabajos y días*), donde aparecen como protagonistas de la cuarta generación: [...]⁸ αὐτίς ἔτ' ἄλλο τέταρτον ἐπὶ χθονὶ πούλυβοτείρη / Ζεὺς Κρονίδης ποίησε, δικαιοτέρον καὶ ἄρειον, / ἀνδρῶν ἠρώων θεῖον γένος, οἳ καλέονται / ἡμίθεοι,[...] ⁸ “[...] en su lugar todavía creó Zeus Crónida sobre el suelo fecundo otra cuarta más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses, [...]”⁹ (vv. 157-160). Sin embargo, tampoco Hesíodo hace referencia a la acción o influencia “que los moradores de las islas de los bienaventurados ejercieron sobre el mundo de los vivos, como no nos habla tampoco, a propósito de los demonios de la edad de oro, de

⁵ Homer (MCMLX).

⁶ Sigo la traducción de Pabón (2000).

⁷ Según el traductor, es difícil precisar qué designa este término, que sólo aquí aparece en Homero.

⁸ Hesiod (MCMLIX).

⁹ Sigo la traducción de Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, Alfonso (2000).



un “culto” que, de haber existido, presupondría un poder o una influencia, como en lo tocante a los espíritus subterráneos de la edad de plata” (Rohde (1948: 63).

Actualmente, con el avance de los estudios arqueológicos especializados a los que hicimos referencia al comienzo de este trabajo, es posible completar datos que no nos han ofrecido las fuentes escritas. Estos estudios le han permitido a Burkert, por ejemplo, afirmar con certeza que ya, a comienzos del siglo VIII a. C., existía un culto al héroe que se fue afianzando en el transcurso de la Época Arcaica bajo la directa influencia de la poesía épica, como parte de un pasado común, “más bello y más glorioso” (p. 275).

Durante este periodo, con la formación de los nuevos estados y las permanentes luchas entre las ciudades vecinas, este culto se consolidó pues, al mismo tiempo que servía para legitimar las flamantes comunidades, aseguraba sobre estas su protección¹⁰. Los héroes satisfacían las exigencias localistas de las nuevas comunidades ciudadanas, pues estas necesitaban de paladines divinos que justificaran un antepasado común. “La ciudad – escribe Nilsson (1961: 288) – representó en teoría un vínculo sanguíneo, y los héroes fueron los antepasados de los ciudadanos, que ayudaban a ellos y no a otros, como los parientes ayudan a sus parientes”.

La observancia al culto de los héroes, afirmada en el temor y la creencia del poder apotropaico de estos, creció y ocupó un lugar preponderante entre los griegos:

“Eran venerados como héroes casi todas las figuras de la leyenda consagradas y exaltadas por la poesía épica, tanto en su patria (así, Aquiles en la Tesalia, Áyax en Salamina, etc.) como en otros lugares que se jactaban, por ejemplo, de poseer sus sepulcros (los délficos, v.gr. decían guardar los huesos de Neoptólemo, los sibaritas los de Filocteto, etc.) o de hallarse enlazadas a ellos mediante los vínculos genealógicos de los linajes nobles (que era, por ejemplo, el caso de Atenas con Áyax y sus hijos)”(Rohde (pp. 88-89).

El poder de los héroes no “aplacados” podía manifestarse en las pestes, la discordia entre ciudades, la esterilidad de las tierras. Por el contrario, un héroe debidamente venerado, aseguraba la prosperidad, la curación de una enfermedad.

¹⁰ “El origen del culto de los héroes bajo el influjo de la poesía épica encuentra su significado y su función en la evolución de la polis griega: la importancia dada a tumbas individuales coincide con la decadencia del culto normal de los muertos”. Burkert (2007): p. 276.



No solo ejercían influencia de ultratumba, sino que, a menudo se los podía ver presentes luchando en defensa de su comunidad. Así, por ejemplo, en la guerra contra los persas Heródoto nos cuenta prodigios de esta naturaleza: Λέγειν δὲ αὐτὸν περὶ τοῦ πάθεος ἤκουσα τοιόνδε τινὰ λόγον· ἄνδρα οἱ δοκέειν ὀπλίτην ἀντιστῆναι μέγαν, τοῦ τὸ γένειον τὴν ἀσπίδα πᾶσαν σκιάζειν, τὸ δὲ φάσμα τοῦτο ἑωυτὸν μὲν παρεξελθεῖν, τὸν δὲ ἑωυτοῦ παραστάτην ἀποκτεῖναι¹¹. “He oído que él¹² contaba esta historia acerca de su desgracia: que le pareció que se le ponía delante un hoplita de gran estatura, cuya barba cubrió de sombra todo su escudo; el fantasma pasó de largo y mató al soldado que estaba a su lado [...]”¹³ (VI, par. 117, 9-13).

Cuando una parte del ejército de Jerjes intentó invadir el templo de Delfos, asistieron a diferentes fenómenos que les infundieron terror y huyeron: Ἔλεγον δὲ οἱ ἀπονοστήσαντες οὗτοι τῶν βαρβάρων, ὡς ἐγὼ πυνθάνομαι, ὡς πρὸς τούτοις καὶ ἄλλα ὥρων θεῖα· δύο γὰρ ὀπλίτας μεζόνως ἢ κατὰ ἀνθρώπων φύσιν ἔχοντας ἔπεσθαί σφι κτείνοντας καὶ διώκοντας. “Estos bárbaros que volvieron decían, según oigo, que habían visto además otras señales divinas, pues dos hoplitas de talla más que humana les habían seguido, dándoles muerte y alcance” (VIII, par. 38, 5-9).

La misma creencia le hace decir a Temístocles, unos párrafos más adelante, que el triunfo de sus campañas contra los persas fue gracias a los dioses y a los héroes: Τάδε γὰρ οὐκ ἡμεῖς κατεργασάμεθα, ἀλλὰ θεοὶ τε καὶ ἥρωες, οἱ ἐφθόνησαν ἄνδρα ἓνα τῆς τε Ἀσίης καὶ τῆς Εὐρώπης βασιλεῦσαι “Pues no hemos llevado a cabo esa hazaña nosotros, sino los dioses y los héroes, que veían con malos ojos que un solo hombre reinase sobre Asia y Europa [...]” (VIII, par. 109, 13-15). En otro fragmento del Libro VI, Heródoto describe la influencia que podía ejercer una heroína a quien se le rendía culto. Es el caso de Helena, cuya belleza fue proverbial en Grecia desde Homero. Esta tenía un santuario consagrado en Terapna (Esparta) cercano al de Apolo. A ella acudía una nodriza, todos los días, con una niña de familia acomodada cuya fealdad entristecía a sus padres y le rogaba que librara a la niña de su feo aspecto: Καὶ δὴ κοτε ἀπιούση ἐκ τοῦ ἱεροῦ τῇ τροφῶ γυναικῆ λέγεται ἐπιφανῆναι, [...] Τὴν δὲ καταψῶσαν τοῦ παιδίου τὴν κεφαλὴν εἶπαι ὡς καλλιστεύσει πασέων τῶν ἐν Σπάρτῃ γυναικῶν. Ἀπὸ μὲν δὴ ταύτης τῆς ἡμέρης μεταπεσεῖν τὸ εἶδος: [...]. “Y una vez al volver del templo, cuéntase que se apareció a la nodriza cierta mujer [...].

¹¹ Herodotus (MCMLVII).

¹² Se refiere a la batalla de Maratón y, concretamente, a Epicelo, un combatiente ateniense, que había quedado ciego inexplicablemente sin haber recibido agresión alguna.

¹³ Sigo la traducción de Malkiel (2009).



La mujer pasó la mano por la cabeza de la niña y dijo que sería la más bella de todas las mujeres de Esparta. Y desde ese día cambió de semblante.” (VI, par. 61, 21-31).

La pléyade de héroes se vio aumentada durante toda la Época Arcaica. Las continuas guerras¹⁴ y frecuentes fundaciones de nuevas ciudades canonizaron gran cantidad de héroes epónimos a los que cada comunidad les rendía culto. Así lo testimonian las minuciosas estelas funerarias que proliferaron durante todo ese periodo. El nombre que en ellas figuraba cumplía la doble función de trascendencia y de “vínculo del muerto con los vivos” (*Epigramas Funerarios* (1992: 18), pues se creía que al pronunciar en voz alta el nombre del difunto, este era arrancado del mundo de los muertos, podía escuchar a quien lo nombraba y beneficiarlo. De la lectura de los numerosos epigramas que abarcan todo este periodo podemos inducir, incluso, que la virtud más apreciada en esta época era la excelencia del guerrero muerto en defensa de la patria. Un ejemplo de esto, lo vemos en un epigrama de Anacreonte (559-478): Ἀλκίμων σ', ὦ ριστοκλείδη, πρῶτον οἰκτεῖρω φίλων· / ὄλεσας δ' ἦβην, ἀμύμων πατρίδος δουλητῆν¹⁵. “Me apiado de ti, Aristoclídes, el primero entre mis valientes amigos, perdiste tu juventud, apartando de la patria la esclavitud”. V. V, p. 5.

La importancia de este culto no decae ni en el siglo VI, cuando el gran movimiento científico intelectual proveniente de Jonia se extiende por Grecia, ni en el siglo de Pericles que “asiste al nacimiento del racionalismo, del humanismo y de las artes o ciencias” (Brunschwig (2000: 115). En plena Época Clásica “estos cultos incrementaron su popularidad al mismo tiempo que la medicina hipocrática racionalista se desarrollaba”(Brunschwig (2000: 56). Como testimonio nos quedan las inscripciones de Epidauro, que datan de esta época, en donde se solicitaba ayuda para diferentes enfermedades.

La creencia popular avalaba la intervención mágico-terapéutica de una divinidad heroica en el proceso de una enfermedad y en el ritual de los banquetes para garantizar el buen resultado de un proyecto¹⁶.

¹⁴ “Los guerreros que cayeron en Maratón fueron idolatrados como héroes, igual que los caídos en Platea”. Bremmer (2002): p. 79.

¹⁵ *The Greek Anthology* (MCMLIII).

¹⁶ Aristófanes (2000) nos habla de la costumbre de realizar una libación al “Buen Genio” ἀγαθοδαίμων antes de dar inicio al banquete para que estos sean propicios: *Caballeros* Servidor: “No, vino puro en honor del Buen Genio”. v. 105; *Avispas* Filocleón: “Que jamás beba el vino puro [...] en honor del Buen Genio”. v. 523; *Paz* Trigeo: “Ahora podemos echarnos dentro la copa del Buen Genio”. v.300. Pero también denuncia la proliferación de adivinos y charlatanes que pretendían curar a cambio de un beneficio económico, cuando parodia el rito de incubación en el santuario de Asclepio, que le devolverá la vista a Pluto. *Pluto* v. 653-747.



Un documento de valor incalculable para la historia de la intervención de los héroes en la medicina popular es el papiro Michigan 3690, atribuido ya sin discusión a Aristófanes. Este material, estudiado en diversas oportunidades por Merkelbach¹⁷ y presentado como fragmento n° 322 por Kassel y Austin (1984) en su antología, se lo reconoce como parte de una pieza perdida cuyo título sería Ἡρώεξ y que dataría más o menos del 414 a C (Gil Fernández (1996: 167).

Dicho fragmento constituye una tirada de 12 versos donde un grupo de héroes conminan a guardarles reverencia, pues estos se atribuyen el poder de administrar los bienes, pero también los males a través de todo tipo de enfermedades.

πρὸς ταῦτ' οὖν ὄνδρες φυλακὴν
ἔχετε τοὺς θ' ἥρωξ σέβεσθ' ὥς
ἡμεῖς ἐσμεν οἱ ταμίαι
τῶν κακῶν καὶ τῶν ἀγαθῶν
καναθοῦντες τοὺς ἀδικοῦντας
καὶ κλέπτας καὶ λωποδύτας
τούτοις μὲν νόσους δίδομεν
σπληνιᾶν βήττειν ὕδερᾶν
κορυζᾶν ψωρᾶν ποδαγρᾶν
μαίνεσθαι λίχηνας ἔχειν
βουβῶνας ῥίγος πυρετὸν
[...]τ [οἷς δ]ὲ κλέπτα [ις] δίδομεν

Contra estas, hombres, tened
cuidado y honrad a los héroes pues
nosotros somos los dispensadores
de los males y de los bienes,
viendo desde arriba a los injustos,
los ladrones y los delincuentes
a estos damos enfermedades
sufrir del bazo, toser, padecer hidropesía,
ser tonto, tener sarna, tener gota,
estar frenético, lepras, tener
tumores, escalofrío de fiebre, fiebre,
a los ladrones damos.

El texto comienza con una construcción de preposición más pronombre que establece una relación anafórica y catafórica al mismo tiempo, pues el pronombre pareciera condensar lo expuesto anteriormente respecto de las enfermedades que luego será desglosado en los versos siguientes. El carácter apelativo de los dos primeros versos se manifiesta en el vocativo ὄνδρες, así como el uso del imperativo ἔχετε, σέβεσθε¹⁸. En los cuatro siguientes versos, los héroes se presentan como administradores οἱ ταμίαι de los bienes y los males, encargados de observar y castigar καναθοῦντες¹⁹ a quienes “cometen injusticias” ἀδικοῦντας, “ladrones” κλέπτας y “delincuentes” λωποδύτας. El verso siguiente expone la acción principal de los héroes y sirve, al mismo tiempo, para enlazar los primeros versos de apelación y presentación con los últimos que organizan, en una enumeración, todas las enfermedades con las que los héroes castigarán a los malvados. Lo interesante de este catálogo de enfermedades es que son mencionadas en infinitivo, como

¹⁷ ZPE. 1 (1967), 97-99, 161-162; 2 (1968), 154; 3 (1968), 136; 4 (1969), 123-133. Nota de Gil Fernández (1996: 167).

¹⁸ σέβω: En V.A. venerar, honrar. En V. M. implica también temor religioso. Sebastián Yarza (1972).

¹⁹ καναθοῦντες: Burkert traduce “desde arriba vemos” haciendo referencia al verbo ἀναθρέω. Burkert (2007: 280). Melkelbach propone la lectura probable de un verbo al que que agrega el sustantivo “caña” como un compuesto que daría la significación de “golpear con una vara”, “castigar”. Melkelbach (1967: 98).



resaltando la actividad sobre el estado, así σπληνιᾶν (de σπληνιάω) “sufrir del bazo”, esto es, “hipocondríaco”; βήττειν (de βήττω) “toser”; ὕδερᾶν (ὕδεραινώ) “padecer hidropesía”; κορυζᾶν (de κορυζάω) “tener resfriado de cabeza, ser tonto o necio”; ψωρᾶν (de ψωράω) “tener sarna”; ποδαγρᾶν (de ποδαγράω) “tener gota”; μαίνεσθαι (de μαίνομαι) en voz media “estar frenético”. Finaliza este inventario el infinitivo ἔχειν del cual dependen otra serie de enfermedades: λειχήν “lepra”, βουβῶνας “tumores”, ῥίγος “escalofrío de fiebre”, πυρετός “fiebre”. El fragmento se cierra, a modo de sentencia intimidadora, con el mismo verbo principal δίδομεν y la reiteración de los destinatarios τοῖς κλέπταις.

Según Melkelbach el lector moderno puede interpretar el fragmento como algo gracioso, pero es de suponer que esto era creído seriamente (1967: 97-99). Lejos de pretender interpretar la intencionalidad que subyace en el texto, nos interesa destacar su valor como documento de una época en la que, a pesar del racionalismo dominante, seguía vigente esta creencia en el poder sanador de las figuras heroicas y fue la causa principal por la que se incrementaron los lugares para su veneración²⁰. Esta fe en los héroes se mantuvo viva en el pueblo y conservó su contenido sustancial hasta muy entrada la época helenística.

Bibliografía

Fuentes

Aristófanes (2000). *Comedias*. (5ªed.) (Edición y traducción de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid: Cátedra. 3 volúmenes.

Epigramas funerarios griegos (1992). (Traducción, introducción y notas de M. Luisa Del Barrio Vega. Asesor para la sección griega: Carlos García Gual). Madrid: Gredos.

Herodotus (MCMLVII). *Books*. (With an english translation by A. D. Godley). The Loeb Classical Library, London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. In four volumes.

Heródoto (2009). *Los nueve libros de la historia*. (1ª ed.) (Estudio preliminar y traducción de María Rosa Lida de Malkiel). Buenos Aires: Losada. Libro VI, par. 117.

Hesiod (MCMLIX). *The Homeric Hymns and Homeric*. (With an english translation by Hugh G. Evelyn White, M.A.). The Loeb Classical Library, London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

²⁰ “Se puede valorar su éxito gracias a los impresionantes santuarios que se les dedicaran en lugares como Epidauro, Pérgamo, Cos y muchos otros lugares”. Brunschwig (2000): 56.



- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen.* (Introducción general de Aurelio Pérez Jiménez. Traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). Madrid: Gredos.
- Homer (MCMLX). *The Iliad.* (with an english translation by A. T. Murray, Ph. D.). The Loeb Classical Library, London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. In two volumes
- Homero (2000). *Iliada.* (Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes). Madrid: Gredos.
- Homer (MCMLX). *The Odyssey.* (With an english translation by A. T. Murray). London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. In two volumes.
- Homero (2000). *Odisea.* (Introducción de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón). Madrid, Gredos.
- Kassel Austin (1984). *Poetae Comici Graeci. Aristophanes, testimonia et fragmenta.* Berlín y Nueva York: ed. R. Kassel et C. Austin, V. III.
- Merkelbach, R. (1967). Die Heroen als Geber des Guten und Bösen. ZPE I, 97-99.
- The Greek Anthology* (MCMLIII). (With an english translation by W.R. Paton). The Loeb Classical Library, London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. In five volumes. V. V.

Bibliografía general

- Bremmer, Jan N. (2002). *El concepto del alma en la antigua Grecia.* (Traducción de Menchu Gutiérrez). Madrid: Siruela.
- Bauzá, Hugo Francisco (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burkert, Walter (2007). *Religión griega Arcaica y Clásica.* (Traducción Helena Bernabé). Madrid: Abada.
- Fränkel, Hermann (1993). *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto.* Madrid: Fuenlabrada.
- Homero (2000). *Iliada.* (Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes). Madrid: Gredos.
- Gil Fernández, Luis (1996). *Aristófanes.* Madrid: Gredos.
- Gschnitzer, Fritz (1981). *Historia social de Grecia. Desde el Período Micénico hasta el final de la Época Clásica.* (Traducida de la edición alemana por: Francisco Javier Fernández Nieto). Madrid: Akal.



Jaeger, Werner (1992). *Paideia*. (Traducción de Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (Libros III y IV). (10ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Rohde, Erwin (1948). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad*. (Traducción de Wenceslao Roces). México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Adrados, Francisco (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza.

Diccionarios

Autenrieth, Georg (1991). *Homeric Dictionary*. (Trad. Robert Keep). (1ª reimpr.) London: Duckworth.

Bailly, A.(1950). *Dictionnaire Grec Francais*. (26ª ed.). Paris: Hachette.

Brunschwig, Jacques, Lloyd Geoffrey (2000). *El saber griego. Diccionario Crítico*. (Prólogo de Michel Serves). Madrid: Akal.

Liddell, Henry and Scott, Robert. *A* (1996). *Greek-English Lexicon*. (9ª ed.). With a revised supplement. Clarendon Press, Oxford.

Sebastián Yarza, Florencia I (1972). *Diccionario Griego – Español*. (Publicado bajo la dirección de Florencio I. Sebastián Yarza), Barcelona: Sopena.



La transformación del héroe épico en *Las Suplicantes* de Esquilo

Ariadna María Tejada

Universidad Nacional de San Juan

Por su propio origen y esencia la épica se orienta a la creación de ejemplares heroicos de universal validez y, por ello, es idealizadora. Homero en sus poemas nos lega el concepto de héroe épico en el que se trazan rasgos de liderazgo personal e individual por sobre el colectivo popular. Y de ese modo marcan una época de hidalguía guerrera. Con los cambios sociales, el surgimiento de las polis y su intensa vida política, el concepto arquetípico del héroe homérico sufrirá una paulatina transformación.

El objetivo de este trabajo es reflejar los cambios mencionados a partir del análisis de una de las primeras obras del célebre dramaturgo Esquilo, *Las Suplicantes*, y de uno de sus personajes principales: el rey Pelasgo. Este monarca de la ciudad de Argos nos refiere directamente a la polis ateniense del siglo V.a.C. y señala un antes y un después al anticipar la idea de ser un representante popular y por ende tener siempre presente al pueblo antes de tomar sus decisiones, a diferencia de los héroes homéricos en los cuales la vertiente popular estaba ausente.

Las Suplicantes.

Datos de la obra.

Las Suplicantes, es una de las primeras tragedias compuesta por Esquilo en la mitad del siglo V a.C. aproximadamente, su título hace mención a los que invocan a Zeus Suplicante, para que en nombre de la divinidad sean recibidos y acogidos en una nueva tierra, cuando por razones de fuerza mayor debieron abandonar la propia.

La fecha de representación tiene peso por su relación con acontecimientos de la política ateniense. Julian Gallegos en su libro: *La democracia en los tiempos de tragedia* señala que una de las obras más antiguas es la trilogía de las Danaidas conformada por “*Las Suplicantes*”, “*Los egipcios*” y “*Las danaidas*” junto con el drama satírico “*Amymone*”. Dicha trilogía corresponde al mito del ciclo de Argos. La obra conservada era la primera de la trilogía.



Hace algunas décadas, cuando aún no se conocía la fecha que actualmente se le asigna, 463 a.C., se creía que la trilogía de las Danaidas -en la que la pieza se incluía- se había representado en torno a los años 493 a 490. Esto había llevado a que se creyera, visto la cercanía temporal con las transformaciones producidas por las reformas de Clístenes, que la obra brindaba testimonio laudatorio del advenimiento de la democracia ateniense. Así lo marcaba Ehrenberg antes que se descubriera el papiro que hizo cambiar la cronología esquilea. Sin embargo sus argumentos se mantienen, y si bien, como dije, antes la obra era interpretada como un testimonio del comienzo de la democracia, hoy en cambio, debe relacionarse con el recomienzo democrático a partir de Efialtes.

No obstante esto, otros críticos como Loraux siguen ligando la obra al primer periodo de las reformas de Clístenes. No se puede dejar de reconocer que en *Las Suplicantes* se encuentra la elaboración de una idea de democracia y que la ciudad democrática se ve convocada al teatro, no solo por el hecho de que los ciudadanos asisten al mismo para presenciar las representaciones, sino porque la *polis* misma se constituye en el objeto propio de la formación discursiva trágica.

La obra.

La tragedia se inicia con la entrada de un coro (doce coreutas) que representan a las cincuenta hijas de Dánao que vestidas como suplicantes llegan a la tierra de Argos desde el país del Nilo, luego de haber huido del matrimonio con sus primos (cincuenta hijos de Egipto) para pedir auxilio a sus antiguos parientes. Allí, en ese mismo lugar, en otro tiempo, su antepasada Io gozó del amor de Zeus, para luego de impulsada por Hera a vagar por medio mundo, encontrar en Egipto la liberación. La patria de la fundadora del linaje ha de dar protección a las doncellas que lo imploran. Acto seguido, se presenta su padre (Dánao), quien las ha ayudado a huir, anuncia la proximidad del rey y da consejos sobre el comportamiento que las jóvenes deberán seguir.

Pelago, el monarca, se asombra de estas extranjeras que piden asilo siguiendo la tradición de Zeus Suplicante y escucha la petición. Delibera largo rato pues no quiere faltar a su deber religioso de proteger a las mujeres que suplican ni a sus deberes de gobernante, pues no quiere originar una guerra para su ciudad. Persuadido por las jóvenes, se decide por el deber religioso, pero somete esa decisión a la consideración del pueblo, que opta por concederles la protección solicitada. Entretanto llegan los hijos de Egipto que son avistados por Dánao y envían a un mensajero. Éste se enfrenta duramente con ellas y las obliga a dirigirse a las naves, hasta que hace una nueva entrada el rey e impide que se las lleve.



Las doncellas entonan un himno de gratitud, sin embargo las esclavas de las jóvenes que estaban junto a ellas (presentes pero sin voz hasta ese momento), les anticipan un final no deseado porque les recuerdan que están desafiando el mandato divino de los dioses, al oponerse al matrimonio.

Pelasgo, el rey de Argos.

La caracterización inicial del rey es llamativa porque no es propia de un monarca. Por su apariencia no delata nada de esto al corifeo que al verlo llegar puede imaginar diferentes posibilidades:

Corifeo: Mas yo, al hablar, ¿a quién hablo aquí? ¿Hablo a un habitante de la ciudad (éten)? ¿O a un heraldo portador de la vara santa (teròn hierou rhabdon)? ¿Acaso al jefe de la ciudad? (póleos agón). (246,8)

El corifeo es incapaz de decidir si Pelasgo mismo no lo aclara, situación que adquiere más importancia si se tiene en cuenta que el rey se ha dirigido hasta el lugar donde se hallan las jóvenes extranjeras. Nada parece distinguirlo a él de los demás. Solo cuando Pelasgo comience a hablar quedará en evidencia que se trata de un gobernante de la ciudad.

Este tratamiento es muy diferente al que Homero hace de sus reyes, por ejemplo Agamenón es llamado “rey de reyes” o “alumno de Zeus”. No sucede así con Pelasgo, indicio de que la concepción del origen divino de la monarquía antigua está cambiando, aunque no se abandona del todo, puesto que para Pelasgo sí es muy importante mencionar tres aspectos que eran esenciales en la épica antigua: filiación aristocrática, relación con la divinidad y riqueza. La filiación aristocrática se da con la mención de sus antecesores, el rey señala: “*hijo de Palaictón, el que nació de la tierra, Pelasgos, el jefe supremo del país, y el pueblo de los pelasgos que cultiva esta tierra...*” (250-1). La relación con la divinidad se evidencia a través de la referencia a un hijo de Apolo que libera el pueblo de una gran peste y en su honra recibe su nombre “*Apis*”. Hay que marcar también, en cuanto a la divinidad, que las suplicantes recurren a él como a un dios para su salvación, así como los troyanos acudían a Héctor como a una deidad protectora. En lo referido a su riqueza, Pelasgo hace una declaración extensa sobre los límites de sus dominios y muestra su poder “*soy señor de todo el país*” (252).

Esto confirma el rango de la realeza del personaje aunque en un principio al corifeo le pasase inadvertido. Ningún atavío regio ha delatado jerarquía.



Tras haber aclarado quién era él y cuál su procedencia e invitar al corifeo a hacer lo mismo, las últimas palabras *“pero no olvides que este país no es amigo de los largos discursos”* (273) marcan una ruptura con la tradición, puesto que la ciudad cobra un nuevo valor al limitar el accionar de todos los presentes.

Los parlamentos iniciales de los extranjeros son escuchados por él y asiente de una manera diplomática cuando se cuenta la historia de Io, ancestro común entre las hijas de Dánao y los argivos. Sin embargo la tensión se agudiza cuando le piden protección frente a los hijos de Egipto. Allí comienza el problema, puesto que las jóvenes han hecho su demanda ante los altares de los dioses argivos; no quieren ser esclavas del linaje de Egipto. El rey está obligado a encontrar una solución. Este monarca es muy diferente a sus antecesores homéricos a los que solo se conocía por su actuación en la vida militar. Esquilo nos hace partícipe de la intimidad de su pensamiento y del accionar de su vida pública ante el pueblo.

Con respecto a su pensamiento, el rey sufre una serie de dudas que mucho lo perturban, a las cuales manifiesta. En primer lugar el rey debe ordenar sus prioridades: o los dioses o los hombres; inmediatamente advierte que el dilema está en las consecuencias de ese acto pues cualquier decisión que tome no será favorable. Como gobernante, él debe cumplir con sus obligaciones: velar por el bien común de su pueblo y evitar la guerra, entonces lo mejor es entregar a las suplicantes a los hijos de Egipto y mantener la paz. Pero la consecuencia en el otro plano, el divino, es terrible: la ira de los dioses. Y como hombre piadoso debe cumplir ante todo, con Zeus Suplicante, pero esto traerá la ruina de su pueblo, pues debe realizar una guerra.

“...No sé qué hacer y el miedo me atenaza el alma; no sé si debo actuar o no, ni si debo tentar al destino...” (379-80)

Sin embargo, la tradición homérica está latente puesto que nada desea tanto el hombre homérico como el reconocimiento presente y futuro de su fama. No hay modo más directo para excitar su valor que apelar a la fama o al peligro de la mala fama que espera al cobarde. La sensación de fracaso es la censura pública, “el que dirán”. Pelasgo lo sabe *“que nunca pueda decirme el pueblo si alguna vez ocurre algún mal “por honrar a unos extranjero has perdido la ciudad”* (400-1) Éxito o fracaso es el criterio decisivo de la bondad de un comportamiento y en el mundo homérico están regidos por valores guerreros, pero en el mundo esquileo están regidos por valores ciudadanos.



El rey vacila, no se anima a tomar una decisión, reclama por una solución salvadora e imposible y podríamos decir mágica para que conforme a todos.

“...Me conviene un pensamiento profundo que nos salve y que a manera de un buceador, lleve al abismo una mirada clara, nada turbada por el vino, para que en primer lugar, el asunto no vaya a causar daño a la ciudad, y luego acabe mejor para mí mismo...” (407-9)

Entonces Pelasgo recurre a la ley, quiere cobijarse en el marco jurídico y por ello les pregunta sobre la ley del país del Nilo, para saber si las doncellas deben cumplirla y así solucionar todo.

“Corifeo—Pero la justicia combate de parte del que la defiende.

Rey—Ciertamente, si desde el primer día estuvo ella con vosotras.” (342-3)

El Corifeo no da una respuesta clara acerca de la justicia y las leyes de Egipto. Pelasgo insiste, como hombre político busca un marco legal para no asumir la responsabilidad de la decisión.

*“...Si los hijos de Egipto tienen poder sobre ti, **según la ley de tu país**, por el hecho de declararse tus parientes más cercanos, ¿quién querrá enfrentarse a ellos?..” (387-9)*

Entonces les sugiere que busquen alguna fisura legal para que por la ley, los hijos de Egipto no tengan potestad sobre las hijas de Dánao. *“... Tienes que defender, que **según las leyes de tu país**, no tienen ellos ninguna autoridad sobre ti...”(390-1)*

Pero ellas no quieren enredarse en cuestiones legales, prefieren huir porque saben que el varón siempre vence y como escape ante esta situación, ampararse en la justicia divina.

“Coro— ¡Qué nunca, pues quede yo sometida a varones vencedores! Huir sin más guía que los astros es la suerte que me impongo contra una boda odiosa. Tomando, pues a la justicia como aliada, da una sentencia que sea respetuosa con los dioses. (392-6)

El camino de la ley no es certero porque Pelasgo no tiene conocimiento sobre las leyes del país del Nilo y las doncellas no dan respuestas claras, es más, el rey apela al orden humano para encontrar una solución diplomática; de lo contrario teme que se camine hacia la guerra. Ante esto, las jóvenes le hacen volver los ojos a lo sobrenatural para de esa forma resolver el dilema.



“ Coro— Mira hacia aquel que todo lo mira desde lo alto, guardián de los mortales tan llenos de pesares que ni postrados ante sus hermanos obtienen los derechos conforme a la ley; ..” (382-4)

La decisión está casi tomada, no ayudará a las mujeres, porque las consecuencias son terribles. La voz del dramaturgo, soldado en varias batallas como la de Maratón y Salamina, testigo de los estragos que produce la guerra, está presente en el parlamento del rey.

“ Rey— He reflexionado ya, pues mi barca ha embarrancado- pues me veo obligado a declarar una dura guerra o contra estas o contra escollos ...no hay ninguna solución libre de dolor. Y si unas riquezas pueden ser arrebatadas de una nave, pueden volver a ella otras de más valor hasta completar el cargamento... ” (438-41)

La tensión dramática está en su grado más extremo, las suplicantes ven que todos sus esfuerzos para convencerlo han sido inútiles, la última carta se debe jugar aunque les cueste la vida, por eso las doncellas le anuncian un trágico final. (Esta decisión de morir no aparece por primera vez, sino que ya se había anunciado en la súplica inicial *“... nos mataremos colgadas de una cuerda por no haber tenido acceso a los dioses del Olimpo” (158-60)*)

“Corifeo— Nos ahorcaremos inmediatamente, colgándonos de estos dioses que hay aquí.” (465)

Con estas palabras se produce un quiebre en la reflexión del monarca. Si no ayuda a las suplicantes, ellas morirán y esto merecerá el castigo divino para él y su pueblo. ¿Qué es más duro: la ira de los hijos de Egipto o la de Zeus?

El cambio se produce. Pelasgo ya no duda acerca del auxilio a las extranjeras, sabe que ellas están amparadas por Zeus, dios supremo, y ningún mortal está sobre él. El hombre está en inferioridad de condiciones frente a la divinidad, siempre debe más de lo que entrega y ese temor respetuoso es lo que lo hace reaccionar. Finalmente el rey cumplirá con el mandato de Zeus Suplicante, protegerá a las doncellas.

“Rey— ...Y, sin embargo, he de respetar la cólera de Zeus Suplicante; no hay entre los mortales nada que inspire un temor más elevado...” (478-9)



Pero ¿qué valor tiene un Suplicante para los antiguos griegos? El suplicante era prácticamente una institución sagrada de la religión olímpica. “Los suplicantes son de Zeus”, decía la tradición. Según Rodríguez Adrados, la razón teológica de compadecerse del suplicante se encuentra en la alegoría de las Súplicas (*Litai*) y de la Ofuscación (*Ate*) de Fénix, en el canto 9 de la *Ilíada*. Las Súplicas, cojas, arrugadas, bizcas, se apresuran con la celeridad que les permiten sus tullidos miembros, en pos de la Ofuscación, robusta y veloz, que siempre se les adelanta en hacer mal. A las Súplicas, por tanto, no les queda sino el poner remedio a los entuertos de aquella. A quien las respeta cuando a su lado llegan, le benefician grandemente, y en cambio piden a su padre Zeus que mande a la Ofuscación a cuantos desatienden sus reclamos, al objeto de escarmiento, una vez recibido el daño. Si los mismos dioses, “cuya virtud, honor y poderío” son mayores que los humanos, se dejan aplacar son súplicas, con tanta mayor razón se deben ablandar los hombres.

La tensión dramática se distiende, la decisión está tomada aunque, como se anticipó, no es del todo feliz y así lo infiere el coro diciendo “*Yo me resigno a menos mal y a dos tercios de felicidad*” (1071) pues reconstruimos que el mal tercio será la guerra. En esto se posiciona no a favor de la excelencia sino por lo mejor posible. En Pelasgo, el hombre piadoso ha vencido frente al hombre político que está latente puesto que todavía le falta un paso importante: convencer al pueblo para que las defiendan. El autor muestra al personaje en su vida pública, como un estratega político que debe pensar y actuar de tal modo que gane la batalla ante el pueblo, es decir, que pueda cumplir con la palabra que ha dado. Por ello el rey, como un jefe militar dispondrá de su tropa desde distintos aspectos.

a- Aspecto espacial: les señala a las Suplicantes y a su padre donde deben estar,
—“...*así, pues tú anciano padre de estas vírgenes, toma al instante estos ramos en tus brazos y colócalos sobre los altares de nuestros dioses patrios, para que todos los ciudadanos vean esta señal de tu súplica.....*” (480-4)

b- Aspecto discursivo: les indica qué deben decir,
—“...*y no profieran ninguna palabra contra mí; porque el pueblo gusta criticar a los que gobiernan...*” (484-5)

—“... *a palabras favorables responde con palabras confiadas.*” (512)

c- Aspecto dramático: el rey sugiere cómo actuar.
Corifeo— “... *Pero yo, ¿qué haré? ¿En dónde me ofreces una seguridad?*
Rey—“ *Deja aquí tus ramos, símbolo de tus penas..... Ahora pasa a la parte llana del recinto sagrado*” (504-6)



—“.... *Quedate, pues aquí, y en tus oraciones pide a los dioses del país lo que deseas obtener. Yo voy a ocuparme de todo esto....*” (520-2)

La estrategia ha dado resultado y la batalla se ha ganado.

Danao—“... Los argivos han votado no de una manera dudosa...las manos levantadas de todo el pueblo que ha sancionado estas palabras: Nosotros tendremos la residencia en este país, libres sin rescate y con derecho de asilo contra todo mortal; nadie, ni habitante ni bárbaro, podrá llevársenos; ...” (615-20)

El dilema trágico, expuesto en el teatro ante los ojos de los ciudadanos, manifiesta las implicancias tanto individuales cuanto colectivas que conlleva la toma de decisiones. En este sentido, el héroe trágico, Pelasgo, oficia como metáfora del ciudadano democrático tomado en la inevitable encrucijada de descubrir su destino por medio de una decisión. De este modo, la escisión del sujeto político encuentra en el discurso trágico una forma activa de reflexión con capacidad institucional para dejar improntas en la situación del ciudadano ateniense.

El ciudadano democrático en tanto componente de un sujeto político colectivo en capacidad de actuar en la asamblea, resulta el interlocutor de este mensaje, pues se trata de un agente cuya voluntad y responsabilidad políticas se constituyen en torno al problema de la decisión. En definitiva, la trama es metáfora de la situación del ciudadano ateniense situado en medio de una tensión permanente, producto de la puja conflictiva entre dos leyes, la divina y la humana, la antigua y la nueva, la estatal y la política activa.

En síntesis.

Siguiendo a Julián Gallegos, la forma en que la tragedia pone en cuestión la figura del héroe no es el único modo que la Atenas clásica encuentra y elabora para abordar el asunto del heroísmo. En efecto, asumiendo del ideal aristocrático de la *areté*, pero no en un marco mítico sino en uno estrictamente político y militar, la figura del héroe en el seno de una organización colectiva y democrática: el héroe ya no es el personaje individual y singular de los mitos sino un miembro de un cuerpo homogéneo que responde a las directivas que el conjunto establece. La *areté* es entonces virtud cívica dentro de una ciudad unida



“... vosotras no suplicáis sentadas en mi morada. Si es la ciudad en común que está manchada, que todo el pueblo se ocupe de conseguir remedios. Yo, por mi parte, no podría hacerte promesas antes de haber comunicado estas cosas a todos los ciudadanos...” (365-70)

Esquilo transmite un nuevo ideal: el del buen rey. Este es Pelasgo, aquel que nada hace sin consultar al pueblo, pero que persuade a éste en el sentido de la justicia y que, en su defensa, no retrocede ante el riesgo. Más que de un rey se trata de un magistrado de una ciudad democrática.

El equilibrio entre el poder y el pueblo, es en suma, el equilibrio de la democracia. Este equilibrio interno se realiza entre los dos sectores. El rey o el poderoso deben persuadir al pueblo, no forzarlo; el pueblo, a su vez, tiene derecho a aconsejar a aquel, a tratar de persuadirle, como se da en las Suplicantes.

Esquilo ha tomado al héroe de la epopeya y lo ha humanizado, fruto de ello es el nuevo héroe. Éste no es un modelo a seguir, es sólo un prototipo humano; ha atenuado su resplandor externo para encender su luz interior; en primer lugar, es piadoso; luego, es alguien ante quien se puede hablar sin temor, se puede deliberar sin claudicaciones, alguien que puede modificar sus propias decisiones pues acepta su limitación humana, sabe además cómo orientar al pueblo para que opte por lo mejor; alguien en fin a quien admirar, un ideal moralizado totalmente, un rey distinto, gobernante nuevo para un hombre nuevo, el ciudadano que debe enfrentar los embates de la polis ateniense. Y ese modelo esquiliano es Pelasgos, el justo y bueno rey de Argos.

Bibliografía.

- Bowra, C.M (1968) *Introducción a la Literatura Griega*. Madrid, España, Ediciones Guadarrama.
- Esquilo, (2008) *Tragedias Completas*, Buenos Aires, Argentina, Aguilar Ediciones.
- Flores de Tejada, Emilia (2007). *Esquilo aristeia de los ojos en la tragedia griega*. San Juan, Argentina, Betel impresiones.
- Gallego, Julian (2003) *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires, Argentina, Miño y Dávila (editorial).
- Lesky, Albin. (1972) *La Tragedia Griega*, Barcelona, España, Editorial Labor.
- Mazon, P. (1963) *Eschyle: Les Suppliantes. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée Enchainé*, Paris, Les Belles Lettres..



Miguez, J. (1978) *Teatro Griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias completas*, Madrid, Espana, Editorial Aguilar.

Rodriguez Adrados, Francisco (1997) *Democracia y Literatura en la Atenas Clásica*. Madrid, Alianza Editorial.

Rodriguez Adrados, Francisco y otros (1970) *Introducción a Homero*. Madrid, Ediciones Guadarrama.



Poética del *epos* y guerra civil en Lucano (*B.C. 3, 298-762*)

Eleonora Tola
CONICET- UBA

Desde sus inicios el género épico romano se vincula con la historia nacional¹ dado que expone distintas etapas de la consolidación de la *respublica* (G. B. CONTE 1988: 21-22; P. ESPOSITO 1988: 119-131). Sin embargo, la epopeya de Lucano relata una guerra que, lejos de ser una instancia de conquista con vistas a dicha consolidación, deviene la imagen de una ciudad que se encamina inevitablemente hacia su ruina al perder el control de sus legiones y de sus generales². Esa pérdida de control provoca el horror de lo inconcebible, encarnado en la muerte de la *Vrbs* heroica y en el fracaso de la *libertas* republicana. Los hechos y personajes del texto lucaniano constituyen las múltiples manifestaciones de esta visión de la historia de Roma como una *discors machina* que ha trastocado el sistema tradicional de valores³. En este contexto histórico-político se desdibuja grotescamente el significado de los pilares clásicos del pensamiento romano. De un modo general, la *uirtus* como *performance* de hazañas gloriosas para el bien de la patria, de la familia y de los dioses se ve distorsionada por las ambiciones personales de César y Pompeyo y por el carácter fratricida de la lucha. En consecuencia, el *Bellum Ciuile* desplaza los tópicos propios de la épica para centrarse en actos e individuos que revelan esa alteración (V. B. GORMAN 2001: 265 y 271). La guerra civil no puede generar, pues, héroes ni acciones en el sentido convencional ya que contamina por igual a las dos facciones en pugna. La inscripción lucaniana del discurso histórico en una epopeya provoca una redefinición de categorías estéticas que implica, más allá del plano axiológico, una desestabilización de los supuestos propios del *epos* heroico. El episodio de Marsella en el libro 3 presenta el primer despliegue de la *uirtus* guerrera en el texto y exhibe, de manera emblemática, tal desestabilización.

¹ La épica histórica contaba ya con una sólida tradición en la época de Lucano. Cf. al respecto, R. HÄUSSLER (1976; 1978). En la literatura romana Nevio había dedicado una epopeya a la primera guerra púnica y Enio había comenzado sus *Anales* con la caída de Troya, tema que luego extiende hasta la historia más reciente. Como sabemos, Ovidio ampliará esa táctica en sus *Metamorfosis*, que empiezan con la creación del universo y culminan con el catasterismo de Julio César.

² Cf. *B.C.* 1, 84-86. Respecto de la conciencia histórica de la ruina en Lucano, cf. C. SALEMME (2002).

³ Cf. *B.C.* 1, 79-80: *...totaque discors / machina diuulsi turbabit foedera mundi*. Para el texto latino seguimos la edición de A. BOURGERY (1976⁵) para la C.U.F., Paris, Les Belles Lettres.



Tras la entrada de César en Roma y después de la extensa enumeración de los aliados de Pompeyo, Lucano narra el asedio de Marsella en sus dos etapas de enfrentamiento terrestre (453-508) y batalla naval (509-762). Si bien el episodio responde, superficialmente, a los cánones tradicionales del código épico, ciertos rasgos del mismo dejan al descubierto un desvío respecto de dicho código. A través de un análisis estilístico-poético identificaremos los principales ejes de ese desvío. Más exactamente, explicitaremos algunos aspectos específicos del registro épico en el cual Lucano presenta la guerra civil en Roma. Para ello, partiremos de la noción de ‘genericidad’, entendida como una ‘función textual’ (J. M. SCHAEFFER 1986: 197) que consiste en la absorción y transformación por parte de un autor de los textos que integran la tradición en la que se inserta⁴. Si el género es una categoría resultante de una clasificación externa y retrospectiva — asociada sobre todo a la idea de recepción —, la genericidad es, por el contrario, una propiedad interna de los textos, un “factor productivo de la constitución de la textualidad” que da lugar a diversos procesos (J. M. SCHAEFFER 1986: 199)⁵. Desde esta perspectiva, mostraremos cómo algunas imágenes y tópicos de amplio alcance simbólico-reflexivo permiten desentrañar, en este episodio del *Bellum Ciuile*, los elementos clave de una nueva poética del *epos*.

La modificación genérica se vincula estrechamente con una deformación del discurso histórico en el que se inscribe el relato. Así como, desde el punto de vista literario, Lucano confronta a Virgilio —entendido como una sinécdoque de la tradición épica—, del mismo modo, desde el punto de vista histórico confronta también a sus antecedentes —en particular a César—. La crítica ha probado al respecto que la versión lucaniana del asedio de Marsella altera los hechos que han transmitido los historiadores (I. OPELT 1957: 435 y ss.; R. P. OLIVER 1972: 326-9). Más allá de la aparente insignificancia del episodio⁶ y de la escasa importancia que le atribuyó el conjunto de las fuentes⁷, lo cierto es que el pasaje de Lucano es de una extensión y densidad significativas. Desde una óptica macrotextual, la distorsión lucaniana opera según una doble dinámica de *amplificación* y *condensación* (G. GENETTE 1982: 279 y ss.; 306 y ss.). Por un lado, el poeta expande su tratamiento del tema mediante la inserción de la profanación ficticia del bosque por los cesarianos (3, 399-452) (O. C. PHILLIPS 1988: 97-103); por otro, paradójicamente, al eliminar los bloques

⁴ El concepto de tradición, entendido ya sea como capital de memoria o factor de continuidad de temas y contenidos, ya sea como indicio de pertenencia, solo existe movilizado por los textos. Al seleccionar sus modelos y respetar ciertas reglas de producción, cada texto instituye y designa la tradición con la cual pretende emparentarse. Cf. A. DEREMETZ (2000: 147).

⁵ G. GENETTE (1982: 7-16) incluye a la genericidad en la categoría más amplia de la architextualidad, junto con los tipos de discurso y los modos de enunciación. En tanto fenómeno architextual la genericidad se manifiesta habitualmente, para este autor, en tres niveles: intertextual, metatextual e hipertextual.

⁶ B.C. 3, 336-338; 453-455.

⁷ D. Casio 41.19; 41.25; Floro 2.13.23; Apiano B.C. 2.47; Plutarco *Caes.* 16; Suet. *Jul.* 34.2; César B.C. 1.33.4; 1.34.5; 1.56.8; 2.1-16; Livio (*periocha* libro 110).



narrativos correspondientes a la campaña de España⁸, comprime la narración y la reduce a *una* sola batalla naval, a *una* sola negociación y a *un* solo asedio⁹. Esos eventos comprimidos — especialmente la batalla naval— son ampliados, a su vez, por medio de largas secuencias de material inventado y de escenas de horror cuya veracidad histórica nadie defendería¹⁰.

Ahora bien, en la medida en que involucra procesos textuales como la amplificación y la condensación, la deformación en el plano histórico conlleva una subversión de orden genérico. El marco general de la misma es el tipo de guerra que se relata y su contexto narrativo. El episodio no solo se desvía de la tradición al carecer del componente mítico, sino que expone un conflicto interétnico, al menos en cuanto a sus implicancias simbólicas. En efecto, a pesar de que se enfrenten dos pueblos distintos (griegos¹¹ y romanos), sabemos que la batalla forma parte del contexto extendido de una guerra fratricida, lo cual, como señala R. SKLENÁŘ (2003: 23), subsume un relato épico individual en un escenario anti-épico más amplio. Además, ciertas ambigüedades en la trama del texto distorsionan el aparente cumplimiento de la distinción étnica entre los combatientes. En primer lugar, al presentarse como exiliados de una ciudad incendiada (*patriae a primis sedibus exul / et post translatae exustae Phocidos arces* 339-40) y como un pueblo que se ha instalado en una costa extranjera (*alieno in litore* 341) los focenses se ubican en la misma posición que los troyanos de la *Eneida*. En este sentido los habitantes de Marsella funcionan como un paradigma de Roma dado que su ciudad ha sido fundada, al igual que ella, por exiliados del este cuya *fides* evoca la *pietas* de Eneas (*inlustrat quos sola fides* 342). Los planos se confunden a tal punto que el lector no logra saber con certeza si el enemigo es griego, troyano o romano, razón por la cual podría deducirse que los romanos se están destruyendo a sí mismos, es decir, que ambos bandos están representados por ambos bandos (J. MASTERS 1992: 40-41). En segundo lugar, los focenses demuestran plena conciencia de las conductas marciales porque están dispuestos a participar en una hazaña que respete las reglas de la épica guerrera, pero no se plegarán a una lucha donde la *discordia* torna funestas a las formaciones en pugna, según puede observarse en su petición de paz a César:

B.C. 3, 307-315:

⁸ César, *B.C.* 1, 37-55 y 1, 59-87.

⁹ Cf. César, *B.C.* 1, 56-58 (primera batalla naval; derrota de los habitantes de Marsella); *B.C.* 2, 5-7 (segunda batalla naval; nueva derrota de los habitantes de Marsella).

¹⁰ Solo la escena de los gemelos focenses (3, 603-634) proviene de una anécdota histórica, la del soldado romano Acilio, según refieren Suet. *Jul.* 68, 4, Val. Max. 3, 2, 22 y Plut. *Caes.* 16. Al respecto, cf. P. ESPOSITO (1988: 97-103). En cuanto al modelo literario del relato, cf. Virg. *En.* 10, 390 y ss. (masacre de los gemelos Laris y Timbro por parte de Palante).

¹¹ Lucano explota la confusión entre la Fócide, en Grecia, y Focea, en Asia Menor, de donde procedían, en realidad, los focenses de Marsella. Sobre esa confusión, cf. Séneca *Ad Helv.* 7, 8.



*'Semper in externis populos communia uestro
Massiliam bellis testatur fata tulisse,
comprensa est Latiis quaecumque annalibus aetas.
Et nunc, ignoto si quos petis orbe triumphos, 310
accipe deuotas externa in proelia dextras.
At, si funestas acies, si dira paratis
proelia discordes, lacrimas ciuilibus armis
secretumque damus, tractentur uulnera nulla
sacra manu. (...)* 315

‘Que Marsella compartió siempre los destinos de vuestro pueblo en las guerras exteriores lo atestigua cualquier época comprendida en los anales del Lacio. También ahora, si buscas algún triunfo en una zona desconocida del orbe, aquí tienes a tu servicio nuestras diestras para guerras contra extranjeros. En cambio, si estáis preparando en plena discordia funestas formaciones y siniestros combates, ofrecemos lágrimas por las guerras civiles y nos mantenemos al margen. Que no hurgue mano alguna las heridas execrables. (...)

Como extranjeros, para ellos sería *fas* enfrentar a los romanos. Sin embargo, si la guerra civil es, como ya subraya el proemio, un *commune nefas* (1, 6), tomar parte en esos *dira proelia* (312-313) violaría la premisa épica más básica de *externa proelia* (311). Estos elementos que enmarcan el relato desencadenan una serie de distorsiones que profundizan esta primera alteración de los supuestos genéricos. El episodio de la deforestación (399-452) y la multiplicación de escenarios de horror en los que domina la imagen de mutilación corporal (3, 570-582; 585-591; 603-631; 635-646; 652-669; 710-751; 758-762) constituyen, como veremos, dos lugares clave para el rastreo de tales transformaciones.

La profanación del bosque se instaura como el primer trastrocamiento de los cánones heroicos a partir de la sustitución del tópico épico del *locus amoenus* por un *locus horridus*¹². Los rasgos que componen tradicionalmente este tipo de paisaje aparecen en el texto lucaniano pero bajo un signo contrario. Se trata, pues, de un espacio oscuro y tenebroso (*obscurum cingens conexis aera ramis/ et gelidas alte summotis solibus umbras* 400-401), poblado de árboles purificados con sangre humana (*omnisque humanis lustrata cruoribus arbor* 405) y de fuentes negras rodeadas por estatuas amorfas de dioses plasmadas sobre troncos cortados (...*Tunc plurima nigris/ fontibus unda cadit, simulacraque maesta deorum/ arte carent caesisque extant informia truncis.* 411-413). La modificación programática de este *topos* abarca el tema del abatimiento de un bosque, que en la tradición de Homero (*Il.* 23, 114-122), Enio (*Ann. fr.* 175-9 Skutsch) y Virgilio (*En.* 6, 180-182) se

¹² Como señala S. HINDS (1987: 36), esta clase de descripciones integra, a partir de ciertos elementos codificados, una tradición literaria de paisajes estereotipados ya presente en Grecia desde las épocas más tempranas. Las *Metamorfosis* de Ovidio, en particular los libros 3, 4 y 5, constituyen una instancia importante en lo que hace al establecimiento de este estereotipo. Para un acercamiento general al tópico, cf. G. SCHÖNBECK (1962).



vincula con la recolección de madera para la construcción de piras funerarias¹³. Por el contrario, Lucano se aparta de dicha tradición ya que en este episodio la madera será usada para la edificación de un baluarte (381 y ss.) en el marco de un *horror* que alude, reflexivamente, a la misma guerra civil¹⁴. En efecto, los *diris altaribus* (404) de este bosque sagrado remiten, a través del adjetivo, a los *dira proelia* (312-3) en que los focenses, como vimos, se niegan a participar. Asimismo, ciertas imágenes recurrentes se instauran como matrices simbólicas del relato. Por un lado, la indefinición en la forma de las estatuas (*simulacraque.../informia* 412-413) refiere a la guerra civil como lugar de lo *informis* en la visión lucaniana de la historia, según la cual la contienda entre conciudadanos y familiares implica una confusión de categorías que borra todo límite entre sus protagonistas¹⁵; por otro, la insistencia en el campo léxico del corte y la caída¹⁶ anticipa el horror posterior en la medida en que el abatimiento sacrilego de árboles anuncia la mutilación y caída de los cuerpos de los soldados durante la batalla¹⁷. Las implicancias metapoéticas de esa trama léxico-temática profundizan, a su vez, la subversión de los tópicos mencionados. La secuencia que abre el relato de la profanación (*lucus erat longo numquam uiolatus ab aeuo* 399) retoma, pues, a partir de un juego verbal, la fórmula característica de la presentación de un *locus amoenus* (*locus est*)¹⁸. El sintagma *hanc...siluam* (*Hanc iubet inmisso siluam procumbere ferro*; 426) que cierra la descripción evoca también los rasgos convencionales del tópico. Sin embargo, lejos de sus resonancias tradicionales en esta clase de escenas, el término *silua* reaparece a lo largo de estos versos en contextos que lo asocian con la idea de subversión, caída y corte¹⁹. Si, como observa J. MASTERS (1992: 27), entre sus diversas acepciones *silua* tiene el significado metafórico de ‘material’ o ‘tema’, podría leerse esta imagen como parte de la resignificación genérica que propone el poema, es decir, como un

¹³ Cf. también Silius 10, 527 y ss. (piras funerarias después de Cannas) y Estacio, *Theb.* 6, 90 y ss. (pira expiatoria). Sobre el *topos* en general, cf. G. WILLIAMS (1968: 263 y ss.).

¹⁴ Respecto de la insistencia en el campo léxico del temor en sus diversos matices a lo largo de este episodio de profanación, cf. *B.C.* 3, 407, 411, 416, 417, 424, 425, 429 y 438. Sobre los alcances de dicho campo léxico en la épica virgiliana, cf. J. DION (1993: 17-63 y 343-367).

¹⁵ Como señala S. BARTSCH (1997: 17-18) respecto de la transgresión de límites en el *Bellum Ciuile*, “microcosm and macrocosm reflect the dissolution of all normative limits (...) Somatic, natural, political, and legal: the demarcations that make things what they are are clearly under siege in the *Civil War*”. Respecto del adjetivo *informis* como parte del “Boundary Vocabulary” que atraviesa el *Bellum Ciuile* cf. R.F. NEWBOLD (1979). Para la idea de mezcla en este episodio, cf. *B.C.* 3, 354, 518, 540, 569, 577, 609, 658, 758.

¹⁶ *B.C.* 3, 395, 412, 413, 419, 426, 434, 436, 440, 445, 450, 462, 478, 485, 512, 546, 568, 572, 591, 597, 612, 616, 617, 620, 629, 638, 639, 668, 673, 686, 712, 725, 729, 731.

¹⁷ Respecto del uso de *truncus* para designar los cuerpos ultrajados de los soldados, cf. *B.C.* 3, 615, 642, 669 y 760. En cuanto al verbo *procumbere* en el contexto de caídas de árboles y cuerpos, cf. *B.C.* 3, 419, 426, 440, 512 y *B.C.* 3, 616, 725 respectivamente.

¹⁸ *Enio An.* 20 Sk., Virg. *En.* 4, 481-2 y *Ov. Met.* 8, 788-9. Al respecto, cf. S. HINDS (1987: 36 y ss.). Para la asociación *lucus/locus*, cf. *Ov. Am.* 3, 13, 7-8, *Ov. Met.* 15, 791 y *TLL* 7, 2, 1754, 36-7.

¹⁹ 3, 413: *caesis...truncis*; 3, 426: *iubet...siluam procumbere ferro*; 3, 434: *ausus...ferro proscindere quercum*; 3, 436: *subuertere siluam*; 3, 441: *procumbunt...impellitur / siluaque Dodones*; 445: *silua cadens*; 3, 450: *caesi nemoris*.



exponente diegético del proceso por el cual Lucano ‘recorta’ y ‘subvierte’ la tradición a través de un trabajo de selección y reelaboración según el cual ese ‘material’ heredado es usado para la construcción de una nueva estructura (o poema). Desde el punto de vista reflexivo, la acción desplegada en el plano temático resulta así equivalente al tratamiento lucaniano del material de sus predecesores, cuyos fragmentos se iluminan de nuevos alcances al ser distribuidos en contextos que redefinen los parámetros clásicos del género. Más exactamente, a través de la red de connotaciones que establece la paronomasia *lucus /locus* el *topos* se autoproclama simbólicamente para explicitar la praxis poética de Lucano.

Ahora bien, las imágenes de ‘corte’ y ‘caída’ que atraviesan la deforestación de este bosque anticipan, como dijimos, las acciones posteriores de la batalla naval (509-762)²⁰. La violencia que conlleva el abatimiento de los árboles a golpes de hacha se corresponde, pues, con la caída y desgarramiento de los cuerpos durante el enfrentamiento en el mar. Del mismo modo, las imágenes de mutilación corporal que impregnan esta sección del relato adquieren valencias reflexivas en lo que respecta a una nueva concepción de la épica a partir de la distorsión de sus códigos tradicionales. Sabemos que la extensa sucesión de escenas grotescas que multiplican el horror de la guerra no tiene precedentes en la descripción de una batalla épica. Si bien en la tradición del género la exposición del cuerpo en la lucha responde a convenciones no ajenas a la exageración, lo cierto es que los contextos míticos en los que se insertan esas descripciones permiten redimensionar los hechos y albergar tales exageraciones que resultarían poco creíbles de ser tomadas literalmente²¹. Por el contrario, Lucano profundiza esos excesos y al situarlos en el marco de un evento histórico construye un universo épico inverosímil e inédito que amplía el horror de la guerra civil en su aspecto de desintegración somática (R. SKLENÁŘ 2003: 21), como lo muestran, entre otros, los versos 635-646:

B.C. 3, 635-646:

Ferrea dum puppi rapidos manus inserit uncos, 635
adfixit Lycidan. Mersus foret ille profundo,
sed prohibent socii suspensaque crura retentant.
Scinditur auulsus, nec sicut uulnere sanguis
emicuit: lentus ruptis cadit undique uenis,
discursusque animae diuersa in membra meantis 640
interceptus aquis. Nullius uita perempti
est tanta dimissa uia. Pars ultima trunci
tradidit in letum uacuos uitalibus artus;
at tumidus qua pulmo iacet, qua uiscera feruent,

²⁰ Respecto de los antecedentes de este relato, cf. J. MASTERS (1992: 11-20).

²¹ Cf. Virg. *En.*, 8, 675-728; 689-95.



*haeserunt ibi fata diu luctataque multum
hac cum parte uiri uix omnia membra tulerunt.*

645

Una mano de hierro al trabar en la popa sus garfios encorvados enganchó a Lícides. Se hubiera hundido en las profundidades pero lo impiden sus compañeros y sujetan sus piernas colgantes. Dislocado, queda partido en dos y la sangre no brotó lenta, como de una herida: rotas las venas, cae de todas partes y la corriente vital que fluye hacia sus miembros desgarrados queda interrumpida por las aguas. Nunca la vida de un mortal escapó por camino tan ancho. La parte inferior del tronco entregó a la muerte unos miembros carentes de órganos vitales; pero donde se asienta el inflado pulmón, donde hierven las vísceras, allí los hados se mantuvieron largo tiempo y, tras mucho luchar con esta parte del cuerpo, a duras penas se llevaron todos los miembros.

Los protagonistas de la contienda ya no son los combatientes como sujetos activos de sus proezas heroicas, sino sus cuerpos, destrozados en nombre de una *uirtus* colectiva²² y presentados a través de una acumulación de imágenes de desmembramiento (*scinditur* 638, *auulsus* 638, *ruptis* 639, *pars trunci* 642, *parte uiri* 646). El colapso que se produce a nivel biológico al exhibir la *uirtus* guerrera reducida a cuerpos que funcionan como meros instrumentos de batalla subraya el anonimato anti-heroico de esta lucha en la cual la ausencia de agentividad humana marca una distancia respecto de la tradición épico-guerrera. En efecto, si ésta hace hincapié en las acciones de héroes ilustres y específicos, la narración lucaniana, inversamente, al convertir a las masas y a los personajes menores en entidades importantes del contexto bélico se desvincula de las implicancias narrativas del módulo homérico-virgiliano de la *aristeia*. En este sentido, la pérdida de los miembros corporales remite a la pérdida de identidad no solo en lo que hace a la dinámica fratricida, sino también en lo que respecta a la identidad del *ethos* genérico en el que se inscribe el relato. Por un lado, la historia *discors* es escrita a partir de las vicisitudes del cuerpo; por otro, el discurso épico que en la teoría literaria clásica es definido mediante la metáfora de un cuerpo único y bien articulado, resulta deliberadamente fragmentado por Lucano como respuesta a una realidad político-institucional que excede los modos convencionales de representación (A. J. BOYLE 1993: 147).

Conclusiones

El episodio de Marsella constituye, según hemos constatado, una de las formas que asume tal respuesta. La desestabilización que provoca la transposición del discurso histórico al marco genérico de una epopeya y la consecuente deconstrucción de la categoría heroico-mitológica

²² Cf. B.C. 3, 687-690: *Hic recipit fluctus, extinguat ut aequora flammis/Hi ne mergantur, tabulis ardentibus haerent./Mille modos inter leti mors una timori est,/qua coepere mori. Nec cessat naufraga uirtus.;* B.C. 3, 701-708: *Hic ubi compressum penitus deduxerat hostem,/uictor et incolumis summas remeabat in undas./Sed se per uacuos credit dum surgere fluctus,/pupibus occurrit tandemque sub aequore mansit./Hi super hostiles iecerunt brachia remos/et ratiuum tenuere fugam. Non perdere letum maxima cura fuit; multus sua uulnera puppi/adfixit moriens et rostris abstulit ictus.* Ver también B.C. 3, 461-464; 469-473; 474-5; 484-5.



dominante dejan al descubierto los mecanismos de la genericidad lucaniana. La lectura del relato a la luz de su contexto literario muestra en filigrana la trama de la clase textual con la cual se emparenta y permite identificar qué tipo de relaciones se establecen con dicha trama. Las distorsiones respecto de la épica guerrera se vinculan con un desplazamiento cuyo correlato es la focalización de armas, heridas y cuerpos, en el plano diegético, y la puesta en acto de una retórica de la inversión y el exceso en el plano estilístico. Desde esta óptica, el episodio de la profanación del bosque y las escenas de mutilación física a lo largo de la batalla funcionan como tópicos reflexivos del texto. Ambos exhiben, pues, las marcas de una transformación temático-ideológica que deriva en una nueva poética del *epos*. La manipulación del registro heroico y la inclusión de la historiografía como elemento determinante y no simplemente como marco narrativo colateral (P. ESPOSITO 1988: 124) confluyen en la narración de las consecuencias de una serie de eventos que han trastocado simultáneamente los sistemas axiológico y genérico.

Bibliografía:

- BARTSCH, S. (1997) *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge, Mass. & London, Harvard University Press.
- BOYLE, A. J. (1993) *Roman Epic*, London.
- CONTE, G. B. (1988) *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino, Quattro Venti.
- DEREMETZ, A. (2000) "Enée aède. Tradition auctoriale et (re)foundation d'un genre", en *L'Histoire littéraire immanente dans la poésie latine. Entretiens sur l'Antiquité Classique. Fondation Hardt*, Vandoeuvres-Genève, pp. 143-177.
- DION, J. (1993) *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- ESPOSITO, P. (1988) *Il racconto della strage. Le battaglie nella Pharsalia*, Napoli.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GORMAN, V. B. (2001) "Lucan's Epic *Aristeia* and the Hero of the *Bellum Ciuile*", *C.J.*, 96, pp. 263-290.
- HARDIE, PH. (1993) *The Epic Successors of Virgile: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- HÄUSSLER, R. (1976, 1978) *Das historische Epos der Griechen und Römer*, voll. 2, Heidelberg.



- HINDS, S. (1987) *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge.
- HUNINK, V. (1992) *M. Annaeus Lucanus Bellum Ciuile. Book III. A Commentary*, Amsterdam.
- MASTERS, J. (1992) *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Ciuile*, Cambridge.
- NEWBOLD, R. F. (1979) "Bodies and Boundaries in Late Antiquity", *Arethusa*, 12, pp. 93-114.
- OLIVER, R. P. (1972) "Lucan's naval battle", en *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, pp. 323-334.
- OPELT, I. (1957) "Die Seeschlacht vor Massilia bei Lucan", *Hermes* 85, pp. 435-445.
- PHILLIPS, O.C. (1968) "Lucan's grove", *CPh* 63, pp. 296-300.
- SALEMME, C. (2002) *Lucano, la storia verso la rovina*, Napoli.
- SHACKLETON BAYLEY, D.R. (ed.). 1988 *M. Annaei Lucani de Bello Ciuili*, Stuttgart, Teubner.
- SCHAEFFER, J.-M. (1986) "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", en *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 179-205.
- SCHÖNBECK, G. (1962) *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss., Heidelberg.
- SKLENÁŘ, R. (2003) *The Taste for Nothingness: A Study of Virtus and Related Themes in Lucan's Bellum Civile*, University of Michigan Press.
- WILLIAMS, G. (1968) *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.



Ritmos monstruosos en *Aeneis*, III¹

João Batista Toledo Prado²

UNESP-FCL-Câmpus Araraquara-SP-BRASIL

Epígrafes:

Que, se o facundo Ulisses escapou
De ser na Ogígia Ilha eterno escravo,
E, se Antenor os seios penetrou
Ilíricos e a fonte de Timavo,
E, se o piadoso Enéias navegou
De **Cila** e de **Caríbdis** o mar bravo,
Os vossos, mores cousas atentando,
Novos mundos ao mundo irão mostrando.
(CAMÕES, *Lusíadas*, II, 45. 1982)

El hexámetro fue un recurso mnemotécnico notable, aunque sea sólo por ser tan incómodo y diferente del lenguaje coloquial de cualquier audiencia, incluso aquí la de Homero.
(BRODSKY: 1987, p. 126-7)

El arte figurativo y literario de la Antigüedad grecolatina es, en parte, monstruoso, pues la opción que se hizo por el orden, las leyes, la medida correcta, lo bello, justo y verdadero abre inmediatamente un espacio de antítesis a lo disforme, desproporcionado, desmedido, corrompido y violento (LASCAULT: 2009, p. 10). Sin embargo, es difícil definir lo que es un monstruo, pero cuando se trata de su papel en la narrativa épica, se desprende claramente que él resulta de la necesidad de ampliar al héroe, que tiene entre sus funciones generales la de superar una dificultad, a menudo encarnada en la figura del monstruo que debe ser derrotado, por lo que es aún más heroico el héroe cuanto más terrible es el monstruo que hay que afrontar. Esta función hoy en día está clara, y teorías clásicas como las de Vladimir Propp³ son suficientes para abordar la cuestión desde un punto de vista narrativo. Esto no llega a definir, sin embargo, lo que es un monstruo. Especialmente en la Antigüedad Clásica se puede discernir por lo menos dos clases de monstruos: la primera es de los que son, en general, frutos de crímenes que llevaron a la metamorfosis, categoría en la cual la transformación en monstruo es una especie de castigo o expiación por el

¹ El autor desea agradecer el apoyo recibido de la FUNDUNESP, sin el cual no habría sido posible presentar esta ponencia al **Primer Congreso Internacional sobre la Épica**, en Mendoza - Argentina. Las traducciones al español de las citas de este texto fueron hechas por el autor, a menos que se indique lo contrario.

² Profesor e investigador en Lengua y Literatura Latinas, Departamento de Lingüística, FCL-UNESP-Araraquara-SP. Email: jbtp Prado@fclar.unesp.br. Socio de la SBEC y miembro los Grupos Académicos-CNPq siguientes: “**Linceu**: Visões da Antiguidade Clássica” (FCL-UNESP-CAR); **Proaera** - Programa de Altos Estudos em Representações da Antiguidade (UFRJ-RJ); “**Verve**: *Verbum Vertere* - Estudos de Poética, Tradução e História da Tradução de Textos Latinos e Gregos” (FFLCH-USP-SP).

³ Como lo hace, por supuesto, en la *Morfología del Cuento* (1984), sino también en *Las Raíces Históricas del Cuento* (2002), sobre todo en el capítulo “VII - En el río de fuego” (2002, p. 259-342), con consideraciones sobre la morfología y función del dragón, figura emblemática de las historias de monstruos, y también acerca de monstruos míticos de las honduras, como Cérbero (2002, p. 322-4).



delito cometido, y que por eso, en algunas circunstancias, es capaz de despertar la compasión; la segunda clase corresponde a personificaciones de fuerzas destructivas de la naturaleza, por lo general vinculados a los accidentes del paisaje y a los riesgos que ofrece el terreno. Los monstruos tratados en este texto contienen características de ambos tipos y encarnan la terrible categoría de los monstruos “naturales”, es decir, aquellos que incorporan las fuerzas destructivas insuplantables e incontrolables de la naturaleza.

Un espacio misterioso, infinito e incontrolable para las antiguas poblaciones era aquello de los mares y océanos, que estaban habitados por monstruos terroríficos, ansiosos de barcos y hombres.

Es cierto que los monstruos del mar reflejan el temor de una extensión que se creía interminable, pero que el tiempo y la cultura ya trataron de limitar. Hoy sabemos, sin embargo, que el miedo de lo desconocido se aleja solamente para un más allá, que es tal vez, para el hombre moderno, la interminable extensión del espacio exterior o el profundo abismo del mar del tiempo. En cualquier caso, los monstruos de la Antigüedad habitan en las regiones conocidas o desconocidas, pero siempre más allá del espacio común. Y ninguna de estas regiones es más inaccesible, incluso en la actualidad, que aquella de los reinos marinos.

Los monstruos tratados aquí son lo que se podría llamar una *pareja cooperativa*: al igual que algunos animales cuyo comportamiento es estudiado por la zoología moderna (véase, por ejemplo Boyd, Wanless y CAMPHUYSEN: 2006), también Escila y Caribdis son un pareja de monstruos oportunistas, que voluntariamente (o no) colaboraban para que se hundieran los barcos y así pudieran tragar a sus presas naufragadas. Esos monstruos hacen parte de algunas de las historias de Eneas, cuando él cuenta los eventos finales de la guerra de Troya y todo lo que sobrevino después. Tales aventuras conforman un mosaico de hechos y referencias que aparecen en el poema fundador del pueblo romano: la *Eneida*.

La epopeya de Eneas fue escrita por completo en hexámetros dactílicos, un tipo de verso que el testimonio de los antiguos poetas y gramáticos atestigua que se basó – como de hecho lo hizo casi todo tipo de métrica conocida de la poesía clásica griega y latina – no en el número de sílabas poéticas, como generalmente ocurre en la poesía de la mayoría de las lenguas europeas modernas, sino en un arreglo predeterminado de secuencias de cantidad silábica, determinadas por la naturaleza breve (□) o larga (◻) de la vocal que anima a cada sílaba de la lengua de comunicación ordinaria, ya que esta característica prosódica del sistema lingüístico del griego y del latín usuales fue aprovechado en la constitución de los sistemas poéticos de esas lenguas y actúa como su base.



Por lo tanto, el *hexámetro*, llamado *dactílico*, idealmente consistirá en un conjunto de seis dactilos (□ □ □), pero puede ser compuesto, sin embargo, también por espondeos (□ □), al menos en las primeras cuatro unidades del verso (llamadas *pies*) e incluso por troqueos (□ □) en el último pie, ya que la última sílaba de cada verso en latín siempre sufre una neutralización (¨) prosódica, es decir, que puede ser realizada por la palabra cuya sílaba final sea breve o larga. Esto produce una matriz rítmico-prosódica, representada por el conocido esquema gráfico del hexámetro y del pentámetro. Además, se deben computar ahí también otros factores de naturaleza supra-segmental, como: a) un hablante de latín oía la cantidad larga como si fuera dos veces la cantidad breve, y es así que se pueden conmutar dos breves por una larga en los primeros cuatro pies, haciendo espondeos; b) existe también un relieve prosódico llamado *ictus* (“golpe”), que destaca la primera sílaba larga de cada pie; c) el verso recibe una cesura (¨), que es también un relieve producido cada vez que un pie métrico se realiza con dos partes de palabras que lo cortan en dos mitades iguales; eso en general reparte y define dos partes del verso, llamadas hemistiquios; d) en el hexámetro, la cesura ideal cae después de cinco mitades de pies, lo que se llama cesura *pentémímera* o *semiquinaria*; e) en lugar de la semiquinaria se pueden practicar otras dos cesuras, que en general se usan juntas, una después de tres mitades de pies, llamada *tritemímera* o *semiteminaria*, y otra después del séptimo medio pie, conocida como *heptémímera* o *semiseptenaria*; f) el hexámetro también admite cesuras secundarias (¨), que serán accionadas y computadas solamente si hay algún recurso, en cualquier nivel de análisis, emparejado con una o más de ellas; g) cuando una cesura no divide el pie en dos partes isócronas, generando dos segmentos de tiempos diferentes, a esto se llama *cesura femenina* (¨ ◦); h) cuando una consonante final se vincula con la vocal de la palabra siguiente, hay un sandhi (◡); i) cuando una palabra termina en vocal, aunque seguida de -m, y la palabra siguiente empieza con vocal, aunque precedida por h-, ocurre una sinalefa (◡), y la cantidad que resulta de esta reunión es siempre igual a aquella de la segunda vocal, es decir, los dos fonemas vocálicos son calculados con un solo y mismo valor prosódico.

Cuando se atribuyen a un verso todas estas características, señalándolos por medio de los signos gráficos que los describen, como se puede hacer en el caso del episodio de Escila y Caribdis narrado por Heleno al héroe Eneas (*Eneida* III.420-32), se obtiene algo como esto:

III.420 dēxtrūm | Scy̅llā ◦lā|tūs,” la⁻e|uum ◡ implā|cātā ◦Chā|r̅ybdīs
ōbsīdēt|t.ātque ◡ |mō” bārā|thrī’ tēr | gūrgītē | uāstōs
sōrbēt. |n. ābrūp|tūm” flūc|tūs’ rūr|sūsquē ◦sū|b. a⁻urās
ērīgī|t. āltēr|nōs,” ēt | sīdērā | uērbērā|t. ūndā.
āt’ Scy̅l|lām’ ca⁻e|cīs” cōhī|bēt’ spē|lūncā ◦lā|tēbris
III.425 ōra ◡ ēx|sērtān|tem ◡ ēt” nā|uīs’ ◡ īn | sāxā ◦trā|hēntēm.
prīma ◡ hōmī|nīs’ fācī|ēs” ēt | pūlchrō | pēctōrē | uīrgō
pūbē ◦tē|nūs,” pōs|trēma ◡ īm|mānī | cōrpōrē | pīstrīx



dēlphī|nūm' cau|dās'' ütē|rō' cōm|mīssā ◦ lū|pōrūm.
praestāt | Trīnācrī|ī'' mē|tās' lūs|trārē ◦ Pā|chŷnī
III.430 cēsān|tēm,' lōn|gōs'' ēt | cīrcūm|flēctērē | cūrsūs,
quām' sēmē|l' infōr|mēm'' uās|tō' uī|dīssē ◦ sū|b' āntrō
Scŷllam' ēt | caerūlē|īs'' cānī|būs' rēsō|nāntiā | sākā.⁴

En estos versos se encuentra un uso eficaz del plano de la expresión para plasmar y hacer como que concretos ciertos datos del contenido, que, en esto caso, ha sido vertido por frases en latín; a esta característica modernamente se llama *semi-símbolo*⁵.

Por lo tanto, las dos posiciones contrarias y opuestas de las masas de escollos, encarnadas en las figuras monstruosas de Escila y Caribdis, se caracteriza por un paralelismo de frases tal que coloca el sintagma de Escila en el primer hemistiquio del verso 420, en oposición al de Caribdis, y cada uno empieza con un adjetivo de referencia espacial (*dextrum... laeuum*), dispuestos en posición contraria y reflejada desde el punto de vista de la línea del verso. Al mismo tiempo, el famoso hambre insaciable de Caribdis empieza a manifestarse a través de la sinalefa, que taja el valor prosódico de la última sílaba de *laeuum* y la fusiona con la primera de *implacata*. Cabe señalar que cuando hay cesura pentemímera o semiquinaria, el verso se equilibra en dos hemistiquios y, en general, otras cesuras no están activas, excepto por posibles cesuras secundarias, las cuales ayudarán a destacar porciones mediales de la línea, formando sobre-sintagmas provisionalmente producidos por el factor rítmico del verso. En el verso 420, no hay cesura secundaria, sino más bien dos breves sugerencias de cesuras femininas entre *Scylla* y *latus*, por un lado, e *implacata* y *Charybdis*, por otro. Dado que el pie se divide de manera desigual, este tipo de cesura es considerado como imperfecto o más bien un defecto métrico que debe ser evitado. Sin embargo, si por un lado, ellas no están activas, funcionando como leve sugerencia de una posibilidad expresiva, por otro lado, se encuentran en el pie en que surgen los monstruos: entre *Scylla* y *latus* y entre *implacata* y *Charybdis*. Esta característica parece poner de relieve y materializar su deformidad, rasgo ya manifiesto, por otra parte, en la secuencia consecutiva de tres sílabas largas al principio del verso, y por otras cinco después del tercer pie. Además, llama también la atención la gama de

⁴ Una traducción de este pasaje en decasílabos portugueses, similares a los que se leen en Camões, podría estar bien acomodada, por ejemplo, así: “(3.420) Cila o lado direito ocupa, e, à esquerda,/ Caribdis, o insaciável turbilhão/ sem fundo, por três vezes vastas ondas/ ao precipício traga e, já de volta,/ um após outro jorro sobe aos ares,/ e assim açoita a onda o céu sidéreo./ Mas uma vil caverna oculta Cila,/ e dos cegos covis lançando as goelas,/ (3.425) puxa e arrasta as naus de encontro às pedras./ Tem rosto humano: é moça, belos seios;/ da cintura p’ra baixo, enorme corpo/ cetáceo, combinando de delfins/ as caudas com um ventre todo lobos./ Melhor as três colunas do Paquino,/ (3.430) parando, contornar, fazendo círculos,/ rotas longas, que apenas uma vez/ ter visto a informe Cila no amplo antro,/ suas rochas ecoando os cães cerúleos”.

⁵ Los pasos necesarios para que un signo de comunicación habitual se convierta en un semi-símbolo – en términos poéticos, ese concepto es equivalente a un estado de conformidad entre los planos de expresión y de contenido – percibido como el estado signico del arte por excelencia, fueron descritos, por ejemplo, por Assis Silva (1995, p 65).



vocales ahí utilizadas: hay i *graeca*, diptongo, y una plástica acumulación de fonemas dentales, guturales y bilabiales /d/ /t/ k/ /p/ /b/, todos ellos explosivos, lo que sugiere, tal vez, los golpes continuos de la mar contra los arrecifes en que se esconden Escila y Caribdis. El verso 421 sigue hablando de Caribdis, que absorbe por tres veces grandes olas en su vorágine; de nuevo, la idea de la voracidad del monstruo parece manifestarse en la fusión fono-sintáctica del primer hemistiquio, gracias a un sandhi y a una sinalefa consecutivos. Después de la cesura principal hay una pequeña cesura secundaria, lo que pone de relieve el genitivo *barathri*, que abarca las nociones semánticas de abismo, honduras infernales, vientre insaciable, y, además, está situado justo en el medio del verso, como un ícono de la hendidura profunda que traga todo. En ese verso y también en el siguiente, sigue el flagelo de las aguas con una nueva acumulación de dentales, guturales y bilabiales /b/ /p/ /d/ /t/ k/ /g/. En el verso 422, se produce en el primer hemistiquio una nueva fusión de palabras, algo más suave, sin embargo, porque es el efecto de dos sandhis consecutivos (sinalefas serían el recurso más poderoso para lograr ese fin). La palabra que ocupa la misma posición de realce en el centro del verso, y sobresalida por la cesura principal y por otra secundaria, es *fluctus* (“ola”, “marea”); ese hecho no sólo la pone en paralelo exacto con *barathri*, el abismo sorbedor de olas del verso anterior, sino que también refuerza la expectativa generada por la necesidad de que el adjetivo *uastos*, que termina el verso anterior, encuentre el nombre que él determina. Nótese, sin embargo, que la andadura se convierte deliberadamente lenta, por la acumulación de tres espondeos más una sílaba larga, cuya vocal es casi siempre la -u-: hay, de hecho, siete -u- en este verso, a las cuales puede ser añadida también la -u- del enclítico *-que*, siempre pronunciada, y la del diptongo *-au-*, en un total de nueve unidades; estas vocales posteriores, altas y cerradas, dispuestas en una secuencia fuertemente marcada por las sílabas largas, de ritmo lento y pesado, parecen materializar la llanura y la profundidad percibidas en las aguas del mar, de donde las olas se destacan a intervalos regulares, alzándose hacia arriba y fuera del conjunto, que es exactamente lo que sugiere el significado de la frase: el agua absorbida en el abismo es luego lanzada en los aéreos espacios. Como resultado del posterior serenar del rebato de las aguas, el verso 423 se divide en dos hemistiquios equilibrados, cuyos puntos inicial y final presentan una leve unión por sandhi. Y otra vez las explosivas /g/ /t/ /d/ /b/ /d/ manifiestan los golpes de la marea contra las rocas. Los versos 424-8 se ocupan ahora de Escila: en 424, ella aparece y, marcando este surgimiento, la cesura principal se divide en varias sugerencias de subcortes: dos cesuras secundarias y laterales destacan todo el segmento central, con énfasis en *caecis cohibet*, y sugiere algo así como “ocúltase en las sombras”. Además, otra cesura secundaria e inactiva (porque es inusual) se insinúa poco después de la primera mitad del pie, y apunta a la posibilidad de equilibrarse con una cesura femenina, también inactiva, en el quinto pie; aunque inactivas, ellas pueden reforzar el efecto de la alta segmentación de este verso, lo que sugiere tal vez un paralelismo con la morfología compuesta y múltiple de Escila, formada por los elementos



humano, ictiológico, cetáceo y lupino. El significado de la secuencia con una doble sinalefa en el primer hemistiquio del verso 425, así como también entre *nauis* y *in*, es claramente la de generar una homología entre el sentido de la frase (estirando sus bocas de lobo, Escila arrastra los barcos contra las rocas) y su expresión en el verso. También la palabra *nauis* (barco) está subrayada por las cesuras primaria y secundaria, que la pusieron en el centro exacto del verso y rodeada por la amenaza de las mandíbulas múltiples de Escila, al principio del verso, o aquella de ser arrastrada hasta las rocas. En este verso y en el anterior no paran de sucederse los fonemas explosivos (11 en el v. 424 y 7 en el v. 425). El verso 426 comienza con la descripción física de Escila y se distingue por el equilibrio: él contiene dos hemistiquios con una cesura central, apoyada en una secundaria que pone de relieve el elemento humano del monstruo – la palabra *facies* (su cara). La secuencia de pies muestra un par de dáctilos seguido por un par de espondeos más el dáctilo obligatorio del quinto pie y un troqueo en el sexto. El único componente que molesta un poco en el conjunto es la sinalefa, pero incluso ella, porque ocurre dentro de un mismo pie, tiene un efecto más bien cohesivo y beneficioso para esta unidad de verso: es una especie de calma que precede a la tormenta, anunciada quizá por la acumulación de explosivas (ocho en total), en especial /p/ y /k/, las cuales serán ampliadas en el verso siguiente, con una frecuencia de diez fonemas de este tipo. La *tormenta* mencionada antes es la monstruosa desproporción de Escila, que está manifiesta en el verso 427, a través de una cesura tritemímera o semitemaria sin su pareja habitual, la heptemímera o semiseptenaria, hecho que sale de la línea de equilibrio del verso; ese desequilibrio se ve reforzado por la sugerencia de una cesura femenina e inactiva en el primer pie, y también por la sinalefa del tercer pie. La extensión de Escila parece sugerida por la acumulación en serie de siete sílabas largas, a las que se añaden el par de sílabas del pie final, también largas. Además, las vocales parecen alternarse en disposiciones quiásmicas y “paronomásticas”: ue-eu / oe / ai-a-i / ooe / ii. Estos desequilibrios son, por supuesto, intencionales, porque lo que se describe con estos aparatos es un monstruo. El verso 428 se extiende en cinco sílabas largas seguidas, en una materialización de las colas de delfines de Escila, y luego otras tres (un espondeo más la sílaba larga del quinto pie), que expresan la idea de la ligadura (*commissa*). La cesura primaria y la secundaria destacan las colas y el vientre, de donde ellas se proyectan, junto con las cabezas de lobos del monstruo. En el quinto pie, la cesura femenina inactiva actúa como un recordatorio de la idea de imperfección inspirada por él. De los versos 429 al 432, el rey Heleno advierte a Eneas que evite la confrontación con tales monstruos horribles y circunnavegue la costa de la Sicilia, sin intentar cruzar el Estrecho de Messina, aunque eso alargue excesivamente el camino. La cesura principal, con ayuda de las secundarias, destaca las palabras: *metas* (columnas, extremidades), el centro del v. 429, como si se tratara de su propio eje, que separa la triple roca de Estrecho, conocido por Trinácrio, del Cabo Paquino, más al sur en la región de Siracusa; además, *metas* es también el corazón de la secuencia de largas que extiende la idea de espacio, proyectándose en



lustrare (ir y venir); *longos* (largos), v. 430, adjetivo que se eleva hasta alcanzar *cursus* (caminos), al final del verso; hay ahí el número máximo de espondeos posible, es decir, nueve sílabas largas en orden continua, y así se extiende concretamente la inmensidad del camino a ser navegado; el adjetivo *uasto* (vasto), en el v. 431, también anuncia su sustantivo determinado, *antro* (cueva, gruta), al final del verso; como en el v. 429, *uasto* ocupa el centro exacto del verso y lo divide en dos mitades equilibradas; *canibus* (perros), en el v. 432 y último, vuelve a ser mencionado el monstruo Escila, con una nueva sinalefa en el primer pie; la palabra destacada, “con los perros” (*canibus*) también ocupa el centro exacto del verso, gracias a la sinalefa que unió *Scyllam* y *et*, y pone de relieve el elemento más formidable del monstruo Escila: las muchas bocas de lobo, proyectadas para atrapar a sus presas. La densidad de los fonemas explosivos va gradualmente disminuyendo del v. 429 al 432: hay nueve, nueve, cinco y siete de ellos, respectivamente, en cada uno de los versos; es, sin duda, la furia del agua que golpea los bajíos del temido Estrecho, morada de monstruos, que se está quedando atrás, en sentido figurado, en el habla de predicción que Heleno dice a Eneas.

El héroe troyano escapa así de las bestias del mar, pero termina conduciéndose a las regiones de los cíclopes, monstruos gigantes de un solo ojo, pastores de ovejas, y también caníbales. Aquél que advierte a Eneas del peligro es Aqueménides, un miembro de la armada de Ulises, que se quedó abandonado durante la rapidez de la huida, después del famoso episodio en el cual su comandante planeó emborrachar al cíclope Polifemo, y en ese estado, cegar su único ojo. Aqueménides les cuenta que ha vivido oculto en el bosque, aterrorizado todo el tiempo, con miedo de ser cazado por el vengativo Polifemo o por uno de sus hermanos cíclopes.

Sin embargo, el pasaje en el cual Virgilio encontró con más fuerza el uso de los recursos que, en otro contexto, podrían ser tal vez considerados defectos métrico-expresivos, es cuando Eneas relata el avistamiento del enorme gigante ciego de un ojo, después que Aqueménides termina de narrar su triste situación, y ya bajando para atacar a la flota troyana. Por la perfección de los recursos utilizados, especialmente en los versos 657-8, ellos van descritos a continuación:

III.655 Vīx_ ēā | fātus_ ě|rāt” sūm|mō’ cūm | mōntē ◦ uī|dēmūs
īpsum_ īn|tēr’ pęcū|dēs” uās|tā’ sē | mōlē ◦ mō|uēntēm
pāstō|rēm” Pōlŷ|phēmum_ ēt| lītōrā | nōtā ◦ pē|tētēm,
mōnstrum_ hōr|rēndum_ , īn|fōrme_ , īn|gēns” , cūī | lūmēn_ ā|dēmtūm.
trūncā ◦ mā|nūm’ pī|nūs” rēgī|t_ ēt’ uēs|tīgā | firmāt;⁶

⁶ Al igual que antes, una propuesta de traducción, de nuevo buscando inspiración en los decasilabos de Camões, podría ser esta: “(3.655) Mal acabara e no alto monte o vemos,/ movendo a vasta massa entre os rebanhos,/ e assim descendo às praias familiares/ o pastor Polifemo, horrendo monstro,/ informe e ingente e da visão privado,/ um pinho desbastado a mão governa,/ e ao mesmo tempo lhe assegura os passos”.



Por la exposición anterior, es más fácil ahora ver lo que fue subrayado por las cesuras principales y secundarias, que destacan: *summo* (cumbre), en el v. 655, palabra que ocupa la posición central y por eso actúa como un ícono de la cumbre de la montaña (*monte*); así como, en el v. 656, también *pecudes* (rebaños) y *uasta* (ancha), la determinación de *mole* (masa, volumen); la cesura realiza ahí los dos elementos móviles del paisaje, por un lado los rebaños, en medio de los cuales se mueve, de otro lado, la enorme masa corporal de Polifemo, que da las dimensiones plásticas y, podría decirse, casi cinematográficas a la perspectiva de Eneas, que distingue en la distancia el movimiento de algo inconcebiblemente grande para permitir movimiento; por último, también la secuencia *pinus regit et* (un pino lo guía y), en el v. 659, localizado exactamente en el medio del verso y, por eso, actúa como un ícono del enorme árbol que el gigante utiliza como bastón para sentir el camino.

La obra maestra del pasaje, sin embargo, es el par de versos 657-8. En el v. 657, en el cual el Cíclope empieza a bajar de la montaña y en que su poder todavía no se ve con toda claridad, hay una secuencia de tres largas iniciales, presagiando el enorme tamaño del gigante; hay también una cesura tritemímera o semiternaria sin su pareja de equilibrio, la heptemímera o semiseptenaria, pero con la sugerencia, tal vez procesable, de una cesura femenina en el quinto pie; hay además una sinalefa en el tercer pie, ampliando el tamaño del Polifemo-palabra. En el v. 658 – uno de los más extensos de la *Eneida*, en número absoluto de sílabas – cuando Polifemo ya es visible en su deformidad completa, una secuencia increíble de tres sinalefas hunde cuatro palabras, que en conjunto abarcan la totalidad del primer hemistiquio, llegando hasta la séptima mitad de pie y a la cesura heptemímera o semiseptenaria, que tiene su contraparte equilibrante, la tritemímera o semiternaria; además, hay un sandhi que conecta las dos últimas palabras de este verso agigantado, que así desarrolla concretamente el tamaño del cíclope Polifemo.

Pero hay más: la cesura tritemímera del verso 657, sin la heptemímera correspondiente, sumada a la heptemímera del v. 658, a la cual no corresponde una tritemímera, parece sugerir que, desde el punto de vista de la cesura, las dos líneas deben completarse y resolverse en una sola, cosa que sólo sería posible concebir como una nueva unidad-verso, extrapolando lo que se entiende por hexámetro. En resumen, este par de versos es, en sí mismo, una monstruosidad completa, y la suma de tales aparentes “defectos de la versificación”, que hacen los ritmos monstruosos de Virgilio, es una prueba más del elevado nivel de su arte, que, ahí, manifiesta monstruosamente a los monstruos.

Lo que se ha visto aquí, por lo tanto, son monstruos narrados y discursivos, pero hechos concretos por la fuerza del metro y del verso, por la técnica poética que los crea, establece y fija, por la propia expresión fónica de la palabra, en relación complementaria con el contenido, manifestándolo y consolidándolo, forjando imágenes de larga, fuerte y terrible dicción, apareciendo de las páginas de



la historia y de la prosodia de una lengua ya desaparecida, para aterrar, ahora y para siempre, a sus destinatarios, que somos nosotros mismos, y a nuestra posteridad, resultando finalmente en que, como quería Joseph Brodsky, “la prosodia siempre sobrevive a la historia” (1987, p. 52).

Bibliografía

ASSIS SILVA, I. (1995). **Figurativização e metamorfose**: O mito de Narciso. São Paulo: EdUNESP.

BOYD, I. L.; WANLESS, S.; CAMPHUYSEN, C. J. (2006). **Top predators in marine ecosystems: their role in monitoring and management**. Cambridge (UK): Cambridge Press.

BRODSKY, J. (1987). “The Keening Muse”; “The Child of Civilization”. In: _____. **Less than One**. Selected Essays. New York: Farrar, Straus & Giroux. p. 34-52 y p. 123-44 respectivamente.

CAMÕES, L. V. de (1982). **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Pulo Ramos. Porto: Porto Editora/Coimbra: Liv. Arnado/Lisboa: E.L. Fluminense.

LASCAULT, G. (2009). “Entretien avec Gilbert Lascault”. In: JOUTEUR, I. **Monstres et merveilles**: Créatures prodigieuses de l’antiquité. Paris: Belles Lettres (Collection Signets, dirigée par Laure de Chantal). p. 7-13.

PROPP, Vladimir I. (1984). **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

_____ (2002). **As Raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. R.C. Abílio e P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

VIRGILIUS Maro, P. (1972). “*Aeneis*”. In: VIRGILIUS. **Opera omnia**. Ed. R. A. B. Mynors. London: Oxford University Press, 1972.



***Iliada* y *Odisea* en adaptaciones destinadas a jóvenes: especificidad y “escolarización” del género épico.**

Olga Natalia Trevisán

Jimena Verónica Gusberti

Universidad Nacional del Nordeste

Este trabajo forma parte de un proyecto de tesis que aborda centralmente un corpus de adaptaciones de la épica grecolatina –*Iliada*, *Odisea* y *Eneida*– en la literatura argentina destinada a niños y jóvenes.

En esta ocasión, revisaremos en versiones para adolescentes de las dos primeras, la especificidad del género y sus mediaciones –sus sentidos posibles, incluso sus sesgos pedagogicistas, al decir de Díaz Rönner–.

Partiremos para ello desde los resultados de un estudio preliminar llevado a cabo en el marco de dicha investigación, que buscaba determinar qué versiones de *Iliada* y *Odisea*, existentes en el mercado editorial, tenían mayor circulación en el ámbito escolar de las provincias de Corrientes y Chaco. La búsqueda se centró, por un lado, tanto en bibliotecas escolares como públicas y en librerías y, por otro, en la indagación a docentes, a quienes consideramos los principales mediadores entre las obras clásicas y los jóvenes.

Así, en una primera instancia, aplicamos una encuesta exploratoria a cuarenta profesores de la ciudad de Resistencia y Corrientes –de instituciones privadas y públicas, del centro y la periferia– con diferente antigüedad en el nivel y en la formación de grado, tanto en literatura griega como en la destinada a jóvenes. En un segundo momento, la aplicamos a treinta alumnos del primero y del último año de estudios de los diferentes Profesorados en Lengua, en los niveles terciario y universitario de las ciudades mencionadas.

En ambas ocasiones, intentábamos establecer qué factores determinaban la preferencia de unas versiones por sobre otras. Los resultados arrojaron que, en un 99 %, tanto docentes como estudiantes, seleccionan la edición más anotada, es decir, aquella que cuenta con más elementos



paratextuales: prólogo, introducción, notas al pie, recuadros, títulos, subtítulos, apostillas, glosario, mapas, gráficos, incluso ilustraciones y actividades áulicas sugeridas.

Estos elementos definidos como “facilitadores”, “accesorios” del texto que funcionan como “puerta de entrada, de transición y de transacción” con él, ocupan un lugar privilegiado entre los criterios de selección y ejercen una atracción determinante. (Lluch, 2004: 48) Pero, ¿por cuáles razones?

Algunos de los argumentos expuestos por los encuestados, señalan que la edición elegida, lo es porque *ubica al alumno en el contexto y enuncia las relaciones entre los personajes; instruye en las técnicas de estilo y datos del autor; comenta breve y claramente el argumento de la obra; da buena información sobre el ciclo de Troya y los personajes; aclara datos y vocabulario con notas al pie de página; su índice es un operador de motivación para la investigación de los alumnos; ofrece una buena guía para trabajar con estudiantes; posee apoyo visual y actividades al final.*

Es decir, docentes actuales y futuros, anteponen la importancia de la información complementaria al texto en sí, a otras posibles, tales como: la calidad estética de la versión, su fidelidad al hipotexto, su extensión, las edades o intereses de sus jóvenes destinatarios, las características de las instituciones donde se ofrecerán los ejemplares e incluso el costo de los mismos. Nada parece más relevante que los elementos que adaptadores y/o editores introdujeron con miras a su “utilidad” para la enseñanza.

Conforme a esta tendencia, no pudimos menos que interrogarnos, acerca de qué aspectos son los que se consideran útiles para la enseñanza en materia de épica y describir las variaciones relevadas en este sentido.

Para ello recurrimos al análisis de ocho adaptaciones, tres versiones de *Iliada*, las de Lauro Palma (Billiken), Aníbal Fenoglio (Estrada), Diego Bentivegna y Cecilia Romana (Kapelusz) y cinco de *Odisea*, las de Franco Vaccarini (Cántaro), Ezequiel Zaidenweg (Kapelusz), Lauro Palma (Billiken), Alejandro Palermo (Estrada) y Nicolás Schuff (La Estación).

Es indiscutible que la leyenda de Troya y los viajes de Odiseo forman parte central del acervo cultural occidental y que la propagación de personajes y anécdotas se proyectan y despliegan en toda clase de obras de arte y discursos sociales contemporáneos. Sin embargo, las características formales del género épico, su especificidad, podría entenderse que son más difíciles de comprender



y enseñar, ya que, fundamentalmente, se difunden y abordan como obras literarias a través de traducciones en prosa.

Al respecto, María Sotomayor afirma que

“De nuevo, pero ahora con mayor intensidad, se plantea la necesidad de optar por educar en el conocimiento de los mitos, personajes y mundos de ficción o de la forma literaria con que se han creado, porque, a medida que aumenta la distancia temporal entre el momento de la creación y el de la recepción, se hace más difícil la comprensión de la forma literaria y se requiere un esfuerzo mayor y una mayor competencia.” (2005: 234-235)

Según vemos, la preocupación por educar “en la forma literaria” es tomada como eje por adaptadores y encargados de ediciones y desarrollada a través de un profuso –y a veces confuso– aparato paratextual, que a continuación señalamos en torno de las siguientes problemáticas: a) la mención –o no– de que se está ante una versión y/o adaptación –y lo que ello implica discursivamente, b) la mención –o no– de Homero y el tema de la autoría, y c) el abordaje de las que se consideran características relevantes de la épica homérica.

a) Identificación de la adaptación y/o versión

Todas las obras analizadas señalan que se trata de una versión, adaptación o selección de pasajes, pero no especifican cuál es el texto –la obra griega o una traducción– sobre el que se realizó la operación discursiva (de la adaptación).

En cuanto a elementos de organización estructural, sólo la versión de Lauro Palma (de editorial Billiken) presenta ambas obras divididas en capítulos –acordes con la versión en prosa y más próximos a la convención novelesca – y no en cantos, en tanto que la versión de Diego Bentivegna y Cecilia Romana se organiza a partir de tres ejes: *Lo que sucedió antes de la guerra de Troya, La guerra de Troya y Fin de la guerra de Troya*, sin aludir a la estructura de la obra homérica ni a sus características.

Por otra parte, para dar cuenta de los cambios operados, se aclara –no sin ambigüedad– que los relatos están “inspirados” en la Ilíada:



“Los relatos que conforman *¡Canta, musa!*... se inspiran en la *Iliada*, poema épico de Homero. En este largo poema narrativo están condensados prácticamente todos los temas que, con las más diversas variantes, son trabajados por la literatura posterior: el amor, la pasión, el odio, la amistad, la venganza, la piedad, la solidaridad, la nobleza, el orgullo, la ira... (...) casi todo lo leído tiene una vinculación, aunque sea mínima, con la antigua literatura griega. (...)” (pp. 9-10)

La edición de Franco Vaccarini, por su parte, presenta 24 cantos, pero cada uno ofrece numerosos subtítulos, los que, indudablemente, persiguen la intención de facilitar la lectura, haciendo síntesis parciales de los aspectos argumentales.

A excepción de la edición de Estrada, ninguna de las versiones da cuenta del cambio de verso a prosa, el cual aparece absolutamente naturalizado. El único ejemplo de lo contrario está en la propuesta de Aníbal Fenoglio, ya que alude a la complejidad que implica la traducción y, en la introducción a *Iliada*, explica:

“El verso que caracterizaba a la poesía épica en Grecia y en Roma era el hexámetro, que es el tipo de verso, majestuoso y pausado, en el que están compuestos la *Iliada* y la *Odisea*. En esta selección de pasajes de la *Iliada*, se decidió presentar una traducción en prosa, debido a la dificultad que implica el traslado de la melodía y el ritmo de una lengua a otra.” (p. 10)

Además, sólo en esta edición se hace especial hincapié en la estructura del hexámetro, explicación que se presenta no sólo en la introducción sino, oportunamente, en un pie de página:

“La *Iliada* está compuesta en un tipo de verso de ritmo fijo: el hexámetro. En los tiempos en que el poema se transmitía de manera oral, el esquema del verso permitía que se pudieran insertar en él fórmulas fijas (frases hechas que calzaban perfectamente en la estructura métrica y rítmica).” (p. 20)

En esta edición se señala, también, la estructura de los poemas, diciendo:

“Los poemas épicos solían comenzar con la proposición, que era un breve anticipo del tema, y la invocación a los seres divinos (en el caso de Homero, la musa), en la que se les pide ayuda para poder contar dignamente los hechos gloriosos que se van a relatar.



En el desarrollo de los poemas épicos, suelen aparecer fuerzas sobrenaturales o personajes divinos, que intervienen en el avance o en la demora de la resolución de los conflictos.” (p. 10)

Si bien este punto excede el análisis de este trabajo, no podemos dejar de mencionar que el total de las versiones analizadas hace referencia explícita a Homero pero no alude a la dependencia de traducciones, en varios casos muy reconocidas.

Al respecto, Marc Soriano, uno de los más reflexivos estudiosos del campo de la Literatura Infantil y Juvenil, explicita en su Guía de exploración (1995: 45) las condiciones básicas que deben incluir las adaptaciones, atendiendo al respeto que la creación original de un autor exige y, en este caso, de un traductor. Menciona como condiciones ineludibles: declarar que se trata de una adaptación, sin obviar los objetivos que se sostienen para tal fin y los criterios que se han seguido, además de las necesarias referencias al autor y obra de referencia utilizados en la reformulación. En este sentido, resulta hasta paradójico que la diversidad de propuestas para el lector juvenil desconozca en sus reproducciones la condición primera de “versión de una traducción” y la complejidad de voces que ello implica.

b) Alusión a Homero y el tema de la autoría

En general, las versiones analizadas presentan, con diferente grado de extensión, información relativa a Homero y lo presentan como “autor” de ambas epopeyas. Soslayan de esta manera las discusiones sobre la existencia del poeta griego y la cuestión relativa a la autoría de ambas obras. Encontramos ejemplo de esta posición tradicional, en la explicación de la edición de Billiken:

“Y también desde aquellas remotas épocas se admite que ambos poemas se deben al ingenio de Homero, rapsoda ciego, natural de Grecia, quien los habría compuesto y cantado en las calles de su patria, para reclamar luego alguna moneda de quienes escuchaban su canción (...).” (p. 8)

Por el contrario, en la *Introducción a La Odisea* de la misma editorial, el contenido del poema aparece presentado como un hecho histórico, ya que, sin mediar referencia a ficción alguna, inicia diciendo:



“Alrededor del año 1260 antes de Jesucristo, el príncipe Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, se alojó durante uno de sus viajes en el palacio de Menelao, rey de Esparta. Traicionando la hospitalidad de Menelao, Paris robó a Helena, esposa del rey de Esparta, y la llevó consigo a Troya.” (p. 8)

Así, sostenidos los hechos como si efectivamente hubieran ocurrido, excluyen la interpelación necesaria del lector al discurso literario y la posibilidad de un pacto ficcional, excluyen la importancia de los aeda y demás características esenciales de los poemas en su oralidad originaria.

La falta de planteos específicos al respecto puede justificarse en el hecho de que las obras no están destinadas a eruditos, aunque en otros aspectos que se consideran relevantes, el nivel de conceptualización se profundiza, por lo que no parece haber un criterio unificado al respecto.

c) Características del género épico

Las versiones de editorial Estrada y Kapelusz caracterizan los géneros literarios y especifica que los tres (*lírica, épica y drama*) en la antigua Grecia, estaban compuestos en verso. Se define la épica como “(...) relatos de hechos externos al autor (...)” y se menciona su etimología en estos términos: “La palabra *épica* deriva del sustantivo griego *epos*, que significa ‘narración’; la poesía épica es la que narra las acciones de los héroes históricos o legendarios.”

Sólo las versiones mencionadas caracterizan y definen épica. Sin embargo, todas las versiones ponen el acento en la oralidad del género y en los recursos utilizados por los poetas orales en la composición.

La edición de Franco Vaccarini presenta una sección informativa: *Puertas de acceso, Verdades y mentiras: la pasión por narrar* elaborada por Mónica Dupuy:

“Los bardos eran hombres que dominaban el arte del relato oral. Componían delante de un auditorio, generalmente, en banquetes. No recitaban versos sólo de memoria, sino que los iban componiendo a medida que los cantaban acompañados de un instrumento de cuerdas.” (p. 9)

También en las versiones de Fenoglio y Palermo, se describe a los poetas orales y se mencionan las características de los poemas épicos



“En los pueblos que no tienen escritura (...), suele haber poetas orales, personas con una memoria prodigiosa, que son capaces de cantar largas historias en verso ante su auditorio. Se trata de una habilidad que se va consolidando con la práctica, a lo largo de toda la vida, y que se basa en la capacidad de componer el texto que se recita, a partir de elementos que se hereda de a tradición.” (p. 7)

En la propuesta de Ezequiel Zaidenweg (de Kapelusz) encontramos un apéndice llamado *Palabra de expertos: El mundo de la Odisea*, elaborado por Dolores Gil. Allí define la épica y alude a la griega como oral y popular:

“(...) un género que cuenta historias y leyendas protagonizadas por héroes, en forma de extensos poemas narrativos. Estos poemas son de carácter oral y muchas veces, también, popular; esto quiere decir que en su origen no fueron pensados por un único autor ni tampoco circularon en forma escrita, sino que se compusieron de manera colectiva, a través de la recitación acompañada con música. Es el caso de muchos poemas épicos, como el Cantar de Mío Cid o la Chanson de Roland, para nombrar dos textos pertenecientes a la edad Media, y también, por supuesto, la *Ilíada* y la *Odisea* en la Antigüedad.” (p. 13)

En el apartado *Aedos y rapsodas*, retoma la explicación sobre los poetas orales y profundiza en torno de sus modos de composición:

“(...) no es mucho lo que conocemos acerca del modo de composición de la épica, y debemos contentarnos con especulaciones acerca del modo en que habrían circulado originariamente estos textos. Debemos recordar que la naturaleza de la épica es fundamentalmente oral; es decir, que el material estaba en la mente de los *aedos*, no en los libros, que eran objetos desconocidos en la época arcaica.” (p. 15)

También explica la función del *aedo* y de la poesía épica en la antigüedad:

“Los *aedos* profesionales se presentaban frente a un público y cantaban las historias famosas que la audiencia ya conocía pero que, no obstante, se deleitaba en escuchar una y otra vez. Lo que interesaba no era la *novedad* de lo que se cantaba, sino la



originalidad y el modo particular en que cada aedo componía su versión sobre la base de un repertorio amplísimo de historias tradicionales.” (p. 16)

Finalmente, podríamos afirmar que todas las ediciones mencionan, con mayor o menor detalle, rasgos del estilo homérico como los epítetos y las variedades del estilo directo. Así se presenta la cuestión en la versión de editorial Cántaro:

(...) Para poder recitar poemas tan extensos como la *Ilíada* o la *Odisea*, necesitaban de ciertas técnicas para poder ir hilvanando sus palabras, tales como el uso de epítetos y de las formas que introducen las voces de los personajes. En cuanto a los epítetos (adjetivos que realzan una condición propia del sustantivo: *duro* mármol, encendido fuego), en estos relatos, se observan ciertas repeticiones o lugares comunes, como por ejemplo ‘astuto Ulises’ la descripción del amanecer o del atardecer (...). Así como la repetición de las palabras que introducen el discurso directo y lo cierran: ‘Así dijo...’ o ‘Y de este modo habló...’”. (p. 10)

En la versión de Kapelusz se alude además, a las investigaciones de Milman Parry sobre la composición de las obras épicas y se explica el uso de fórmulas fijas:

“(...) Los aedos –que es el nombre que se les daba a estos antiguos recitadores en la antigua Grecia– tenían en su memoria un catálogo de escenas típicas (por ejemplo, el despuntar del día, la realización de un sacrificio a los dioses, la descripción de un banquete) del que podían hacer uso en cualquier momento. También contaban con una estructura métrica fija, lo que le daba al recitado un ritmo constante. Otro elemento que usaban los aedos eran los epítetos, es decir, adjetivos o construcciones que acompañan siempre a un sustantivo, por lo general propio. Así, en los poemas de Homero, Atenea es ‘la diosa de ojos glaucos’, Odiseo es ‘astuto’, Aquiles es ‘el de los pies veloces’, las naves son ‘rápidas’... Estos epítetos cumplían una función doble: por un lado, servían completar métricamente el verso; por otro, contribuían a reforzar las características de los personajes o los objetos que se mencionaban en la narración.” (p. 15)

El mismo interés es relevado en la edición de Estrada, pero mediante recuadros que “refuerzan” la información de la *Presentación*. Leemos por ejemplo:



“(…) Por esa razón los nombres propios suelen aparecer acompañados por un adjetivo, un complemento o una aposición que los caracteriza: ‘Aquiles, el de los pies ligeros’, ‘Poseidón, el que agita la tierra’, etcétera. Estos calificativos se conocen con el nombre de epítetos homéricos. También los nombres de animales y objetos suelen ir acompañados por epítetos: ‘las curvas naves’, ‘la sagrada noche’, etcétera.” (p. 20)

No se mencionan otras características del estilo homérico como las analogías, los catálogos y las escenas típicas. Esto responde a que, precisamente, son esos los pasajes sobre los cuales operan los mecanismos de reducción del hipotexto, debido a su complejidad discursiva.

Baste un ejemplo para dar cuenta de lo antes dicho: ninguna de las versiones de la Odisea incluye la comparación de Odiseo con un león cuando se acerca a Nausícaa en el canto VI.

En función del rastreo realizado y, a modo de conclusión, quisiéramos rescatar algunas ideas centrales del análisis:

1. Las ediciones estudiadas dan cuenta de criterios mínimos de filiación de los textos en la presentación de las versiones. Esto implica un avance, si pensamos, por ejemplo, que en La Ilíada de la Colección Biblioteca de oro del estudiante Antejito (de 1993), no se explicaba siquiera que se trataba de una adaptación, ni se justificaba el recorte realizado –que reducía la obra a nada más que cinco cantos–.
2. El aparato crítico paratextual se sesga en la mención sólo de aquellas características propias del estilo homérico presentes en las obras adaptadas.
3. En un intento por rescatar “la forma literaria” los editores recurren a la incorporación de elementos que ayudarían a reconstruir algunas de las características de la épica, perdidas en los procesos de traducción y adaptación. Esta medida constituye lo que llamamos “la escolarización del género”, ya que nada semejante sucede en una versión destinada a adultos. Cabría preguntarse, al menos, si este afán no afecta de modo definitivo las futuras relaciones entre los jóvenes lectores y los clásicos, su interés por la lectura en general y la asociación de esta práctica con la obligatoriedad de un aprendizaje.



Corpus

Homero, *La Odisea*, versión de Lauro Palma (2004) 5 ed. Buenos Aires: Atlántida, Colección Nueva Biblioteca Billiken.

Homero, *La Iliada*, adaptación de Lauro Palma (2006) 4 ed. Buenos Aires: Atlántida, Colección Nueva Biblioteca Billiken.

Homero, *Odisea*, versión de Franco Vaccarini (2006) Buenos Aires: Cántaro. Colección del Mirador.

Homero, *Iliada*, adaptación de Aníbal Fenoglio (2006) Buenos Aires: Estrada, Colección: Azulejos.

Homero, *Odisea*, versión de Alejandro Palermo (2008) Buenos Aires: Estrada, Colección Azulejos.

Homero, (*¡Canta, musa!*) *Los más fascinantes episodios de la guerra de Troya*, versiones de Diego Bentivegna y Cecilia Romana (2008) Buenos Aires: Kapelusz. Colección GOLU.

Homero, *Odisea*, versión de Ezequiel Zaidenweg (2009) Buenos Aires: Kapelusz, Colección GOLU.

Homero, *Odisea*, versión de Nicolás Schuff (2009) Buenos Aires: La Estación.

Bibliografía

Brunel, Pierre y Chevrel, Yves, Editores (1994) *Compendio de literatura comparada*, Trad. Isabel Vericat Núñez, México: Siglo XXI.

Carracedo, Sandra (1996) *El mito en los cuentos infantiles*, Buenos Aires: Lumen-Humanitas.

Díaz Röñner, Delia (2001) *Cara y cruz de la literatura infantil*, Buenos Aires: Lugar Editorial.

Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Lluch, Gemma (2004) *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires: Norma.

Rodríguez Herrera, Gregorio “La transformación del mito clásico en el género infantil”. En: I. Pascua Febles et alii (Ed.) *Traducción y literatura infantil* (en prensa).

Soriano, Marc (2001) *La literatura para Niños y Jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Trad. Graciela Montes, Buenos Aires: Colihue.

Sotomayor, María Victoria “Lenguaje literario, géneros y literatura infantil” en Cerrillo, P. y García Padrino, J., (coords.) *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 27-65.

----- “Literatura, sociedad y educación: las adaptaciones literarias” en *Revista de Educación*, número extraordinario 2005, pp. 217-238.



El carácter discursivo de la sentencia judicial en el imaginario socio-jurídico de la epopeya griega arcaica

Gustavo Veneciano

Universidad Nacional de Córdoba

La tradición de la crítica literaria de la antigua Grecia ubica dentro de la poesía épica arcaica las epopeyas homéricas y las epopeyas hesiódicas. Los elementos constitutivos que hacen que todos estos poemas se agrupen bajo un mismo rótulo ya han sido analizados y expuestos en diferentes estudios, más o menos recientes y no vale la pena aquí volver sobre esto.¹ Parece incuestionable hoy que estos poemas pertenecen a una tradición griega común; asimismo, resulta indudable que en la epopeya griega arcaica, al menos en los poemas de Homero y en los de Hesíodo, se ponen en juego una serie de construcciones y representaciones que tienen que ver con el imaginario propio de una época determinada, el imaginario de los comienzos de la polis griega, si entendemos que tales epopeyas tomaron forma más o menos definitiva alrededor del s. VIII a. C.² En tal sentido, entonces, tiene que ser posible observar representaciones comunes en las diferentes epopeyas de época arcaica. Mi interés en esta comunicación es mostrar la existencia de una concepción común dentro del imaginario socio-jurídico puesto de manifiesto en los poemas de Homero y Hesíodo: el carácter discursivo y retórico de la sentencia judicial pronunciada por un magistrado legitimado en su función por la comunidad.

En primer lugar, se vuelve necesario que indique mi posición respecto de la idea de imaginario. Si seguimos los conceptos de BACZKO (1984: 27-28), que entiende que el imaginario es un conjunto de representaciones colectivas que un grupo determinado, sea hegemónico o no, o que toda una sociedad produce de sus instituciones jurídicas y sociales y que, como tal, se transmite a través de sus producciones literarias, entre otros muchos medios, debemos entender que la representación discursiva de la actividad judicial en la época arcaica es parte de la manifestación de ese imaginario en la epopeya griega. En consecuencia, al ser una representación, muy posiblemente, los poemas épicos no reflejen una práctica judicial habitual de la polis, sino que nos enfrentemos a la expresión de un ideal común que busca fijar ciertos modelos institucionales. Dentro de estas representaciones

¹ JANKO 1982, FORD 1997, ROSEN 1997, NELSON 2005, MOST 2006.

² JANKO 1982, NAGY 2003, OSBORNE 2004.



épicas aparece un proceso jurisdiccional, esto es, un procedimiento cuya función es resolver entre los miembros de una comunidad a través de una decisión dotada de autoridad, puesto que es emitida por una persona que ha sido facultada por esa comunidad para la resolución de disputas (TAMAYO 1982: 1063-1064). Mi opinión es que, a partir de las representaciones tanto de la escena judicial en el escudo de Aquiles, dentro de la rapsodia 18 de la *Iliada* de Homero, como en el proemio de la *Teogonía* de Hesíodo esa decisión con autoridad se manifestaba mediante una sentencia judicial cuyo rasgo esencial era su carácter discusivo y retórico, es decir, la formulación lingüística de la sentencia era importante para que fuese efectiva y dirimiera el conflicto.

En la escena judicial que aparece en *Iliada* 18. 497-508 observamos que un proceso jurídico se ha puesto en marcha. En él dos hombres disputan acerca de la manera de brindar compensación por un hombre muerto. Los hombres exponen su caso ante el tribunal de ancianos (*gerontes*) en el ágora, el espacio público de la polis. Los ancianos se encuentran sentados sobre piedras pulidas formando un círculo sagrado y, con el cetro en la mano, se ponen de pie y dan su dictamen por turnos. Aquel anciano que pronuncie la sentencia más rectamente se llevará los dos talentos de oro que yacen en medio del círculo de ancianos.

El cetro que portan los ancianos simboliza el derecho de hacer uso de capacidad y habilidad oratoria, puesto que se explicita que es el cetro de los heraldos de voz sonora.³ El cetro es el que le confiere a una persona la posibilidad de hablar públicamente: el anciano, al tomar el cetro, puede pronunciar su veredicto, que en el mismo formalismo del cetro estará cargado de validez jurídica y autoridad. Portar el cetro en el preciso momento de hablar es una regla constitutiva y, por lo tanto, indispensable para que las palabras que pronuncia el juez estén dentro del marco de lo legal. Si no se tuviera en cuenta este formalismo, el acto de pronunciar un veredicto no sería eficaz, no tendría autoridad y carecería de legitimidad como acto de derecho.

Como el procedimiento utilizado en este juicio es el de ir pronunciando sentencias por turnos para resolver el caso (*ἀμοιβηδὶς ἐδίκαζον*, 506), se plantea así una especie de competencia entre los diferentes ancianos, puesto que solamente uno de ellos será el merecedor de los dos talentos de oro. Tal procedimiento se asemeja más al de las asambleas representadas en la *Iliada*, en las que los diferentes reyes (*basileis*) toman la palabra por turnos, que al de los procesos jurídicos, como, por

³ EASTERLING (1989: 105-106) señala que las menciones al cetro se encuentran en contextos en los que se produce un “solemn verbal interchange”.



ejemplo, el proceso representado en *Iliada* 16.387-388, en donde aparece un único magistrado que toma decisiones jurídicas. Toda la escena tiene un número importante de elementos del ritual de la asamblea transferidos al proceso judicial: el círculo de ancianos sentados en piedras pulidas, el cetro que confiere el derecho de hablar en público y el poder soberano que tiene el portador, los heraldos que reúnen y refrenan la multitud.⁴ De todos modos, aunque el modelo es el de las asambleas, no existe un debate entre los ancianos para arribar a una resolución consensuada, sino que el proceso está planteado como una competencia en la que el ganador recibe el premio de los dos talentos de oro puesto en medio del círculo de ancianos. Tenemos, entonces, una institución judicial comunitaria con la facultad de resolver disputas entre los habitantes de la comunidad que no busca una solución consensuada, sino que se conduce como una competencia de individualidades que produce una colección de fallos, de entre los cuales, solamente, el de un único juez prevalecerá sobre los otros.

El cetro nos ha ubicado en el terreno del discurso y de la legitimidad de la palabra; ahora, el verso final de la escena, el v. 508, que señala con claridad que el anciano que “pronuncie la sentencia más rectamente” (griego) se hará acreedor del premio, nos ofrece un agregado de sentido, porque nos instala en un discurso que depende de la capacidad o habilidad retórica de los ancianos para ser efectivo. Este simple hecho ha sido desatendido, en general, por los estudiosos del derecho griego. La causa de esta desatención, posiblemente, haya que buscarla en la rápida asociación del adverbio *ἰθύντατα*, “de manera más recta”, con el sustantivo *δίκην*, “sentencia”, o como explica uno de los escoliastas que, al indicar para quién estarían destinados los dos talentos de oro, dice: *τῷ τὰ ἰθύντατα εἰπόντι*, “para el que dice las cosas más rectas”, sustantivando el adverbio, como si se tratase de un sustantivo neutro plural objeto del participio verbal.⁵ Esta interpretación fue abonada por el pensamiento lógico moderno que asumió que la sentencia como entidad legal tenía que ser la más recta en el sentido de más justa para poder dirimir la disputa.⁶ Sin embargo, el verso claramente establece que la referencia no es al tipo de sentencia, que pudiera ser más o menos recta de acuerdo con algún parámetro de justicia, sino, en realidad, a la habilidad discursiva de los

⁴ PAPA-KONSTANTINOU 2008: 34. La asistencia al ágora tiene que haber sido una práctica cotidiana, puesto que existe una formalización del espacio de la asamblea. El ágora aparece como espacio demarcado en *Il.* 11.807-808 (Patroclo llega a “donde estaban el ágora y la *themis* y habían construidos los altares de los dioses”, *ἀγορὴ τε θέμις τε / ἦην, τῆι δὴ καὶ σφι θεῶν ἐτετεύχαστο βωμοί*). En este lugar la gente estaba ubicada y sentada (*Il.* 2.96-97: la muchedumbre se sentaba en escalinatas, *ἔζετο λαός... ἔδρας*; cf. *Il.* 2.99, 9.13; *Od.* 2.14, 8.6-7).

⁵ Schol. *ad Il.* 18.507-508b.

⁶ LEAF 1902, LIPSIVS 1905.



ancianos y que tuviera como trasfondo un parámetro de precisión o calidad de la formulación lingüística en la enunciación de la sentencia.

Este carácter discusivo y retórico preponderante que se le asigna a la tarea judicial permitiría pensar que en el imaginario socio-jurídico de la epopeya griega arcaica la actividad judicial no sólo comportaría un razonamiento tendiente a obtener una solución a un conflicto, sino también una formulación lingüística, es decir, que se le asignaría una significativa importancia a la manera en que se enunciara la sentencia. El superlativo destaca la existencia de otros pronunciamientos con diferentes grados de ajuste o con diferentes grados de precisión en su formulación discusiva que entraría en consideración para que sean exitosos o eficaces.⁷

La representación homérica se manifiesta en todo consistente con la representación que aparece en los poemas hesiódicos. Dentro del proemio de *Teogonía*, Hesíodo parecería hacer referencia a su propia época y a la política puesta en marcha por los *basileis* en su región. Esto ocurre, más precisamente, en los vv. 80-103, después de que Hesíodo ha sido investido como poeta por las Musas, quienes le han entregado el bastón y la voz divina para cantar (vv. 30-32). En este proemio, el poeta presenta un himno a las Musas, hace referencia al canto que las diosas entonan, que es en realidad una referencia al propio canto de Hesíodo y al contenido de *Teogonía*, y el efecto que este canto tiene sobre los dioses del Olimpo. Luego de presentar a Mnemósine como la madre de las Musas y los nueve nombres de estas divinidades, el poeta se detiene en la última mencionada: Calíope. Esta musa es, principalmente, la protectora de reyes y de poetas.

Luego, en los vv. 80-103, Hesíodo presenta un extenso pasaje en el que valora, positivamente, la tarea de los βασιλῆες. La función resaltada por el poeta, dejando de lado las restantes que pueda haber cumplido el *basileus*, es la de administrar el derecho en el ágora o apaciguar los ánimos encontrados de los litigantes.

⁷ El hecho de que existan varias sentencias hace necesaria una elección o un acuerdo entre algunos de los participantes en el proceso jurisdiccional para decidir cuál es la sentencia que más se ajusta al caso o que es efectiva a causa de su formulación lingüística. A pesar de las diferentes soluciones propuestas, creo que la de WOLFF (1946) de pensar que es el pueblo reunido el que decide es la mejor, puesto que, si la escena está elaborada sobre la base de las reuniones de la asamblea (cf. *Il.* 2.95-101), el auditorio puede suponer que las características y procedimientos son similares en ambos casos y que los heraldos logran acallar a la multitud (cf. *Il.* 2.97) y escuchar las propuestas de resolución de los ancianos (cf. *Il.* 2.97-100) y, luego, mediante la aclamación o el aplauso, brindar su apoyo a una de las sentencias pronunciadas confirmando y legitimando la decisión (cf. *Il.* 1.22, 1.376, 2.72-73, 18.312).



Este himno a las Musas se estructura en dos partes, una primera (vv. 80-93) en la que el poeta se preocupa por tratar la relación entre las Musas y el rey (*basileus*), cuya función es resolver las disputas a través de sentencias pacificadoras, pronunciamientos que apaciguan los ánimos de los litigantes; mientras que en la segunda parte (v. 94-103) Hesíodo trata la relación entre las Musas y el poeta (*aoidos*). El elemento que establece la relación entre los beneficiados por la acción de las Musas es precisamente el don (*dosis*, v. 93, y *dora*, v. 103) de la palabra que ambos ponen en juego en sus actividades.

Según los versos de Hesíodo, cuando el rey aparece en público, es para cumplir una función judicial y es a partir de esta tarea, precisamente, que se establece la relación con las Musas (GAGARIN 1992: 63-64). Para que el *basileus* pueda cumplir acabadamente su función debe tener una habilidad retórica conferida por estas diosas. En esto consiste el regalo, el don de las Musas: ellas le confieren palabras apaciguadoras (*μείλιχα*, 84) que son pronunciadas en el ágora (*ἀγορεύων*, 86), palabras seguras o precisas (*ἀσφαλέως*, 86) que son la materialización de sentencias rectas tomadas por el rey después de haber decidido entre diferentes *themistes* (*διακρίνοντα θέμιστας*, 85).⁸ En este momento, al restablecer el orden en la comunidad por el hecho de que apacigua los reclamos, es alabado por los pobladores como si fuera un dios, con el dulce respeto (*αἰδοῖ μείλιχῆι*, 92) que se merece aquel que preserva el orden en la comunidad. En estos pocos versos, tenemos una representación similar a la que observamos anteriormente en Homero, puesto que nos encontramos con un magistrado facultado por la comunidad para desarrollar actividades judiciales en el ágora, en el lugar público de la polis,⁹ y cuya principal tarea es tomar decisiones para dirimir querellas entre ciudadanos a través de su habilidad oratoria o discursiva. Precisamente, esta habilidad es lo que se alaba del rey, al tiempo que se señala que la tarea judicial es tanto discrecional como discursiva.¹⁰

⁸ VERDENIUS 1972: 251 *ad* 80 indica que se presupone la posesión de una bella voz en los v. 83-84 y 90. Una bella voz es tan esencial para un árbitro como los juicios rectos (v. 86) y la sabiduría (v. 88). La concepción arcaica de la belleza no hace una distinción tajante entre virtudes corporales y mentales, “so that a beautiful voice implies beautiful (i.e. good) thoughts”. Quizá la conexión sugiera que la palabra jurídica fuese un discurso rítmico y que no sólo importaba la decisión en cuanto contenido, sino que también era un fallo justo aquel que tuviese una forma cuidada en su expresión.

⁹ Posiblemente, a partir de la dominación de Tespias sobre Ascra, la comunidad en donde Hesíodo ubica su actividad, el ágora parece ser el de dicha ciudad, porque es allí en donde juzgan los *basileis*.

¹⁰ El v. 85 de *Teogonía* indica que los jueces son los que “toman decisiones” (*διακρίνοντα θέμιστας*); por consiguiente las *themistes* se presentan como decisiones basadas en razonamientos, como herramientas de la discrecionalidad de la actividad jurídica, que el juez debe manejar para pronunciar un veredicto.



En el proemio, tanto el *basileus* al pronunciar su dictamen como el poeta al cantar reciben este don discursivo de las Musas: ambos obtienen la capacidad de pronunciar palabras dulces, palabras apaciguadoras, capaces de hacer cambiar los ánimos de las personas y hacer, en el caso del juez, que los litigantes, según se puede suponer, depongan sus actitudes de enfrentamiento. La palabra judicial se reviste, entonces, de un poder y de una fuerza capaces de operar transformaciones en las personas. Por lo tanto, para Hesíodo el derecho, que en el proceso judicial se manifiesta a través de lo que podríamos denominar un acto de habla,¹¹ pronunciado en circunstancias específicas (en el ágora, delante del pueblo reunido, por boca de un personaje investido de funciones precisas), que está inspirado por las Musas y que puede hacer cambiar el estado de los ánimos, tiene una semejanza notable con la poesía, acto de habla del poeta.¹²

Este don de la elocuencia otorgado por las Musas, que se pone de manifiesto en la sentencia pronunciada por el juez, construido como acto de habla debido a su carácter performativo y que tiene un fuerte carácter discursivo, es uno de los rasgos del derecho arcaico que aparece en la representación tanto de Homero como de Hesíodo y va a continuar más tarde en los procesos judiciales de siglos posteriores. Ya en los años 60, M. DETIENNE (1983: 79) había observado esta estrecha relación entre la eficacia de la palabra de justicia y la palabra de los poetas inspirados. Es correcto señalar que esta palabra eficaz no se distingue de la acción, puesto que la palabra del juez es la que “realiza” el acto judicial, la que sentencia, la que tiene un carácter decisorio ante una disputa, la palabra que sirve para restablecer el equilibrio de una sociedad que ha sido puesta en inestabilidad e imponer un término a cualquier disturbio que pudiera afectar la buena salud de la comunidad. DETIENNE sostiene que esta palabra se caracteriza por ser una palabra de verdad, una palabra de *aletheia*, que nunca olvidará la equidad o lo que es justo, pero el autor francés no ve que si el juez puede pronunciar esta palabra, también puede seducir, encantar y engañar mediante las palabras apaciguadoras. La verdad y el engaño son aspectos complementarios dentro del sistema y no elementos contradictorios.¹³ Ambos sirven a un mismo fin: terminar con las disputas y así con los desequilibrios del orden.

¹¹ Para la noción de acto de habla, ver SEARLEY 1994; para la aplicación al acto de pronunciar una sentencia en la antigüedad griega, ver GAGARIN 1992: 61.

¹² GAGARIN 1992: 64. El autor, siguiendo a VERDENIUS 1972, cita allí diferentes paralelos verbales entre el don que las Musas dan a los jueces y el que dan a los poetas. Sin ser exhaustivo en repetir aquí todos los pasajes, algunos de los principales paralelos, en los que se pueden apreciar los resultados de la tarea del juez y del poeta, son los que se establecen entre los v. 87 (αἰψά “rápidamente”) / 102-103 (αἰψ’, “rápidamente”, ταχέως, “enseguida”), 89 (μετάτροπα ἔργα τελεῦσι, “hacen cambiar por completo”) / 103 (παρέτραπε, “lo hace cambiar”) y 90 (παραϊφάμενοι, “cuando la persuaden”) / 103 (παρέτραπε).

¹³ Baste recordar aquí la formulación de *Teog.* vv. 27-28, en los que las Musas le dicen al momento de



Por esta razón, los *basileis* no se encuentran bajo la protección de una divinidad que esté relacionada directamente con el derecho o la justicia, según podría pensarse, tales como Dike, la Justicia, o Temis. En el sistema hesiódico estas divinidades se encuentran asociadas a otros órdenes o a distintos órdenes que están más allá del derecho. *Themis*, al igual que en Homero, se encuentra asociada a una especie de exigencia de equilibrio en las relaciones en el interior de la sociedad humana y en el universo de la naturaleza (RUDHARDT 1999: 25-26). De igual manera, Dike en *Teogonía* aparece como hija de Temis, asociada a la naturaleza, y, en consecuencia, como una de las *Horai* junto con Eunomía, “Buena organización”, entendida como la condición en la que las leyes son observadas (ANDREWES 1938; WEST 1966: 407 ad 902), y de Eirene, “Paz”. Estas divinidades, cuyo dominio es, indudablemente, el de la agricultura, son las que unidas dan prosperidad a los trabajos agrícolas (*erga*) de los hombres, puesto que son las divinidades que propician, delimitan y dan orden temporal, en el sentido de que connotan la ocasión apropiada para tales trabajos, a causa de su asociación al ciclo vegetativo.¹⁴ En *Trabajos y Días*, en cambio, Dike aparece asociada a Aidos, “vergüenza” o “respeto hacia el otro” (MCKAY 1963: 26), y Nemesis, “el castigo distributivo”, y pertenece al orden jurídico o al dominio del derecho; cuando es ultrajada, huye al Olimpo a quejarse ante Zeus por las ofensas recibidas de los hombres. En *Teogonía*, el dominio judicial tiene como divinidades protectoras a las Musas y, más precisamente, a Calíope.¹⁵ Esta concepción ubica la tarea judicial en el terreno de la oratoria, de la retórica, de la persuasión, en definitiva, del discurso.¹⁶ En este punto, a Hesíodo no le interesa más que este aspecto de la autoridad judicial, porque es el que se liga con la actividad poética. Ambos, el discurso judicial y el poético, tienen un mismo efecto: apaciguar los ánimos y hacer olvidar las preocupaciones; uno, en

investirlo como poeta: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι, “sabemos decir muchas mentiras parecidas a verdades y también decimos la verdad si queremos”. Aquí formando pareja con la verdad aparecen las cosas verosímiles, es decir, las musas definen su tarea mediante la formulación de un verdadero concepto de ficción para la época arcaica, que, además, caracteriza la obra poética de Hesíodo. Para diferentes interpretaciones de los vv. 27-28, ver KATZ & VOLK 2000.

¹⁴ CLAY 2003: 145. La idea de temporalidad en los trabajos instauro la necesidad de un calendario que prevea las obras de acuerdo con las estaciones, algo que se vuelve realidad en *TyD* vv. 381-694 y 765-828.

¹⁵ La introducción de los reyes en el pasaje del himno a las Musas y esta relación entre las divinidades con los reyes y los cantantes han sido motivo de perplejidad para algunos estudiosos, como, por ejemplo, WEST 1966: 181-182 ad 80 ss.: “There is now a somewhat contrived transition to the subject of kings. Calliope is the most important of the Muses, because she has tutelage of kings. But for the rest of the section, the kings owe their advantages to the Muses as a body. At the end (94 ff.) there is an even more awkward transition from kings to singers. Why are the kings introduced at all? They are not usually regarded by the Greeks as being dependent upon the Muses, except for the celebration of their renown”. Cf., con una formulación similar, BLÖBNER 2005: 27-28.

¹⁶ Para la asociación estrecha de las Musas con la persuasión, ver SKARSOULI 2006.



el ámbito público, en el dominio del ágora de la comunidad, el centro donde está el derecho y la deliberación; el otro, en el ámbito de lo privado, en el dominio del banquete. Ambos, a su manera, son conservadores del orden y el bienestar de la comunidad, porque vuelven concordantes a los ciudadanos.¹⁷

Uno de los estudiosos del derecho griego arcaico más importantes, M. GAGARIN (1992), ha sostenido que, mientras en Hesíodo los reyes utilizan palabras persuasivas y discursos racionales para resolver disputas, discursos patrocinados por las Musas, discursos que acercan la actividad de los jueces a la de los poetas, en Homero la parte racional se encuentra principalmente en los discursos de los contendientes. Está muy claro que en Hesíodo, esta capacidad que tienen los jueces de discernir entre las posibles disposiciones (vv. 85-86) se une, de manera evidente, a la formulación persuasiva de sus palabras (vv. 86-87 y 89-90). Ambos aspectos de la tarea judicial llevarán a que el pueblo considere que los reyes son “sabios” (ἐχέφρονες, v. 88) y es de suponer que aquel *basileus* que sea deficiente en el cumplimiento de alguna de estos dos aspectos de la tarea judicial no será considerado sabio o sensato.¹⁸ No obstante, estas características también pueden encontrarse en el imaginario socio-jurídico que transmiten los poemas homéricos. Como ya señalé al hablar de la escena del escudo de Aquiles, la actividad jurídica de los ancianos estaba en estrecha relación con la formulación lingüística de la sentencia judicial. Allí, importaba tanto el razonamiento para hallar una solución a la tensión generada como el modo en que se enunciaba la sentencia decisoria. En Homero, aunque el rey o los ancianos que actúan como jueces no aparecen asociados a las Musas o bajo su protección, puesto que éste es un rasgo propio de la epopeya hesiódica, la representación de la toma de decisiones en los juicios de la polis se produce a través de una sentencia cuyo carácter retórico es puesto de manifiesto de manera significativa.

Para concluir, me interesa insistir sobre aquello que he estado argumentando. Parece evidente, aunque tradicionalmente no se le haya prestado la debida atención, que dentro del imaginario socio-jurídico, puesto de manifiesto en la epopeya griega arcaica, la sentencia judicial pronunciada por una autoridad legitimada por la comunidad en un proceso jurisdiccional tenía un carácter discursivo y retórico fundamental para asegurar su eficacia y poder así dirimir las disputas y recomponer el orden social.

¹⁷ Éste es el efecto que tiene el canto de las Musas entre los dioses (*Teog.* vv. 55, 65-67), por lo que podemos postular que la tarea de los jueces y los poetas en la tierra es el reflejo de lo que las Musas hacen en el Olimpo.

¹⁸ Para la ambigüedad en la formulación del v. 88, ver WEST 1966: 185 *ad loc.*; MOST 2006: 9 n. 6.



Bibliografía

- Andrewes, A. (1938), "Eunomia", *CQ* 32, pp. 89-102.
- Baczko, B. (1984) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Blößner, N. (2005) "Hesiod und die 'Könige'. Zu *Theogonie* 79-103", *Mnemosyne* 58, pp. 23-45.
- Clay, J. S. (2003) *Hesiod's Cosmos*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Detienne, M. (1983) *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*, trad. J. J. Herrera, Madrid, Taurus (1° ed. en francés 1967).
- Easterling P. (1989) "Agamemnon *skēptron* in the *Iliad*", en M. M. Mackenzie & C. Roueché (eds.) *Images of Authority. Papers presented to Joyce Reynolds on the occasion of her 70th birthday*, pp. 104-121, Cambridge, Cambridge Philological Society.
- Ford, A. (1997) "Epic as Genre", en B. Powell & I. Morris (eds.), *A New Companion to Homer*, pp. 398-416, Leiden, Brill.
- Gagarin, M. (1992) "The Poetry of Justice: Hesiod and the Origins of the Greek Law", *Ramus* 21, pp. 61-78.
- Janko, R. (1982) *Homer, Hesiod and the Hymns*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Katz J. T. & K. Volk (2000) "'Mere Bellies'? A New Look at *Theogony* 26-8", *JHS* 120, pp. 122-131.
- Leaf, W. (1902) *The Iliad*, vol. 2, Books xiii-xxiv, MacMillan & Co., London.
- Lipsius, J. H. (1905) *Das attische Recht und Rechtsverfahren*, vol. I., O. R. Reisland, Leipzig.
- McKay, K. J. (1963) "Ambivalent αἰδώς in Hesiod", *AJPh* 84, pp. 17-27.
- Most, G. W. (2006) *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge [Ma], Harvard University Press.
- Nagy G. (2003) *Homeric Responses*, University of Texas Press, Austin.
- Nelson, S. (2005) "Hesiod", en J. M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, pp. 330-343, Oxford, Blackwell Publishing.
- Osborne, R. (2004) "Homer's Society", en R. Fowler (ed.), *Cambridge Companion to Homer*, pp. 206-219, Cambridge, Cambridge University Press.
- Papakonstantinou, Z. (2008) *Lawmaking and Adjudication in Archaic Greece*, London, Duckworth.
- Rosen, R. (1997) "Homer and Hesiod", en B. Powell & I. Morris (eds.), *A New Companion to Homer*, pp. 463-488, Leiden, Brill.
- Rudhardt, J. (1999) *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Genève, Droz.
- Searle, J. (1994) *Actos de habla*, trad. L. Valdés Villanueva, Madrid, Cátedra (1° ed. en inglés 1969).



Skarsouli, P. (2006) "Calliope, a Muse Apart: Some Remarks on the Tradition of Memory as a Vehicle of Oral Justice", *Oral Tradition* 21, pp. 210-228.

Tamayo, R. (1982), "El proceso jurisdiccional y la formación del estado. El origen del proceso entre los griegos", *Boletín Mexicano de Derecho Comparado* 45, pp. 1063-1090.

Verdenius, W. J. (1972) "Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*", *Mnemosyne* 25, pp. 225-260.

West, M. L. (1966) *Hesiod: Theogony*, Oxford, Oxford University Press.

Wolff, H. J. (1946) "The Origin of Judicial Litigation among the Greeks", *Traditio* 4, pp. 31-87.



Épica y bucólica en Quintiliano 10. 1¹

Mariana Ventura

Universidad de Buenos Aires

En el marco del desarrollo de la *elocutio*, iniciado en los libros 8 y 9, y a fin de que el orador en formación logre la *héxis*, es decir la facilidad o el hábito de la palabra, en el libro 10 de sus *Instituciones oratorias* Quintiliano recomienda el ejercicio sistemático de la lectura y la escritura. En consecuencia, los capítulos 46-131 incluyen un catálogo de autores de lectura prioritaria, organizados por nacionalidad (griegos y romanos) y género literario (poesía, historia, oratoria y filosofía, respectivamente). Se trata, ciertamente, de un pasaje muy conocido de la obra de Quintiliano, que ha dado origen no sólo a innumerables estudios, sino incluso a ediciones y comentarios autónomos del libro 10.² En efecto, el texto invita a ser desgajado del resto de las *Instituciones oratorias*, en buena medida porque la finalidad práctica inicial de organizar un plan de lecturas adecuado para la formación del orador abre paso a una especulación más bien teórica en torno del canon grecolatino y la evolución de la literatura antigua hasta la época del autor.³

Se destaca en el catálogo el extenso tratamiento que recibe la poesía, no sólo por la cantidad de autores incluidos, sino también por el detalle con que se discriminan los diversos tipos textuales cultivados por cada uno de ellos.⁴ Y, dentro de la poesía, tanto por su ubicación al comienzo de cada sección como por el número de autores tratados, es indudable el lugar de privilegio que le cabe al género épico, del que se consignan: entre los autores griegos, Homero, Hesíodo, Antímaco, Paniasis, Apolonio, Arato y Teócrito; y entre los autores romanos, Virgilio, Macro, Lucrecio,

¹ Esta ponencia se inscribe en una investigación colectiva sobre el libro 10 de Quintiliano (Proyecto PICT 1217-2006: “Poética, retórica y canon: La institución de la historia literaria en Roma”), dirigida por la Dra. Josefina Nagore y radicada en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

² Se destacan las ediciones de Peterson (1967) y Valmaggi & Castiglioni (1948).

³ De todos modos, la crítica ha tendido siempre a enfatizar el carácter utilitario del pasaje: cf. Fantham (1978: 103), Fantham (1997: 288) y Citroni (2006: 1-2).

⁴ Se incluyen 21 poetas griegos y 34 poetas romanos; 7 historiadores griegos y 5 historiadores romanos; 5 oradores griegos y 13 oradores romanos; 5 filósofos griegos y 6 filósofos romanos. Al margen de la evidente disparidad numérica, nótese, además, que mientras los poetas griegos y romanos se distribuyen en 6 y 7 géneros respectivamente, los historiadores, oradores y filósofos se enumeran sin alusión a subgéneros o tipos textuales más específicos.



Varrón de Átace, Ennio, Ovidio, Cornelio Severo, Valerio Flaco, Saleyo Baso, Rabirio, Pedón, Lucano y el emperador Germánico Augusto (Domiciano).

Como vemos, el listado de poetas épicos griegos se cierra con la mención de Teócrito, con claros indicios, además, de que Quintiliano tiene en mente el corpus bucólico del autor:

Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat. (Quint. 10. 1. 55)⁵

Llamativamente, no se encuentra algo similar en el listado de poetas épicos romanos: a lo largo del catálogo Quintiliano da muestras de conocer y apreciar el corpus bucólico de Virgilio, al que se refiere en dos oportunidades⁶, pero la caracterización del autor como *omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus*⁷ indica a las claras que el privilegio de encabezar el listado de autores épicos romanos se debe a la *Eneida*, no a las *Bucólicas* o a las *Geórgicas*; por su parte, ni en el pasaje relativo a la poesía épica ni en los párrafos correspondientes a otros géneros poéticos se encuentran referencias al florecimiento de la poesía bucólica en tiempos de Nerón.

A partir de esto, nuestro trabajo se plantea dos interrogantes: en primer lugar, por qué motivo Quintiliano incluyó a Teócrito -y al Teócrito bucólico en particular- entre los poetas épicos griegos; en segundo lugar y en contraste con lo anterior, por qué excluyó a la poesía bucólica del canon de la épica romana.

Los comentaristas de Quintiliano no se detienen mucho en el primer interrogante y, en líneas generales, ponen más énfasis en el escaso espacio reservado a Teócrito en el catálogo⁸ que en el hecho de que, en el marco de una selección bastante acotada de autores épicos griegos y aun considerándolo explícitamente un autor alejado de la problemática pública, Quintiliano de hecho le reserva un lugar. Pennacini⁹ sugiere que la inclusión de Teócrito se justifica por sus epilios mitológicos: en efecto, al abordar en hexámetros diversos aspectos de la leyenda de los argonautas, los idilios 13 y 22, por ejemplo, se inscriben con facilidad en la épica alejandrina. Pero la mención explícita de la *musa... rustica et pastoralis* de Teócrito complica esta interpretación, porque es

⁵ Las citas de Quintiliano corresponden a la edición de Winterbottom (1970).

⁶ Quint. 10. 1. 56 y 92.

⁷ Quint. 10. 1. 85.

⁸ Cf. por ejemplo Cousin (2003: 301).

⁹ Pennacini (2001: II 915-916).



evidente que Quintiliano se está refiriendo a los idilios bucólicos del autor, no sólo a los mitológicos.

En contraste, los estudiosos de la estética alejandrina y del género bucólico en particular brindan respuestas al primer interrogante formulado. Es bien sabido que, en el contexto de los profundos cambios sociales y políticos que definen el período helenístico, los autores más importantes del siglo III percibieron la necesidad de adecuar su trabajo a las nuevas circunstancias, replanteándose la relación de sus producciones con los modelos clásicos indiscutidos¹⁰. Este proceso de renovación afectó en particular a la poesía épica, que fue motivo de la célebre aunque no muy documentada polémica entre Calímaco y Apolonio de Rodas¹¹, y la producción de Teócrito se inscribe en él, muy posiblemente como una puesta en práctica de principios estéticos afines a los de Calímaco¹². Los idilios bucólicos no resultan ajenos a esta orientación general de la poesía de Teócrito¹³: antes bien, encierran un capítulo de la discusión acerca de las posibilidades de la poesía épica en el nuevo contexto helenístico. En el marco de una estética atravesada por el cruce de géneros, la poesía bucólica se origina en la exploración de los caminos abiertos por la mezcla de la poesía épica con el mimo, es decir, del más elevado de los géneros poéticos con un género dramático menor, que expresaba la vida corriente¹⁴. Por cierto, la conservación del hexámetro constituye una marca identitaria muy fuerte, destinada a preservar la raigambre épica del género y a hacer más visibles las innovaciones introducidas en él¹⁵. En este sentido, en la teoría y la práctica literarias alejandrinas la métrica se erige en el principal criterio de clasificación genérica, pero, sometida a temáticas y dialectos novedosos¹⁶, tiende a vaciarse también de contenido. Para los filólogos que sistematizan el estudio de la literatura griega en el período, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia en especial, reconocidos por Quintiliano como fuentes de su catálogo¹⁷, la poesía bucólica de Teócrito es pues una variante moderna del género épico.

El segundo interrogante planteado en párrafos anteriores -por qué Quintiliano excluyó a la poesía bucólica del canon de la épica romana- no se puede contestar en forma tan contundente. Sugerimos a continuación que esta particularidad del texto de Quintiliano obedece tanto a las variaciones

¹⁰ Hutchinson (1988: 1-25).

¹¹ Cf. Hutchinson (1988: 9).

¹² Para una revisión de la cronología de los principales autores del período y, en consecuencia, de la relación entre Calímaco y Teócrito, cf. Van Sickle (1975: 63, *adn.* 77).

¹³ Cf. Van Sickle (1970 y 1975) y Halperin (1983: 212-257).

¹⁴ Cf. Kroll (1924: 203-204) y Rossi (1971: 80-86).

¹⁵ Cf. Halperin (1983: 193-216).

¹⁶ Cf. Steinmetz (1964: 460).

¹⁷ Quint. 10. 1. 54.



sufridas por los criterios de clasificación de los géneros en la crítica literaria antigua, como a los cambios experimentados por la poesía bucólica entre los siglos III a.C. y I d.C.

Conviene señalar, en primer lugar, que, mientras en la sección de autores griegos Quintiliano da indicios de estar siguiendo cánones helenísticos¹⁸, en el caso de los autores latinos, las influencias se vuelven más erráticas: la mención de *Bruto* de Cicerón en los párrafos inmediatamente anteriores al comienzo del catálogo¹⁹ indica que Quintiliano lo percibía como un modelo, no sólo para la presentación de la serie de los oradores romanos, sino, en general, para el trazado de la evolución de cualquier género discursivo; pero es indudable que, tanto por sus contenidos como por su carácter orientado y subjetivo, la historia de la retórica delineada por Cicerón en *Bruto* difiere demasiado del catálogo de Quintiliano como para haber sido, en este punto específico del texto, algo más que un disparador.²⁰ En una posición menos destacada, diversos pasajes del catálogo revelan también la influencia de la labor crítica de Horacio²¹, así como de la tradición filológica romana que desemboca en Varrón, que había avanzado en la elaboración de cánones limitados de los autores latinos considerados ejemplares dentro de cada género: aunque no los mencione explícitamente, se percibe que los métodos y las perspectivas de estos filólogos, que a su vez debían mucho a los filólogos alejandrinos, calaron hondo en los de Quintiliano a la hora de proponer su propia organización de la literatura anterior. Su influencia se nota especialmente en la relación de competencia que Quintiliano suele establecer entre los autores seleccionados en cada género²². Pero en líneas generales el texto se muestra reacio a identificar fuentes precisas y efectivas de la sección de autores latinos.

Es posible entonces que la organización del listado de autores romanos se deba al propio Quintiliano: en todo caso, es seguro que la sección se escribe desde un punto de vista más moderno y más cercano a la cultura romana que la anterior. Desde este nuevo punto de vista, la poesía

¹⁸ A la mención de Aristófanes y Aristarco indicada en la nota anterior, se suma la alusión a los índices de las bibliotecas alejandrinas en Quint. 10. 1. 57 y, más aún, la comparación de Quintiliano con los fragmentos conservados del tratado *Acerca de la imitación* de Dionisio de Halicarnaso, de fines del siglo I a.C., que parece sugerir una fuente helenística común a ambos autores; al respecto cf. Steinmetz (1964: 455-463).

¹⁹ Quint. 10. 1. 38.

²⁰ Cf. Cousin (2003: 4-5).

²¹ En forma explícita, la autoridad de Horacio se aduce en Quint. 10. 1. 56 (cf. Hor. *Ars* 401-407) a propósito de Tirteo; a propósito de la sátira latina, en Quint. 10. 1. 94 (cf. Hor. *S.* 1. 4. 11), aunque en este punto podría objetarse que Quintiliano alude a Horacio como autor de sátiras, más que como crítico. En forma implícita, también se reconoce la influencia de Horacio en Quint. 10. 1. 66 (cf. Hor. *S.* 1. 4. 1), en relación con la triada de cómicos griegos.

²² Cf. por ejemplo Quint. 10. 1. 52, donde en la expresión “se da la palma a éste en el estilo medio” (referida a Hesíodo) resuenan palabras muy similares del filólogo romano Volcacio Sedígito (siglos II-I a.C.), autor de un canon en verso de los poetas cómicos latinos conservado en Gel. 15. 24: “Hemos visto que muchos discuten lo siguiente sin llegar a ninguna conclusión: a qué poeta cómico dan la palma”.



bucólica ya no constituye una variante de la épica, y eso justifica su exclusión del catálogo de poetas épicos nacionales.

Para comprobar este cambio de perspectiva producido entre los siglos III a.C. y I d.C., proponemos a continuación una comparación de algunos rasgos muy generales de tres poemas bucólicos intertextualmente ligados entre sí: el idilio 5 de Teócrito, la égloga 3 de Virgilio y la égloga 6 de Calpurnio Sículo²³, que, como es bien sabido, constituyen variaciones del certamen poético.

-En el idilio 5 de Teócrito, a lo largo de ciento cincuenta hexámetros, el cabrero Comatas y el pastor de ovejas Lacón se acusan mutuamente de robo y deciden dirimir sus diferencias en un certamen de cantos alternados (vv. 80-137, distribuidos en veintinueve dísticos), interrumpido abruptamente con el dictamen del juez, que declara la victoria de Comatas (vv. 138-140). Las acusaciones mutuas proferidas entre los vv. 1-19 tienen por objeto establecer el tema en litigio: no se trata de determinar quién es el mejor poeta, sino quién dice la verdad. Más allá de que en los vv. 67-68 el ingenuo Lacon afirme que “compiten para ver quién es el mejor cantor bucólico”, el certamen se abre y se cierra con referencias a la siringa que, según él, Comatas le había robado (vv. 19 y 134-135). Mucho se ha debatido acerca de los motivos de la victoria de Comatas sobre Lacon, pero coincidimos con Giangrande²⁴ en que la interrupción abrupta del certamen en el v. 136 responde a la mención de la siringa en el dístico inmediatamente anterior: al afirmar que le ha obsequiado la siringa a otro personaje, Lacón pone en evidencia la falsedad de su acusación. Se confirman pues las palabras de Comatas, quien afirmaba “decir públicamente cosas verdaderas y no presumir de nada” (vv. 76-77). El idilio se cierra con un monólogo de Comatas que abarca diez versos (vv. 141-150), donde el cabrero sigue burlándose de Lacón y se dirige a sus cabras en forma soez y brutal. Podría argumentarse que la tosquedad de los vv. 147-150 constituye el digno final de un idilio caracterizado precisamente por un naturalismo extremo. Sin embargo, no se ha reparado suficientemente en que el poema se cierra con una referencia erudita a la *Odisea*:

[...] ἀλλὰ γενοίμαν,
αἰ μή τυ φλάσσαιμι, Μελάνθιος ἀντὶ Κομάτα.

(Theoc. 5. 149-150)

²³ Para el breve comentario siguiente nos basamos en las ediciones de Gow (1952), Hosius (1915) y Schenkl (1885).

²⁴ Giangrande (1976).



El período hipotético donde se plantea la posibilidad de que Comatas sea Melantio puede leerse como una invitación a decodificar la totalidad del idilio desde los cantos finales de la *Odisea*, donde el cabrero Melantio se integra a la caterva de pretendientes que asolan las moradas de Odiseo en ausencia de su dueño y que, ignorantes de la verdad, se atreven a injuriar a quien creen un mendigo. Recordemos que, en reiteradas intervenciones a partir del canto 17 de la *Odisea*, el personaje de Melantio recorre la totalidad del episodio del reconocimiento del héroe desde el momento mismo en que éste vuelve a ingresar a su casa disfrazado de mendigo, y que goza además del dudoso privilegio de cerrar la masacre de los pretendientes²⁵.

-En la égloga 3 de Virgilio, a lo largo de ciento once hexámetros, los pastores Dametas y Menalcas se acusan mutuamente de injurias varias, que abarcan desde el robo de ganado hasta la falta de talento para el canto (vv. 1-27): precisamente esta última acusación da lugar a que los personajes decidan dirimir sus diferencias en un certamen de cantos alternados (vv. 60-107, distribuidos en veinticuatro dísticos). En este sentido y a diferencia del texto de Teócrito, la acusación de falta de talento opaca a las anteriores, y el certamen emprendido a continuación tiene por objeto decidir quién es el mejor poeta. Hacia el final el juez interrumpe a los pastores y, declarándose incapaz de dirimir la cuestión, declara un empate (vv. 108-111). El poema se cierra con este dictamen, seguido de una exhortación a que los pastores retomen sus tareas. Es de notar que aunque el texto en su conjunto acumula profusas alusiones literarias, especialmente al idilio 5 de Teócrito²⁶, se cierra con un verso desprovisto de intertextos anteriores. Importa destacar, además, que el poema presenta un intertexto homérico interesante, no al final del poema, como en el idilio 5 de Teócrito, sino al comienzo: el vocativo *Infelix o semper, ovis, pecus!* proferido por Menalcas en el v. 3, en alusión a los padecimientos del ganado por estar sometido a un mal pastor, remite a la *Odisea*, más precisamente al pasaje del canto 17 donde, contestando a las insolencias de Melantio, el porquerizo Eumeo dice:

αὐτὰρ μῆλα κακοὶ φθείρουσι νομῆες.

(Hom. *Od.* 17. 246)²⁷

²⁵ Hom. *Od.* 22. 479.

²⁶ Cf. Verg. *Ecl.* 3. 7 sqq. (Theoc. 5. 41), 10 (Theoc. 5. 112), 13 sqq. (Theoc. 5. 11), 22 (Theoc. 5. 30), 25 sqq. (Theoc. 5. 5), 36 sqq. (Theoc. 5. 104), 50 (Theoc. 5. 61), 51 (Theoc. 5. 22), 52 (Theoc. 5. 78), 53 sq. (Theoc. 5. 68), 60 sqq. (Theoc. 5. 80), 62 (Theoc. 5. 82), 64 (Theoc. 5. 88), 66 (Theoc. 5. 90), 68 sq. (Theoc. 5. 96), 72 sqq. (Theoc. 5. 132-135), 78 sqq. (Theoc. 5. 134), 89 (Theoc. 5. 125) y 94 (Theoc. 5. 1).

²⁷ Las citas de la *Odisea* corresponden a la edición de Allen (1965). Hosius (1915) señala dos intertextos homéricos más para el v. 59: *amant alterna Camenae*: Hom. *Il.* 1. 604, *Od.* 24. 60; se trata de referencias algo generales a que las musas, en diversas circunstancias (en un festín y en un funeral, respectivamente), entonan cantos alternados.



-En la égloga 6 de Calpurnio Sículo, a lo largo de noventa y dos hexámetros, los pastores Ástilo y Lícidas se enredan en una encendida discusión, que remite en forma ostensible al idilio 5 de Teócrito y a la égloga 3 de Virgilio. La discusión gira exclusivamente en torno del talento poético, en un principio de tercetos (vv. 1-16) y, a continuación, de los protagonistas. Los pastores deciden zanjar sus diferencias en un certamen poético y, a tal efecto, invitan a un tercer personaje a officiar de juez. Pero a diferencia de los textos de Teócrito y de Virgilio, donde el certamen efectivamente llegaba a concretarse, en el poema de Calpurnio el certamen se diluye en la descripción de las prendas, en la elección del lugar apropiado y, ante todo, en las continuas agresiones de los rivales, que llevan al juez a perder la paciencia y suspender la competencia (vv. 88-92): sugestivamente, Mnasilo propone su reemplazo por otros personajes (Micón y Jolas), que protagonizan las églogas 5 y 3 respectivamente. Al reescribir el motivo tradicional del certamen poético, Calpurnio adopta pues una actitud marcadamente problematizadora, que conduce a la deconstrucción del tópico antes que a su imitación. En lo que respecta a los intertextos del poema, como era de esperar se destacan las alusiones a la poesía bucólica romana, con la égloga 3 de Virgilio a la cabeza, junto a una alusión al idilio 5 de Teócrito²⁸; no hay intertextos homéricos; pero se destacan muy especialmente los numerosos intertextos épicos romanos, tanto de la *Eneida* (siete registros²⁹) como de las *Metamorfosis* de Ovidio (seis registros³⁰), y elegíacos (ocho registros, siete de Ovidio y el restante de Propertio³¹).

Los rasgos deducidos de la comparación propuesta pueden esquematizarse en los siguientes términos:

	Theoc. 5	Verg. <i>Ecl.</i> 3	Calp. 6
Métrica	Hexámetro	Hexámetro	Hexámetro
Extensión	150 vv.	111 vv.	92 vv.
Motivos	Verdad/falsedad de robo	Talento poético	Talento poético
Certamen	29 dísticos	24 dísticos	----
Resultado	Victoria de Comatas	Empate	----

²⁸ Cf. Calp. 6. 2 (Verg. *Ecl.* 3. 59), 3 (Verg. *Ecl.* 3. 31), 7 sq. (Theoc. 5. 136 sq.), 19 sqq. (Verg. *Ecl.* 3. 28 sq.), 21 (Verg. *Ecl.* 3. 50) y 22 (Verg. *Ecl.* 3. 25), 87 (Verg. *Ecl.* 3. 51) y 89 (Verg. *Ecl.* 3. 108).

²⁹ Cf. Calp. 6. 19 (Verg. *A.* 10. 876 y 12. 345), 21 (Verg. *A.* 12. 882 sqq.), 41 (Verg. *A.* 12. 942), 56 (Verg. *A.* 7. 808 sq.), 63-70 (Verg. *A.* 1. 165 sqq.) y 88 (Verg. *A.* 5. 670).

³⁰ Cf. Calp. 6. 38 (Ov. *Met.* 10. 113 y 264), 56 (Ov. *Met.* 10. 655), 58 (Ov. *Met.* 5. 333 sq.), 63-70 (Ov. *Met.* 3. 157 sqq.) y 70 (Ov. *Met.* 10. 556).

³¹ Cf. Calp. 6. 4 (Ov. *Fast.* 5. 177), 9 (Ov. *Rem.* 283), 24 (Prop. 1. 5. 14), 38 (Ov. *Her.* 9. 57), 57 (Ov. *Fast.* 2. 279), 63-70 (Ov. *Fast.* 2. 315), 65 (Ov. *Her.* 15) y 73 (Ov. *Tr.* 2. 346).



Cierre	A cargo de Comatas	A cargo del juez	A cargo del juez
Intertextos	Épica homérica (final)	Épica homérica (comienzo)	Épica latina (<i>passim</i>)
		Bucólica griega (<i>passim</i>)	Bucólica latina (<i>passim</i>)
			Elegía latina (<i>passim</i>)

Del cuadro anterior se extraen las siguientes conclusiones:

-El único rasgo que permanece estable en los tres poemas es la métrica.

-La extensión de los poemas tiende a abreviarse de un texto a otro.

-Los motivos que organizan el certamen privilegian en forma creciente la temática metatextual.

-La concreción del certamen tiende a diluirse a medida que la tradición avanza: la diferencia cuantificable entre la *performance* de los contendientes (número de versos impar) y el resultado definido (victoria), se reemplazan por el equilibrio entre las partes enfrentadas (número de versos y resultado parejos), en primera instancia, y por la anulación del certamen, a continuación. Paralelamente, los pastores, que en un principio organizan la acción en forma activa, delegan esta función en el personaje del juez, cuyo protagonismo, por lo tanto, se incrementa en forma paulatina.

-La intertextualidad con la poesía épica no se pierde en la evolución romana del género, antes bien se reafirma, pero, la poesía bucólica tiende, por un lado, a retroalimentarse y volverse autoreferencial; y, por otro, a abrirse a nuevos géneros poéticos, como la elegía.

En síntesis: aunque acotado a una selección escueta de textos y rasgos característicos, el análisis nos ha permitido comprobar una evidente evolución del género bucólico, desde sus orígenes como variante innovadora de la poesía épica, hacia su creciente constitución como género literario autónomo. En el catálogo de autores del libro 10 de sus *Instituciones oratorias*, al dar un tratamiento distinto a la poesía bucólica en el marco de la sección griega y de la sección latina respectivamente, Quintiliano pone de manifiesto que la teoría literaria romana del siglo I d.C. era consciente de estos cambios y, más aún, que para ella la métrica había dejado de funcionar como el principal criterio de clasificación genérica.



Bibliografía

- Allen, T.W. (1965). *Homeri opera*. Oxford: E Typographeo Clarendoniano, vol. III-IV.
- Citroni, M. (2006). "Quintilian and the perception of the system of poetic genres in the Flavian Age". En Nauta, R.R., Van Dam, H.-J., Smolenaars, J.J.L. (eds.). *Flavian poetry*. Leiden- Boston: Brill, pp. 1-19.
- Cousin, J. (2003). *Quintilien, Institution oratoire. Texte établi et traduit*. Paris: Les Belles Lettres, vol. VI (primera edición: 1975).
- Fantham, E. (1978). "Imitation and decline: rhetorical theory and practice in the first century after Christ". *Classical Philology*, 73, 2. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 102-116.
- Fantham, E. (1997). "Latin criticism of the early Empire". En Kennedy, G.A. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 274-296 (primera edición: 1989).
- Giangrande, G. (1976). "Victory and Defeat in Theocritus' Idyll V". *Mnemosyne*, 29. Leiden: Brill, pp. 142-153.
- Gow, A.S.F. (Editor, 1952). *Theocritus, edited with translation and commentary*. Cambridge: At the University Press, 2 vol.
- Halperin, D.M. (1983). *Before pastoral: Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hutchinson, G.O. (1988). *Hellenistic Poetry*. Oxford: At Clarendon Press.
- Hosius, C. (1915). *P. Vergili Maronis Bucolica cum auctoribus et imitatoribus in usum scholarum*. Berlin: Verlag Walter De Gruyter.
- Kroll, W. (1924). *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Pennacini, A. (2001) *Quintiliano. Institutio oratoria. Edizione con testo a fronte*. Torino: Einaudi, 2 vol.
- Peterson, W. (1967) *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber decimus, a revised text with introductory essays, critical and explanatory notes and a facsimile of the Harleian Ms*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung (primera edición: 1891).
- Rossi, L.E. (1971) "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18. London: Institute of Classical Studies, pp. 69-94.
- Schenkl, H. (1885) *Calpurni et Nemesiani Bucolica*. Lipsiae-Pragae: Freytag-F. Tempsky.
- Steinmetz, P. (1964) "Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians". *Hermes*, 92. 4. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 454-466.



Valmaggi, L., Castiglioni, L. (1948) *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber X*. Torino: G.B. Paravia & C.

Van Sickle, J. (1970). "Poetica teocritea". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 9. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 67-83.

Van Sickle, J. (1975). "Epic and Bucolic (Theocritus, *Id.* VII; Virgil, *Ecl.* I). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 45-72.

Winterbottom, M. (1970) *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.



La *Farsalia* como *Romana carmina*

Brunno Vieira

UNESP (Brasil)

Cada vez es menos necesario presentar a Lucano. Ya que él ha sido un autor latino muy estudiado en la actualidad, principalmente bajo la influencia de la crítica anglo-americana e, incluso en Brasil, viene marcando presencia en artículos y en trabajos monográficos (cf. ROLIM DE MOURA, 2010; VIEIRA, 2007, 2009, 2011; LUCANO, 2011). La mayoría del interés sobre Lucano aparece por el contemporáneo reconocimiento de una dicción poética y de un encuadramiento ideológico bastante *sui generis* en la Antigüedad Romana.

Su epopeya *Farsalia* (*Bellum ciuile* o *Pharsalia*), una de las pocas epopeyas históricas que nos llegaron en la íntegra, trata de la guerra civil entre César y Pompeyo. En la constitución de su narrativa, Lucano adopta una postura ideológica bastante crítica – para no decir revolucionaria – en relación a los eventos narrados. Entre tales posiciones, llamo atención para la declarada aproximación entre principado y tiranía, la crítica a la deificación de los emperadores y la declaración de que la “dinastía Cesárea” (*Caesareaeque domus series*, 4, 823) había hecho Roma su propiedad o, en términos del poeta, “había comprado Roma” (4, 824). No me recuerdo de un autor romano que se haya manifestado tan vehementemente contra los Césares en la época del poder de los Césares.

A juzgar la tradición épica romana, es imposible no contraponer *Farsalia* a *Eneida*, de Virgilio, el “texto épico canónico” para usar una definición contemporánea de Boyle (1996, p. 79). En *Eneida*, escrita aproximadamente setenta años antes da *Farsalia*, tiene lugar a la reconstitución de la genealogía mítica de Augusto, sucesor directo de César, con el establecimiento del parentesco entre el héroe homérico Eneas (hijo de Venus) y la *gens Iulia*, la familia de Julio César. Lucano se coloca diametralmente contra esa reconstrucción o reconstitución mítica, cuando dice textualmente en el libro séptimo, dedicado a la narración de la batalla de Farsalia:

*Cladis tamen huius habemus
uindicta, quantam terris dare numina fas est .*



Bella pares superis facient ciuilia diuos (7.455-9)

Empero, de este desastre tenemos
cuanta venganza es justo que los númenes den a las tierras.
Las guerras civiles harán dioses pares a los supernos.¹

Y se divierte en el canto tercero con el hecho de los troyanos lucharen al lado de Pompeyo, no en el de César:

*Iliacae quoque signa manus perituraque castra
ominibus petiere suis, nec fabula Troiae
continuit Phrygiique ferens se Caesar Iuli.*

(3. 211-3)

Y las fuerzas de Ilión, enseñan y reales que habrían de morir,
con sus presagios, buscaron, y no de Troya la fábula
las contuvo, ni que del frigio Julo, César se dice.

Una de las imágenes discursivas de ese tratamiento contra la mitificación – ya que es evidente, como en esos dos trechos citados, el rechazo de mezclarse historia y mito – está en el hecho de Lucano rechazarse a tratar las escaramuzas de César y Pompeyo a través de la intervención de dioses, con el aparato que los antiguos denominaban *deorum ministeria*. Los dioses olímpicos van a tener, por tanto, en la *Farsalia*, un rol secundario en la superficie de la narrativa, no obstante su presencia como elemento de cultura religiosa y literaria no se encuentre de ningún modo banida. De ese modo, es en términos de cultura literaria que Baco y Apolo son referidos en los versos 64 e 65 del primero canto del poema. La alusión a esos dioses se da al final de la parte de la epopeya denominada “invocación”, que en la *Farsalia* ocupa los versos de 33 a 66 del libro primero. Roche (2009) parece subdividir esa invocación en cuatro núcleos: 1. (vv. 33-45) la venida de Nerón comparada al reino de Júpiter después de la Gigantomaquia; 2. (vv. 45-59) apoteosis propiamente dicha (cf. *Geórgicas* 1.24-42); 3. (vv. 60-62) la paz alcanzada sobre Nerón con el cierre del templo de Jano (alusión marcadamente épica desde Ennio, *Ann.* 225-6 y *Virg. A.* 1.291-6); 4. (63-66) la invocación de Nerón. Se note que Servio, comentador de Virgilio, ya marcada esta última parte como la invocación propiamente dicha, cuando llama la atención al hecho de que Lucano primero

¹ La edición latina consultada es aquella de Bourgery y Ponchont (cf. LUCAIN, 1947 e 1948) y la versión en español es la mexicana de Nuño y Schmidt (2004).



comienza la narración² después inserta la invocación: *primo enim proposuit, enim narrauit, postea invocavit, ut est “nec si te pectore vates/ accipio”*, “primero hizo la proposición, entonces narró, después invocó, así: ‘y no, si, vate, en el pecho te recibo’ (cf. Serv., *In A.* 1.8).

Dedico mi atención, entonces, a la última de esas partes:

*sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates
accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem
sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa:
tu satis ad uires Romana in carmina dandas.*
(1.63-66)

Pero, para mí, tú ya el numen; y no, si, vate, en el pecho
te recibo, querría al dios que los secretos cirreos
mueve, perturbar, y apartar, a Baco, de Nisa:
tú, bastante a dar a romanos cármes fuerzas.

Lucano en ese pasaje elige Nerón como su divinidad inspiradora en una de aquellas “inconsistencias en la epopeya romana”, como bien lo observa O’Hara (2007, p. 132-3). Pues, la epopeya contraría a la deificación de los Césares, se inicia con la incorporación de Nerón por el poeta como se fuese un dios o, considerando el fragmento todo en términos de la retórica antigua: comienza por medio de una *recusatio* realizada por dos de las divinidades inspiradoras de la poesía, Apolo y Baco, en favor de Nerón. Para no prolongarme en divagaciones demasiado filológicas, acepto, con una parte de la crítica, que esta es una invocación convencional y la idea de convencional merece ser subrayada. La explico: en el medio de las prácticas literarias romanas, ella significa que la deificación es retórica con motivación predominantemente literaria, o sea, es una prerrogativa genérica de un poema épico.³

² Servio parece entender que después de la proposición que termina en el verso 8, tendría una narración, que por la crítica actual está circunscrita entre los versos 9 e 32.

³ Ella es tan convencional que, segundo Nadaï, admite convivir “con el discurso contra esa apoteosis en el libro 7” (2000, p. 41). Cf. mi lectura del episodio en LUCANO, 2011, p. 34-41.



La clave para la interpretación de esa invocación como convencional – ella que provoca tanto extrañamiento a los ojos modernos⁴ – ha sido las *Geórgicas* (1.24-42), pero notemos que Virgilio es mucho más moderado en relación a Augusto *da facilem cursum [...] et uotis iam nunc assuesce uocari* (40.42), “dales fácil curso[...] y acostúmbtrate ya a ser llamado con votos” (Trad. de Nuño).⁵ Siguiendo las indicaciones de Roche (2009, *ad loc.*), verifico un otro paso de las *G.*, pero ahora con el poeta invocando las Musas, en el cual parece haber más proximidades formales.⁶

*me uero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant;*

(2. 474-7)

Pero a mí primero, ante todas las cosas, dulces las Musas,
cuyo culto llevo por amor ingente tocado,
me admitan. (Trad. de Nuño)

Entre esas afinidades, destaco el verbo *accipere* en el mismo contexto y en la misma *sedes metrica*, pero pueden ser vistas como marcas alusivas secundarias a primera persona en el pronombre *me* y *fero* (cf. *mihi* y *accipio* en Lucano) y la idea del predicado *fero sacra*, “hacer rituales en honor a un deus”, correlativo a *uates*. Además de esa posible alusión otro pasaje de Horacio que me parece constituir un posible e interesante intertexto, ahora pensando en la referencia a *numen* parece ser a *Ep.* 2.1, 15-7:

*praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.*

En tu presencia, te fornecemos merecidos honores,

⁴ Dewar parece reputar anacronismo a una lectura no convencional: hay quien “intenta explicar” [lo que es la posición del autor del artículo] “what the modern palate finds offensive by reference to de *Realien* of Nero's reign and to the processes of literary representation in general – and what we loosely call rhetoric in particular – current in the poetry of the time” (1994, p. 199).

⁵ Observo que el intertexto de Ovidio marcado por Holmes (1999, p. 80) para *ad uires Romana in carmina dandas*, parece retomar también este de las *G.* Cf. *Ov. Fasi.* 1.17: *da mihi te placidum, dederis in carmina uires*, “ofréctete a mí agradablemente, y habrás dado fuerzas a mi poema” (Trad. Ramos)

⁶ El verbo *accipere* en el mismo contexto y en la misma *sedes metrica* es el índice más preciso de la alusión, no obstante pueden ser vistas como marcas secundarias la primera persona en el pronombre *me* y *fero* (cf. *mihi* y *accipio* en Lucano) y la idea del predicado *fero sacra*, “fazer rituais em honra a um deus”, correlativo a *uates*.



y construimos altares jurando por tu numen
profesando que tal cual a ti nada nacerá, ni nada nació.

Ese posible intertexto es citado por Servio (*In G.*, 1.24). Se trata de una de las primeras referencias directas al emperador como *numen*, además de que la construcción *iurandasque tuum per numen...aras* parece muy sintáctica y sonoramente con *ad uires Romana in carmina dandas*, por el uso del gerundivo y por el paralelismo de la *dispositio* de *tuum per numen* y *Romana in carmina*.

Esos dos fragmentos, considerados por la crítica predecesores de Lucano, sirven para dar cuenta de cuánto es convencional este pasaje, no obstante me gustaría destacar lo que de hecho parece ser nuevo en Lucano: la justificativa dada por el narrador instaurado en el discurso para invocar Nerón está en el género *Romana carmina*, “poemas de inspiración Romana”. Para ese tipo de poema el propio emperador como figura histórica y romana es tomado como una fuente de *uires*, o sea, retóricamente hablando, “vigor” o “fuerza expresiva”: *tu satis ad uires Romana in carmina dandas* (1.66). Tal encasillamiento genérico es destacado por Estacio:

*nocturnas alii Phrygum ruinas
et tardi reducis vias Vlixis
et puppem temerariam Minervae
trita vatibus orbita sequantur:
tu carus Latio memorque gentis
carmen fortior exeres togatum,*

(Stat., *Silv.* 2.7.48-53).

Canten otros la caída nocturna de los frigios,
y los viajes del regreso tardío de Ulises,
y la nave arriscada de Minerva,
camino trillado de tantos poetas:
tú, bienquisto del Lacio y amante de su raza,
compondrás, mas heroico, un poema romano. (Trad. Rodríguez)

En ese pasaje que figura en un poema dedicado a la celebración del nacimiento de Lucano, Estacio parece llamar la atención para la oposición entre los poemas del tema griego *Iliada*, *Odisea* y *Argonáuticas*, en oposición al *carmen togatum* que, segundo ese autor antiguo, haría de Lucano *fortior*, “más heroico o más vigoroso”. Está así claro que la apreciación positiva da *Farsalia* se da



justamente por su carácter “romano” (*togatum*) y por el vigor poético resultante de ese tema (*fortior*). Estacio aún se esfuerza por encuadrar la epopeya de Lucano dentro de una nomenclatura que la crítica literaria de su tiempo reconocía: el adjetivo *togatus* aplicado a obras de teatro de temática romano constaba de autores como Cicerón (*Sest.* 118) e Horacio (*Ars* 288) y aquí está empleado por primera vez en una epopeya.

No obstante, la construcción de un poema romano inspirado ya fue interpretada por otros críticos como historia. Ya Petronio, por la boca de su personaje Eumolpo, decía que *non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt* “no basta en efecto con encerrar en sus versos la narración de los acontecimientos (lo hacemos muchísimo mejor los historiadores)” (118, Trad. de Fernández) y, al oponer los *Romana carmina* a los poemas de inspiración helénica, exaltaba Virgilio y Horacio como modelos de ese tipo de poemas. En esos términos, intentaré demostrar brevemente que la *recusatio* a Baco y Apolo puede ser interpretada también como una respuesta literaria a esos dos grandes antecesores.

Virgilio, en sus *G.*, sintiera la necesidad de definir su poema con un adjetivo patrio y, aludiendo a Hesíodo, lo rotulara de *Ascraeum...carmen*, “poema Ascreo” (*G.* 2.176). Horacio, a su vez, en la famosa oda a Agripa (*Carm.*, 1.6) cuñara el *Maeonium carmen*, “poema Meonio”, queriendo referirse a Meonia una posible patria de Homero⁷. De este modo, la definición del poema por el adjetivo patrio de su émulo fue un procedimiento adoptado por ellos y recuperado por Lucano.

Puntualmente, se note la reelaboración que *ad uires Romana in carmina dandas* parece estar haciendo del verso en que Virgilio declara las *G.* hesiódicas: *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*, “canto un carmen Ascreo por las ciudades Romanas” (Trad. Nuño). Muy bien, Baco y Apolo son los únicos númenes que aparecen regularmente invocados en las *G.* en actitud programática una vez que básicamente en los mismos versos (dos veces Baco en 1.7 e 2.2 y dos veces Apolo en 3.2 e 4.7).⁸ Interpreto que Lucano quiso decir: yo soy deudor del tratamiento de la guerra civil presente en las *G.* (especialmente 1.465-514)⁹, bien como de ella yo imito la invocación al emperador (y a las Musas), pero mi poema es diferente, no es Ascreo y sí Romano.

⁷ En nota *ad loc.* Roche, relata un otro intertexto de Horacio (*Carm.* 1.32, 3-4) *Latinum...carmen*, que lo abordaré en la secuencia de este artículo.

⁸ Cf. Mynors (1990, p. 2).

⁹ Sobre esa imitación virgiliana cf. VIEIRA, 2009.



Más puntualmente también, ahora en lo que se refiere a Horacio, *Romana carmina* entabla polémica literaria con el *Latinum...carmen* (*Carm.* 1.32, 3-4). Se trata de una oda en la cual el venusino alude a la romanización de Alceu (*Lesbio...ciui*) que cantaba a *Liberum et Musas Veneremque et illi/ semper haerentem puerum*, y en la última estrofa llama su lira de *decus Phoebi*, “gloria de Apolo”. Batinski (1991) apunta eruditamente como Baco y Apolo son divinidades de la poesía programáticamente invocadas en la oda 1.1 (*hederae*, v. 29), y en la oda 3.30 (*lauro*, v. 16)¹⁰, y cuanto esa invocación significa para la consolidación también de Baco como protector de la poesía en Roma. Lucano parece criticar Horacio en esos términos: yo canto los asuntos romanos tan celebrados por usted en los *Carm.* (1.2 e 4.15 para poner dos ejemplos célebres en el inicio y en el fin de la obra) e invoco el emperador en sus moldes, pero hago eso rechazando los antecedentes griegos, sea a Meonio carne, sea los líricos griegos que usted latinizó.

En Lucano, Apolo y Baco son referidos con énfasis en los lugares de su culto. El adjetivo patrio *Cirrhaea* (transcripción latina del griego, *Kirraios*) se refiere a Cirra, ciudad cercana del Golfo de Corinto vecina a Delfos. El adjetivo es empleado por primera vez en Séneca (*Oed.* 269, cf. Roche, 2009, *ad loc.*) y la construcción de Lucano parece ecoar propositalmente el verso de la tragedia que trata del furor apolíneo de Fédade: *fatidica uatis ora Cirrhaeae mouens*, “moviendo las palabras fatídicas de la Cirrea vate”. Ya el topónimo Nisa, término que ubica el nacimiento o la morada de Baco, en la literatura helénica¹¹, aparece referido, en latín, en Virgilio (*A.* 6.806, en paso que presenta las gestas del nasciturus Augusto comparadas a las de Líbero) y su derivación en el adjetivo *Nyseus* es referida por Ovidio (en su catálogo de nombres griegos del dios)¹², así como por Séneca en el segundo verso del canto coral en honor a Baco de su *Édipo* (403-508). Con la ubicación de los deuses, Lucano parece también negar el influjo de la literatura oriental.

La no evocación de Apolo y Baco, así, es una enfática y programática recusa al tipo de epopeya que Lucano fundó. Los antecedentes, que la crítica “aticista”, para usar una terminología referente a Conte (1968), tomaban como fundamentales para un poema – y el testimonio de Eumolpo prueba que eso estaba en el horizonte de la recepción de la obra –, son rechazados en una forma épica que se quiere nueva. Como es paradigmático en la *recusatio*, la objeción al modelo acaba por recordarlo y, por consiguiente, atraerlo para el horizonte de discusión estética que todo poema antiguo establece con la tradición precedente. La *recusatio* de Lucano parece estar delimitando la

¹⁰ Batinski sigue la tradición de una primera edición hasta el final del libro tercero.

¹¹ Vale la pena recordar Homero (*Il.* 6, 133, *Niseion*), siguiendo la nota de Lejay (LUCANI, 1894, *ad loc.*).

¹² Cf. *Ov. Met.*, 4.11-17.



nueva expectativa requerida por su texto que estaría cuñando una epopeya histórica de temática Romano.

Bibliografía

- Batinski, E. E. (1991) "Horace's Rehabilitation of Bacchus". *The Classical World*, Vol. 84, n.o 5, pp 361-78.
- Boyle, A. J. (ed.) (1993) *Roman epic*. London: Routledge.
- Conte, G. B. (1968) "La guerra civile nella rievocazione del popolo (Lucano, II, 67-233): stile e forma della Pharsalia". *Maia*, 20, pp. 224-53.
- Dewar, M. (1994) "Laying it on with a trowel: the proem to Lucan and related texts". *Classical Quarterly*, 44(i), pp.199-211.
- Estacio, P. P. (1995) *Silvas*. Introducción, traducción y notas de F. T. Rodríguez. Madrid: Gredos.
- Holmes, N. (1999) "Nero and Caesar: Lucan 1.33-66". *Classical Philology*, 94(1), pp. 75-81.
- Horatius. (1959) *Opera Q. Horati Flacci*. Ed. F. Klingner. Leipzig: Teubner.
- Lucain. (1947) *La guerre civile (La Pharsale)*. Texte établi et traduit par A. Bourgery. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", Tome I.
- Lucain. (1948) *La guerre civile (La Pharsale)*. Texte établi et traduit par A. Bourgery et M. Ponchont. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", Tome II.
- Lucani, M. A. (1894) *De bello ciuili M. Annaei Lucani: liber primus*. Ed. P. Lejay. Paris, Klincksieck.
- Lucano. (2004) *Farsalia (De la guerra civil)*. Introducción, versión rítmica, notas e índice de nombres de R. B. Nuño y A. G. Schmidt. México (D. F.): UNAM.
- Marón, Publio Virgilio. (1963) *Geórgicas*. Introducción, versión rítmica y notas de R. B. Nuño. México (D. F.): UNAM.
- Nadaï, J.-C. (2000) *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain*. Louvain-Paris: Éd. Peeters.
- Nasón, P. O. (1988) *Fastos*. Introducción, traducción y notas de B. S. Ramos. Madrid: Gredos.
- Petronio. (1988) *El satiricón*. Introducción, traducción y notas de L. R. Fernández. Madrid: Gredos.
- Petronius. (1983) *Satyrica*. Ed. K. Muller und W. Ehlers. München: Schelmenszenen.
- Roche, P. (2009) *Lucan: Bellum Ciuili, book I*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press.
- Rolim de Moura, A. (2010) "As falas das personagens em Lucano: suas relações entre si e com a voz do narrador". *Phaos (UNICAMP)*, v. 8, pp. 99-116.
- Seneca. (1986) *Tragoediae*. Ed. Otto Zwierlein. London: Oxford University Press.



Servius. (1878) In Vergilii Aeneidos Commentarii. Ed. G. Thilo e H. Hagen. Leipsig: Teubner.

Servius. (1888) In Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii. Ed. G. Thilo. Leipsig: Teubner.

Statius. (1974) Siluae. Ed. A. Marastoni. Leipsig: Teubner.

Vieira, B. V. G. (2011) “A permanência de Lucano na literatura lusófona”. VIEIRA, B. V. G.;

Thamos, M. *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, pp. 71-110.

Virgilius. *Opera omnia*. Ed. R. A. B. Mynors. London: Oxford University Press, 1972.



La representación poética de la historia en *Pharsalia* VII

Martín Vizzotti

Universidad Nacional de La Plata

La batalla de Farsalia, probablemente el episodio central del poema de Lucano,¹ es uno de los pasajes que más polémica ha generado entre los críticos, quienes destacan con mayor o menor virulencia las discrepancias e imprecisiones del poema respecto de las versiones históricas.² Siendo los hechos narrados en el libro VII algunos de los más minuciosamente estudiados y conocidos de la historia, cada pequeño detalle fue puesto bajo la lupa y escudriñado en profundidad. Usualmente los críticos reconocen las intenciones poéticas del Lucano, pero inmediatamente se lanzan sobre las inexactitudes y las supuestas “faltas” del poeta. O. Dilke, por ejemplo, en su clásico comentario del libro VII de *Pharsalia*, detecta perspicazmente las operaciones poéticas realizadas en el texto pero no ahonda en ellas y termina, como si de Quintiliano o Servio se tratara, juzgando a Lucano más como un historiador que como poeta.³

Creemos que, aunque Lucano haya sido considerado -particularmente en la antigüedad- como un historiador, su tratamiento del material histórico es eminentemente poético y que cuando se aparta de las versiones tradicionales, en general de manera muy explícita y evidente, lo hace con intenciones precisas y particulares que responden a una necesidad estética y a una economía poética específica. Estas operaciones requieren, necesariamente, de la competencia histórica del lector para detectar y significar las divergencias entre el fluir histórico de los acontecimientos y su representación en el poema. Lucano cuenta con la capacidad enciclopédica del lector, da por sentado que éste sabe, en menor o mayor medida, cómo se desarrolló la guerra civil y quiénes fueron sus actores y no es su intención, creemos, engañar o falsear las versiones canónicas o inaugurar nuevas versiones de la misma, sino alertar al lector que el pasaje en cuestión presenta un tratamiento inherente al desarrollo y las necesidades poéticas de su obra.

¹ J. Gómez, *Farsalia o la Guerra Civil. Edición y traducción de Jesús Bartolomé Gómez*, Madrid, 2003, pp. 30-35; F. Ahl, *Lucan. An Introduction*, London, 1976, pp. 326-330.

² O. Dilke, *Lucan. De Bello Civili VII. Revised from the Edition of J. P. Postgate*, Eastbourne, 1960, pp. 30-33.

³ Quint. *Inst. Orat.* X, 1, 70; Serv. *Comm.* II, 187.



Un claro ejemplo de este procedimiento es la presencia y el discurso de Cicerón en el libro VII. Era bien sabido que el senador no estuvo presente en Tesalia,⁴ sin embargo la presencia del orador republicano por excelencia le permite a Lucano condensar y conjugar la pluralidad de voces que, según César se escuchaban en el campamento de Pompeyo.⁵

El *Romani maximus auctor* [...] *eloquii* (VII, 62-63) hace su aparición en el poema y su discurso, lejos de mostrar la armonía y el decoro propios de la dicción ciceroniana, despliega la sintaxis quebrada y la densidad semántica inherentes al *Lucani more*.⁶ Cicerón es verdaderamente sarcástico y ácido en sus palabras a Pompeyo⁷ y se enfoca en la aparente pasividad del general atacando su estrategia de diferir el enfrentamiento:

Los dirigentes de tus campamentos y tus súbditos,
junto al mundo suplicante, te rogamos postrados
que permitas que tu suegro sea vencido.

[...]

Avergüénzate de vencer obligado.
Si eres comandante por nuestro mandato, si la guerra es conducida
por nosotros, sea legal que se lancen [los soldados] al campo de batalla que deseen.

[...]

El senado quiere saber si te sigue, Magno, como soldado
o como acompañante.⁸

Las corrosivas palabras del máximo orador de Roma y la tibia respuesta de Pompeyo dejan entrever la imagen de la magna y añosa encina que está a punto de ser fulminada por la energía casi infinita del rayo de César:⁹ tal densidad semántica y efecto poético sólo pueden lograrse a través del recurso literario, explicitado en el propio texto, de aunar las *cunctorum voces* (VII, 62) en las palabras de Cicerón.

⁴ Cicerón, *De Div.* I, 68 & *Att.* XI, 5, 3; Plutarco, *Cic.* 39.

⁵ Caesar, *B. C.* III; 83.

⁶ Un claro ejemplo del tono eminentemente lucaniano de estos versos es la profunda polivalencia y de los significantes y la ambigüedad de la sintaxis. Jesús Gómez (2003) interpreta los versos 79-80 del siguiente modo: “Si la guerra se hace bajo tu mando legítimo, si en provecho nuestro, les sea lícito librar la batalla en el campo que deseen.” Rambaud, M., por su parte, toma el *nobis* como dativo agente, sugiriendo “si eres por nuestra delegación el comandante y si es nuestra la dirección de la guerra.” Cf. J. Gómez, *Op. Cit.*, p. 441.

⁷ V. Rudich, *Dissidence and Literature Under Nero. The Price of Rhetoricization*, London & New York, 1997, pp. 161-163.

⁸ “*proceresque tuorum/ castrorum regesque tui cum supplice mundo/ adfusi uinci socerum patiare rogamus*” (VII, 69-71); “*pudeat uicisse coactum./ si duce te iusso, si nobis bella geruntur./ sit iuris, quocumque uelint, concurrere campo*” (VII, 78-80); “*scire senatus auet, miles te, Magne, sequatur/ an comes*” (VII, 84-85).

⁹ W. R. Johnson, *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*, Ithaca & London, 1987, p. 76.



Otros dos episodios que despliegan procedimientos literarios y operaciones poéticas similares son la aparición de Bruto en medio de la batalla y la muerte de Domicio Ahenobarbo. Domicio aparece dos veces en toda *Pharsalia* (II, 478 -525 & VII, 597-616) y en ambos episodios Lucano se aparta clara y explícitamente de las versiones oficiales¹⁰ con objetivos particulares y específicos: resaltar el valor y la intransigencia de este antepasado de Nerón. El parentesco es relevante ya que tiñó las interpretaciones y las consideraciones sobre estos pasajes durante mucho tiempo. Se consideró que el tratamiento heroico de Domicio tenía como finalidad alabar, oblicuamente, al emperador, oponiéndose a la acotada y desdibujada versión que da César en su *Bellum Civile*, III, 99: “*L. Domitius ex castris in montem refugiens, cum vires eum lassitudine defecissent, ab equitibus est interfectus.*”¹¹ Son precisamente las manifiestas discrepancias y las resonantes omisiones históricas las que proclaman la voluntad poética y el ímpetu estético de Lucano.¹² Particularmente importante es la completa ausencia de Domicio como general en la defensa de Massilia, uno de los episodios centrales del libro III. Tal omisión refuerza la hipótesis de que Lucano no desea ganarse el favor del emperador a través de la figura de su antepasado,¹³ más bien todo lo contrario, el combativo Domicio¹⁴ es uno de los pocos personajes del poema asimilables a las figuras de Catón o Bruto, intransigentes y virtuosos republicanos que luchan hasta su último aliento contra el avance de la tiranía de César.

Al igual que Catón, Domicio exalta su nobleza y su valor al perseverar, aun vencido, en su lucha: “vencido tantas veces por César,/ muere, salvada su libertad.”¹⁵ La derrota lo ennoblece pues, tal como lo afirma Lucano subvirtiendo radicalmente el paradigma épico, en esta guerra vencer era peor (VII, 706). De hecho, Domicio había sido ya derrotado por César en esta campaña en particular y había sido subsecuentemente humillado por la cruel *clementia Caesaris* luego de la toma de Corficio; sin embargo, con su muerte desafiante, salvaguarda su honor y libertad. Bruto es otro personaje cuya presencia en los libros II y VII es central para el desarrollo del poema. Aparece calmo y sereno en medio del terror generalizado (*at non magnanimi percussit pectora Bruti/ terror* (II, 234-235))

¹⁰ Para el episodio de Corficio (II, 475-252) cf. *Caes. B. C. I*, 19-24 & *Cic. Att. IX*, 16. Para la muerte de Domicio (VII, 597-616), cf. *Caes. B.C. III*, 99 & *Cic. Phil. II*, 71.

¹¹ O. Dilke, op. cit., p. 145: “This undistinguished end [i.e. flying from battle] would not do for an ancestor of Nero, so our author coolly alters it.”

¹² F. Ahl, op. cit., pp. 49-52.

¹³ F. Ahl, op. cit., p. 53.

¹⁴ Lucano, *Phars. II*, 479 & VII, 600.

¹⁵ “*uictus totiens a Caesare salua/ libertate perit*” (VII, 602-603)



buscando las palabras de Catón.¹⁶ Más tarde, en el libro VII, lo vemos plantado en medio del combate buscando el cuello de César:

¡Allí, ocultando su rostro con una yelmo plebeyo
e ignorado por el enemigo, qué hierro, Bruto, esgrimías!
¡Honor del imperio, esperanza suprema del senado,
último nombre de una familia tan grande por todos los siglos,
no te lances en extremo temerario en medio de los enemigos
ni te acerques antes de tiempo a tu fatal Filipos,
tu que habrás de morir en Tesalia!¹⁷
[...]
que viva y, para que caiga víctima de Bruto, reine.¹⁸

El marcado tono emotivo y desiderativo de este pasaje señala precisamente que estamos no ante un relato histórico sino frente a una representación poética.

Suele marcarse en este pasaje otro de los “errores típicos” de Lucano, como otro desmesurado *excursus* del narrador, confundir Tesalia y Macedonia o Filipos y Farsalia. Pero, como varios autores han destacado, en *Pharsalia* Lucano despliega un infernal y barroco juego de repeticiones y reduplicaciones que, en ese constante y horroroso volverse sobre sí mismos de los acontecimientos, conturba de manera tal las acciones y sus consecuencias que resultan imposibles de discriminar e identificar.¹⁹

LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA EN *PHARSALIA* VII.

La batalla, según la descripción de Lucano, muestra claramente dos bandos bien definidos. Lo primero que salta a la vista y extraña, desde un punto de vista estrictamente histórico, es el despliegue caótico de las tropas de César:

Se disponen sin orden alguno
sin el arte bélico de su comandante y todo lo entregan al hado.²⁰

¹⁶ F. Ahl, op. cit., pp. 235-236.

¹⁷ “*illic plebeia contextus casside uoltus/ ignotusque hosti quod ferrum, Brute, tenebas!/ o decus imperii, spes o suprema senatus,/ extremum tanti generis per saecula nomen,/ ne rue per medios nimium temerarius hostis,/ nec tibi fatales admoueris ante Philippos,/ Thessalia periture tua*” (VII, 586-591)

¹⁸ “*uiuat et, ut Bruti procumbat uictima, regnet*” (VII, 596)

¹⁹ Sh. Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge & London, 1997, pp. 48-56.

²⁰ “*stant ordine nullo,/ arte ducis nulla, permittuntque omnia fatis*” (VII, 333-334)



No deja de llamar la atención esta representación de las legiones cesarianas, cuya disciplina y rigor bélico eran indiscutibles. El poeta, creemos, pretende representar el combate en términos simbólicos y no históricos. El enfrentamiento no es representado como una lid entre dos ejércitos romanos sino entre dos encarnizados e irreconciliables gladiadores rivales: *sed par quod semper habemus / libertas et Caesar, erit.* (VII, 694-695),²¹ donde César encarna toda la *rabies* de la tiranía. Nuevamente, la representación posee una voluntad poética y un ímpetu estético; como ya dijimos, nadie ignora, ni ahora ni en la antigüedad, que las legiones romanas y especialmente las veteranas tropas de César eran una aceitada y disciplinada maquinaria militar.²²

En contraposición a las caóticas tropas cesarianas, en el ejército republicano reina el orden y la disciplina:

El soldado, cuando baño al descender todas las colinas
con la luz de los rayos reflejados de Febo,
no se lanzó temerario al campo de batalla: se paro firme con certero orden
la desdichada formación. El mando del ala izquierda te fue dado a ti,
Lentulo, y la primera legión, que fue la mejor en la guerra,
y también la cuarta.. A ti, Domicio que luchaste
aun siendo los dioses adversos, te fue entregado el frente derecho
del combate. Se agrupan en medio del combate las fuerzas
más aptas para la guerra, las cuales, traídas desde las tierras
de Cilicia, las dirigía Escipión, soldado allí y general supremo
en la región de Libia.²³

Curiosamente, el poeta narra, más allá del uso que éste haga de sus fuentes,²⁴ la disposición de los ejércitos desde la perspectiva del propio César: Domicio en el *dextrum cornu*, Escipión en el centro y Lentulo en el *sinistro cornu*,²⁵ donde también, sabemos, se encontraba Pompeyo.

²¹ J. Gómez, op. cit., p. 94; F. Ahl, op. cit., pp. 56 & 86-87.

²² Un claro ejemplo de la superioridad bélica de las legiones de César puede verse en el comienzo de la batalla propiamente dicha. A modo de innovación táctica, Pompeyo había ordenado a sus tropas no cargar, con la esperanza de que los soldados cesarianos llegasen cansados a sus filas. Los soldados de César simplemente detuvieron su carrera a medio camino, tomaron aire y retomaron su ímpetu combativo. El propio César critica esta decisión de Pompeyo en *B.C. III*, 91-92.

²³ “*miles, ut aduerso Phoebi radiatus ab ictu/ descendens totos perfudit lumine colles,/ non temere inmissus campis:/ stetit ordine certo/ infelix acies. cornus tibi cura sinistri,/Lentule, cum prima, quae tum fuit optima bello,/ et quarta legione datur. tibi, numine pugnae/ aduerso Domiti, dextri frons tradita Martis. / at medii robur belli fortissima densant/ agmina, quae Cilicum terris deducta tenebat/ Scipio, miles in hoc, Libyco dux primus in orbe*” (VII, 214-223)

²⁴ R. Bruère, loc. cit., 111-112.

²⁵ Apiano, *B. C. II*, 76.



La contraposición entre ambos ejércitos es clara: los soldados cesarianos son la encarnación de la furia y la rabia de su general, son el instrumento por excelencia de su voluntad:

¡Oh rabia desbocada! Cuando César retenía las armas,
¿se encontró un brazo que se le adelantase?²⁶
[...]
En veloz carrera el ejército de César ataca
enloquecido las densas formaciones, a través de las armas, a través del enemigo
se abre camino.²⁷

El enloquecido ejército de César en el instrumento con el cual el propio general se regocija al abrirse camino con la ruina (I, 150).

Un poco más adelante, Lucano narra los momentos decisivos del combate: los ataques de las columnas reservadas por César para decidir la suerte del combate:

Cuando César, temiendo que su primera línea ceda
ante la carga, retiene a sus cohortes perpendiculares
detrás de las enseñas y hacia el flanco de la batalla,
por donde merodeaba el enemigo, lanza súbitamente
una formación sin alterar la formación de ese flanco.²⁸
Olvidados de la lucha y sin vergüenza de sentir miedo
demostraron rápida y públicamente que las guerras civiles
nunca son bien ejecutadas por huestes bárbaras.²⁹

He aquí, creemos, una clara operación ideológica dentro de la representación poética, una interpretación precisa y operativa de lo ocurrido: la caballería pompeyana es vencida por estar compuesta de mercenarios extranjeros, de ninguna manera se atribuye la victoria al genio militar de César.

²⁶ “o praeceps rabies! cum Caesar tela teneret,/ inuenta est prior ulla manus?” (VII, 474-475)

²⁷ “praecipiti cursu uaesanum Caesaris agmen/ in densos agitur cuneos, perque arma, per hostem/ quaerit iter” (VII, 496-498)

²⁸ César había dispuesto esta cuarta columna detrás del flanco derecho, en posición oblicua para atacar por sorpresa la numerosa caballería republicana.

²⁹ “cum Caesar, metuens ne frons sibi prima labaret/ incursu, tenet obliquas post signa cohortes,/ inque latus belli, qua se uagus hostis agebat,/ emittit subitum non motis cornibus agmen./ inmemores pugnae nulloque pudore timendi/ praecipites fecere palam ciuilia bella/ bene barbaricis umquam commissa cateruis” (VII, 521-527)



El propio César es representado de manera muy particular y específica, no como un gran general sino como la encarnación terrena de una fuerza demoníaca omnipresente en el campo de batalla; el general es una Furia que empuja a sus soldados a la matanza:

Aquí César, rabia del pueblo y estímulo de su furor,
para que ninguna parte carezca de crimen, recorre
toda la tropa y aviva el fuego de sus ánimos en llamas.³⁰

Luego, el propio poeta implora a su mente que se retire del campo de batalla y que hunda los horrores de la guerra civil en el olvido (VII, 552-556). Sin embargo, en un juego literario muy a tono con el *Lucani more*, lejos de abstenerse de narrar la batalla, el poeta se lanza de lleno en ella y, contagiado de la energía casi infinita de César, el discurso de regodea en los detalles más macabros y sangrientos del combate.

César, omnipresente, escruta las espadas, vigila de manera casi panóptica las manos, las armas, las voluntades y la devoción de cada uno de sus soldados y examina los cadáveres y los heridos (VII, 560-579). Finalmente el mismísimo general provee de armas a sus soldados y los instiga a atacar Roma y a la propia *Libertas*:

Él mismo, con su propia mano, reparte las espadas
y suministra los proyectiles, ordena desfigurar los rostros
con el hierro enemigo, él mismo impulsa las líneas
y empuja las espaldas de los suyos, excita a quienes se retrasan
con el látigo de su lanza y les prohíbe ir contra la plebe,
les señala el senado: sabe cuál es la sangre del imperio,
cuáles las entrañas de la republica, dónde atacar a Roma,
y en qué lugar se alza para ser herida la libertad última.³¹

Nuevamente el combate se concentra en el *par gladiatorial*,³² *Caesar et Libertas*, César es ya un avatar de una fuerza histórica, suprahumana, cuyo avance es tan inexorable como sangriento.³³

³⁰ “*hic Caesar, rabies populis stimulusque furorum,/ parte sui pereat scelus, agmina circum/ it uagus atque ignes animis flagrantibus addit*” (VII, 557-559)

³¹ “*ipse manu subicit gladios ac tela ministrat/ aduersosque iubet ferro confundere uoltus,/ promouet ipse acies, inpellit terga suorum,/ uerbere conuersae cessantis excitat hastae,/ in plebem uetat ire manus monstratque senatum:/ scit cruor imperii qui sit, quae uiscera rerum,/ unde petat Romam, libertas ultima mundi/ quo steterit ferienda loco*” (VII, 574-581)

³² J. Gómez, op. cit., p. 94.

³³ W. R. Johnson, op. cit., pp. 110-112 & 122-123.



A los ya estudiados episodios de Bruto y Domicio Ahenobarbo sigue la descripción de los horrores de esta carnicería fratricida (VII, 617-646) y la huída de Pompeyo, ya sabedor de que los dioses se complacen con la causa de César y que Fortuna lo ha abandonado (VII, 647-649), algo que el propio general ya sospechaba, fatídicamente, antes de la batalla en su altercado con Cicerón (VII, 86-87).

Conclusión

A través del análisis de los episodios seleccionados hemos visto cómo Lucano reformula el material histórico y sus fuentes por medio de un tratamiento eminentemente poético y con una voluntad claramente estética. El autor no duda en alterar, concentrar, expandir e incluso inventar episodios y circunstancias si esto le permite conseguir una mayor efectividad poética y alcanzar sus objetivos artísticos. Cabe destacar que, como hemos mencionado, cada vez que esto ocurre aparecen en el texto claras marcas discursivas que advierten al lector sobre la presencia de estas operaciones poéticas. Así, la aparición de Cicerón en el campamento pompeyano, hecho que de por sí marca un desvío poético con la historia, está precedido por la advertencia de que el orador conjuga las *cunctorum voces* de los generales republicanos; la ficticia presencia de Bruto en medio del combate y la muerte de Domicio Ahenobarbo ofrecen otro claro ejemplo de cómo el poeta no duda en alterar el devenir histórico y alejarse de las versiones oficiales de la historia si con ello logra un mayor dramatismo y una mayor efectividad literaria.

Estas operaciones están íntimamente ligadas ciertas cuestiones enciclopédicas, pues Lucano requiere de su lector una específica y completa competencia histórica que identifique y detecte las invenciones y desviaciones poéticas que separan a la representación de los hechos ocurridos. Las propias divergencias entre lo narrado y lo sabido son, específicamente, las encargadas de señalar y advertir al lector del tratamiento eminentemente poético del material histórico. La descripción del despliegue de las tropas y la clara contraposición *Ordo/ Chaos* tienen como objetivo un planteo claramente estético dentro de la representación y no está, creemos, en la voluntad del narrador presentar estos episodios como hechos históricos sino como representaciones poéticas específicas y operativas dentro de la estructura interna de una obra global y aglutinante. Con esto no queremos decir que la representación sea inocente o carente de ideología, todo lo contrario, precisamente por la profundidad y efectividad de este tipo de operaciones el libro VII de *Pharsalia* es considerado por los estudiosos como el más virulento y radical de toda la obra.³⁴

³⁴ F. Ahl, op. cit., pp. 44-46.



Por lo tanto al apartarse manifiestamente de las versiones consensuadas sobre el desarrollo de la batalla Lucano no busca, creemos, inaugurar nuevas versiones o revisar las ya conocidas sino que, lejos de pretender engañar al lector,³⁵ cuenta con la competencia histórica de éste para que detecte, interprete y llene de significación la representación poética desplegada en cuerpo de la obra. No estamos entonces ante una operación revisionista de la historia sino ante un proyecto creador, ante una representación poética precisa y coherente que utiliza el material histórico con fines eminentemente estéticos.

Bibliografía

F. Ahl, *Lucan. An Introduction*, London, 1976.

Sh. Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, 1997.

R. Bruère, "Palaepharsalus, Pharsalus, Pharsalia", *Classical Philology*, 46, n° 2, 1951, 111-115.

O. Dilke, *Lucan. De Bello Civili VII. Revised from the Edition of J. P. Postgate*, Eastbourne, 1960.

W. R. Johnson, *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*, Ithaca & London, 1987.

J. Gómez, *Farsalia o la Guerra Civil. Edición y traducción de Jesús Bartolomé Gómez*, Madrid, 2003.

W. Gwatkin Jr. W. "Some Reflections on the Battle of Pharsalus", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 87, 1956, 109-124.

J. D. Morgan, J. D. (), "Palaepharsalus- The Battle and the Town", *American Journal of Archeology*, 87, n° 1, 1983, 23-54.

J. P. Postgate, J. P., "The Site of the Battle of Pharsalia", *The Journal of Roman Studies*, 12 1922, 187-191.

V. Rudich, *Dissidence and Literature Under Nero. The Price of Rhetoricization*, London & New York, 1997.

³⁵ O. Dilke en su comentario sobre la muerte de Domicio (v. 600), dice lo siguiente: "Unfortunately for Lucan we have Caesar's account." El adverbio "unfortunately" da a entender, claramente, que el comentarista interpreta las operaciones del poema de un modo completamente diferente al nuestro, leyendo en ellas una voluntad de intervenir en el desarrollo del relato de la historia y de instaurar su versión de los hechos. O. Dilke, op. cit., p. 145.



El personaje bryceano como héroe sentimental

Ramiro Esteban Zó

Universidad Nacional de Cuyo

El héroe sentimental se presenta a menudo como centro y eje de todos los mecanismos ficcionales de la nueva novela sentimental hispanoamericana, es decir que, estas figuras no solo protagonizan las historias de estos textos sino que las configuran y las condicionan, llegando incluso a edificarse como verdaderos pilares de esta materia narrativa. Hombres permeados y traspasados por los sentimientos sobre todo de orden amoroso, se erigen como seres hipersensibles con ciertas características propias de un héroe de una “antiépica” (Ortega, 1993).

En esta oportunidad, se intentará dilucidar las características de los protagonistas de las novelas de Alfredo Bryce Echenique, en su mayoría, hombres, cuyo perfil se acerca al de “héroe” o “antihéroe” sentimental con signos neorrománticos dentro de su escritura de rasgos posmodernos. Para esto, se tendrá en cuenta la vinculación de los textos bryceanos con la tradición novelística sentimental y la concepción amorosa presente en estas obras, condicionante del actuar de sus protagonistas. Se examinarán las siguientes obras de Bryce Echenique: *Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985).

El héroe sentimental y la crítica literaria

Los estudios específicos sobre la cuestión del héroe en la narrativa latinoamericana no son abundantes y más aún en el caso del héroe sentimental. Puede rescatarse como un antecedente, en la temática del héroe en la literatura de nuestro continente, el trabajo de Luis B. Eyzaguirre, *El Héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX* (1973). En este trabajo el crítico chileno, se preocupa, siguiendo un método generacional, por la preocupación creativa de los autores de la nueva novela en construir ciertos arquetipos heroicos en situaciones extremas, individuos que tenían que “echar mano a fuerzas que parecían inexistentes” para hallar las “defensas contra el desafío máximo” (Eyzaguirre, 1973, 17).

Pero este trabajo no nos proporciona una base epistémica para indagar el tópico del héroe sentimental. Por esta razón, se deberá recurrir a aquellos trabajos preocupados en examinar la



corriente narrativa de la nueva novela sentimental latinoamericana. Esto tiene como finalidad observar en qué medida la comprensión del proceso de evolución genológica de la ficción sentimental puede lograr proporcionar un marco apropiado para una mayor exégesis de los protagonistas de estas ficciones.

En este marco, se puede afirmar que el movimiento sentimental hispanoamericano se ha manifestado de distintas maneras a lo largo de los siglos XIX y XX y aún pervive en nuestro siglo XXI. A estas manifestaciones hace referencia Margarita Krakusin (1996) cuando expresa lo siguiente: “En Latinoamérica también podemos encontrar el discurso sentimental como ingrediente literario imprescindible: en el modernismo, con su rechazo a lo convencional y caduco, y sus deseos de afirmación de una nueva identidad; en la novela del vanguardismo o el ‘protoboom’, donde comienza a experimentarse con las técnicas que cobrarán más reconocimiento en la ‘nueva narrativa’; y también en el llamado realismo mágico (‘lo real maravilloso’) del ‘boom’” (23-24). En este marco, se puede decir que la novela sentimental hispanoamericana ha suscitado toda una cuestión genérica al establecerse una discusión sobre la propiedad del término “novela”, “romance” o “ficción” y una controversia con respecto a la “cualidad sentimental” de estas obras. También se ha cuestionado sobre la “jerarquía genérica” de estas novelas, caracterizándolas como pertenecientes a un: “género” o “subgénero”. Se ha estimado necesario una visión de conjunto de la novela sentimental, con sus orígenes medievales europeos, su emergencia en las letras hispanoamericanas en el siglo XIX y la nueva novela sentimental latinoamericana. Con esta perspectiva se intenta trazar las permanencias sistémicas y las variables históricas de este subgénero (Todorov, [1978] 1996, 52). Dentro de este enfoque diacrónico son valiosos los estudios preocupados por establecer un canon de obras sentimentales (en lo medieval: Whinnom, 1983; en el siglo XIX: Varela Jácome, 1993 y en el siglo XX: Krakusin, 1996). También son significativos aquellos trabajos abocados a determinar las características esenciales de la novela sentimental (medievo: Cortijo Ocaña, 2001; siglo XIX: Zó, 2007; siglo XX: Sarlo [1985] 2004, Krakusin, 1996, Ramírez Hernández, 2005, González, 2010). Cabe aclarar que este examen diacrónico de la novela sentimental cobra sentido a la luz de la teoría de los géneros. De esta forma, considerar su nacimiento europeo medieval responde a la premisa bajtiniana de remontarse a los orígenes de un género para su mejor esclarecimiento (Bajtín, [1979] 1988, 151). En este sentido, el subgénero sentimental con sus comienzos europeos durante la Edad Media posee ciertas invariables sistémicas y otras variables históricas (Todorov, [1978] 1996, 52). Al analizar la eclosión de este tipo de textos en Hispanoamérica se debe tener en cuenta que los géneros son fenómenos sociales (Gomes, 1999, 19), por esta razón, la emergencia de la novela sentimental en nuestro continente se



encuentra condicionada por el contexto sociohistórico revolucionario y emancipador reinante en el siglo XIX (Sommer, [1993] 2004, 23). Así como también la génesis de la nueva novela sentimental se encuentra influida por los fenómenos de la difusión internacional de la literatura latinoamericana durante el “boom” y la deslegitimación de los grandes relatos propia de la posmodernidad (Lyotard, 1987: 73).

Dentro de esta pretendida visión diacrónica de la novela sentimental en nuestro continente, podría llegarse incluso a intentar trazar un esbozo de paralelismo de la clase de héroes que protagonizaron tanto las novelas sentimentales decimonónicas como las nuevas novelas sentimentales.

En este marco, se puede decir, que en cuanto a los protagonistas de las novelas sentimentales hispanoamericanas decimonónicas, se tratarían de prototipos de héroes o heroínas románticos lectores de novelas sentimentales e idealizados con formas estereotipadas. Son individuos amantes y sufrientes y que todo lo que viven, consumen, perciben y leen, “huele” o “sabe” a amor. En este sentido y teniendo en cuenta las lecturas de estos amantes ensimismados y extasiados, se puede hablar de un entramado intertextual en el que las novelas sentimentales hispanoamericanas decimonónicas¹ se refieren a sus pares europeas² motivando por un lado, el establecimiento de un “canon” de textos sentimentales y por otro lado, la confesión de las lecturas de los autores. Así, se plantea una serie de “juegos de espejos” o de “cajas chinas”, puesto que un protagonista de una novela sentimental es un lector sentimental de otra obra sentimental y por esta lectura este personaje experimentaría un amor sentimental. Es decir, que no solo se ama observando al ser amado o tal vez algún objeto de este mismo, sino también se ama cuando se lee literatura en donde brota amor, en una suerte de “contagio amoroso”. Tantas veces se ama, porque tantas veces se lee literatura sentimental, en una suerte de paralelo a la locura quijotesca por los autores de caballería, un protagonista amante puede llegar a potenciar su amor al consumir cantidades de novelas sentimentales. Además, a menudo los protagonistas americanos en los protagonistas europeos encuentran consuelo, identificación, comprensión de sus sentimientos llegando a postularse esta

¹ Por mencionar algunas, se pueden nombrar: *Soledad* (1847) y *Memorias de un botón de rosa* (1847, reeditada en 1907) de Bartolomé Mitre; *Esther* de Miguel Cané (1851); *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana; *Julia* (1861) de Luis Benjamín Cisneros; *La peregrinación de Bayoán* (1861) de José María de Hostos; *María* (1867) de Jorge Isaacs; *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano y *Cumandá* (1879) de Juan León Mera.

² En el caso de las europeas por citar algunas: *Pamela o la virtud premiada* (1740) de Samuel Richardson, *La nueva Heloísa* (1761) de Rousseau, *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) de Goethe, *Pablo y Virginia* (1787) de Saint-Pierre, *Atala* (1801) de Chateaubriand y *Graziella* (1852) de Lamartine.



lectura como una actividad con un fin “catártico amaroso”, es decir la liberación de los sentimientos de angustia y tristeza propios de un padecimiento amoroso³.

Resulta interesante que se pueda alcanzar a comprender en parte, la figura del héroe sentimental a través de sus lecturas. En consecuencia, en el caso de la nueva novela sentimental hispanoamericana, en esta nos encontramos con lo que podríamos llegar a denominar hipertextualidad sentimental reconstructiva o desmitificadora, es decir, la lectura de las novelas sentimentales anteriores para su crítica o desvalorización. En estas nuevas ficciones se puede identificar todo un entramado textual sentimental con el fin de, por un lado, desmitificar y deconstruir las novelas sentimentales canónicas (como *María*), es decir que se intenta destronar a estos textos consagrados mediante un análisis de su gestación⁴. Y por otro, desmitificar el amor romántico de las novelas sentimentales tradicionales y considerarlo obsoleto para nuestra

³ Ejemplos de este fenómeno en nuestra literatura se pueden hallar en: *María*, en el que Efraín lee *Atala* mientras María y la hermana de Efraín escuchan atentamente:

Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido, bella como *María*, bella y transitoria con fue ésta para mí, *ella, mi hermana y yo*, sentados sobre la ancha piedra de la pendiente, desde donde veíamos a la derecha en la honda vega rodar las corrientes bulliciosas del río, y teniendo a nuestros pies el valle majestuoso y callado, *leía yo el episodio de Atala*, y las dos, admirables en su inmovilidad y abandono, *oían brotar de mis labios toda aquella melancolía aglomerada por el poeta para ‘hacer llorar al mundo’*. (59-60) (el resaltado me pertenece).

Y en *Soledad*, en donde Eduardo sorprende a Soledad leyendo *La nueva Heloísa* (Capítulo quinto) y de allí se elogio ese libro:

—Qué libro leía U., señorita? dijo tomando el libro y hojeándolo.

—*Julia ó la Nueva de (sic) Heloísa, contestó Soledad ruborizándose.*

—*Es un hermoso libro que siempre se lee con placer.* Cada vez que mis ojos se fijan sobre estas páginas me parece que se exhala de ellas un perfume de amor y de castidad. Pobre Julia! ligada al destino de un hombre á quien no amaba, y amar a otro que no podía ser suyo. (131-132)³ (las cursivas son mías)

Soledad no sólo se siente identificada con Julia de *La nueva Heloísa* y de esta forma se siente comprendida en sus sentimientos, sino también que necesita expresar su padecimiento amoroso por escrito a través de un “diario sentimental” (Capítulo octavo):

Soledad viviendo retirada y condenada á una vida de martirio *había buscado algun entretenimiento* que la distraiese de las contrariedades de su existencia. Este entretenimiento lo habia encontrado en *llevar un diario, del que hacia su amigo y confidente, comunicándole á él solo los sentimientos y los dolores que ocupaban su alma.* (144) (el resaltado me pertenece). Cfr. Bartolomé Mitre. *Soledad. Novela original.* Sección de documentos. Serie 4°. Novela. Tomo I. n° 4. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1928 y Jorge Isaacs. *María.* Introducción, notas y propuestas de trabajo de Silvia Calero. Buenos Aires, Colihue, 1998.

⁴ Un ejemplo de deconstrucción y desmitificación de los textos sentimentales consagrados se puede observar en *La traición de Rita Hayworth* ([1968] 1997) en donde Mita menciona a dos ficciones sentimentales tradicionales para vincularlas con el efecto lacrimógeno que produce su lectura y que permite una “catarsis amorosa”—al leer siento empatía con el personaje y comparto los sentimientos de la angustia amorosa⁴—: “(...) el naufragio de *Pablo* y *Virginia* quiénes eran me preguntó el Toto, la tengo un poco olvidada ¿cómo era? de lo más triste, de la biblioteca de la Facultad, ¿y si la leyera y llorase? Berto se despertaría, no se despertaría con lágrimas solas, corren sin hacer ruido las lágrimas, las lágrimas en el cine, las lágrimas al leer *María* de Jorge Isaacs (...) (145). Cfr. Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth. Novela.* [1968] Buenos Aires: Seix Barral, 1997.



posmodernidad. Esta lectura deconstructiva y desmitificadora del canon establecido de novelas sentimentales tanto hispanoamericanas como europeas tradicionales les sirve a los autores de estas nuevas novelas sentimentales para posicionarse como una alternativa más atractiva y moderna para el tratamiento de la materia amorosa. Estos novelistas critican lo viejo para vender lo nuevo como mejor⁵.

El héroe sentimental: antihéroe posmoderno

Antes de abordar los héroes bryceanos, resta concentrarnos en los principales caracteres del héroe sentimental, este antihéroe moderno que hemos estado presentando a través de sus lecturas y al que hemos enmarcado en las ficciones sentimentales.

El héroe sentimental posmoderno se acerca a lo que María Narea ha llamado “héroe paródico”, el cual tiene en mente al héroe clásico pero una versión “parodiada”, podríamos llegar a decir “subvertida”, puesto que lo que era heroico para aquél dejará de serlo para este. Es antihéroe porque se llega a oponer a la idea prefigurada que se tiene —sobre todo pensando en un canon grecolatino— de semidiós o superhombre con ciertas cualidades como: ser paladín de la justicia y de los valores, su valentía, su honor, su defensa de la familia, su amor a la patria, sus cualidades bélicas, su belleza, su fortaleza física, su inteligencia, su estrategia, por citar algunas.

Este héroe paródico es un héroe bizarro y posmoderno, en el que prevalecen ciertas características individualistas como: “el aprendizaje de la propia experiencia y la necesidad de comunicarla a través de la palabra, la recuperación del recuerdo, el ansia de perdurabilidad del yo y el temor a la finitud del tiempo humano” (Narea, 1989: 75). Lo que ya no prevalece es el bien común, patrio, nacional, familiar, sino que se yergue el fin individual, propio, instintivo, solitario, narcisista. Ya no es el héroe semidiós de cuna grecolatina con sus virtudes en materia de guerras y tampoco es el héroe mesiánico de cuna judeocristiana —cuyo mayor exponente es la figura de Jesucristo— con

⁵ En cuanto a la desmitificación del amor romántico de las novelas sentimentales, esta se encuentra en *La tía Julia y el escribidor* ([1997] 2006) en la reducción del “mal de amores” a un problema intestinal o de estreñimiento que efectúa Pedro Camacho ante el interrogante del narrador por una solución a su “despecho, frustración y pena” (242):

—Para todo eso no hay como la leche de magnesia —me repuso, dejándome sin ánimos de reírme—. Ya sé, le parecerá un materialismo exagerado. Pero, hágame caso, tengo experiencia de la vida. La mayor parte de las veces, las llamadas penas del corazón, etcétera, son malas digestiones, frejoles tercos que no se deshacen, pescado pasado de tiempo, estreñimiento. Un buen purgante fulmina la locura de amor (142).

Esta minusvalía del amor romántico propia de las novelas sentimentales tradicionales se potencia al comparar este sentimiento con cuestiones escatológicas y se convierte en un claro ejemplo de lo carnavalesco en el sentido bajtiano al hacer énfasis en las funciones del cuerpo, en este caso en la eliminación, con resultados humorísticos.



su inmolación salvífica y su anonadamiento reparador de males colectivos. Es un ser imbuido en una realidad salvaje incapaz de consolidar una relación amorosa concreta, ya que su personalidad es víctima de “hipersentimentalismo”, puesto que su proceder, conducta y actos quedan permeados y motivados por sus emociones y sentimientos desmedidos llegando a presentarse como personas fóbicas, con cierta paranoias, hipicondrías, entre otros desordenes de la personalidad.

Y es que este antihéroe a pesar de su individualismo, pretende perdurar, trascender, no a través de grandes hazañas bélicas, pugilísticas, victorias y triunfos descomunales, sino a través de la “expansión de su personalidad” que se produce en base a diferentes mecanismos: la apertura de sus emociones, la confesión de sus miedos y fracasos, la búsqueda del sentido de sus actos y de su vida misma, la humanización de su entorno y la transformación de la crudeza de la realidad a través de una terapia humorística. Esta explosión íntima a menudo se logra a través de la escritura, puesto que en varias ocasiones estos protagonistas eternos solitarios sentimentales confiesan la dificultad de su agitado existir a través de las palabras, son escritores —a menudo coautores de la obra que uno está leyendo, en un suerte de juego de espejos ficcionales— o a veces periodistas, o en ocasiones artistas, pero se las ingenian para poder plasmar de alguna forma explícita sus pensamientos, emociones, sentimientos, dudas, amores frustrados en una suerte de tendencia al confesionalismo. Esto puede tender a una marcada característica de la literatura latinoamericana actual y es la trasgresión de las barreras de la biografía, autobiografía y la autoficción, siempre jugando entre la ficción y la no ficción, o manejándose en esta porosidad entre la vida del autor, del narrador, del personaje e incluso de los lectores. Porosidad vida y ficción que enriquece a los textos y les confiere cierta complejidad de lectura e incluso de estudio.

El antihéroe sentimental no lo es tanto por sus acciones sino por sus confesiones, por sus palabras, por el constructo ficcional que hace de sí mismo, por la imagen que nos brinda de él. Este héroe sentimental transita esta antiepopéya clásica para construir un lenguaje que parodie tanto a la realidad como así mismo, a través de las palabras se ríe de la realidad y se burla de sus desventuras y de sí mismo. El humor, a menudo con la forma de la parodia, la hipérbole y la ironía, le posibilita vivir en esta suerte de agonía que es la crudeza de la realidad en donde no hay posibilidades para él de concretar un amor para toda la vida y en la que llegó tarde para todas las reparticiones.

Así también, son los héroes bryceanos, personajes caracterizados por: un temblor constante de manos, bebedores incansables, hipocondríacos, casi adictos al valium, perseguidores de una mentira amorosa —nunca pueden concretar en realidad un vínculo erótico—, aislados y



marginados sociales, perdedores, narcisistas, víctimas del complejo de Edipo, viajeros, lectores, escritores y en permanente retorno a su pasado, su infancia, su primeros amores, su ciudad natal.

Los antihéroes bryceanos, aquellos “sentimentaloides”

Y es que los personajes bryceanos pretenden ser amados porque aman con intensidad, son susceptibles, compasivos y a veces abnegados, cualidades que en las novelas sentimentales tradicionales de cuño europeo las encarnaban los protagonistas femeninos. Lo que sucede es que en la nueva novela sentimental latinoamericana se produce una feminización de los protagonistas masculinos a la par de una virilización de los femeninos y esto se entiende porque en los protagonistas masculinos se afianza un costado más humano, tierno, sensible, que lo acerca a lo femenino y en los femeninos su ostracismo, frialdad, superficialidad los emparentan con los hombres. Pues bien, si el romanticismo nos tenía acostumbrados a protagonistas masculinos sensibles pero que al llorar tanto solo derraman una sola lágrima, pasión todavía contenida o limitada en su cauce natural, en este “nuevo romanticismo” de la nueva novela sentimental, los hombres lloran a mares, sufren en demasía, gritan y vociferan en un estallido de pasión y de emoción, la emoción es desmedida puesto que estos seres son “hipersensibles”, “hiperrománticos” e “hiperemocionables”. Es el tiempo de la exageración y la desmesura.

Los personajes bryceanos se encuentran sobrecogidos por el mundo y por los seres que los rodean, se construyen en base a vivencias pasadas y realzan su individualidad, su compasión y sus amores frustrados. Y aquí es importante reparar en un dato: estos antihéroes, edifican su vida con ladrillos y cimientos de su pasado, son pasado reactualizado y revivido, pero en esta vuelta a lo vivido se produce una transformación y es que estos seres intentan recuperar su dignidad perdida, así mismo tratan de reconquistar su vida y en última instancia intentan recobrar el amor perdido mediante la alegría de la escritura. La frustración amorosa o la pérdida del amor se cataliza y se resemantiza gracias a la acción salvífica y terapéutica del humor a través de la escritura. Estos siempre “segundones en las lides del amor encuentran un bálsamo a sus heridas en la risa, en burlarse de sí mismos y de sus cuitas amorosas.

También al proponerse a los protagonistas bryceanos como “eternos segundones amorosos” es evidente que el amor como tal, es decir, un sentimiento recíproco y con cierta expectativa de pervivencia en el tiempo no puede darse y se manifiesta el surgimiento del desamor o la imposibilidad del amor como sentimiento alcanzable y maravilloso. Bryce no quiere poner ningún énfasis en la dimensión erótica de la pareja sino en la actividad psíquica de la experiencia amorosa,



sus demandas, accidentes, zozobras y asombros. La pérdida de la amada y la imposibilidad de la pareja no disuelven el vínculo amoroso; lo hacen más agudo, más gratuito. En Bryce si el amor fuese posible no sería novelesco. Es decir, el amor imposible propuesto por Bryce Echenique en sus novelas hace más atractiva estas historias. En este marco, cabe aclarar que a pesar de esta imposibilidad amorosa y los finales “infelices” de estas relaciones, los personajes bryceanos no pierden su identidad y su integridad puesto que resucitan de estos fracasos gracias a la implantación de un nuevo discurso amoroso que recupera ese amargo pasado para lograr transformar el amor anterior en una amistad presente limando las asperezas.

Otra cuestión a tener en cuenta en las novelas bryceanas es su “androcentrismo”, todas son protagonizadas por hombres en sus figuras centrales cuyo perfil podría fijarse de esta forma: solteros con fuerte apego a la madre en un clara obsesión edípica, obsesivos, bebedores, grandes amigos, enamoradizos, escritores o músicos, cosmopolitas, la mayoría peruanos, viajeros, entre otros caracteres. Los personajes bryceanos siempre son guiados por sus convicciones más íntimas en un viaje geográfico y emocional que los lleva a ir tropezando con diversos amores que mutan a futuras amistades en un “reciclaje sentimental” con ciertos matices de tradicomedia, ya que, como ya se dijo, el humor es la terapia para el mal de amores e incluso para sobrellevar toda amistad con cualquier de sus ex parejas. Estos seres se enfrentan al mundo como vía de conocimiento y de autoconocimiento, por más que salgan heridos sentimentalmente. Estos seres son en cierta manera “outsiders”, seres “borders”, “marginales” —o más bien “automarginados”— que desbordan toda categoría psicológica clásica, a menudo se ríen de todo preceptismo en materia política, religiosa o psicológica y desde la crítica literaria uno no podría encasillarlos en arquetipos fosilizados como “el amante”, “el intelectual”, “el enamoradizo”, porque el propio autor se encarga en su escritura de confundir tipologías y caracteres en estos personajes desmesurados, exagerados y atravesados por la dicotomía europeísmo/americanismo que no los hace ni peruanos en Europa, ni europeos en América.

Los protagonistas de sus novelas, Martín Romaña de su díptico, Pedro Balbuena, Manongo Sterne, entre otros, se construyen y se edifican desde la oralidad en su escritura, desde la palabra que semantiza y resemantiza la tristeza de la cotidianidad de su existencia, logrando cierto acercamiento, identificación y empatía con el lector —logramos sentir o percibir e incluso sufrir y por supuesto reírnos con estos seres queribles y entrañables para todo receptor sensible y perceptivo—. Este ser que se confiesa amante y no amado expresa siempre su experiencia



existencial a través de su discurso, o sea que la escritura es consignataria de la existencia, la guía, la administra, la recibe y la cobija.

En resumidas cuentas, para encontrar un paradigma con qué comparar a los personajes bryceanos deberíamos remitirnos a los protagonistas de las películas de Woddy Allen, suerte de álter-egos del director. Estos héroes de la antiépica del yo, del desencuentro, del malentendido, del destiempo, del fracaso, de la duda, de lo cómico, de lo vital y lo vulnerable. Los personajes bryceanos son héroes en su discurso, en su construcción ficcional y literaria y antihéroes en su cotidianidad, en donde se los margina y se marginan, en donde son negados, convertidos en “segundones” en todo, en el amor, en el éxito, en la vida. Son eternos nostálgicos y sempiternos confesos sentimentales, son seres memoriosos, perdedores, genuinos, tiernos y tragicómicos.

Los personajes de Bryce son “eternos niños”, seres inmaduros que rechazan la realidad como así lo dice el propio autor al hablar de la novela de Martín Romaña⁶: “[...] creo que en la novela hay un rechazo a entrar en la madurez, quizás porque yo rechacé la realidad por chata y aburrida. Creo que hay que reivindicar la travesura” (64-65).

Son individuos con cierta capacidad de asombrarse por la realidad en un vitalismo constante que les posibilita captar la esencia de las cosas. Aquí también es dable escuchar las palabras de nuestro escritor y así cerrar este estudio⁷:

Creo que Julius, Pedro Balbuena y Martín Romaña se quedan parados siempre así porque son personajes que viven permanentemente asombrados ante la más nimia realidad de lo cotidiano. A mí mismo me sucede, a veces, este “empacho de asombro”, como le llamó alguien en algún libro a ese no acostumbrarse nunca a las más chatas realidades y cuyo efecto muy extraño es que, a cada rato, uno se ande encontrando con una especie de nacimiento del mundo otra vez. [...] De ese “empacho”, creo yo, nace la ironía. [...] (72-73).

⁶ Montserrat Roig. “La vida exagerada de Alfredo Bryce Echenique”. Publicada en: *El País*, Madrid, 3 de enero de 1982. Reproducida en: Julio Ortega y María Fernanda Lander (comps.). *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004: 59-70.

⁷ Guadalupe Ruíz. “Entrevista epistolar con Alfredo Bryce Echenique”. Publicada en: *Olvidos*, Granada, n. 11: 5-7. Reproducida en: Julio Ortega y María Fernanda Lander (comps.). *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004: 71-81.



Bibliografía:

- Cappello, Giancarlo. “Configuración y tiempo el antihéroe”. *Contratexto digital*, a. 5, n. 6, en línea: <http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v6/Art%C3%ADculos/PDF/Configuraci%C3%B3n%20y%20tiempo%20del%20antih%C3%A9roe.pdf> Citado: 14/05/2011
- Cardona Zuluaga, Patricia. “Del héroe mítico al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”. *Revista Universidad EAFIT*, octubre-diciembre: 51-68.
- Eyzaguirre, Luis B. *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- Ferreira, César e Ismael P. Márquez, eds. *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (Nuevos Textos Críticos)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Narea, María. “Tantas veces Pedro”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 48, ene-jun. 2004: 71-81.
- Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe. El mito del nacimiento del héroe*. Segunda edición. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- Rodríguez Lafuente, Fernando, ed. *Alfredo Bryce Echenique (Semana de autor)*, Madrid: Cultura Hispánica, 1990.
- Roig, Montserrat. “La vida exagerada de Alfredo Bryce Echenique”. Publicada en: *El País*, Madrid, 3 de enero de 1982. Reproducida en: Julio Ortega y María Fernanda Lander (comps.). *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004: 59-70.
- Ruíz, Guadalupe. “Entrevista epistolar con Alfredo Bryce Echenique”. Publicada en: *Olvidos*, Granada, n. 11: 5-7. Reproducida en: Julio Ortega y María Fernanda Lander (comps.). *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004: 71-81.
- Scheler, Max. *El santo, el genio y el héroe*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.
- Zó, Ramiro Esteban. “Nueva novela hispanoamericana. Posible periodización y breve descripción de caracteres”. En: Actas de las “VIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2008). Latinoamericanismo y globalización”. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA), Universidad de Chile, 2008: 1-9.



La dimensión épica del *Orfeo* (1944) de Rosamel del Valle

Víctor Gustavo Zonana

Universidad Nacional de Cuyo – CONICET

Introducción

La pervivencia de la poesía épica en la literatura contemporánea ha sido destacada por la crítica al menos en dos fenómenos que guardan una relación manifiesta con su forma y su espíritu. En primer lugar, en los relatos insertos en el género *fantasy* o fantasía heroica (Jackson. 1986), de autores como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, U. K. Le Guin en el campo literario anglonorteamericano, o A. Gorodischer y L. Bodoc en argentino. En segundo, en el poema extenso, de acuerdo con su desarrollo en el espacio de la poética romántica y su auge en la lírica de la modernidad (Paz. 1990; Graña. 2006; Mesa Gancedo. 2006, 2008). Los ejemplos ilustrativos de esta forma se encuentran en obras como *Un copup de dés*, de S. Mallarmé, *The Waste Land* (1929), de T. S. Eliot, *The Cantos*, de Ezra Pound, las *Duineser Elegien* de R. R. Rilke y, en el caso de la poesía hispanoamericana contemporánea *Altazor*, de V. Huidobro, *Alturas de Macchu Picchu* de P. Neruda, *Piedra de sol* de O. Paz, *Piedra infinita*, de J. E. Ramponi y *Hospital Británico*, de H. Viel Temperley. En esta serie puede incluirse *Orfeo* (1944), de Rosamel del Valle.

En función de este encuadre, en el presente estudio, nos proponemos indagar sobre los elementos que sostienen la dimensión épica de este poema extenso. Los primeros se relacionan estrechamente con los constituyentes de esta modalidad genérico discursiva: la andadura narrativa, a través de la cual se desarrolla la acción “heroica” y agonal de los pacientes y actores principales del poema: Orfeo, Eurdídice y el poeta cantor que oficia en el poema como mediador entre ellos y el mundo contemporáneo. Los segundos, descansan en la recreación del mito órfico y de su simbolismo, en especial en lo que se refiere al poder del canto y su posibilidad en la contemporaneidad (Bauzá. 1994; Bernabé; Casadesús. 2008; Molina. 1997).

La indagación que se propone se ordena de acuerdo con la siguiente estructura: 1) una síntesis biográfica del autor; 2) el análisis del *Orfeo* en cuanto poema extenso; 3) la peculiar asunción de mito órfico y su articulación con el presente de la enunciación. En las conclusiones se realizarán además algunas consideraciones sobre la proyección del poema en el contexto de la poesía órfica hispanoamericana.



Rosamel del Valle, síntesis biográfica:

Rosamel del Valle, seudónimo de Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez, (Curacaví, 1901 - Santiago de Chile, 1965), es uno de los principales poetas chilenos del siglo XX (Castellano Girón. 1996; Díaz Casanueva. 1991; Lachtman. 1931; Sanhueza. 2001; Urrutia. 1996; Zeller. 1991). Está vinculado al desarrollo de las vanguardias en Chile, al círculo próximo de Neruda (Latcham. 1931, 146), del surrealismo (Sanhueza. 2001, 10-11; Castellano Girón. 1996; Díaz Casanueva. 1991) y de la poesía órfica hispanoamericana (Sanhueza. 2001, 11; Urrutia. 1996, 46-47). Pasó su infancia en un ámbito rural. A los cuatro años se trasladó con sus padres a Santiago. En 1918 falleció su padre. Por este motivo interrumpió sus estudios y comenzó a trabajar en la Imprenta *La Ilustración* para mantener a su madre y a sus hermanos. Se inició en el periodismo como reportero del diario *La Nación*, de Santiago. Tuvo una formación intelectual autodidacta y fue un gran lector de poesía francesa¹. En 1920 publicó su primer libro *Los poemas lunados*, del cual abjuraría posteriormente. En 1923 expuso sobre la poesía de Gabriela Mistral, invitado por los Cuadros Artísticos de Obreros de Chile. En esa ocasión conoció a Humberto Díaz Casanueva con quien mantendría una profunda amistad a lo largo de su vida. Activo animador de la vida cultural chilena, editó junto a Juan Florit la revista de vanguardia *Ariel*, en 1925. En 1929 publicó *País Blanco y Negro*, libro de poemas con el cual del Valle concibe el inicio de su carrera. Al año siguiente fundó la revista *Panorama* y publicó su segundo libro de poemas *Mirador*. En la década del '30 participó como fundador de la Alianza de Intelectuales de Chile, en defensa de la causa republicana en la Guerra Civil Española. Hacia fines de ese periodo apareció su tercer volumen poético, *Poesía*. En 1944 publicó *Orfeo*. Cerrada la imprenta *La Ilustración* trabajó en dependencias del Correo de Chile.

En 1946 Naciones Unidas solicitó a la embajada chilena cinco funcionarios y entre ellos se incorporó Rosamel del Valle gracias a la solicitud de Humberto Díaz Casanueva. A partir de este nombramiento se desempeñó como corrector de pruebas en el Departamento de Publicaciones de las Naciones Unidas. Se instaló en Nueva York en donde además escribió artículos como corresponsal para los diarios *La Nación*, *La Hora* y *Crónica*. Conoció a Thérèse Dulac, dama canadiense con quien contrajo matrimonio en 1948. En Nueva York publicó los siguientes volúmenes de poesía: *El joven olvido* (1949), *Fuegos y ceremonias* (1952), *La visión comunicable* (1956) y *El corazón escrito* (1960). Realizó viajes por Canadá, Bélgica, Holanda, Suiza, Francia,

¹ En el poema "Puerta para no pasar", de *El joven olvido* (1949), del Valle menciona alguna de sus lecturas formadoras: Rimbaud, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, entre los poetas franceses. Menciona a demás a Blake, Milton, Poe, Whitman, Leopardi, Dante, Hölderlin, Swedemborg y Darío. Otras lecturas reconocibles en su obra son: Huidobro, Lautréamont, Breton y Éluard. (Castellano Girón. 1996).



Inglaterra, España e Italia. En 1962 se jubiló y regresó a Santiago. Falleció en 1965. A los dos años de su muerte se publicó su legado lírico, *Adiós enigma tornasol*. Junto a la obra lírica pueden mencionarse, además de sus crónicas periodísticas, las siguientes obras: *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* (1963, poema en prosa); *Las llaves invisibles* (1946, cuentos), *La violencia creadora: poesía de H. Díaz Casanueva* (1959, ensayo) y las novelas cortas editadas en forma póstuma *Eva y la fuga* (1970); *Viaje a Bear Mountain* (1975); *Elina, aroma terrestre* (1983).

Orfeo como poema extenso

Orfeo es una desmesurada tentativa de actualización del mito como forma de evaluación de la contemporaneidad y del lugar de la poesía en ella. El poema se divide en diez cantos de extensión desigual. En su totalidad, está constituido por 688 versos libres que oscilan entre ocho y veintitrés sílabas. Desde el punto de vista del contenido, el poema despliega una lucha singular entre cuatro magnitudes básicas: la historia, el canto órfico, el amor y el tiempo. En el diseño de la incipiente estructura narrativa predomina un impulso descendente, manifestado por la ambientación y las referencias específicas a los reinos infernales.

Todo el poema puede caracterizarse como una extensa y sostenida catábasis con posterioridad a la pérdida definitiva de Eurídice. Un descenso o viaje de búsqueda al que se accede a través del sueño, ya que el poema se inicia del siguiente modo: “He aquí una fuente para dormir, una claridad sin abrirse./ Sola en el tallo del sueño./ Bienvenido, viajero devorado que te asomas (...)” (*O*, vv. 1-3, p. 7)². A partir de este momento, cada canto se corresponde con un momento de ese viaje que combina la intensidad de un estado afectivo particular con la alusión a fragmentos específicos de la historia de Orfeo, releída desde el horizonte actual de la enunciación. Esquemáticamente esta asociación puede representarse del siguiente modo:

Canto I: Inicio del descenso. Presentación de Orfeo. La angustia del descenso.

Canto II: Orfeo rememora sus poderes de antaño. La angustia ante la pérdida de ese poder.

Canto III: Lucha entre Orfeo y las potestades infernales.

Canto IV: Evocación de Eurídice. La muerte actual despojada de dignidad.

Canto V: Visión de la muerte y del desconcierto del hombre actual.

Canto VI: Orfeo contempla a Eurídice sola en su camino definitivo al infierno.

² Sobre la dimensión nocturna y el sueño en la poesía de Rosamel del Valle señala Leonardo Sanhueza: “Lo nocturno órfico, es decir, lo erótico y lo dinámico incubados en la noche, aparece como una de las principales preocupaciones; de aquí brotarán los lazos que unen los temas y motivos que han de signar toda la obra posterior: el descenso, la muerte, el sueño, el ensueño, la memoria (y en virtud de *Mnemosyne*, lo músico), la ausencia, la soledad, el tiempo” (2001, p. 11).



Canto VII: Orfeo se pregunta si será escuchado ahora en su nuevo descenso.

Canto VIII: Visión apocalíptica del mundo.

Canto IX: El reclamo de las Ménades míticas y modernas y la resistencia del cantor.

Canto X: Rechazo de las Ménades. La vejez. El triunfo del Tiempo.

Este esquema básico permite constatar que el mito – en su representación canónica - se halla fragmentado, (ya que solo se recuperan algunas de sus secuencias), y alterando en su concatenación causal/ cronológica. Dicha alteración resulta en un esquema diegético nuevo, apenas sugerido, cuya reconstrucción solo puede ser tentativa. Asimismo, este nuevo esquema determina la articulación compleja de los tiempos y de las voces enunciadoras.

En lo que se refiere a los tiempos, hay una fractura entre un pasado de plenitud y un presente de carencia que coincide con el presente de la enunciación. Ahora bien, este presente está a su vez desdoblado y puede interpretarse de acuerdo con dos coordenadas básicas: a) un presente inherente al mito, es decir, al del estado del héroe ya despedazado por las ménades y en su camino definitivo al reino de los muertos; b) un presente fuera del mito y que se exhibe mediante referencias al mundo de la contemporaneidad: el paisaje portuario o ciudadano chileno, las actividades de la vida ciudadana, los conflictos bélicos aludidos de manera elíptica pero reconocible. Se diseñan correlativamente dos espacios: el de los mundos infernales y el de la vida cotidiana actual. Espacios que confluyen y que permiten entender que el descenso es a la vez del héroe en tanto personaje mitológico y del poeta que asume sus prerrogativas en tanto miembro de la humanidad.

En lo que se refiere al sistema enunciativo, el poema presenta una proliferación de voces cuya identificación no siempre puede precisarse. Hay una voz enunciadora principal que a veces se identifica con el personaje Orfeo pero que en otras ocasiones interpela a este personaje como si fuese otro tú. Cuando la voz enunciadora principal coincide con Orfeo, se presenta como paciente y como actor. Esta voz da lugar a la introducción de otras voces que se corresponden con otros pacientes y actores: Eurídice, los muertos y las criaturas que habitan el infierno, las ménades y el Tiempo cuya aparición coincide con el cierre del poema. Sin embargo es posible reconocer secuencias en que la voz enunciadora principal no corresponde a Orfeo, sino a un sujeto otro que puede concebirse como el poeta contemporáneo. Así, por ejemplo, en los versos 295-301 del Canto IV: “La copa sin beber en la alta noche./ Y la mía, la varilla – tú, viejo Orfeo petrificado - / Desbordante de los cabellos de Eurídice está./ Pero estas tinieblas se espantan de la luz/ Y gimen tejiendo coronas de labios enredados./ ¿Se romperán los bordes de esta copa de calor,/ Ahora que



alguien camina cerca de mi apartando las puertas?” (*O*, p. 20).

Estas secuencias podrían dar a entender que el descenso es también el del poeta moderno quien toma a Orfeo como paradigma heroico y se interpela sobre la posibilidad de reproducir los poderes de su canto en los tiempos actuales.

Ahora bien, la complejidad del sistema enunciativo es mayor si se tiene en cuenta que a la multiplicidad de voces se suma un interesante entramado intertextual, marcado por el uso de itálicas y negritas. De este modo, en las voces de los pacientes y actores principales se insertan alusiones y citas que son reformulaciones de pasajes de la *Odisea*, del profeta Daniel, del *Hamlet* de Shakespeare, de Rilke e incluso de *La rama dorada*, de Frazer³.

La sucinta caracterización de la arquitectura del *Orfeo* revela que éste presenta los rasgos característicos del poema extenso (Graña. 2006; Mesa Gancedo. 2006; Paz. 1990): la amalgama entre extensión, composición y lirismo; la síntesis entre puesta en primer plano de estados afectivos y articulación diegética; la multiplicación de voces y perspectivas; la dispersión temática amalgamada por un hilo argumental incipiente y un conjunto de estados afectivos predominantes; la inserción del sujeto de la enunciación en su rol de poeta como personaje heroico; la presencia de una reflexión metapoética inserta de manera explícita o alegórica en el despliegue del texto.

La asunción del mito órfico

El *Orfeo* de Rosamel del Valle no solo remite al paradigma épico en su condición de poema extenso sino que además lo hace por la asunción de las prerrogativas de Orfeo en tanto héroe. Su mito manifiesta el poder de la música sobre distintos ámbitos del universo: a) la naturaleza (los animales, las plantas, las rocas, el mar, los fenómenos meteorológicos); b) el mundo humano; c) el mundo de los dioses (Molina. 1997).

En el poema de Rosamel del Valle, el héroe aparece en su condición de dominador de los animales

³ Dado el espacio acotado de esta exposición resulta imposible realizar mayores deslindes en torno a la relación del poema con el estudio de Frazer. Recupero, no obstante, sobre este tema el siguiente comentario de Leonardo Sanhueza: “Hay también algunos gestos simbólicos en el poema, insoslayables a la hora de comprender lo que aquí se funda y que propongo denominar por ‘poesía órfica’. El símbolo que cruza el poema es la varilla de oro -*The Golden Bough*-. Así, Orfeo es también el inmortal Bálder asesinado, mientras danzaba, por aquella ramita de muérdago lanzada por un ciego (“Y la varilla de oro, la lengua que hizo danzar el polvo/ En la enfurecida danza fuera del día y de la noche”). Este engrane con J. G. Frazer nos sugiere en su intertexto una conclusión fundamental en el cuerpo simbólico del *Orfeo* de Rosamel: si la muerte depende de una cosa, de la varilla en este caso, el instrumento de muerte se torna a su vez recipiente de vida” (Sanhueza. 2001, p. 16).



y de las rocas: “(...) mi boca/ Adormecía el sonido de los animales bebiéndoles el miedo” (*O*, vv 103-4, p. 11). Y en otra secuencia del Canto IV afirma: “Yo soy el hijo de la noche de oídos abiertos./ Y el cántico. Las fieras cruzaban las patas./ Los coros me hacían huésped luciente y acudían a mí/ Con redes, coronas, hojas de vid y vino sacudido” (*O*, v. 204-7, p. 15).

Asimismo sus poderes se extienden al control de los fenómenos meteorológicos: “Oh dedos míos, y lengua sin fortuna,/ Colinas donde me senté más de una vez entre los fuegos./ Sonido terrestre y mío, nortes desatados/ Y tempestad invasora del ritmo y de la tranquilidad./ Pero mis artes llamaban al lecho del trueno/ Y a su huevo a la lluvia, a los pozos al viento” (*O*, vv. 118 -123, p. 12). Un poder que se extiende inicialmente en el espacio infernal: “El cántico solo daba una forma de vino,/ Las piedras se movían en la tierra de los muertos,/ Lejanas, habitadas, oyéndose llamar” (*O*, vv 147-49, p. 13).

Pero a su vez, la manifestación de este poder queda estrechamente vinculada, en especial en las versiones de Virgilio y Ovidio, a la historia de su trágico amor por Eurídice. En la figura del vate se asocian las imágenes del aeda y del amante. Se trata de una valencia recreada en el poema de Rosamel del Valle. De hecho el descenso se plantea como una nueva búsqueda de la amada en diversas secuencias: “¿Quién eres? Cerrada está mi boca, ahogados sus cirios,/ Esposa mía, y siguiéndote entre un vapor/ De manos solas en la noche./ Hay a mi alrededor extrañas puertas de vencido cerrojo,/ Una estrella en un trono, una cabeza en un árbol./ Y sobre todo **la voz irritada**, el temblor sentado en el agua” (*O*, vv. 53-58, p. 9).

Tal como ya se ha señalado, en el poema este amor queda resaltado además por el rechazo de las ménades que solicitan su amor: “He aquí el huésped de nuestros padres, el que tiende el oído hacia adentro./ Su esposa gime en las tinieblas y él por ella, ciego./ ¿Por qué dejarlo ir? ¿Por qué no amarlo? ¡Orfeo, dejad la túnica!/ Miradnos desnudas en tu pobre luz, miradnos la cabellera y los senos./ Ningún arte mejor, ningún fuego mejor que nuestra boca en tu boca./ Ningún hervor como el de nuestro cuerpo en el tuyo./ ¡Orfeo! ¡Orfeo! Vacía tu copa de hielo sobre las llamas” (*O*, vv. 552-558, p. 37).

La dimensión trágica de este amor es subrayada en numerosas secuencias del poema. Por una parte, la distancia infranqueable entre los amantes podría leerse como una forma de recrear el intento vano del héroe por recuperar por segunda vez a su esposa después de haber faltado a las condiciones impuestas por Hades y Perséfone. En este sentido podría interpretarse el reclamo de



Orfeo a las criaturas infernales y la resistencia de éstas a la seducción de su canto, tal como se observa en el siguiente pasaje del Canto III: “Qué podéis tocar aquí, confundidos, opresos?/ Una losa partida os cuida del tiempo, un sol de luto os mira./ La espada de fuego sigue en flor a vuestras puertas. “Bella es tu lengua, hijo de la noche, pero ataja su brillo./ Nuestras artes sobrepasan la piedra y el abismo./ Mas estamos cerrados para el cántico, solos para la gracia;/ Como la madera, viejos para el sueño;/ Agrios para la luz de frente y mejillas abiertas./ ¿Cuál es el fuego desconocido? ¿Cuál es el fuego donde tu boca/ Luce el desgarrado imán de la noche?” (*O*, vv. 437-443, pp. 29-30). Sin embargo, en otras secuencias esta lectura desde el horizonte del relato mítico es trascendida. En ellas el héroe se pregunta si será oído en la actualidad: “Me reconocerían en el tránsito de carne y de olvido?/ Junto a las piedras solas, lejos de la ciudad, los vagabundos/ Volverían la cara a mi paso, se pondrían coronas de almendros silvestres/ Para decir detrás de mí: “He ahí el que cantaba en las faldas de las colinas,/ Tendido sobre cueros de cabra con una herradura en las manos,/ Ceñido de soles, visitado por los animales y las aves,/ Envuelto en un rumor, amado por la bella Eurídice./ Orfeo ¿Recuerdan? Sí, en un tiempo Orfeo. En un tiempo, en la fábula./ ¿Y qué hacemos nosotros con la fábula, nosotros, perros sin familia?”. Nótese en este pasaje la consideración del “tiempo de la fábula”, el propio del héroe, como un *illud tempore* o edad dorada irremediabilmente perdida (*O*, vv. 437-443, pp. 29-30). De allí el reconocimiento posterior del fracaso de su tentativa heroica que se expresa en la siguiente afirmación: “Todo será verdad, menos yo. Y otras bocas digan y otras manos tracen/ Signos en las murallas que han sido mi casa y mi duelo./ Todo será verdad, menos mi voz. Todo será verdad, menos Eurídice./ Ella es mi ruido, la sombra que hago al perecer” (*O*, vv. 534-537, p. 35).

Si se recuerda la imbricación antes mencionada entre el presente del mito y el presente de la enunciación poética entonces es posible leer esta declaración en clave metapoética: ¿en qué medida este fracaso no es el fracaso de la poesía, o al menos de una forma de lirismo sublime asociada a la figura legendaria y trascendental del vate tracio?

Consideraciones finales

Hemos intentado demostrar mediante el análisis realizado que la dimensión épica del *Orfeo* (1944) de Rosamel del Valle se asienta sobre su condición de poema extenso – en tanto forma de renovación del género en la modernidad – y en la asunción de ciertas prerrogativas y valencias simbólicas del héroe mítico. Asimismo, hemos señalado que en la elección de Orfeo como tipo se manifiesta la intención por evaluar la posibilidad del canto en el contexto contemporáneo de producción del poema. Se trata de un interrogante que es, en cierta medida, inherente a la



interpretación del mito, ya que éste, como destaca acertadamente Francisco Molina, manifiesta la perduración del canto y de la música más allá de la acción misma del vate que los asume. En efecto, la cabeza de Orfeo sigue cantando, y su lira sigue encantando metamorfoseada en constelación (Molina. 1997, 305-305).

Ahora bien, la formulación de esta pregunta no solo puede leerse desde el horizonte que despliega el poema en relación con el mito clásico, sino que además debe interpretarse en relación con el campo de la lírica hispanoamericana hacia el '40. Desde esta perspectiva, la obra de Rosamel del Valle debería vincularse con la de Lezama Lima, por ejemplo, pero también con la rica tradición de poesía órfica o que recrea el mito de Orfeo en el campo literario argentino. Este fenómeno en particular ha sido trabajado ya por críticos como Daniel Mesa Gancedo (1999) y Graciela Maturo (2008). Personalmente he dedicado un estudio a las recreaciones del mito y su significación en la poesía argentina neorromántica (Zonana. 2001). Es conveniente, para cerrar la interpretación del poema, recuperar algunos deslindes de estos estudios.

En su lectura de la poesía de Julio Cortázar, Daniel Mesa Gancedo reconoce ciertos rasgos que podrían predicarse sin realizar ningún forcejeo hermenéutico del *Orfeo* de Rosamel del Valle: por una parte, la concepción del sueño como ámbito en el que “se alcanza la autenticidad y el saber” (Mesa Gancedo. 1999, 52). Por otra, la proliferación de voces y “la introducción de voces ajenas (que) genera(n) tensión en el espacio enunciativo” y dislocan tanto una visión del lirismo asociada a la monodía como una visión homogénea del yo (Mesa Gancedo. 1999, 58). El estudioso advierte en esta poesía una evaluación de la “ciudad como ámbito de la civilidad al que el iniciado órfico se opone”, como un “ámbito hostil para la búsqueda” del poeta que recrea el camino del vate (1999, 106- 107). Por último reconoce que la poesía órfica cortazariana exhibe cierta nostalgia del poeta por el mundo infernal, al que regresa precisamente por haberlo transitado ya (1999. 97). Por su parte, Graciela Maturo, desde una perspectiva fenomenológica, advierte que en las recuperaciones líricas argentinas se oficia una penetración en el núcleo misterioso del mito y, conforme a ello, una interpretación de las inquietudes existenciales y poéticas en función de sus claves simbólicas. Así, por ejemplo, en la obra de Ricardo E. Molinari, la recreación de la fábula o de alguno de sus componentes permite representar un eje vertebrador de la poética del autor: su autocomprensión como “(...) desdichado y alejado, condenado a buscar interminablemente su origen sagrado, frente a un Dios silencioso y ausente” (Maturo. 2008, 229-236). En nuestro estudio, por último, hemos relacionado las recreaciones del mito, y sus transfiguraciones a través de cauces mediadores como los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, en relación con el canto elegíaco que aparece como cauce genérico



constante en los poetas neorrománticos del '40. Hemos visto además cómo el descenso que emprenden estos poetas posee una doble significación: es regreso a fuentes primordiales del conocimiento pero a la vez es una forma de sublimación de la amada, liberada en la muerte prematura de los efectos degradantes del tiempo (Zonana. 2001, 65 y 80-82).

Todos estos valores se perciben en el *Orfeo* de Rosamel del Valle, si bien en su poema se subraya ante todo la consideración de la imposibilidad de canto como encantamiento (Bauzá. 1994) en la edad contemporánea. Esta afirmación puede realizarse desde los resultados que arroja una analítica textual que compara los módulos conceptuales y simbólicos presentes en cada una de las obras consideradas. Sin embargo, la reconstrucción de las posibles redes culturales que se establecen los escritores citados (Maíz; Fernández Bravo. 2009) permitiría corroborar los resultados de la analítica textual y resaltar el proceso de gestación y de recreación de esta corriente de poesía órfica hispanoamericana. Se trata de un desafío postulado como *desiderandum* para estudios posteriores.

Bibliografía

- Bauzá, Hugo F. (1994) "El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como incantamentvm". *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXII, 1, pp. 141-151.
- Bernabé, Alberto; Casadesús, Francesc (Coords.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid, Akal.
- Castellano Girón. 1996
- Del Valle, Rosamel (1944). *Orfeo*. Santiago de Chile, Ediciones "Intemperie".
- Díaz Casanueva, Humberto (1991) "Rosamel del Valle y el mito de Verónica". *La Época*, suplemento "Literatura y libros", año IV, 162, snp.
- Graña, María Cecilia (Comp.) (2006). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario/ Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Jackson, Rosmary. (1986) *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.
- Lachtman, Ricardo A. (1931). "Diagnóstico de la nueva poesía chilena", *Sur*, Invierno, 1, pp. 139-154.
- Maíz, Claudio; Fernández Bravo, Álvaro (2009) "Introducción. Los sistemas de religación en la literatura". En: Maíz, Claudio; Fernández Bravo, Álvaro (Eds.) *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 9-45.
- Maturo, Graciela (2008). *Los trabajos de Orfeo. Experiencia y lenguaje de la poesía*. Mendoza,



Ediunc.

Mesa Gancedo, Daniel (1999). *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar.*

Bern, Peter Lang

---. (2006) "Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz". *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, 21, pp. 25-47.

---. (2008) "El poema extenso como institución cultural, forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 1, pp. 87-122.

Molina, Francisco. (1997) "Orfeo músico". *Cuadernos de Filología Clásica*, egi, 7, pp. 287-308.

Paz, Octavio. (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix-Barral.

Sanhueza, Leonardo (2001) "Rosamel del Valle, un poeta del porvenir". *Mapocho*, 50, pp. 9-26.

Urrutia, María Eugenia (1996). *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile, Red Internacional de Libro.

Zeller, Luwdig (1991) "Rosamel del Valle: el desconocido". *Atenea*, 463-464, pp. 81-87.

Zonana, Víctor Gustavo (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.



¿Espacio o creación en el ‘Paraíso perdido’ de Milton?

María Isabel Zubiría

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

Esta ponencia se propone considerar la manera, a la vez clásica y novedosa con la que John Milton trata el espacio, en la que es según la crítica literaria, su mejor obra: ‘Paradise Lost’. Es necesario antes de entrar en tema realizar algunas consideraciones.

En primer lugar reparar el error del abstract allí donde dice ‘Canto’. En rigor, se llama Canto a cada parte de la división interna del poema épico oral cuyo exponente más preclaro es Homero. Esta vez nos ocuparemos de un Libro, y esta denominación no sólo es más ajustada sino que nos ilumina más, pues Milton escribe -no canta- y divide su ‘Paradise Lost’ en 12 Libros, siguiendo fielmente a Virgilio en La Eneida.

En segundo lugar, no hay que olvidar que nos estamos ocupando de un autor inglés y de una obra cumbre, escrita en verso, de la literatura inglesa del Siglo XVII. Nuestro humilde acercamiento ha sido a través de dos traducciones al español, una en verso de la Editorial Sopena de 1940 y otra en prosa de la Editorial Obras Maestras de 1984 (que utilizaremos en esta ponencia). Esta circunstancia, sin embargo, no nos ha impedido vivenciar la genialidad creativa del autor y su maestría y dominio de la palabra poética, sino que por el contrario ha sido una invitación a esforzarse por ahondar con el tiempo en la riqueza de su lengua original.

En relación con las denominaciones: épica, epopeya cristiana y epopeya religiosa, hemos considerado pertinente reservar el término ‘épica’ para el género tal cual lo conocemos en su versión antigua, y ‘epopeya cristiana’ para referirnos a los poemas herederos de la forma épica clásica pero de temática bíblica o cristiana en sentido amplio.

Antes de concluir esta breve introducción es importante recordar las características de las epopeyas cristianas para observarlas en el Libro del que nos ocuparemos.



La poesía latina ya en época de Constantino comenzó a adecuar los cánones clásicos, principalmente Virgilio, a los temas cristianos. Se subordinaban los fines del arte a la salvación del alma y se legitimaba a la poesía misma con argumentos cristianos. De este modo, la 'epopeya cristiana' fue y sigue siendo aún hoy un género híbrido, en cuanto a su difícil clasificación literaria. Esto sin embargo, no impidió que desde Juvenco, hasta Milton y Klopstock podamos encontrar numerosas epopeyas cristianas, y si bien no todas gozan de igual calidad literaria, en los Siglos XVI y XVII este género fue uno de los más prestigiosos.

En este sentido es importante destacar que la transformación de la visión del espacio épico antiguo, no es nueva en Milton, pues como vimos toda la tradición de las epopeyas cristianas intentan ser fieles a la buena noticia de la creación. Sin embargo, creemos que Milton es el autor que con mayor aliento se ha ocupado de la complejidad, hermosura y novedad cristiana sobre el espacio, ya que ha dedicado un poema completo a los tres primeros capítulos del Génesis y ha incluido así, no sólo la transformación del espacio épico en creación sino la conciencia del hombre sobre esto y la visión teológica que implica.

Por último, al afirmar que la epopeya cristiana imita los cánones clásicos épicos es imposible no buscar al héroe de la obra. En 'El Paraíso Perdido' los críticos literarios opinan de diversa manera: algunos consideran héroe a Adán por su altura como rey de la creación y la responsabilidad de su decisión libre aunque ocasionada por un conflicto sobrenatural anterior al él; otros consideran a Satanás como héroe por la importancia capital que tiene en toda la obra y por su cierto parecido con el colérico Aquiles.

1. John Milton

Antes de introducirnos al Libro VII es importante comenzar recordando algunos datos de la vida de John Milton.

Milton, nació en Londres en el año 1608 y murió en 1674. Estudioso, conocedor de numerosos idiomas y brillante escritor, fue una figura muy polémica en cuanto a sus ideas.

En numerosos escritos atacó el sistema dominante, sosteniendo las razones del empirismo contra la filosofía escolástica y adhirió a las ideas de su tiempo moderno que afirmaban que el mundo no estaba en decadencia sino en un continuo progreso. Siendo protestante convencido, se manifestó en contra del sistema episcopal sosteniendo que era una corrupción del cristianismo



primitivo. Entre 1638 y 1639 hizo su célebre visita a Galileo y profundizó en los descubrimientos astronómicos y la matemática del universo. El último período de su actividad polémica consistió en la defensa del sistema republicano y en la apología del regicidio. Fue secretario en el Consejo de Estado de Cromwell pero luego de la muerte de este, cuando los ingleses triunfaron con la restauración monárquica y episcopal, Milton se retiró de la palestra política. Entró así al último período de su vida, el más infeliz, el más nostálgico y el más glorioso. Tolerado por los vencedores, el apologista del regicidio, viejo, pobre, ciego y casi sólo, Milton se reencontró con la poesía: terminó *Paradise Lost* que había iniciado en 1658 y escribió luego, su continuación, *Paradise Regained*, entre 1670 y 1671.

La consideración de su vida y sus ideas es de especial importancia para quien lee a Milton, porque es posible encontrar en sus obras aspectos controvertidos con la ortodoxia cristiana, provenientes de su protestantismo y del humanismo heterodoxo. En 'El Paraíso Perdido' podemos advertir un acento excesivo en la caída angélica y del hombre (esto se evidencia en el tiempo que el autor dedica a Satanás y a sus ángeles, en las descripciones recurrentes de sus sentimientos y en la grandeza expresiva de sus parlamentos). Por otro lado, Milton refuerza creativamente el poder de libertad y decisión de Adán y Eva y presenta la solución del conflicto con un énfasis demasiado centrado en el esfuerzo del hombre. Sin embargo, en el Libro que analizamos, el tratamiento de la naturaleza no se presenta mezclado con elementos heterodoxos, sino que es completamente fiel al espíritu cristiano de la fuente bíblica.

2. Contexto del Libro VIII

En el Libro V Dios, a fin de hacer al hombre inexcusable, envía a Rafael para exhortarlo a la obediencia, recordarle su libre estado, ponerle en defensa contra su cercano enemigo. De este modo, Adán y Eva son avisados, en una recreación libre del tema bíblico, para que vigilen y no caigan en la tentación pues Satán ha descubierto la tierra reservada al hombre y está ingeniando tácticas para tentarlo por envidia.

Desde el Libro V al VIII, el arcángel Rafael ha conversado con Adán por un largo espacio de tiempo y le ha contado acerca de su enemigo y de la guerra sobrenatural que tuvo lugar antes de la creación de Adán. Hacia el final, para permanecer un tiempo más en tan grata compañía, Adán se ofrece a contarle al arcángel su historia, tal como de ella tiene conciencia.

Aquí nos introducimos de lleno en la parte del Libro VIII que nos convoca. Así pues Adán le dice a Rafael:



“Acabas de referirme lo ocurrido antes de mis recuerdos y existencia: la historia mía, que tal vez ignoras, dignate oír”¹.

3. Tradición y originalidad en el tratamiento del espacio épico

Adán recuerda su primera impresión como creatura: despertar de un sueño, el cielo, ponerse de pie y contemplar la creación.

“Cual si acabase de despertarme de un profundo sueño, me hallé acostado sobre el césped florido, bañado de un sudor fragante, cuya vaporosa humedad no tardaron en absorber los rayos de sol. Fija mi vista y sorprendido, dirigí al cielo mis ojos y por algún tiempo el espacioso firmamento estuve contemplando, hasta que llevado por un rápido e instintivo impulso, di un salto como si fuera mi intento alcanzar aquél lugar, y quedeme en pie, en mis plantas apoyado.

Vi entorno mío colinas, valles y bosques umbríos, llanuras doradas por los rayos de sol y una líquida corriente de bulliciosos arroyos; en todos los lugares vi numerosas criaturas (...) y a los pájaros que en las ramas gorjeaban. Todo sonreía y mi corazón gozo y deleite rebosaba.”²

La influencia de Virgilio en la configuración de este espacio ideal es insustituible. Para Bowra, en ‘From Virgil to Milton’, “toda la épica del Renacimiento estaba construída sobre la escritura de Virgilio”³. Si bien el paisaje ideal ya se encuentra en Homero, por ejemplo recordemos el jardín de Alcinoos y las playas bienaventuradas, el ‘locus amoenus’ madura como tópico en las Bucólicas de Virgilio.

En el fragmento que hemos leído, encontramos todos los elementos recurrentes de esta tradición antiquísima, bíblica y oriental del espacio ideal junto a la configuración virgiliana. Según Curtius, el ‘locus amoenus’ “es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol, un prado, una fuente y un arroyo, ellos puede añadirse un canto de aves, unas flores, aún más un soplo de brisa”⁴. Es fundamental para el desarrollo de la conciencia subjetiva de Adán,

¹ Milton, ‘El Paraíso Perdido’, Barcelona, Obras Maestras, 1984, pág. 184

² Idem, pág 185

³ Cf Bowra, ‘From Virgil to Milton’, New York, St. Press, 1957

⁴ Curtius, ‘Literatura Europea y Edad Media Latina’, pág 280



la afirmación última. En ella comenzamos a descubrir un lenguaje épico nuevo: no sólo se canta a la naturaleza que esconde lo divino como a algo objetivo, que se aprecia desde fuera del sujeto, sino que la síntesis de la valoración radica en el corazón del hombre. “Todo sonreía” nos indica mucho más que una ‘animización de la naturaleza’, nos muestra la fusión plena que hay entre Adán y lo que contempla.

Luego Adán se pregunta por sí mismo con ansia de respuestas y anhelo filosófico.

“Entonces me contemplo a mí mismo (...) pero ignorando quién soy, dónde estoy y por qué causa existo. Intento hablar y hablo al instante (...): ‘Sol, luna hermosa-dije-y tu oh tierra, que tan risueña y lozana brillas, (...) vosotras bellas criaturas, decid si lo visteis cómo a este sitio he llegado. Por mí mismo no ha sido, lo debo pues a algún creador en Poder y Bondad preminente. Decídme, ¿cómo podré conocerlo?’”⁵

Pensando estas cosas, siente un cansancio agradable y en un sueño le parece ver ‘a uno con faz divina’ que lo toma de la mano y lo conduce a una montaña frondosísima, con árboles, bosquecillos, hermosos frutos y cantos de aves. Allí le dice: “Yo soy el que tu buscas; autor de cuanto ves (...). Te doy este Paraíso”⁶. Luego le muestra a los animales para que los nombre, Adán escucha y responde.

De este modo Milton ahonda en este nuevo lenguaje en el que la creación es portadora del mensaje de Dios, pues incluye la revelación concreta de la divinidad. El espacio épico como creación se vuelve entonces el ámbito propicio para la visión teológica y Adán exclama ante Dios: “¡Oh, qué nombre darte a Ti que tan superior eres a todas las demás criaturas!”⁷

4. Culminación de la armonía de la Creación

Este progresivo descubrimiento de sí mismo como criatura y señor de la creación, le permite a Adán comprender que no tiene con quién compartir tantos dones, e impulsado por la cercanía de la ‘faz divina’, le reclama: “¿Puedo hallar la dicha en la soledad?, ¿quién puede gozar solo?”⁸ Después de una larga conversación, Dios le dice: “Libre en ti es el espíritu que es imagen mía”⁹.

⁵ Milton, op.cit., pág. 185

⁶ Idem., pág. 186

⁷ Idem., pág. 187

⁸ Idem., pág. 187

⁹ Idem., pág. 187



Encontramos aquí en la referencia a ser imagen de Dios el clímax del autoconocimiento, del para muchos, héroe de esta obra. E inmediatamente Dios le concede:

“La que ahora voy a traerte será de tu agrado, no lo dudes, será cual otro tú, tu propia semejanza, tu ayuda necesaria, lo que anhelas exactamente conforme a los deseos de tu corazón”¹⁰.

Eva es pedida y concedida como culminación de la armonía de la creación. Nuestro poeta recrea el sueño de Adán, cómo de su costilla crea Dios a Eva y cómo se la presenta. Ante ella Adán exclama:

“Esta vez me has compensado cumpliendo tu promesa, benigno y generoso Creador, de quien proceden todas las cosas bellas. (...) En este (don) veo los huesos de mis huesos, la carne de mi carne, a mí mismo tengo ante mis ojos.”¹¹

Hemos llegado así a un completo autoconocimiento. Adán se conoce subjetivamente cuando ve a otra igual que él, cuando se reconoce en Eva, y sólo después de esto puede nombrar a la Visión o Faz divina, a la Forma más perfecta y bella que no había podido nombrar antes, como ‘Creador’.

Luego de reconocerse como uno para el otro, el primer hombre y la primera mujer se unen en íntimo amor. Toda la belleza y perfección de la naturaleza creada por Dios, se regocija con ellos, y Adán sabe reconocer su alegría:

“(...) la tierra y sus colinas dieron muestra de contento, las aves nos saludaron bulliciosas, las frescas brisas y ligeros vientos susurraron en los bosques aquella unión (...) hasta que el dulce pájaro nocturno cantó nuestros esponsalicios y ordenó a la estrella vespertina que apresurase su carrera en la cima de los inmediatos montes para encender la antorcha nupcial”¹².

Se cierra así en el corazón de Adán y en su conciencia pura, el orden y sentido que impregna toda la creación que le es dado ver. Por un lado el de las criaturas inferiores a él, con las que se

¹⁰Idem., pág. 187

¹¹ Idem., pág. 190

¹² Idem., pág.191



encuentra en completa comunión, y por otro, el suyo propio que supone administrar, disfrutar y compartir con la mujer que Dios le ha dado, todos los dones, en Su Presencia.

5. Conclusión

En esta ponencia hemos considerado a un excelente y polémico escritor inglés del S XVII, Jhon Milton, escritor de una de las más importantes epopeyas cristianas: 'El Paraíso Perdido'.

En ella nos detuvimos en el Libro VIII para estudiar por un lado, la tradición bucólica y virgiliana con la que su autor elabora el espacio épico y por otro, la novedad que instaura en el tratamiento de un espacio que se vuelve creación y ámbito para la visión teológica. De este modo Milton conjuga una de las perlas de la épica literaria clásica, con el asombro de de un Dios cercano, que se revela a su criatura para que lo conozca y se reconozca como parte indispensable en la armonía y el sentido de la Creación.

Bibliografía

Fuente

Milton, '*El Paraíso Perdido*', Barcelona, Obras Maestras, Trad. y notas de Antonio Fuster, 1984

Curtius, '*Literatura europea y Edad Media Latina*', México, Fondo de Cultura Económica, 1955

Bowra, '*From Virgil to Milton*', New York, St Martin's Press, 1957

Jean Chevalier, '*Diccionario de símbolos*', España, Herder, 1986

Virgilio, '*Bucólicas*', Bs. As., Losada, 2004 "*Paradise Lost: del epos clásico a la cosmología matemática de la Modernidad*", artículo inédito de la Prof. Calderón Elena